

studies

Институт
мировой
литературы
имени
А.М. Горького

Российской
академии наук

litterarium

p-ISSN 2500-4247

e-ISSN 2541-8564

том 8 #2
2023

Теория литературы
Мировая литература
Русская литература
Фольклористика
Текстология
Источниковедение
Публикации
Рецензии

Федеральное
государственное
бюджетное
учреждение
науки

**Институт
мировой
литературы
имени
А.М. Горького**

**Российской
академии наук**

**том 8 #2
2023**

Москва

studia
litterarum

Studia Litterarum

Литературные исследования
Научный журнал
Издается с 2016 года

Studia Litterarum:

Науч. журн. — 2023.
— Т. 8, № 2. — М.:
ИМЛИ РАН, 2023.
— 360 с.

Academic journal. — 2023.
— Vol. 8, no 2. — Moscow,
IWL RAS Publ., 2023.
— 360 p.

Включен
в Перечень рецензиру-
емых научных изданий
ВАК РФ

Indexed:
Scopus, WoS (ESCI)

Журнал
зарегистрирован
в Федеральной службе
по надзору
в сфере связи и массовых
коммуникаций
Свидетельство
о регистрации
ПИ № ФС 77 — 66625
от 27 июля 2016 г.

ISSN 2500-4247 (Print)
ISSN 2541-8564 (Online)

Адрес редакции:
121069 г. Москва,
ул. Поварская, д. 25 а

Телефон:
+7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
www.studlit.ru

The journal
is registered
at the Federal Service
for Supervision
of Media and
Mass Communications
Registration Certificate
PE № FS 77 — 66625,
July 27, 2016

ISSN 2500-4247 (Print)
ISSN 2541-8564 (Online)

*Address of the Editorial
Department:*

Povarskaya 25 a,
121069 Moscow

Phone:
+7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
www.studlit.ru

Federal State
Budget
Institution
of Science

**A.M. Gorky
Institute
of World
Literature**

**of the Russian
Academy
of Sciences**

**vol 8 #2
2023**

Moscow

**Studia
litterarum**

Studia Litterarum

Literary Studies

Academic journal

Published since 2016

Главный редактор

А.Б. Куделин (ИМЛИ РАН, Москва, Россия)

Заместитель главного редактора

О.А. Туфанова (ИМЛИ РАН, Москва, Россия)

Ответственный секретарь

М.В. Каплун (ИМЛИ РАН, Москва, Россия)

Редакторы

А.В. Голубков, З.С. Закружная (ИМЛИ РАН, Москва, Россия)

МЕЖДУНАРОДНЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Д.П. Бак (Государственный литературный музей, Москва, Россия), Т.М. Горяева (Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва, Россия), Р. Джулиани (Университет Ла Сапиенца, Рим, Италия), Л.И. Ливак (Торонтский Университет, Торонто, Канада), Э. Лэрд (Университет Браун, Провиденс, США), Д. Ота (Кумамото Гакуэн Университет, Кумамото, Япония), Ф.Б. Поляков (Институт славистики Венского университета, Вена, Австрия), Р.М. Распопович (Исторический институт Университета Черногории, Подгорица, Черногория), Д. Рицци (Университет Ка Фоскари, Венеция, Италия), И.В. Силантьев (Институт филологии СО РАН, Новосибирск, Россия), Г. Тиханов (Лондонский университет королевы Марии, Лондон, Великобритания), Л.С. Флейшман (Стэнфордский университет, Стэнфорд, США), М. Цимборска-Лебода (Университет Марии Кюри-Склодовской в Люблине, Люблин, Польша)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

В.Р. Аминова (Казанский федеральный университет, Казань, Россия), М.Л. Андреев (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), С. Гардзонио (Пизанский университет, Пиза, Италия), Е.Е. Дмитриева (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), Ж.-Ф. Жаккар (Женевский университет, Женева, Швейцария), В.Л. Кляус (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), Н.В. Корниенко (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), А.Ф. Кофман (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), А.В. Лавров (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург, Россия), Д.С. Московская (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), В.В. Полонский (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), В.Г. Родионов (Чувашский государственный университет им. И.Н. Ульянова, Чебоксары, Россия, Чувашская Республика), А.Ф. Строев (Университет Новая Сорбонна — Париж 3, Париж, Франция), К.К. Султанов (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), А.Л. Топорков (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), О.Б. Христофорова (Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия), М. Шруба (Рурский университет, Бохум, Германия)

Адрес редакции: 121069 г. Москва, ул. Поварская, д. 25 а

Телефон: +7 (495) 690-50-30

E-mail: stud-lit@mail.ru

Сайт: www.studlit.ru

Editor-in-Chief

Alexander B. Kudelin (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

Deputy Editor-in-Chief

Olga A. Tufanova (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

Managing Editor

Marianna V. Kaplun (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

Editors

Andrei V. Golubkov (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), Zoya S. Zakruzhnaya (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL

Dmitry P. Bak (State Literary Museum, Moscow, Russia), *Tatiana M. Goryaeva* (Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russia), *Rita Giuliani* (Sapienza University, Rome, Italy), *Leonid I. Livak* (University of Toronto, Toronto, Canada), *Andrew Laird* (Brown University, Providence, USA), *Jotaro Ohta* (Kumamoto Gakuen University, Kumamoto, Japan), *Fedor B. Poljakov* (Institute for Slavistics, University of Vienna, Vienna, Austria), *Radoslav M. Raspopovic* (University of Montenegro, Historical Institute of the University of Montenegro, Podgorica, Montenegro), *Daniela Rizzi* (Ca' Foscari University, Venice, Italy), *Igor V. Silantiev* (Institute of Philology of Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, Russia), *Galín Tihanov* (Queen Mary University of London, London, Great Britain), *Lazar S. Fleishman* (Stanford University, Stanford, USA), *Maria Cymborska-Leboda* (Maria Curie-Skłodowska University in Lublin, Lublin, Poland)

EDITORIAL BOARD

Venera R. Amineva (Kazan Federal University, Kazan, Russia), *Mikhail L. Andreev* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Stefano Garzonio* (University of Pisa, Pisa, Italy), *Ekaterina E. Dmitrieva* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Jean-Philippe Jaccard* (University of Geneva, Geneva, Switzerland), *Vladimir L. Klyaus* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Natalya V. Kornienko* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Andrey F. Kofman* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Alexander V. Lavrov* (Institute of Russian Literature (Pushkinsky Dom) of the Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg, Russia), *Darya S. Moskovskaya* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Vadim V. Polonsky* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Vitalii G. Rodionov* (I.N. Ulianov Chuvash State University, Cheboksary, Russia, Chuvash Republic), *Alexander F. Stroeve* (New Sorbonne University – Paris 3, Paris, France), *Kazbek K. Sultanov* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Andrey L. Toporkov* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Olga B. Khristoforova* (Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia), *Manfred Schrubba* (Ruhr University, Bochum, Germany)

Содержание

Теория литературы

- 10 **Павловец М.Г.** Русскоязычный поэтический неоавангард второй половины XX в.: к вопросу о границах применимости понятия

Мировая литература

- 32 **Бузурнюк Е.Н.** О шутке в комедии Аристофана «Женщины в народном собрании» (ст. 21–23)
- 48 **Долгорукова Н.М.** “Intertextualité” au XIIe siècle: Marie de France et Chrétien de Troyes
- 68 **Хохлова А.В.** Охотничьи птицы в немецком эпосе и куртуазном романе
- 86 **Игнатьева (Оганисьян) М.Ю.** Испанская мистика XVI в. и «Духовный гимн» святого Иоанна Креста
- 108 **Ненарокова М.Р.** «Путь паломника» Джона Баньяна: от эмблемы к комиксу

Русская литература

- 140 **Сарычева К.В.** Эволюция женских образов в творчестве И.А. Гриневской 1890–1900-х гг.
- 162 **Скороходов М.В.** Поэма Есенина «Ус»: материалы к историческому и литературоведческому комментарию
- 182 **Титаренко С.Д.** Метаморфозы маньеризма в русской поэзии на рубеже XIX–XX вв.: Валерий Брюсов и Николай Гумилев
- 200 **Богданова О.А.** «Дачный миф» в русской литературе рубежа XX–XXI вв.: случай Юрия Мамлеева
- 220 **Дзапарова Е.Б.** Поэма А.А. Ахматовой «Реквием» в диалоге культур: проблемы перевода на осетинский язык

Фольклористика

- 242 **Гуменюк О.Н.** Жанрово-стилевая структура эмигрантской фольклорной лирики крымских татар («Песня прохладной воды»)
- 268 **Топорков А.Л.** «Сон Богородицы» в русских рукописных и фольклорных традициях (XVII – начало XXI в.)

Текстология. Источниковедение. Публикации

- 288 **Пак Н.В.** Похвальное слово новгородскому юродивому Николаю Кочанову: литературные источники
- 316 **Андрущенко Е.А.** Сент-Бёв против Эккермана, или Как создавался первый русский перевод «Разговоров» Гёте
- 334 **Хачатурян Л.В.** «Большие данные» цифрового архива: диалог с растровой рукописью

Рецензии

- 350 **Щедрина Н.М.** Художественное воплощение историсофской концепции в романах Д.С. Мережковского

Contents

Literary theory

- 10 **Mikhail G. Pavlovets.** Russian Poetic Neo-avant-garde of the 2nd Half of the 20th Century: On Issue of the Term's Use Boundaries

World literature

- 32 **Ekaterina N. Buzurnyuk.** The Joke in Aristophanes' *Assemblywomen* (v. 21–23)
- 48 **Natalia M. Dolgorukova.** “Intertextuality” in the 12th Century: Marie de France and Chrétien de Troyes
- 68 **Alyona V. Khokhlova.** Hunting Birds in German Epic and Courtly Romance
- 86 **Maria Yu. Ignatieva (Oganissian).** Spanish Mystic of the 16th Century and the “Spiritual Canticle” of Saint John of the Cross
- 108 **Maria R. Nenarokova.** John Bunyan's *Pilgrim's Progress*: From Emblem to Comics

Russian Literature

- 140 **Kristina V. Sarycheva.** Evolution of Female Images in the I.A. Grinevskaya's Works of the 1890s–1900s.
- 162 **Maxim V. Skorokhodov.** Esenin's Poem “Us”: Materials for Historical and Literary Commentary
- 182 **Svetlana D. Titarenko.** The Metamorphosis of Mannerism in Russian Poetry at the Turn of the 19th–20th Centuries: Valery Bryusov and Nikolay Gumilyov
- 200 **Olga A. Bogdanova.** The “Dacha Myth” in Russian Literature of the Turn of the 20th–21st Centuries: The Case of Yuri Mamleev
- 220 **Elizaveta B. Dzaparova.** Poem by A.A. Akhmatova “Requiem” in the Dialogue of Cultures: Problems of Translation into Ossetian

Folklore Studies

- 242 **Olha M. Humeniuk.** Genre and Style Structure of Expatriate Folklore Lyrics by Crimean Tatars (“The Song of Cool Water”)
- 268 **Andrey L. Toporkov.** “Dream of the Virgin” in Russian Handwritten and Folklore Traditions (17th – the Beginning of the 21st Century)

Textology. Materials

- 288 **Natalia V. Pak.** The Panegyric on Nicholas Kochanov, a Fool for Christ of Novgorod: Literary Sources
- 316 **Elena A. Andrushchenko.** Sainte-Beuve vs Eckermann, or How the First Russian Translation of “Conversations with Goethe” Was Made
- 334 **Lyubov V. Khachaturian.** “Big Data” of the Digital Archive: A Dialogue with a Raster Manuscript

Reviews

- 350 **Nellya M. Shchedrina.** The Artistic Embodiment of the Historiosophical Concept in the D.S. Merezhkovsky’s Novels

Научная статья /
Research Article

<https://elibrary.ru/GUTE6M>
УДК 82.0
ББК 83 + 83.3(2Рос=Рус)6

РУССКОЯЗЫЧНЫЙ ПОЭТИЧЕСКИЙ НЕОАВАНГАРД ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.: К ВОПРОСУ О ГРАНИЦАХ ПРИМЕНИМОСТИ ПОНЯТИЯ

© 2023 г. М.Г. Павловец

Национальный исследовательский университет

«Высшая школа экономики», Москва, Россия

Дата поступления статьи: 08 ноября 2022 г.

Дата одобрения рецензентами: 08 декабря 2022 г.

Дата публикации: 25 июня 2023 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-10-31>

Аннотация: Статья посвящена возникшему в советском андеграунде второй половины XX в. литературному течению неоавангарда. В работе констатируется, что понятие «неоавангард» применительно к послевоенному авангарду давно уже стало конвенциональным в западном искусстве и искусствоведении, однако до сих пор не утвердилось в русском научном вокабуляре. При этом в литературоведении к настоящему моменту наработан большой исследовательский материал, позволяющий говорить о существовании во второй половине XX в. русскоязычного поэтического неоавангарда, авторы которого главным образом были локализованы либо в неподцензурном пространстве художественного андеграунда, либо в эмиграции. В статье делаются выводы, что от исторического авангарда (1900–1930-х гг.) русскоязычный неоавангард, как и западный, отличается прежде всего отказом от социально-политического утопизма в пользу утопии эстетической, предполагающей уклонение от любой идеологии через эскапистскую по своей сути сосредоточенность на решении исключительно художественных задач. Кроме того, неоавангард озабочен вопросами возрождения, продолжения и завершения традиций исторического авангарда, который в свое время декларативно манифестировал разрыв с любой из традиций. Неоавангардисты в основном наследуют самым радикальным поискам авторов исторического авангарда, нередко выводящим поэзию на границы искусства как такового или в смежные с вербальной поэзией зоны визуального, акустического, перформативного и другого искусства.

Ключевые слова: андеграунд, исторический авангард, неоавангард, неофутуризм, неподцензурная литература, поэзия, футуризм, художественный эксперимент.

Информация об авторе: Михаил Георгиевич Павловец — кандидат филологических наук, доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», ул. Мясницкая, д. 20, 101000 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7246-1787>

E-mail: mpavlovet@hse.ru

Для цитирования: Павловец М.Г. Русскоязычный поэтический неоавангард второй половины XX в.: к вопросу о границах применимости понятия // Studia Litterarum. 2023. Т. 8, № 2. С. 10–31. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-10-31>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 8, no. 2, 2023

RUSSIAN POETIC NEO-AVANT-GARDE OF THE 2ND HALF OF THE 20TH CENTURY: ON ISSUE OF THE TERM'S USE BOUNDARIES

© 2023, Mikhail G. Pavlovets

*National Research University Higher School
of Economics, Moscow, Russia*

Received: November 08, 2022

Approved after reviewing: December 08, 2022

Date of publication: June 25, 2023

Abstract: The article is devoted to the neo-avant-garde literary trend that emerged in the Soviet underground of the 2nd half of the 20th century. The paper states that the use of the term “neo-avant-garde” with respect to post-war avant-garde has already become conventional in European art and art studies, however it has not yet established in the Russian scientific vocabulary. Moreover, in the field of literary study a significant amount of research material has been collected, which allows us to indicate the existence of Russian poetic neo-avant-garde in the 2nd half of the 20th century. Its authors primarily were either localized within the uncensored literary underground, or abroad as emigres. The article concludes that the Russian neo-avant-garde differed from historical avant-garde (1900–1930s) in the same ways Western neo-avant-garde did: it rejected the socio-political utopianism in favor of an aesthetical utopia that implied the avoidance of any ideology with a virtually escapist concentration on solving solely art tasks. In addition, neo-avant-garde was interested in the issues of revival, continuation and completion of traditions of historical avant-garde, which in its own times manifested declaratively the breakup with every single tradition. Neo-avant-gardists mainly inherited the most radical searches of historical avant-garde authors, who often converged their poetry with the boundaries of art as a whole or with zones of visual, acoustic, performative or other art that adjoin verbal poetry.

Keywords: underground, historical avant-garde, neo-avant-garde, neofuturism, uncensored literature, poetry, futurism, art experiment.

Information about the author: Mikhail G. Pavlovets, PhD in Philology, Associate Professor, National Research University Higher School of Economics, Miasnitskaya 20, 101000 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7246-1787>

E-mail: mpavlovets@hse.ru

For citation: Pavlovets, M.G. “Russian Poetic Neo-avant-garde of the 2nd Half of the 20th Century: On Issue of the Term’s Use Boundaries.” *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 2, 2023, pp. 10–31. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-10-31>

Понятие «неоавангард» давно уже утвердилось в западном искусстве и искусствоведении применительно к творчеству авторов, заявивших о себе в послевоенное время (1940–1950-е гг.) как о продолжателях традиций исторического авангарда. Впрочем, как пишет Анна К. Шаффнер,

...представление о том, что художники неоавангарда восстановили, продолжили и развили новые техники, которые были впервые применены в первые десятилетия прошлого века, широко распространено и стало объектом многочисленных исследований в области изобразительного искусства (ср.: [33] и [30]). Однако такая критическая переоценка еще отсутствует в сфере литературы, где пока недостаточно изучена точная природа связи между предшественниками и потомками [35, с. 97].

Если так называемый «исторический авангард» (под которым обычно понимают авангард довоенного периода¹) на Западе прежде всего ассоциируется в литературе с такими группировками, как футуризм, дадаизм и сюрреализм, то поздний, послевоенный авангард — «неоавангард», представлен нео-дада, «конкретной поэзией», леттризмом, Нью-Йоркской школой поэзии, поэтами группы “Black Mountain”, поэзией художественной группы “Fluxus”, УЛИПО и др.

Однако неоавангардисты — как художники, так и поэты — не успев заявить о себе как о следующем поколении авангардистов, почти сразу же

¹ Ср.: «Под “историческим авангардом” я подразумеваю период примерно с 1905 по 1935 годы, когда европейское искусство боролось за коренное обновление всех аспектов господствующей художественной системы» [10, с. 14].

оказались под перекрестным огнем критики со стороны не только ориентированных на классическую традицию авторов, но и «пуристов», видящих в отказе от разрыва с прошлым отказ от самого духа авангарда. Например, немецкий поэт Ганс Магнус Энциенсбергер, в статье «Апории авангарда» критикуя представителей так называемой «конкретной поэзии», уличает их в стремлении ограничиться исключительно художественными задачами, уклоняясь от социальной критики:

Всякий современный авангард есть повторение, мошенничество и самообман. <...> Исторический авангард погиб в результате своих апорий. Это было сомнительно, но не трусливо. Он никогда не пытался прикрыться, заявляя, что то, что он делал, было всего лишь «экспериментом»; никогда он не маскировался под маску науки, чтобы уклониться от ответственности за свои результаты. Это то, что отличает его от этой компании с ограниченной ответственностью, которая пришла ему на смену; это то, что делает его великим [31, с. 79–80].

С неомарксистских позиций подходит к неоавангарду Петер Бюргер, по-видимому, первым предложивший это понятие в работе «Теория авангарда» (1974). Бюргер критикует неоавангард как авангард институализированный, утративший свой антисистемный потенциал. Исследователь понимает исторический авангард как самокритику самого института буржуазного искусства, отрицающую его автономность и в пафосе жизнестроения разрушающую границы между эстетическим и внеэстетическими сферами. В зародившемся после войны неоавангарде ученый видит реавтономизацию данного института, которая превращает авангард из направления, претендующего на финализацию современного искусства, в одно из его направлений, конкурирующих на художественном рынке:

...неоавангард институционализирует авангард как искусство, тем самым отрицая изначальную авангардистскую интенцию. <...> Искусство неоавангарда — искусство автономное в полном смысле слова, а значит, оно отрицает авангардистский проект возвращения искусства в жизненную практику. Попытки снять искусство также становятся художественными акциями, которые, несмотря на замысел своих инициаторов, принимают характер произведений [4, с. 92].

Впрочем, эта критика Бюргером неоавангарда не может быть автоматически, без существенных оговорок, перенесена на тот поздний авангард, который возник в специфических условиях советского андеграунда. Авторы «неподцензурной литературы», процесс институционализации которой, в отличие от литературы советской и литературы русского зарубежья, начался только в начале 1950-х гг. (см. об этом: [20, с. 32]), в большинстве своем относились к советской литературе как к свернувшей с магистральных путей развития национального искусства в контексте мировой. Многие из них воспринимали собственное творчество как способ возвращения на эти пути и, прежде всего в соответствии со своими эстетическими предпочтениями, вольно или невольно самоопределялись по отношению к литературе прошлого, выбирая из ее наследия то, что было актуально и органично для них самих. Судя по всему, у авторов литературного андеграунда поэзия модернизма вызывала интерес больше, чем проза, а в поэзии — различные изводы постсимволизма, т. е. те художественные системы, которые возникли во втором десятилетии XX в. в отталкивании и полемике с символизмом².

Причина возникновения такого интереса, возможно, объясняется тем, что русский символизм в его двух поколениях имел возможность прийти к своему логическому завершению и как проект был объявлен закрытым, растворившись в творчестве следующих поколений авторов³. Постсимволистская поэзия же воспринималась ее наследниками как искусственно оборванная, вобравшая в себя все предшествующие традиции, включая символистскую, но не исчерпавшая всех своих трансформационных потенциалов. Более того — ее отдельные представители еще были живы (Алексей Крученых, Василиск Гнедов, Виктор Шкловский, Николай Харджиев), кто-то из эмигрантов (например, Давид Бурлюк или Роман Якобсон) получил возможность в период «оттепели» приехать в СССР и встретиться со своими почитателями; некоторые же (как Анна Ахматова, Борис Пастернак или Николай Асеев) продолжали публиковаться, связывая собою две эпохи, и при этом «опекали» молодых поэтов.

Две основные линии притяжения в этой среде — это наследие русского акмеизма и русского футуризма как двух крупнейших постсимво-

2 Мы опираемся прежде всего на концепцию постсимволизма Игоря Смирнова [25].

3 Это «упразднение символизма как школы» было объявлено Вяч. Ивановым в статье «О секте и догмате» (1914) [12, с. 96–197].

листских художественных систем, разработавших «повестку» для поэзии на десятилетия вперед — повестку, которая, судя по всему, так и не была выполнена в силу прежде всего внелитературных (социально-политических) обстоятельств. Одним из первых это заметил поэт Виктор Кривулин в своей опубликованной под псевдонимом статье «Двадцать лет новейшей русской поэзии»:

Период с 1960 по 1965 годы отмечен усиленным освоением акмеистического (по преимуществу в Ленинграде) и футуристического (в Москве) наследия русской поэзии. Это был период ученичества, усвоения уже накопленного, наведения мостов между настоящим и прошлым [16, с. 246].

Очевидно, что какие-то мягкие формы наследования обеих традиций были возможны и в русле легальной советской поэзии. Так, Екатерина Фетисова причисляет к «неоакмеистам» Арсения Тарковского и Давида Самойлова, говорит о «неоакмеизме» Беллы Ахмадулиной и Александра Кушнера и целого ряда других советских поэтов [27]; как о наследниках футуристической линии говорят об Андрее Вознесенском и Евгении Евтушенко, появляются работы о Викторе Сосноре как о «неоавангардисте» [26] и т. д. Однако если для продолжателей обеих линий в позднесоветское время творческие ограничения носили главным образом идеологический характер, для обхода которых поэзия вырабатывала специфический «эзопов язык», то именно для второй из них актуальны были еще и эстетические запреты, наложенные советской цензурой на более или менее радикальные творческие эксперименты, без которых любой художественный авангард сразу же утрачивает свой новаторский пафос. Поэтому авторы, настроенные на продолжение авангардистских поисков по радикальному обновлению языка искусства (и поэзии в том числе) и не желающие сковывать себя специфическими конвенциями легальной словесности, вынуждены были выбирать либо «внутреннюю эмиграцию» литературного андеграунда, либо эмиграцию внешнюю.

При этом показательно, что такие авторы нередко становились объектами критических нападок не столько со стороны официальной советской критики (обычно не осведомленной о процессах, происходящих в андеграунде), сколько со стороны других деятелей неподцензурной словесности.

Так, один из последовательных критиков неоавангардного течения Виктор Кривулин писал о ленинградской поэтической группе «Хеленукты» и Владимире Эрле:

«Хеленукты» завершили развитие футуристической ветви русской поэзии, выявив скрытые в раннем футуризме консервативные моменты, превратив открытия «дада», Хлебникова и «обэриутов» в художественные образцы, требующие неукоснительного подражания, а затем — в факты поп-культуры. Не случайно, что наиболее последовательный из «хеленуктов» Эрль прекратил в 70-е годы писать стихи, попытался перейти на прозу, а в конце концов сделался коллекционером и исследователем рукописей, ограничив и здесь круг своих интересов тем, что так или иначе связано с ранним или с позднейшим («обэриуты») футуризмом. Превращение поэта в держателя архива — эту именно футуристическую эволюцию можно было наблюдать еще в 70-е годы [16, с. 361].

Показательна и развернувшаяся полемика между редакцией неоавангардистского журнала «Транспонанс» — печатным органом группы поэтов-трансфуристов, и более консервативным по своим эстетическим установкам журналом «Часы», в котором за подписью А. Фомина и Т. Чудиновской (псевдонимы Александра Кобака и Бориса Останина) вышла полемическая статья «Архив ретро-футуризма»:

«Трансфуризм» вообще вернее назвать РЕТРО-ФУТУРИЗМ. Это определение вбирается <так! — М.П.> в себя как авангардизм трансфуристов, так и его архивно-студийный характер, чрезмерную (до вымученности) выученность, педантизм и цитатность. В ретро-футуризме бросается в глаза не столько оригинальность и изобретательность авторов, сколько их осведомленность об идеях авангарда 10-х — 20-х годов (Хлебников, Крученых, Туфанов, И. Соколов, А. Чичерин, обэриуты <так! — М.П.>) и старательное отслеживание современного зарубежного авангарда [29, с. 257].

Послевоенных преемников исторического авангарда нередко уличают во вторичности, в эпигонстве по отношению к нему и его ключевым фигурам. Возможное же встречное обвинение в эпигонстве по отношению

к традициям акмеизма и русской классической поэзии «не работает» хотя бы потому, что неоклассическая поэзия строится на воспроизведении и продолжении традиций, тогда как исторический авангард, по крайней мере декларативно, от любых традиций отстраивался, объявляя разрыв с ними. Критики наследников исторического авангарда требовали от них быть последовательными — и отказаться, в духе самого футуризма, от преемственности по отношению к нему, понимая ее как «повторение задов». Однако буквальный отказ означал бы продолжение футуристической линии на разрыв с прошлым и радикальное обновление языка искусства, т. е. как раз продолжение авангардистской традиции — через разрыв с нею!

Этот разрыв мог идти двумя путями: как показал Илья Кукуй, развивая тезис Сергея Сигея об «абсолютной деформализации поэзии», в позднем творчестве эго-футуриста Василиска Гнедова произошло такое обновление, воспринятое многими как выход за границы конвенциональной поэзии во внелитературную область натуральной графомании, причем

...редкий читатель мог заметить, что за этим скрывается последовательный выбор той поэтической позиции, которая была столь привлекательна для многих художников позднего авангарда, в частности Н. Олейникова («Все хорошие писатели графоманы»), но которой они не могли достичь, по меткому наблюдению Л. Гинзбург, не будучи свободны «от культурного наследия» [19, с. 21].

В позднем авангарде, особенно послевоенном, такая трансгрессия в области «низового слоя» — если не во всем творчестве, то в некоторых из творческих практик — носила подчас программный характер (см., например, манифест Сергея Сигея «О задачах транспоэзии» [23, с. 4]) и проявлялась в целом ряде конкретных творческих практик. С другой стороны, в качестве разрыва с предшествующей традицией может быть воспринят и декларативный отказ от этого разрыва, внимание к своим предшественникам и к тому, что происходит в настоящее время за границами советской метрополии — с целью его преодоления, восстановления линии преемственности. Такой отказ сближает отечественных неоавангардистов с их коллегами в западных странах. Бразильский конкретист Аугусто де Кампос писал в 1995 г.:

Я вижу конкретную поэзию как непосредственно связанную с практикой авангардной, экспериментальной или, как ее, вероятно, правильнее было бы назвать, изобретательной поэзии. Я думаю, что задача конкретной поэзии после ее появления в 50-х годах состояла в том, чтобы восстановить контакт с поэзией авангарда начала века (футуризма, кубофутуризма, дадаизма и др.), которую вмешательство двух великих войн и запрещение нацистской и сталинской диктатурами обрекли на маргинализацию [32, с. 369].

Безусловно, западный неоавангард возник во многом как реакция искусства на последствия Второй мировой войны и был одним из способов найти ответ на известный вопрос Т. Адорно, какой может быть поэзия после Аушвица. Однако социально-политический контекст для возникновения такого искусства был все-таки довольно благоприятным: оно возникло в ответ на запрос общества и не встречало, если речь идет о демократических странах, существенных препятствий со стороны государства. Тогда как неоавангард в СССР зарождался в обществе, хотя и освобождающемся постепенно от наследия тоталитарного контроля, но все еще находящемся под жесткой опекой власти и влиянием официальной пропаганды с ее нежеланием допускать неконтролируемые формы художественной рефлексии ни периода сталинских репрессий, ни чудовищных для страны последствий Второй мировой войны. Как замечает Борис Гройс, это рефлексия была ограничено допустима только в формах «реалистического искусства»: «реакция на сталинизм была не авангардистской, как ожидалось, а сугубо традиционалистской» [9, с. 100], так что опыт репрессий в основном давался через призму оптики реалиста Александра Солженицына, опыт коллективизации и экологические проблемы — писателей-деревенщиков, а подлинный опыт Второй мировой войны — советских авторов «лейтенантской прозы»⁴.

Возвращение искусством неоавангарда автономности в этих условиях было способом ускользнуть от идеологического контроля и политизации, общим для большинства авторов андеграунда, а также оставить за собой право на художественный поиск, формальный эксперимент и собствен-

4 Об антимодернизме и антиавангардизме представителей советского неопочвенничества, вытекающей из присущей им органицистской модели творчества, см. важные замечания Анны Разуваловой: [22, с. 221–235].

ную субъектность, утверждение уникальности авторской оптики и манеры. Безусловно, утопизм исторического авангарда, во многом благодаря опыту столкновения с последствиями его реализации тоталитарными режимами, в неоавангарде был редуцирован его адептами до утопизма эстетического, ограничиваясь задачами революции в искусстве, где любой слом конвенций и устоявшихся порядков не угрожает жизни и благополучию народных масс и не превращает их в материал для очередных социально-политических и антропологических экспериментов. Признает это и Бюргер, когда в примечаниях к своей работе дает слово одному из «сознательных неоавангардистов» — конкретисту Крису Беццелю, утверждающему, что

революционным является не тот писатель, который придумывает сепаратистски-поэтические фразы, имеющие содержанием и целью необходимую революцию, но тот, кто поэтическими средствами революционизирует поэзию как модель самой революции... искусственно созданное отчуждение искусства от репрессивной действительности служит великой движущей силой. Она диалектична, поскольку приводит в движение эстетическое отчуждение от реального (цит. по: [4, с. 35]).

Подобные же механизмы отчуждения от репрессивных речевых практик советского времени двигали и неоавангардистами в СССР, для которых уход в радикальный художественный эксперимент был способом автономизации и освобождения поэтического слова. В отличие от поэтов-диссидентов (см.: [20, с. 23]), они не были антисоветскими авторами — но не были и советскими, пытаясь выстроить параллельное официальному литературное поле, с подозрением встречая любую идеологическую ангажированность, кроме той, что утверждала абсолютную автономность эстетического — независимость его как от властных, так и от рыночных институций. Послевоенная коммодификация авангарда, в которой часто упрекали западных неоавангардистов, была для русскоязычного андеграунда — по крайней мере в его литературной части — почти невозможна: даже когда к началу 1960-х гг. начали складываться неподцензурные художественные институции, они, как и художественные акции художников андеграунда, — в силу отсутствия арт-рынка — носили во многом альтруистический характер, принося скорее проблемы с властями, чем материальный

профит. Немаловажная черта, общая для всего художественного андеграунда, но особенно неовангардистского, — отказ от широкой адресации своего творчества: по замечанию Ж. фон Цицевитц, самиздатские «журналы были ориентированы на нужды неофициальных писателей, а не на читательскую аудиторию» [36, с. 4]. Так, один из ключевых печатных органов неовангарда — журнал «Транспонанс» — выходил тиражом 5 экземпляров, а его предшественник — журнал «Номер» — и вовсе издавался в единственном экземпляре: оба издания предназначались для передачи из рук в руки с обязательным возвращением к законному хозяину. Показательна и осторожная оценка Джона Боулта первого тома антологии «У Голубой Лагуны» Константина К. Кузьминского — издания в жанре, как будто предполагающем широкую адресацию: «В конечном счете, эта антология будет понята лишь определенной аудиторией, поскольку это книга для посвященных» [2, с. 12]. Известный «герметизм» художественной продукции самиздата — далеко не только способ обмануть контролирующие органы, но и способ рекрутинга «своего» читателя — готового к сознательному усилию навстречу автору, для того чтобы войти в круг «причастных». И неовангард тут в силу своей ключевой установки на эксперимент особенно показателен: один из важнейших его эстетических механизмов — подтверждение читательского ожидания именно в том, что оно непременно будет обмануто.

Потому не работает применительно к русскоязычному неовангарду и упрек Петера Бюргера в том, что якобы «средства, к которым прибегают авангардисты, успели утратить существенную часть своего шокового воздействия» [4, с. 91], — неовангард в СССР возникал в социокультурных условиях куда более враждебных для художественных новаций, чем во времена исторического авангарда. Руинированная культурная память лишь отчасти могла создавать «поддерживающий» восприятие контекст: здесь даже мягкие новации «разрешенных авангардистов», вроде Евтушенко и Вознесенского, производили шоковое впечатление на некоторые группы читателей и могли оказаться на острие очередной кампании борьбы с «формализмом».

Но каковы границы того, что мы обозначаем именем «русскоязычный поэтический неовангард»? Если идти путем, предложенным Андреем Крусановым применительно к «историческому авангарду», и говорить не столько о теоретическом понятии, сколько об «имени» конкретного историко-литературного явления (см.: [18, с. 16]), то, как и в случае с истори-

ческим авангардом, мы не обнаружим четкой границы между тем, что заслуживает быть причисленным к неоавангарду в русскоязычной поэзии, а что существует в смежных с ним эстетических пространствах, даже если заходя иногда на «чужую» территорию. Это связано и с эволюцией поэтик тех или иных авторов, и с временными интервенциями некоторых из них в зоны, которые можно опознать как неоавангардные, и с гибридной природой целого ряда художественных явлений, допускающих различные, даже взаимоисключающие интерпретации (как лежащих в поле авангардистских поисков — и как не вписывающихся в них).

Видимо, с этим связано то, что поздний, послевоенный авангард в различных работах может трактоваться как угодно широко (что нам хорошо известно и по понятиям «авангард» / «авангардизм»), пересекаясь и даже смешиваясь с такими терминами, как «второй авангард» [8; 14], «поставангард(изм)» [3; 5; 13], «нео-/ (пост-)футуризм» [21, с. 258–279; 35], «авангард после авангарда» [17, с. 305–330], «авангард-3» [15, с. 412–435; 24, с. 71–118], «внеисторический авангард» [1] и др.

Ольга Соколова в своей монографии «От авангарда к неоавангарду: язык, субъективность, культурные переносы» — видимо, первой попытке на русскоязычном материале концептуализировать этот термин — относит к неоавангардистам В. Соснору и Г. Айги, выбирая лингвопоэтический ракурс для своего подхода:

Под неоавангардом мы понимаем общую тенденцию, характерную для творчества отдельных поэтов второй половины XX в., связанную с развитием и переосмыслением эстетики и языкового эксперимента раннего авангарда. Среди основных черт неоавангардной поэзии можно выделить особое отношение к языку, ориентацию на языкотворчество и «возрождение» слова; поиск праязыка и протослова, а также обращенность к другим формам существования или стадиям развития своего языка (например, к диалектам, диглоссии, древнерусскому, праславянскому и т. д.); рефлексии языка и актуализацию метатекста как структурообразующего и рефлексивного формата; авторефлексию субъектом самоопределения в языке; смещение по референциальному вектору, выход за границы текста, балансирование на грани знака и объекта, категорий текстуального и телесного [26, с. 19].

Иначе говоря, речь идет об определенных *тенденциях* в поэтическом языке второй половины XX в., общих для целого ряда поэтов, тенденциях, которые исследовательница определяет как неоавангардные: подход, который Ольга Соколова описывает как «объединение под знаком “неоавангарда” различных авторов, не составляющих общей школы, на основании их осмысления своей преемственности к авангардной традиции и развития формальных установок на языковой эксперимент» [26, с. 15].

Заметим, впрочем, что при таком подходе к исследуемому материалу под него подпадает весьма значительное число авторов указанного историко-литературного периода, залог чему, к примеру, — исследования Людмилы Зубовой, в ряде работ показавшей на материале языковых экспериментов поэзии второй половины XX – начала XXI в., что такого рода экспериментальный подход к поэтическому языку является типологическим признаком актуальной поэзии в целом начиная с послевоенного времени. Исследовательница противопоставляет две ключевых тенденции в поэзии 1960–1990-х гг.:

Одна из них направлена на познание логики бытия, стремится к реалистическому отражению действительности, укреплению языковых норм, предполагает воспитательную функцию произведения. Другая тенденция связана с установкой на эксперимент, критическим отношением к языковой норме и отказом от дидактической функции. В таком случае внимание авторов и читателей привлечено к неупорядоченности мира, парадоксу, изменчивости сущностей и свойств, алогизму и нестабильности самого языка как отражения нашего сознания [11, с. 7].

Говоря о поэзии, «ориентированной на активные языковые поиски и языковые преобразования» [11, с. 7], Зубова называет имена авторов, многие из которых обычно проходят по разряду не авангардистской, но скорее «неоклассической», «неотрадиционалистской» поэзии (например, И. Бродского, О. Охалкина или Е. Шварц), что заставляет нас уточнить критерии определения неоавангарда. Однако, как напоминает Александр Флакер об авангарде,

...как только его разрастающиеся вширь «обнаженные приемы» (в соответствии с термином русских формалистов обнаженный прием) внедря-

ются в другие жесткие структурные образования, они перестают быть авангардными, хотя мы можем их в качестве таковых воспринимать, если они все еще отмечены «обнаженностью», а потому и интерпретировать соответствующим образом [28, с. 69].

А значит, для того чтобы говорить о принадлежности не конкретно произведения, но конкретного автора (или хотя бы значимого периода его творчества) к неомавангарду, следует поставить вопрос о *степени* радикализма «языковых поисков» и «языковых преобразований», а также о радикализме поисков в ряде других аспектов того, что традиционно относится к «художественной форме» или «плану выражения» произведения. И исходить при этом из ключевого тезиса, разделяемого большинством исследователей авангарда, что в основе авангарда как особого типа творчества лежит доминантная установка на формальный эксперимент.

Согласно И. Смирнову, «план выражения» текста в футуризме — перелом, прецедентом для русского исторического авангарда течения — становится планом его содержания: «...футуризм сообщил смыслу свойство вещи, материализовал семантику художественного знака, уравнял идеологическую среду с эмпирической», а следовательно, в нем «художественный смысл» — это не то, что артикулируется, а то, как артикулируется, сам звуковой, графический или мимико-жестикуляционный акт. Внешняя, материальная сторона знака отождествляется с его идеальным аспектом» [25, с. 103–104]. И потому определяющим признаком «Авангарда-3» (как Смирнов определяет неомавангард), наследующего и исчерпывающего трансформационный потенциал исторического авангарда, становится

невозможность самой картины и любого художественного произведения быть репрезентантом социофизической среды. Авангард-3 доводит тот кризис репрезентативности, который <...> сделался осязаемым в романтизме, до непоправимой катастрофы [24, с. 98].

Это значит, что основным содержанием неомавангардного произведения и его референтом прежде всего становится оно само, приемы его создания — на что еще в 1939 г. обращал внимание один из первых теоретиков неомавангарда Клемент Гринберг, в своей статье «Авангард и китч» про-

тивопоставляя искусству «академизма» подлинно авангардное искусство, в котором, «переноса свое внимание с предметов обыденного опыта, поэт и художник обращает его на средства своего ремесла» [7, с. 51]. Именно это, согласно Гринбергу, позволяет западному авангардному искусству избежать превращения в китч буржуазного искусства и коммодификации.

Кроме того, крайне важными нам представляются и наблюдения Валерия Гречко, предложившего использовать семиотическую оптику для характеристики одной из важнейших тенденций, которая отличает поэзию неоавангарда и которая состоит в том, что «семантическое измерение отступает в ней на второй план, тогда как синтаксические и прагматические аспекты необычайно усиливаются» [6, с. 79]. Дело в том, что для «семантического измерения», идущего в историческом авангарде от опытов «звездного языка» Велимира Хлебникова, характерно «стремление переосмыслить конвенциональные связи между звуком и значением и найти “правильное имя” вещей, способное напрямую, иконически выразить их сущность» [6, с. 79], что сближает эти опыты с поисками русских символистов: именно эту линию продолжили авторы, которых Н. Лейдерман и М. Липовецкий или К. Корчагин определяют как «нео-футуристов» (а О. Соколова первых двух из них — как неоавангардистов), — В. Соснора, Г. Айги, В. Казаков, Е. Мнацаканова и др. Собственно же неоавангардная линия уклоняется от семантической направленности поисков в сторону синтаксической и прагматической, которые традиционно ассоциируются в авангардной традиции с линией Алексея Крученых:

для синтаксического вектора авангардной поэзии характерным будет не поиск новых отношений языкового знака с внеязыковыми сущностями, а перераспределение отношений между самими языковыми знаками — звуками, морфемами, словами и т. д. <...> область прагматики также оказалась объектом интенсивных экспериментов футуристов, которые революционизировали способы презентации письменного текста и ввели момент перформанса в свои выступления перед публикой [6, с. 81–82].

Уход от экспериментов с семантикой в сторону синтаксических и прагматических (перформативных) опытов характерно для тех авторов, кого мы предлагаем здесь рассматривать как «неоавангардистов», в отли-

чие от менее озабоченных внутриязыковыми смещениями и сдвигами, как и проблемой акционно-перформативной стороны своей творческой деятельности, «нео-футуристов».

Их перечень, как и обоснованность отнесения их творчества к неоавангарду, еще требует обстоятельного исследования в будущем, но и имеющиеся на сегодня работы позволяют в качестве поэтов-неоавангардистов называть уже упоминавшихся выше «транс-поэтов» Ры Никонову и Сергея Сигея, составителя антологии «У Голубой Лагуны» и яркого наследника и собирателя русского футуризма Константина К. Кузьминского, а также поэта, обычно относимого к «филологической школе» ленинградского андеграунда Александра Кондратова. К ним мы можем причислить русско- и немецкоязычного автора сонорной и визуальной поэзии, «скрибентиста» Валерия Шерстяного, «заумника» Глеба Цвеля; поэта, разрабатывающего «полифоносемантику», Александра Горнона; полиглота, автора «интроксианалингв» и «лингвогобеленов» Вилли Мельникова, основателя «Академии Зауми (АЗ)» Сергея Бирюкова; автора комбинаторной, минималистической, перформативной и др. поэзии Бонифация / Германа Лукомникова и ряд других авторов. Кроме того, настоящие неоавангардистские интервенции в области радикальных экспериментов с языком и формами поэзии можно найти в творчестве в целом куда более «умеренных» авторов — Владимира Эрля (см. его неоавангардистскую «Кнегу Кинга» 1965–1967 гг.), Генриха Сапгира (например, в период его сотрудничества с «транс-поэтами»), Игоря Холина, Всеволода Некрасова и др. Наконец, отдельная тема — это эксперименты поэтов-поставангардистов, прежде всего концептуалистов Дмитрия Александровича Пригова, Льва Рубинштейна, Андрея Монастырского, Константина Звездочетова и др.: деконструируя саму неоавангардистскую установку на достижение принципиальной новизны в формальных поисках, они получали результаты, опознаваемые, к примеру, трансфуристами как близкие их собственным поискам, тем самым действительно пополняя арсенал авангардных поэтических форм и приемов. Исследование поэзии неоавангарда позволит не только заполнить зияющую лакуну между поэзией исторического авангарда и современной поэзией, но и лучше понять механизмы литературной эволюции, влияние на нее как литературных, так и внелитературных факторов (каковым стало для большинства неоавангардистов существование в андеграунде и/или эми-

грации), расширить современные представления о доступном вербальному искусству арсенале художественных средств и форм.

Список литературы

Исследования

- 1 *Бирюков С.Е.* Поэзия: Модули и векторы. Выход из родовых путей, или третья академизация заумного // *Топос: Литературный философский журнал.* 2005. 12 дек. URL: <http://www.topos.ru/article/4270> (дата обращения: 04.11.2022).
- 2 *Боулт Д.Э.* Час итогов // «У Голубой Лагуны»: Антология новейшей русской поэзии / сост. К. Кузьминский, Г. Ковалев. М.: Изд. В. Орлов, 2006. Т. 1. С. 10–14.
- 3 *Быков Л.П., Васильев И.Е.* Поэтический поставангард 1930-х – начала 1950-х годов // *Русская литература XX века: 1930–1950-х годов: уч. пос.: в 2 т. М.: Академия, 2014. Т. 2. С. 384–415.*
- 4 *Бюргер П.* Теория авангарда / пер. с нем. С. Ташкенова. М.: V-A-C press, 2014. 195 с.
- 5 *Васильев И.Е.* Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. 315 с.
- 6 *Гречко В.* Звук и значение в современной русской поэзии: сто лет после футуризма // *Имидж, диалог, эксперимент — поля современной русской поэзии / Image, Dialog, Experiment — Felder der russischen Gegenwartsdichtung.* Берлин; Мюнхен: Verlag Otto Sagner, 2013. Т. 1 / под ред. Х. Шталь, М. Рутц. С. 77–90.
- 7 *Гринберг К.* Авангард и китч / пер. А. Калинина // *Художественный журнал.* 2005. № 60 (дек.). С. 49–58.
- 8 *Гробман М.* Второй русский авангард // *Зеркало.* 2007. № 29. С. 52–57.
- 9 *Гройс Б.* Искусство утопии. М.: Художественный журнал, 2003. 319 с.
- 10 *Грыгар М.* Знакотворчество. Семиотика русского авангарда / пер. М. Шерешевской, Е. Чебучевой, Г. Вириной. СПб.: Академический проект; Изд-во ДНК, 2007. 519 с.
- 11 *Зубова Л.В.* Современная русская поэзия в контексте истории языка. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 431 с.
- 12 *Иванов В.И.* Родное и вселенское / сост., вступ. ст. и примеч. В.М. Толмачева. М.: Республика, 1994. 427 с.
- 13 *Иоффе Д.* Fin de siècle трансгрессивности русского поставангарда: эстетика и практика трансфуризма // *Новое литературное обозрение.* 2018. № 1. С. 260–282.
- 14 *Иоффе Д.* К вопросу о радикальной эстетике Второго русского авангарда. Поэтика Михаила Гробмана: живопись, житнетворчество и кинический террор // *Новое литературное обозрение.* 2016. № 140. С. 287–311.
- 15 *Казарина Т.В.* Три эпохи русского литературного авангарда. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2004. 620 с.

- 16 Каломиров А. [Кривулин В.]. Двадцать лет новейшей русской поэзии (предварительные заметки) // Часы. 1979. № 22. С. 240–263.
- 17 Кобринский А.А. О Хармсе и не только: статьи о русской литературе XX века. СПб.: Свое издательство, 2013. 406 с.
- 18 Крусанов А.В. Русский авангард. 1907–1932 (исторический обзор): в 3 т. СПб.: Новое литературное обозрение, 1996. Т. I: Боевое десятилетие. 1104 с.
- 19 Кукуй И. «Я иду по линии наибольшего сопротивления». Поэтическая траектория Василиска Гнедова // Гнедов В. «Сама поэзия»: стихотворения / сост., подгот. текста и примеч. И. Кукуя. М.: Изд. книжного магазина «Циолковский», 2018. С. 9–22.
- 20 Кукулин И.В. Прорыв к невозможной связи: Статьи о русской поэзии. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2019. 696 с.
- 21 Лейдерман Н.М., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: в 3 кн. М.: УРСС, 2001. Кн. I: Литература «Оттепели» (1953–1968). 288 с.
- 22 Разувалова А.И. Писатели-«деревенщики»: литература и консервативная идеология 1970-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 612 с.
- 23 Сигей С. О задачах транспоэзии // Транспонанс. 1979. № 1. С. 4–5.
- 24 Смирнов И. От противного. Разыскания в области художественной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 322 с.
- 25 Смирнов И. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. Л.: Наука, 1976. 203 с.
- 26 Соколова О.В. От авангарда к неоавангарду: язык, субъективность, культурные переносы. М.: Культурная революция, 2019. 294 с.
- 27 Фетисова Е.Э. Неоакмеизм как система программных и латентных течений XX века. М.: ИНИОН РАН, 2016. 339 с.
- 28 Флаккер А. Живописная литература и литературная живопись. М.: Три квадрата, 2008. 432 с.
- 29 Фомин А., Чудиновская Т. [Кобак А.В., Останин Б.В.]. Архив ретро-футуризма // Часы. 1985. № 54. С. 251–270.
- 30 Buchloh В.Н.Д. Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975. Cambridge; Massachusetts; London: The MIT Press, 2000. 632 p.
- 31 Enzensberger Н.М. Die Aporien der Avantgarde // Einzelheiten II. Poesie und Politik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980. P. 50–80.
- 32 Experimental – Visual – Concrete: avant-garde poetry since the 1960s / ed. by К. David Jackson, Eric Vos, Lohanna Drucker. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1996. 442 p.
- 33 Foster H. What's Neo about die Neo-Avant-Garde? // October. 1994. № 70. P. 5–32.
- 34 Korchagin K. The Neo-Futurists // The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture. Oxford: Oxford University Press, 2021. URL: <https://academic.oup.com/>

edited-volume/34707/chapter-abstract/337899440?redirectedFrom=fulltext (дата обращения: 04.11.2022).

- 35 *Schaffner A.K.* On the Reconciliation of Tradition and Invention in Concrete Poetry // NEO-AVANT-GARDE / ed. by David Hopkins. Amsterdam; New York: Rodopi, 2006. P. 97–118.
- 36 *Zitzewitz J. von.* The culture of samizdat: literature and underground networks in the late Soviet Union. London: Bloomsbury Academic, 2021. 265 p.

References

- 1 Biriukov, S.E. "Poeziia: Moduli i vektory. Vykhod iz rodovykh putei, ili tret'ia akademizatsiia zaumnogo" ["Poetry: Modules and Vectors. An Escape From the Ancestral Paths, or the Third Academization of the Zaum"]. *Topos: Literaturnyi filosofskii zhurnal*, December 12, 2005. Available at: <http://www.topos.ru/article/4270> (Accessed 04 November 2022). (In Russ.)
- 2 Boulton, D.E. "Chas itogov" ["The Hour of Conclusions"]. "U Goluboi Laguny": *Antologiiia noveishei russkoi poezii* ["By the Blue Lagoon": *An Anthology of the Latest Russian Poetry*], vol. 1, comp. by K. Kuz'minskii, G. Kovalev. Moscow, V. Orlov Publ., 2006, pp. 10–14. (In Russ.)
- 3 Bykov, L.P., and I.E. Vasil'ev. "Poeticheskie postavangard 1930-kh – nachala 1950-kh godov" ["Poetic Post-avant-garde of the 1930s – Early 1950s"]. *Russkaia literatura XX veka: 1930–1950-kh godov: uchebnoe posobie: v 2 t.* [Russian Literature of the 20th Century: 1930–1950s: Textbook: in 2 vols.], vol. 2. Moscow, Akademiia Publ., 2014, pp. 384–415. (In Russ.)
- 4 Biurger, P. *Teoriia avangarda* [Theory of Avant-garde], trans. from German by S. Tashkenova. Moscow, V-A-C press Publ., 2014. 195 p. (In Russ.)
- 5 Vasil'ev, I.E. *Russkii poeticheskie avangard XX veka* [Russian Poetic Avant-garde of the 20th Century]. Ekaterinburg, Ural University Publ., 1999. 315 p. (In Russ.)
- 6 Grechko, V. "Zvuk i znachenie v sovremennoi russkoi poezii: sto let posle futurizma" ["Sound and Meaning in Modern Russian Poetry: Hundred Years After Futurism"]. *Imidzh, dialog, eksperiment – polia sovremennoi russkoi poezii / Image, Dialog, Experiment – Felder der russischen Gegenwartsdichtung* [Image, Dialogue, Experiment – Fields of Modern Russian Poetry / Image, Dialog, Experiment – Felder der russischen Gegenwartsdichtung], vol. 1, ed. by H. Shtal', M. Rutts. Berlin, München, Otto Sagner, 2013, pp. 77–90. (In Russ.)
- 7 Grinberg, K. "Avangard i kitch" ["Avant-garde and Kitsch"], trans. by A. Kalinina. *Khudozhestvennyi zhurnal*, no. 60, 2005, pp. 49–58. (In Russ.)
- 8 Grobman, M. "Vtoroi russkii avangard" ["The Second Russian Avant-garde"]. *Zerkalo*, no. 29, 2007, pp. 52–57. (In Russ.)
- 9 Grois, B. *Iskusstvo utopii* [The Art of Utopia]. Moscow, Khudozhestvennyi zhurnal Publ., 2003. 319 p. (In Russ.)
- 10 Grygar, M. *Znakotvorchestvo. Semiotika russkogo avangarda* [Signmaking. Semiotics of the Russian Avant-garde], trans. by M. Shereshevskaia, E. Chebuceva, G. Virina. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., Izdatel'stvo DNK Publ., 2007. 519 p. (In Russ.)
- 11 Zubova, L.V. *Sovremennaia russkaia poeziia v kontekste istorii iazyka* [Modern Russian Poetry in the Context of the History of Language]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2000. 431 p. (In Russ.)

- 12 Ivanov, V.I. *Rodnoe i vselenskoe* [*Native and Ecumenical*], comp., introd. and ref. by V.M. Tolmachev. Moscow, Respublika Publ., 1994. 427 p. (In Russ.)
- 13 Ioffe, D. “Fin de siècle transgressivnosti russkogo postavangarda: estetika i praktika transfurizma” [“The Russian Post-avant-garde and the Fin de Siècle: the Aesthetics of Transfurism”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 1, 2018, pp. 260–282. (In Russ.)
- 14 Ioffe, D. “K voprosu o radikal’noi estetike Vtorogo russkogo avangarda. Poetika Mikhaila Grobmana: zhivopis’, zhiznetvorchestvo i kinicheskii terror” [“The Revolutionary Aesthetics of the Second Russian Avant-Garde’s ‘Cynic’ Terror. The Subversive Art of Mikhail Grobman”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 140, 2016, pp. 287–311. (In Russ.)
- 15 Kazarina, T.V. *Tri epokhi russkogo literaturnogo avangarda* [*Three Epochs of the Russian Literary Avant-garde*]. Samara, Samara University Publ., 2004. 620 p. (In Russ.)
- 16 Kalomirov, A. [Krivulin, V.] “Dvadsat’ let noveishei russkoi poezii (predvaritel’nye zametki)” [“Twenty Years of the Latest Russian Poetry (Preliminary Notes)”]. *Chasy*, no. 22, 1979, pp. 240–263. (In Russ.)
- 17 Kobrinskii, A.A. *O Kharmse i ne tol’ko: stat’i o russkoi literature XX veka* [*On Kharms and Others: Articles about Russian Literature of the 20th Century*]. St. Petersburg, Svoe izdatel’stvo Publ., 2013. 406 p. (In Russ.)
- 18 Krusanov, A.V. *Russkii avangard. 1907–1932 (istoricheskii obzor): v 3 t.* [*The Russian Avant-garde. 1907–1932 (Historical Review): in 3 vols.*], vol. 1: Boevoe desiatiletie [The Fighting Decade]. St. Petersburg, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1996. 1104 p. (In Russ.)
- 19 Kukui, I. “‘Ia idu po linii naibol’shego soprotivleniia.’ Poeticheskaia traektoriiia Vasiliska Gnedova” [“‘I’m Going along the Line of Greatest Resistance.’ The Poetic Trajectory of Vasilisk Gnedov”]. Gnedov, V. “*Sama poeziiia*: *Stikhotvoreniia*” [“*The Poetry Itself*: *Poems*”], comp., text prep. and ref. by I. Kukui. Moscow, Izdanie knizhnogo magazina “Tsiolkovskii” Publ., 2018, pp. 9–22. (In Russ.)
- 20 Kukul’in, I.V. *Proryv k nevozmozhnoi sviazi: Stat’i o russkoi poezii* [*Breakthrough to an Impossible Connection: Articles about Russian Poetry*]. Ekaterinburg, Moscow, Kabinetnyi uchenyi Publ., 2019. 696 p. (In Russ.)
- 21 Leiderman, N.M., and M.N. Lipovetskii. *Sovremennaia russkaia literatura: v 3 kn.* [*Modern Russian Literature: in 3 books*], book 1: Literatura “Ottepeli” (1953–1968) [The Literature of “Thaw” (1953–1968)]. Moscow, URSS Publ., 2001. 288 p. (In Russ.)
- 22 Razuvalova, A.I. *Pisateli-“derevshchiki”: literatura i konservativnaia ideologiia 1970-kh godov* [*Writers-“Hillbillies”: Literature and Conservative Ideology of the 1970s*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2015. 612 p. (In Russ.)
- 23 Sigei, S. “O zadachakh transpoezii” [“Tasks of Transpoetry”]. *Transponans*, no. 1, 1979, pp. 4–5. (In Russ.)

- 24 Smirnov, I.P. *Ot protivnogo. Razyskaniia v oblasti khudozhestvennoi kul'tury* [From the Opposite. Searches in the Field of Artistic Culture]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018. 322 p. (In Russ.)
- 25 Smirnov, I.P. *Khudozhestvennyi smysl i evoliutsiia poeticheskikh sistem* [Artistic Meaning and the Evolution of Poetic Systems]. Leningrad, Nauka Publ., 1976. 203 p. (In Russ.)
- 26 Sokolova, O.V. *Ot avangarda k neoavangardu: iazyk, sub'ektivnost', kul'turnye perenosy* [From Avant-garde to Neo-avant-garde: Language, Subjectivity and Cultural Transfers]. Moscow, Kul'turnaia revoliutsiia Publ., 2019. 294 p. (In Russ.)
- 27 Fetisova, E.E. *Neoakmeizm kak sistema programmykh i latentnykh techenii XX veka* [Neoakmeism as a System of Program and Latent Movements of the 20th Century]. Moscow, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences Publ., 2016. 339 p. (In Russ.)
- 28 Flaker, A. *Zhivopisnaia literatura i literaturnaia zhivopis'* [Picturesque Literature and Literary Painting]. Moscow, Tri kvadrata Publ., 2008. 432 p. (In Russ.)
- 29 Fomin, A., and T. Chudinovskaia [Kobak, A.V., and B.V. Ostanin]. "Arkhiv retro-futurizma" ["Archive of Retro-futurism"]. *Chasy*, no. 54, 1985, pp. 251–270. (In Russ.)
- 30 Buchloh, Benjamin H.D. *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press, 2000. 632 p. (In English)
- 31 Enzensberger, Hans Magnus. "Die Aporien der Avantgarde." *Einzelheiten II. Poesie und Politik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980. S. 50–80. (In German)
- 32 Jackson, K. David, and Eric Vos, and Lohanna Drucker, editors. *Experimental – Visual – Concrete: Avant-garde Poetry since the 1960s*. Amsterdam, Atlanta, GA, Rodopi, 1996. 442 p. (In English)
- 33 Foster, Hal. "What's Neo about die Neo-Avant-Garde?" *October*, no. 70, 1994, pp. 5–32. (In English)
- 34 Korchagin, Kirill. "The Neo-Futurists." *The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture*. Oxford, Oxford University Press, 2021. Available at: <https://academic.oup.com/edited-volume/34707/chapter-abstract/337899440?redirectedFrom=fulltext> (Accessed 04 November 2022). (In English)
- 35 Schaffner, Anna Katarina. "On the Reconciliation of Tradition and Invention in Concrete Poetry." Hopkins, David, editor. *NEO-AVANT-GARDE*. Amsterdam, New York, Rodopi, 2006, pp. 97–118. (In English)
- 36 Zitzewitz, Josephine von. *The Culture of Samizdat: Literature and Underground Networks in the Late Soviet Union*. London, Bloomsbury Academic, 2021. 265 p. (In English)

Научная статья /
Research Article

<https://elibrary.ru/GVIMCE>
УДК 821'01(38).0
ББК 83.3(0)321

О ШУТКЕ В КОМЕДИИ АРИСТОФАНА «ЖЕНЩИНЫ В НАРОДНОМ СОБРАНИИ» (СТ. 21–23)

© 2023 г. Е.Н. Бузурнюк

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

*Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте
Российской Федерации, Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 12 января 2023 г.

Дата одобрения рецензентами: 02 марта 2023 г.

Дата публикации: 25 июня 2023 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-32-45>

Статья выполнена по гранту Правительства Российской Федерации (соглашение № 075-15-2021-571 от 3 июня 2021 г., срок реализации 2021–2023 гг.) «Цифровые комментарии к античным текстам: древнегреческая комедия»

Аннотация: В статье рассматривается история толкования шутки, содержащейся в ст. 21–23 комедии Аристофана «Женщины в народном собрании». Среди исследователей нет единого мнения о том, что значит рассматриваемое место, какой порядок стихов предпочтительнее и какую роль эти стихи играют в открывающей сцене комедии. Текстологический, содержательный и контекстуальный анализ позволяет автору статьи истолковать темное место таким образом, чтобы предложенная интерпретация наилучшим образом соответствовала поэтике Аристофана. Автор статьи возражает против изменения порядка стихов, аргументируя необходимость сохранения рукописного порядка. Рассматриваемое место предлагается понимать следующим образом: Аристофан цитирует некоего Фиромеха, который в публичном пространстве совершил речевую ошибку и вместо ἐτέρας ἑδρας «другие места» сказал ἐταίρας ἑδρας, что приблизительно значит «гетерины седалища». Поскольку контекст подразумевает, что героини должны «занять места», речевая ошибка Фиромеха оказывается удобной для обыгрывания. Снижение паратрагического пафоса открывающей сцены комедии с помощью шутки, основанной на физиологическом юморе, входит в поэтический инструментарий Аристофана и позволяет ему получить благосклонность зрителей разных культурных уровней.

Ключевые слова: Аристофан, «Женщины в народном собрании», Экклезиастусы, комедия, текстология, юмор, пролог в комедиях, шутки Аристофана.

Информация об авторе: Екатерина Николаевна Бузурнюк — аспирант, младший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия; преподаватель, Историко-филологический факультет, Институт общественных наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, пр. Вернадского, д. 82, 119571 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0818-5375>

E-mail: katerinabuz@gmail.com

Для цитирования: Бузурнюк Е.Н. О шутке в комедии Аристофана «Женщины в народном собрании» (ст. 21–23) // Studia Litterarum. 2023. Т. 8, № 2. С. 32–45. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-32-45>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 8, no. 2, 2023

THE JOKE IN ARISTOPHANES' ASSEMBLYWOMEN (V. 21–23)

© 2023, Ekaterina N. Buzurnyuk
A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration,
Moscow, Russia
Received: January 12, 2023
Approved after reviewing: March 02, 2023
Date of publication: June 25, 2023

Acknowledgements: The work was financially supported by the grant from the Government of the Russian Federation (agreement no. 075-15-2021-571 by June 3, 2021, implementation period 2021–2023) “Digital Commentaries on Ancient Texts: Ancient Greek Comedy.”

Abstract: The article deals with the history of interpretation of the joke in v. 21–23 of Aristophanes' *Assemblywomen*. There is no consensus among researchers about the meaning of the passage under consideration, what order of verses is preferable, and what role these verses play in the opening scene of the comedy. The textual and contextual analysis allows the author to interpret the obscure passage so that the proposed interpretation suits the poetics of Aristophanes' comedies best. The author of the article argues against the change in the manuscripts' order of the verses. The passage in question should be understood as follows: Aristophanes quotes a certain Phylomachus, who in public space made a speech mistake and instead of ἐτέρας ἔδρας 'other places' said ἐταίρας ἔδρας, which approximately means 'hetairas' seats. Since the context implies that the female characters ought to 'take their places,' the quotation of Phylomachus' mistake turns out to be suitable. In addition, the reduction of the paratragic pathos of the opening scene of the comedy with the help of a joke based on physiological humor is characteristic for the poetic toolkit of Aristophanes and allows him to gain the favor of viewers of different cultural levels.

Keywords: Aristophanes, *Assemblywomen*, *Ecclesiazusae*, comedy, textology, comic prologue, humour, Aristophanic jokes.

Information about the author: Ekaterina N. Buzurnyuk, PhD Student, Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia; Lecturer, Faculty of History and Philology, Institute for Social Sciences, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Vernadskogo Ave. 82, 119571 Moscow, Russia.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0818-5375>

E-mail: katerinabuz@gmail.com

For citation: Buzurnyuk, E.N. “The Joke in Aristophanes' *Assemblywomen* (v. 21–23).” *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 2, 2023, pp. 32–45. (In Russ.)
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-32-45>

В комедии Аристофана «Женщины в народном собрании» афинские жены готовят заговор: они задумали надеть бороды и плащи своих мужей, чтобы проникнуть незамеченными в народное собрание, внести предложение о передаче власти в городе женщинам и самим же проголосовать за это решение. Комедия открывается монологом Праксагора, занимающим 29 стихов.

Первая часть монолога — 16 стихов — посвящена обычной лампе, которую Праксагора приносит собой, выйдя на ночную афинскую улицу. Обратившись к лампе как к светоносному божеству (обращение) (подробнее см.: [1]), Праксагора описывает ее славное происхождение (прославление божества) и затем просит ее передать сигнал сообщницам (просьба к божеству). Таким образом, первые 6 стихов воспроизводят структуру, характерную для гимна [9, p. 128], что находит отражение также в возвышенном языке и стиле. Окончательное снижение предмета при сохранении паратрагического пафоса происходит в ст. 7–16, когда Праксагора повествует о том, как лампа прежде помогала женщинам, будучи допущенной в самые укромные уголки дома и к женскому телу. При этом лампа не выдавала никому женских секретов.

Через описание взаимовыгодных отношений¹ (мы доверяли тебе — ты нас не выдавала) обосновывается участие лампы-божества в новом женском замысле — и в ст. 17 Праксагора начинает раскрывать содержание комедии. Сначала зритель узнает, что у женщин есть какой-то план (τὰ νῦν βουλεύματα, «нынешний замысел», 17), решение о котором было принято на празднике Скир (18). Затем Праксагора обозначает время (πρὸς ὄρθρον γ’

¹ Речь идет о специфических отношениях между божеством и человеком, обращающимся к нему с молитвой.

ἔστιν, «а дело уж к рассвету», 20), а также объясняет ситуацию: скоро начнется народное собрание, и женщинам следует занять места (20–23). Далее героиня задается вопросом, почему женщины до сих пор не пришли, и перечисляет возможные причины их задержки: у них нет сшитых бород (24–25) или им было трудно тайно выкрасть мужские гиматии (26–27). Это, как мне кажется, удачно создает интригу — зритель уже понимает, что приход в собрание и искусственные бороды связаны, однако истинная цель женщин все еще остается неизвестной. В ст. 27–29 Аристофан продолжает намекать зрителям на некий женский заговор: Праксагора видит приближающийся огонек и скрывается, чтобы не быть обнаруженной, если вдруг приближается мужчина.

Эти предварительные замечания о структуре открывающей сцены нам важны по следующей причине. Полагаю, что Аристофану было важно завладеть вниманием и благорасположением публики с первой произнесенной актером строчки, поэтому открывающие сцены комедий призваны удивить, заинтриговать и/или рассмешить зрителя [8, р. 170–171]. Ни один стих не появляется просто так: каждый неизменно преследует одну из трех названных целей.

В монологе Праксагоры есть фрагмент, который пока остается не до конца понятным как с точки зрения внутреннего смысла, так и в отношении функции, которую он имеет внутри открывающей сцены. Речь идет о стихах 20–23:

καίτοι πρὸς ὄρθρον γ' ἔστιν· ἡ δ' ἐκκλησία	20
αὐτίκα μάλ' ἔσται· καταλαβεῖν δ' ἡμᾶς ἔδρας —	21
ἃς Φυρόμαχος ποτ' εἶπεν, εἰ μέμνησθ' ἔτι —	22
δεῖ τὰς ἐταίρας κἀγκαθιζόμενας λαθεῖν.	23

И все же дело уж к рассвету; и собрание
 Начнется вскоре; нам следует занять места, —
 О которых некогда сказал Фиромах, если помните, —
 τὰς ἐταίρας, и незаметно на них сесть.

Что значит “καταλαβεῖν δ' ἡμᾶς ἔδρας δεῖ τὰς ἐταίρας”? Зачем Аристофан вводит упоминание Фиромаха? Можно ли принять рукописный поря-

док строчек, или же стоит, вслед за многими издателями, его изменить? Что этот пассаж дает Аристофану для достижения одной из трех целей — увлечь, заинтриговать или рассмешить зрителя? В данной статье я постараюсь дать ответы на эти вопросы.

Как становится ясно благодаря стиху 22, мы имеем дело с некой цитатой, приписываемой Фиромаху². Большинство исследователей согласны в том, что Фиромах, кем бы он ни был, совершил в публичном выступлении (в собрании, во время представления в театре или где бы то ни было еще) оговорку, которая придала его словам неприличный смысл. Схолиаст в Равеннской рукописи (R) сообщает, что сказано было слово ἔδρας («места для сидения», но также может означать «задницы», «седалища»), в рукописях Г и Λ в этом схолии вместо ἔδρας написано τὸ и τὶ соответственно. Опираясь на этот схолий в рукописи R, У. фон Виламовиц-Меллендорф решил, что некий неудачливый актер когда-то сказал ἔδρας «задницы» вместо ἔδρας «ты сделал» (цит. по: [4, р. 370]). Однако, как будет показано далее, речевая ошибка заключалась не в ἔδρας, а в ἑταίρας.

I В чем заключается шутка?

Бенджамин Роджерс считает вероятным, что Фиромах (или Сфиромах, или Клеомах) был героем пьесы, который направил своих ἑταίρους — «товарищей» (т. е. хор) — лежать в засаде, пока он сам принимал участие в «некоем опасном приключении» [12, р. 7]. И, по мнению исследователя, ст. 22 произносит корифей, напоминая хору об указании, которое им дал их предводитель Фиромах. Роджерс, опираясь на схолий к самому началу комедии (ὑποπτεύεται ὁ ἄμβρος ἢ τοῦ Ἀγάθωνος ἢ τοῦ Δικαιογένοῦς, «предполагают ямб или Агафона, или Дикеогена»), видит в стихах 21–23 реминисценции из какой-то трагедии Агафона или Дикеогена. Шутка, таким образом, должна была бы заключаться в замене τοὺς ἑταίρους «товарищей» в мужском роде на τὰς ἑταίρας в женском. Восстановление Роджерсом сцены из трагедии кажется фантазией. К тому же трудно представить, что в трагедии, чей сюжет обычно основан на мифе, мог появиться герой с именем Фирмах, которое

² Имя Φυρόμαχος написано в Равеннской рукописи, в остальных — Σφυρόμαχος, которое, вероятно, является рукописной ошибкой из-за диттографии сигмы. Ситуация с именем осложняется тем, что в схолиях появляется имя Κλεόμαχος, и его связь с рукописным Фиромахом неясна. Сведения схолий требуют отдельного обсуждения, которое не имеет принципиального значения для решения вопросов, поставленных в данной статье.

не зафиксировано в мифологической традиции и является обычным афинским именем для V–II вв. до н.э. (LGPN II s.v. Φυρόμαχος).

Ван Леувен приводит несколько различных мнений [7, р. 8]. Одно из них заключается в следующем: стих 22 может стоять в самом начале комедии, после ст. 1 или 2 (как мы помним, схолиаст подозревает цитату из трагика в ст. 1): “ὃ λαμπρὸν ὄμμα κτέ., ὡς Φυρόμαχος τότε εἶπε κτέ.”, и таким образом Аристофан высмеивает какого-то трагического поэта или актера за высокопарные выражения. Ван Леувену эта перестановка кажется предпочтительной.

Если же помещать ст. 22 на его обычное место, то шутку, по мнению ван Леувена, стоит понимать так. Аристофан напоминает зрителям о случае, который недавно произошел в собрании и стал поводом для смеха: некий оратор, нападая на аристократов (in optimates), припомнил τὰς ἔδρας τῶν ἑταίρων — скамьи в первом ряду, а какой-то шутник превратил эти слова в некое неприличное выражение.

Соммерстин связывает ошибку с неправильно поставленным ударением. Форма родительного падежа от ἑταῖρος, «товарищ», будет ἑταίρων, но Фиромах якобы сказал ἑταῖρων, «гетер». Параллелью служит известная ошибка актера Гегелоха, которую Аристофан цитирует в Лягушках (Ra. 303–304). Играя Ореста, Гегелох произнес γαλήν, «ласку», вместо γαλήν' (γαληνά), «спокойствие» [6, р. 231]. Параллель не самая близкая, поскольку ошибки типологически различны: Гегелох ошибается в типе ударения, а Фиромах, в интерпретации Соммерстина, в ударном слоге.

Главным возражением против подобной реконструкции ошибки Фиромаха служит то, что Аристофан использует вовсе не родительный, а винительный падеж. Если слово ἑταῖρας — это слово, в котором была совершена оговорка, и если соль шутки заключается именно в нем, то изменение падежа должно привести лишь к снижению производимого эффекта, поскольку распознать цитату становится сложнее. Наибольший комический эффект будет достигнут только в том случае, если падеж в первоисточнике и в тексте Аристофана будет один и тот же — винительный.

На определенном этапе издатели текста комедии предпочитали заменить ἑταῖρας на ἑτέρας — «другие», что дает более простой и понятный смысл, но требует дополнительных исправлений для сохранения метрики. Вопреки согласию рукописей, единодушно выбирающих чтение ἑταῖρας, за-

мену сделали Вильгельм Диндорф (1826), Фредерик Блейдс (1881), Адольф фон Вельзен [15] (1883), добавив πῶς после δεῖ τὰς ἐταίρας.

В 1902 г. Альфонс Виллемс высказал следующее предположение: Фиромах, некий неизвестный политик, хотел сказать ἐτέρας ἔδρας, «другие места», но оговорился и произнес ἐταίρας ἔδρας (цит. по: [7, р. 8–9]). Виктор Кулон поддерживает мнение Виллемса [4, р. 369], с ними согласен также и Ашер [14, р. 76].

Каким образом ἐταίρας ἔδρας обретает обценный смысл? Ашер обращает внимание, что ἔδρα — слово, которое может означать как «место для сидения», так и «седалище», «зад» [14, р. 75]. У Аристофана в схожем двусмысленном выражении это слово встречается в *Облаках*: καὶ τῆς σελήνης ἐσκοπεῖσθε τὴν ἔδραν; «[Отчего] вглядывались в седалище луны?» (*Nu.* 1507). В ст. 21 ἔδρας рядом с глаголом καταλαμβάνω имеет нейтральное значение «места», однако напоминание о речевой ошибке Фиромаха и произнесение τὰς ἐταίρας придает ἔδρας второе значение, сниженное, и это сразу вызывает смех.

Поскольку изначально ошибка была совершена в прилагательном, не следует понимать ἐταίρας как имя существительное и как приложение к ἔδρας. Замещая подразумеваемое прилагательное ἐτέρας, ἐταίρας тоже употребляется в атрибутивной позиции, создавая образ с предельно ясной семантикой, связанной со словом «гетера». Случаи употребления ἐταίρος в качестве прилагательного редки, и словарь LSJ дает для прилагательного значения, близкие к существительному («партнер», «товарищ»), однако в значении «гетерин» оно не зафиксировано. Однако в нашем случае ἐταίρας и не должно быть употреблено грамматически верно, и нет необходимости в поиске полного грамматического объяснения — ведь ἐταίρας возникло в результате речевой ошибки и неправильность в нем заложена по природе возникновения. Таким образом, ἐταίρας ἔδρας должно примерно означать «гетерины задницы», или, чтобы сохранить в переводе двузначность, «гетерины седалища».

II Синтаксис

Роджерс, ван Леувен, К. Роберт [11, р. 342] и следом за ван Леувенем Алан Соммерстин [13, р. 139] полагают, что τὰς ἐταίρας (существительное) связано с ἡμᾶς в качестве приложения, что дает смысл: «нам, сообщницам по заговору, следует занять места...». У ванн Леувена в переводе: “nos

autem, quae sodalicium fecimus, oportet sedes capere”; у Роберта: “wir, die verschworenen Genossinen”; у Соммерстина: “we’ve got to bag places and get seated there without being noticed, acting in the most intimate cooperation...”. У Роджерса в переводе: “we frail womankind must take the seats Phylomachus assigned us”, что совсем далеко от греческого текста.

Соммерстин вслед за ван Леуvenом пишет, что обычное значение существительного ἑταίρας — «куртизанки», однако в устах Праксагоры оно значит «товарки», «заговорщицы», как слово, связанное с понятием ἑταιρεία, которым в Афинах обозначали политические объединения и общества [13, р. 139]. По мнению Соммерстина, использование этого слова может оставить зрителей в неуверенности касательно статуса Праксагоры и ее подруг: гетеры они или все же жены афинян? Тем не менее Соммерстин сам отмечает, что статус женщин уже установлен упоминанием религиозного праздника Скир, участие в котором принимали только жены граждан. Кроме того, статус Праксагоры обозначен ее обликом — маской и костюмом, и зрители никак не могли принять ее за гетеру.

Главное возражение против связи τὰς ἑταίρας с ἡμᾶς заключается в том, что к τὰς ἑταίρας ближе стоит вовсе не местоимение «мы», а существительное «места» (ἔδρας), которое завершает ст. 21 и на которое падает акцент. Поэтому было бы логично связать τὰς ἑταίρας именно с ἔδρας — так сделал Виллемс, которого цитирует ван Леуven [7, р. 8–9]. Это мнение также поддерживают Виктор Кулон [4, р. 369] и вслед за ним Р.Дж. Ашер [14, р. 75–76].

III Порядок стихов

Рукописный порядок подразумевает, что оборот accusativus cum infinitivo, зависящий от δεῖ, разделен относительным придаточным предложением в ст. 22. Перестановку предложил Довер, и вслед за ним измененный порядок 21–23–22 читают Ашер, Соммерстин и Найджел Вилсон [18, р. 211–212].

καίτοι πρὸς ὀρθρον γ’ ἐστίν· ἡ δ’ ἐκκλησία	20
αὐτίκα μάλ’ ἔσται· καταλαβεῖν δ’ ἡμᾶς ἔδρας	21
δεῖ τὰς ἑταίρας κάγκαθιζομένας λαθεῖν,	23
ἄς Φυρόμαχος ποτ’ εἶπεν, εἰ μέμνησθ’ ἔτι.	22

По мнению Ашера, порядок стихов в рукописях искажен, и перестановка дает некоторое улучшение: *ἑταίρας* встает ближе к *ἕδρας*, к которому оно относится, а после *εἰ μὲννησθ' ἔτι* получается логическая пауза в конце предложения, позволяющая аудитории среагировать на шутку [14, р. 75]. Схожее соображение о том, что в конце отрывка (после ст. 23 и 22) актер берет паузу для того, чтобы дать зрителям возможность посмеяться над шуткой, высказывает также Соммерстин [13, р. 140].

Такой подход видится в корне неверным. Во-первых, перестановка — это необоснованное вмешательство в текст, который в рукописной традиции представлен без вариантов. Во-вторых, из-за перестановки ст. 22 становится неясно, к чему именно относится *ἄς*: к *ἕδρας* или к причастию *κατακαθίζομένας*.

Из современных издателей лишь Массимо Ветта сохраняет рукописный порядок. Он также обращает внимание, что *εἰ μὲννησθ' ἔτι* направляет внимание зрителей на двусмысленное слово перед тем, как его значение (разумеется, сниженное и поэтому смешное) будет раскрыто [16, р. 147].

Рукописный порядок стихов отражает устройство шутки. Аристофан строит шутку на цитате, поэтому имя Фиромеха — это ключ, позволяющий зрителям верно распознать отсылку. Таким образом, сначала Аристофан говорит вполне невинную фразу в ст. 21: *καταλαβείν δ' ἡμᾶς ἕδρας*, «нам занять места...», что вроде бы подразумевает обычные места для сидения. Затем стих 22 прерывает грамматическую структуру предложения, вводит отсылку к Фиромеху и тем самым подготавливает зрителей к правильной интерпретации шутки. Наконец, в начале ст. 23 звучит *τὰς ἑταίρας*, составляющее соль шутки и выдвигающее на первый план сниженное значение *ἕδρας* — и, в конечном счете, воспроизводящее речевую ошибку Фиромеха. Если представить, что зрители разразились хохотом, как только прозвучало *τὰς ἑταίρας*, легко можно представить, что вторая половина стиха 23 была заглушена этим смехом — там, в любом случае, нет никакой важной информации, это лишь повторение мысли о *καταλαβείν ἕδρας*.

IV Поэтика

В завершение следует отметить, что шутка о «гетериных задницах» делает открывающий монолог Праксагоры более сбалансированным. Комические средства, которыми располагает Аристофан, различаются по

уровню интеллектуальной сложности. На низшем — простейшем — уровне находится юмор, основанный на физиологии. Его понимание не требует высокого уровня культуры и умения считать отсылки и цитаты. Сюда относятся гиперболизированные накладные элементы комических костюмов (животы и фаллосы у мужских персонажей, молочные железы и ягодицы у женщин), шутки о дефекации, рвоте и иных физиологических процессах. Шутка о «гетериных задницах» тоже входит в эту категорию, сочетаясь, впрочем, с сатирическим выпадом против конкретного лица, что делает шутку более сложной. На противоположном конце спектра находятся приемы, в которых юмор построен на интертекстуальности (в первую очередь, формы паратрагедии) и политической сатире.

Как было показано, начало монолога Праксагоры уподобляется гимну, что помещает эти стихи на сравнительно высокий уровень комического. Далее следует паратрагическое обращение к лампе, пафос которого несколько компенсируется низким предметом речи (помощь лампы в женских хитростях), однако это не приводит к совершенному снижению стиля. Наконец, Аристофан полностью разрушает серьезность ситуации и интонации с помощью шутки о «гетериных задницах» в ст. 21–23. Использование разных видов юмора могло позволить поэту получить благосклонность не только искушенного зрителя, но и человека, предпочитающего юмор более простой. Схожую технику можно обнаружить в открывающих сценах «Ахарнян» и «Облаков», которые так же, как и «Женщины в народном собрании», начинаются с монологов.

Дикеополь в «Ахарнянах» рассказывает о том, что, пережив многие несчастья, он порадовался лишь четыре раза. Один раз — когда Клеон «изблевал» пять талантов (ἐξήμεσεν, *Ach.* 6), что может предполагать аллюзию на сцену из некой комедии, поставленной ранее [2, с. 97–100]. Стrepсиад в «Облаках» проводит бессонную ночь и жалуется на жизнь в паратрагической манере, но уже в ст. 9 говорит про спящего Фидиппида, что тот «пускает газы» (πέρδεται, *Ni.* 9). Со ст. 14 уже начинается экспозиция комедии, то есть открывающая сцена завершается.

В монологе Праксагоры шутка о ἑταίρας ἔδρας — это первое в данной комедии использование приема физиологического юмора. Когда героиня ранее говорит об участии лампы в депиляции (ст. 12–13), она делает это паратрагически, используя высокий стиль, что разительно отличается от

прямолинейного грубого юмора, заключающегося в *ἐταίρας ἔδρας*. Полагаю, Аристофан считал необходимым добавить небольшой элемент физиологического юмора в самое начало пьесы, поэтому интерпретация Виллемса в наибольшей степени соответствует творческому методу Аристофана.

Аристофан в монологе Праксагоры сначала *удивляет* зрителей восхвалением лампы, затем разрушает пафос ситуации, *рассмешив* публику грубой шуткой о «гетериных задницах», и, наконец, *заинтриговывает* зрителей сообщением о том, что женщины должны обзавестись искусственными бородами и мужниными плащами.

Список литературы

- 1 Бузурнюк Е.Н. Обращение к лампе в комедии Аристофана «Женщины в народном собрании» (ст. 2): выбор чтения // *Studia Litterarum*. 2022. Т. 7, № 4. С. 74–83. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-4-74-83>
- 2 Макаров И.А., Никольский Б.М. Горести и радости Дикеополя: Аристофан «Ахарняне» 1–16 // *Studia Litterarum*. 2021. Т. 6, № 4. С. 88–119. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-4-88-119>
- 3 Ярхо В.Н. (ред., пер.), Пиотровский Адр. (пер.). Аристофан. Комедии. Фрагменты. М.: Наука, 2000. 1033 с.
- 4 Coulon V. Notes sur l' "Assemblée des femmes" d'Aristophane // *Revue des Études Grecques*. 1923. Т. 36. Fascicule 167. P. 367–399.
- 5 Coulon V. (éd.), Irigoin J. (éd.), van Daele H. (trad.). Aristophane. Comédies. Paris: Les Belles Lettres, 1930. Т. 5: L'Assemblée des femmes. Ploutos. 147 p.
- 6 Dover K. (ed.). Aristophanes. Frogs. Oxford: Clarendon Press, 1993. 398 p.
- 7 Leeuwen J. van (ed.). Aristophanes. Ecclesiazusae. Leiden: A.W. Sijthoff, 1905. 162 p.
- 8 Mazon P. Essai sur la composition des comedies d'Aristophane. Paris: Hachette, 1904. 183 p.
- 9 Metcalf C. The Gods Rich in Praise: Early Greek and Mesopotamian religious poetry. Oxford: Oxford University Press, 2015. 288 p.
- 10 Regtuit R.F. Scholia in Thesmophoriazusas; Ranas; Ecclesiazusas et Plutum. Groningen: Egbert Forsten, 2007. 131 p.
- 11 Robert C. Aphoristische Bemerkungen zu den Ekklesiazusen des Aristophanes // *Hermes*. 1922. Bd. 57, H. 3. S. 321–356.
- 12 Rogers B.B. (ed.). The Ecclesiazusae of Aristophanes. London: George Bell & Sons, 1902. 238 p.
- 13 Sommerstein A. (ed.). The Comedies of Aristophanes. Warminster: Aris & Phillips, 1980. Vol. 10: Ecclesiazusae. 242 p.
- 14 Ussher R.G. (ed.). Aristophanes' Ecclesiazusae. Oxford: Clarendon Press, 1973. 259 p.
- 15 Velsen A. von (ed.). Aristophanis Ecclesiazusae. Leiden: In aedibus B.G. Teubneri, 1883. 98 p.
- 16 Vetta M. (ed.), Del Corno D. (tr.). Aristophane: Le Donne all'assemblea. Milan: Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, 1989. 299 p.
- 17 Wilson N.G. Aristophanea. Studies on the text of Aristophanes. Oxford: Oxford University Press, 2007. 218 p.
- 18 Wilson N.G. (ed.). Aristophanis Fabulae II. Oxford: Oxford University Press, 2007. 326 p.

References

- 1 Buzarniuk, E.N. "Obrashchenie k lampe v komedii Aristofana 'Zhenshchiny v narodnom sobranii' (st. 2): vybor chteniia" ["Reference to the Lamp in Aristophanes' 'Assemblywomen' (v. 2): Reading Choice"]. *Studia Litterarum*, vol. 7, no. 4, 2022, pp. 74–83. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-4-74-83> (In Russ.)
- 2 Makarov, I.A., and B.M. Nikol'skii. "Goresti i radosti Dikeopolia: Aristofan 'Akharniane' 1–16" ["Sorrows and Joys of Dicaeopolis: Aristophanes' 'Acharnians' 1–16"]. *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 4, 2021, pp. 88–119. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-4-88-119> (In Russ.)
- 3 Iarkho, V.N., editor, translator, and Adr. Piotrovskii, translator. *Aristofan. Komedii. Fragmenty* [*Aristophanes. Comedies. Fragments*]. Moscow, Nauka Publ., 2000. 1033 p. (In Russ.)
- 4 Coulon, Victor. "Notes sur l' 'Assemblée des femmes' d'Aristophane." *Revue des Études Grecques*, t. 36, fascicule 167, 1923, pp. 367–399. (In French)
- 5 Coulon, Victor, éditeur, et Jean Irigoien, éditeur, et Hilaire van Daele, traducteur. *Aristophane. Comédies*, t. 5: L'Assemblée des femmes. Ploutos. Paris, Les Belles Lettres, 1930. 147 p. (In French)
- 6 Dover, Kenneth, editor. *Aristophanes. Frogs*. Oxford, Clarendon Press, 1993. 398 p. (In English)
- 7 Leeuwen, Jan van, editor. *Aristophanes. Ecclesiazusae*. Leiden, A.W. Sijthoff, 1905. 162 p. (In Latin)
- 8 Mazon, Paul. *Essai sur la composition des comedies d'Aristophane*. Paris, Hachette, 1904. 183 p. (In French)
- 9 Metcalf, Christopher. *The Gods Rich in Praise. Early Greek and Mesopotamian Religious Poetry*. Oxford, Oxford University Press, 2015. 288 p. (In English)
- 10 Regtuit, Remco F., editor. *Scholia in Thesmophoriazusas; Ranas; Ecclesiazusas et Plutum*. Groningen, Egbert Forsten, 2007. 131 p. (In Latin)
- 11 Robert, Carl. "Aphoristische Bemerkungen zu den Ekklesiazusen des Aristophanes." *Hermes*, bd. 57, h. 3, 1922. S. 321–356. (In German)
- 12 Rogers, Benjamin B., editor. *The Ecclesiazusae of Aristophanes*. London, George Bell & Sons, 1902. 238 p. (In English)
- 13 Sommerstein, Alan, editor. *The Comedies of Aristophanes*, vol. 10: Ecclesiazusae. Warminster, Aris & Phillips, 1980. 242 p. (In English)
- 14 Ussher, Robert G., editor. *Aristophanes' Ecclesiazusae*. Oxford, Clarendon Press, 1973. 259 p. (In English)
- 15 Velsen, Adolf von, editor. *Aristophanis Ecclesiazusae*. Leiden, In aedibus B.G. Teubneri, 1883. 98 p. (In Latin)
- 16 Vetta, Massimo, editor, and Dario Del Corno, translator. *Aristophane: Le Donne all'assemblea*. Milan, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, 1989. 299 p. (In Italian)

- 17 Wilson, Nigel G. *Aristophanea. Studies on the Text of Aristophanes*. Oxford, Oxford University Press, 2007. 218 p. (In English)
- 18 Wilson, Nigel G., editor. *Aristophanis Fabulae II*. Oxford, Oxford University Press, 2007. 326 p. (In Latin)



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 8, no. 2, 2023

“INTERTEXTUALITÉ” AU XII^e SIÈCLE: MARIE DE FRANCE ET CHRÉTIEN DE TROYES

© 2023, Natalia M. Dolgorukova

*École supérieure d'économie de l'Université nationale
de la recherche, Moscou, Russie*

Envoyé: le 6 avril 2022

Approuvé: le 5 octobre 2022

Publié: le 25 juin 2023

L'étude a été réalisée dans le cadre du programme des recherches fondamentales de l'EHESI

Résumé: Cet article part du constat que les études existantes n'accordent pas assez d'attention aux rapports entre Marie de France et Chrétien de Troyes, les plus célèbres et novateurs des auteurs français du règne d'Henri II. Le travail entend démontrer comment cette influence se traduit par le biais d'une recension systématique des nombreux échos indirects et des renvois réciproques, autrement dit, les liens intertextuels et interdiscursifs entre les œuvres de Chrétien et de Marie. Ces liens nous permettent de considérer certains lais de Marie consacrés aux métamorphoses de personnes en animaux (e.g., *Yonec*, *Bisclavret*) comme d'une version "bretonne" des *Métamorphoses* antiques d'Ovide. Ces motifs empruntés à Marie ont ensuite été adaptés par le jeune Chrétien ainsi que certains épisodes (l'amour paternel dans les *Deux amants* et la *Philomena*, le rendez-vous à la fenêtre dans *Rossignol* et *Lancelot*, les gouttes de sang de l'oiseau dans l'*Aüstic* et *Perceval*) et l'emploi du mot *surplus* l'attestent.

Mots clés: Marie de France, Chrétien de Troyes, Matière bretonne, Lais.

Information sur l'auteur: Natalia M. Dolgorukova, PhD de Sorbonne Université, Maître de conférence, École supérieure d'économie de l'Université nationale de la recherche, Pokrovsky blvd, 11, 109028 Moscou, Russie.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5553-0581>

E-mail: natalia.dolgoroukova@gmail.com

Pour la citation: Dolgorukova, N.M. "‘Intertextualité’ au XII^e siècle: Marie de France et Chrétien de Troyes." *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 2, 2023, pp. 46–67. (In French) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-46-67>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 8, no. 2, 2023

“INTERTEXTUALITY” IN THE 12TH CENTURY: MARIE DE FRANCE AND CHRÉTIEN DE TROYES

© 2023, Natalia M. Dolgorukova
*National Research University Higher School
of Economics, Moscow, Russia*
Received: April 06, 2022
Approved after reviewing: October 05, 2022
Date of publication: June 25, 2023

Acknowledgements: The study was carried out within the Program for Fundamental Research at the National Research University Higher School of Economics (HSE University).

Abstract: The article makes a significant contribution to research on the problem of the connection between Marie de France and Chrétien de Troyes, the most famous and innovative French authors of the reign of Henry II. The aim of the work is to demonstrate how this influence is reflected through a systematic review of the numerous indirect echoes and reciprocal references, in other words, the intertextual and interdiscursive links between the works of Chrétien and Marie. These links allow us to consider certain lays of Marie de France devoted to the metamorphoses of people into animals (e. g., “Yonec,” “Bisclavret”) as a “Breton” version of ancient Ovid’s “Metamorphoses.” These motifs borrowed from Marie were then adapted by the young Chrétien as well as certain episodes (paternal love in the “Two Lovers” and the “Philomena,” the meeting at the window in “Rossignol” and “Lancelot,” the drops of bird’s blood in the “Aüstic” and “Perceval”) and the use of the word “surplus” attest this.

Keywords: Marie de France, Chrétien de Troyes, Matter of Britain, lays.

Information about the author: Natalia M. Dolgorukova, PhD in Philology, Associate Professor, National Research University Higher School of Economics, Pokrovsky Blvd. 11, 109028 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5553-0581>

E-mail: natalia.dolgoroukova@gmail.com

For citation: Dolgorukova, N.M. “‘Intertextuality’ in the 12th Century: Marie de France and Chrétien de Troyes.” *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 2, 2023, pp. 46–67. (In French) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-46-67>

Научная статья /
Research Article

<https://elibrary.ru/НСУКОЖ>
УДК 821.133.1.0
ББК 83.3(4Фра)4

«ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ» В XII в.: КРЕТЬЕН ДЕ ТРУА И МАРИЯ ФРАНЦУЗСКАЯ

© 2023 г. Н.М. Долгорукова

Национальный исследовательский университет

«Высшая школа экономики», Москва, Россия

Дата поступления статьи: 06 апреля 2022 г.

Дата одобрения рецензентами: 05 октября 2022 г.

Дата публикации: 25 июня 2023 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-46-67>

*Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований
НИУ ВШЭ*

Аннотация: Существующие работы недостаточно полно останавливаются на проблеме связи между Марией Французской и Кретьеном де Труа, самыми известными и оригинальными французскими авторами времен правления Генриха II Плантагенета. Цель работы — продемонстрировать проявление этого влияния с помощью систематического анализа многочисленных косвенных переключек и взаимных отсылок, другими словами, интертекстуальных связей между произведениями Кретьена и Марии. Эти связи позволяют рассматривать некоторые лэ Марии Французской, посвященные превращениям людей в животных (например, «Йонек» или «Биславрет») как «бретонскую» версию «Метаморфоз» Овидия. Мотивы, эпизоды и отдельные понятия из «Лэ» Марии были заимствованы и адаптированы молодым Кретьеном де Труа: нездоровая и инцестуальная отцовская любовь в «Двух влюбленных» и «Филомене», тайная ночная встреча влюбленных у окна в «Соловье» и «Ланселоте», капли крови убитой птицы в «Соловье» и «Персевале», использование слова “surplus” как эвфемизм для полового акта.

Ключевые слова: Мария Французская, Кретьен де Труа, Бретонский материал, лэ.

Информация об авторе: Наталья Михайловна Долгорукова — PhD, кандидат филологических наук, доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Покровский б-р, д. 11, 109028 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5553-0581>

E-mail: natalia.dolgoroukova@gmail.com

Для цитирования: Долгорукова Н.М. «Интертекстуальность» в XII в.:

Кретьен де Труа и Мария Французская // Studia Litterarum. 2023. Т. 8, № 2.

С. 46–67. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-46-67>

État de question

De nombreuses recherches ont été consacrées tant à l'œuvre de Chrétien de Troyes qu'à celle de Marie de France. Pourtant, très rares sont les ouvrages qui tentent de les confronter¹, mêmes si les chercheurs traitent souvent des similitudes et différences entre ces auteurs². Cette absence vient probablement du fait que ni Chrétien, ni Marie ne se mentionnent directement dans leurs œuvres respectives.

E. Hoepffner se demande si Marie de France connaissait les premières adaptations des livres d'Ovide rédigées par Chrétien de Troyes (*Philomena*, par exemple). Il remarque que "c'est assez probable, bien que nous n'en ayons pas de preuves directes" [20, p. 53], tout en niant la possibilité que Marie ait connu le nouveau type du roman arthurien créé par Chrétien [20, p. 53].

E. Mickel, dans son livre paru dans la seconde moitié du XX^e siècle, ne fait qu'effleurer la question de l'influence entre les deux écrivains. Il arrive à la conclusion que, chez Marie, l'absence de références aux œuvres de Chrétien démontre incontestablement le fait que les *Lais* précèdent chronologiquement les

1 Selon les données du site www.arlima.net, consulté le 22 octobre 2018. Ce que confirme aussi [28, p. 415], en disant que "scholars have frequently speculated about the influence of Marie de France on Chrétien de Troyes and vice versa, but, with rare exceptions, relatively little work has been done that compares their works in any systematic way". Elle cite une seule exception – [19, p. 34–56], qui ne parle pas ou parle très peu des rapports intertextuels entre deux auteurs. Quant à l'article de McCash, dont on parlera plus bas, il examine les liens entre le *Laiüstic* de Marie et la *Philomena* de Chrétien et ne présente donc pas un dossier complet et à jour sur le sujet de cet article.

2 Voir, par exemple: [20; 30; 32; 29; 6], ou également l'article [41], où Wilmotte avance le point de vue selon lequel l'un des passages du *Lai* de Guigemar de Marie de France contient un emprunt de quelques vers de *Cligès* de Chrétien de Troyes. Wilmotte accuse Marie d'avoir plagié Chrétien et d'autres auteurs. Nous ne pouvons pas nous ranger à cette hypothèse et exprimerons un autre point de vue dans le présent article.

romans de ce dernier [30, p. 18]. Au contraire, de nombreux spécialistes de Chrétien soulignent [30, p. 18] que celui-ci était familier des écrits de Marie, comme en témoigne un épisode du roman *Erec et Enide* contenant une mention du *Lai de Joie* [8, p. 258]. Pour E. Mickel, l'influence de Marie sur Chrétien se limite à cet épisode. Nous en reparlerons plus bas.

L'ouvrage de M. Pelan, synthétisant les résultats des recherches sur l'influence de Wace sur les romanciers français de son temps, consacre plusieurs chapitres à Marie de France et Chrétien de Troyes, mais il n'offre pas d'analyse comparative, ce qui aurait pu faire la lumière sur le problème en cause. Ph. Ménard ne mentionne qu'une seule fois ce sujet: Marie ne possédait pas la virtuosité de Chrétien [29, p. 210], et leur attitude vis-à-vis des miracles étaient semblables, les deux en parlaient avec humour et ironie [29, p. 189].

R.H. Bloch souligne la différence entre Marie et d'autres écrivains de son époque, notamment les auteurs du roman de Tristan, et Chrétien de Troyes [6, p. 23, 52, 311, 315]. Cette thèse n'est pourtant pas suffisamment développée. Pour Bloch, ce qui distingue surtout Marie de Chrétien, réside dans le fait que Marie était une femme [6, p. 23, 52, 311, 315].

Finalement, les auteurs d'un livre récent "Marie de France: A Critical Companion" prolonge cette description des différences, en affirmant

Unlike her contemporary, Chrétien de Troyes, who in *Erec et Enide* explicitly asserted the superiority of his *conjointure* over the disjointed efforts of previous or competing composers, Marie repeatedly evokes the oral *lais* composed and circulated by the anonymous and collective *Bretons* displaced by her (written) *Lais* without ever denigrating their efforts [23, p. 9].

Érec et Énide

Dans le Prologue des *Lais*, Marie refuse de se consacrer aux adaptations de textes latins car ces dernières abondent déjà. Si elle s'y employait, ses écrits n'obtiendraient pas la reconnaissance espérée. Marie fait soit allusion aux textes de la *matière de Rome* (les romans d'Alexandre, de Troie et d'Énée), soit les adaptations des livres d'Ovide réalisées par Chrétien de Troyes. On sait, par ailleurs, d'après le célèbre prologue de son roman *Cligès* que Chrétien a adapté Ovide:

Cil qui fist d'Erec et d'Enide,
Et les comandemenz d'Ovide
Et l'art d'amors en romanz mist,
Et le mors de l'espaule fist,
Dou roi Marc et d'Iseut la Blonde,
Et de la hupe et de l'aronde
Et dou rousignol la nuance³ [8, p. 291].

Nous avons une liste des écrits du jeune Chrétien qui débute par son premier et unique roman, où il se présente comme Chrétien de Troyes “Por ce dit Crestiens *de Troies*” (v. 9). Quelle est l'utilité de ce complément?

Comme l'avance Bezzola, “si Chrétien se nomme lui-même dans *Érec et Énide, de Troyes*, il faut donc présumer qu'en écrivant ce premier roman, il ne résidait pas à Troyes” [5, p. 310]. Notons que le même procédé est employé par Marie, qui se nomme “Marie *de France*” en composant ses *Lais* en Angleterre à la cour d'Henri II Plantagenêt.

Se pourrait-il qu'au moment d'écrire son premier roman, le jeune Chrétien se trouvait en Angleterre comme Marie? Pour citer M. Aurell: “Nous ne saurons jamais avec une certitude absolue si Chrétien de Troyes s'est rendu à la cour d'Henri II et d'Aliénor d'Aquitaine ni s'il a profité de leur protection. Il est toutefois sûr qu'il est bien renseigné sur la vie politique et sur la géographie de l'Empire Plantagenêt, dont les habitants lui valent le respect et même l'admiration” [1, p. 185]. Aurell arrive à cette conclusion, en analysant le vers 6634 d'*Érec et Énide*: “*Que vers la cort li cuers me tire*”, ce que Chrétien mentionne avant d'énumérer les peuples sujets d'Henri II. Aurell conclut que Chrétien “a visité l'Angleterre et la Normandie, principautés de prédilection du roi” [1, p. 185]. Le vers 6634 importe donc beaucoup et ce n'est pas par hasard s'il apparaît au sein d'*Érec et Énide*. Évoquons encore une citation d'Aurell, où il poursuit sa pensée: “il est, de même, probable que, de passage en Normandie ou en Angleterre, Chrétien de Troyes, si bien introduit auprès des princes du nord de la France, a pu rencontrer Henri II et les siens” [1, p. 186].

Il y a également d'autres facteurs qui indiquent que Chrétien aurait pu se présenter à la cour de Henri II. Rappelons-nous que Chrétien est l'auteur de

3 “Celui qui traita d'*Erec et Enide*, / mit les commandements d'Ovide / et l'*Art d'aimer* en français, fit la *Morsure de l'épaule*, / traita du roi Marc et d'Yseut la blonde, / comme aussi de la métamorphose / de la huppe, de l'hirondelle et du rossignol” [8, p. 291].

chansons lyriques. Selon Bezzola, il est le premier poète “qui s’inspire nettement de la poésie des troubadours” [5, p. 388]. Le chercheur fait remarquer que les deux chansons de Chrétien “dénotent l’influence de Bernart de Ventadour, dont il a dû connaître l’œuvre, et peut-être la personne même, à la cour d’Aliénor” [5, p. 388]; quant à ce dernier, il est certain qu’il était à la cour des Plantagenêt. Bezzola avance une hypothèse selon laquelle “la rencontre des deux poètes pourrait avoir eu lieu en Angleterre en 1155” [5, p. 388]. En suivant Bezzola et Aurell, on peut avancer qu’il est possible que Chrétien ait fréquenté la cour d’Henri II et qu’il aurait pu dès lors fréquenter Marie de France ou du moins entendre parler de ses lais.

Chrétien de Troyes aurait pu écrire *Érec et Énide* — ou en tout cas une partie de ce roman — en Angleterre. Rappelons en effet que, d’après l’analyse textuelle, on peut dater la création d’*Erec et Enide* vers l’année 1170. De nombreux spécialistes admettent que, vers cette année, Marie avait achevé ses *Lais* et le Prologue, dont on repère l’influence dans les v. 15–18 d’*Érec et Énide* (même si les deux auteurs y recourent à un *topos* répandu⁴):

Marie de France:

Ki Deus a duné, esciënce
E de parler bon’eloquence
Ne s’en deit taisir ne celer,
Ainz se deit volunters mustrer⁵
[24, p. 22].

Chrétien de Troyes:

qu’em puet prover et savoir
Que cil ne fait mie savoir
Qui sa sciënce n’abandonne
Tant con Dex la grace l’en done⁶
[8, p. 61].

Mais l’influence des *Lais* de Marie sur le premier roman de Chrétien de Troyes ne se limite pas à ce seul extrait. Voyons par exemple l’épisode où Chrétien énumère les invités venus aux noces d’Erec et Énide. Il y a parmi eux:

4 On retrouve ce topos ailleurs, p. e. dans le prologue du Roman de Troye, qui circule dans le milieu Plantagenêt: “Que nus ne deit son sens celer; / Ainz le deit hon si démonstrer” [3, p. 40]. Marie et Chrétien pourraient avoir puisé d’une manière indépendante à cette source.

5 “Quand Dieu vous a donné la science / et un talent de conteur, / il ne faut pas se taire ni se cacher / mais se montrer sans hésitation” [24, p. 23].

6 “on a la preuve et la certitude / que n’est pas sage / qui ne diffuse pas sa science, / autant que Dieu lui en donne la grâce” [8, p. 61].

Et Guilemers ses frere i vint,
De l'ile d'Avalon fu sire;
De cestui avons oï dire
Qu'il fu amis Morgain la fee,
Et ce fu veritez provee⁷
[8, p. 122].

Ce passage permet d'évoquer les rapports entre les deux auteurs. Le prénom "Guilemers" renvoie au *Lai de Guigemar* de Marie de France. De plus, la mention de l'île d'Avalon et de la fée bien-aimée du chevalier se retrouve dans le *Lai de Lanval*. Ces thèmes sont donc communs à Marie et Chrétien, ce qui laisse entendre une influence soit directe de l'une sur l'autre, soit une influence indirecte à travers la consultation de sources communes.

Un autre épisode d'*Érec et Énide*, déjà mentionné plus haut, *La joie de la cour*, renforce cette impression. Il mérite d'être analysé plus en détail. À la fin du roman, Érec délivre un chevalier d'un verger où ce dernier demeurerait afin de respecter la promesse qu'il avait faite à sa demoiselle: de ne jamais quitter ce verger. Érec réussit le délivrer car il se révèle être un vrai chevalier, et Chrétien de terminer l'épisode par les paroles suivantes:

Et les dames un lai troverent
Que le Lai de Joie apelerent⁸
[8, p. 258].

On peut voir dans ce passage une autre référence à des *Lais* de Marie de France, notamment au *lai du Chaitivel* ou bien encore aux *Quatre Deuils*. Dans ce dernier texte, par exemple, une dame compose un lai parlant d'un chevalier qui ne peut plus éprouver la joie de l'amour: "*ne puis nule joie avoir*". Dans le *lai du Chaitivel*, l'héroïne est une dame aussi belle qu'impitoyable — tout comme celle de *La joie de la cour* d'ailleurs. Celle-ci est incapable de choisir entre les quatre chevaliers qui sont épris d'elle. L'affaire se solde par un tournoi au cours duquel trois des chevaliers périssent, tandis que le quatrième reçoit une blessure qui l'em-

7 "Guilemer, son frère, y vint également: / il était seigneur de l'île d'Avalon. / De lui, nous savons par oui-dire / qu'il fut l'ami de la fée Morgain / et c'était vérité prouvée" [8, p. 122].

8 "Et les dames firent un lai / qu'elles appelèrent le *Lai de la Joie*" [8, p. 258].

pêche de vivre les joies de l'amour. Pour le consoler, la dame, punie par le destin, compose un lai sur la joie perdue, le *lai du Chaitivel*. Il est possible de lire le thème de la joie perdue du *lai du Chaitivel* comme l'exact opposé du thème de la joie retrouvée chez Chrétien? Nous reviendrons à cette question en analysant d'autres références aux *Lais* de Marie chez Chrétien.

Ovide

Si l'on poursuit l'analyse de la liste des œuvres du jeune Chrétien dans le prologue de *Cligès*, on découvre des adaptations d'une série d'écrits ovidiens, ainsi que sa version de la légende de Tristan et Iseult.

Chrétien a en effet traduit l'œuvre la plus célèbre d'Ovide, l'*Ars amatoria*, sous le titre de l'*Ars d'amors*, traduction qui n'est malheureusement pas parvenue jusqu'à nous. Il a aussi traduit *Les Métamorphoses*, dont il mentionne deux mythes.

Le premier est le récit de "l'épaule mangée" qui renvoie à l'histoire de Pélopes dont il est question dans le livre VI des *Métamorphoses*. Notons cependant que chez Ovide, ce récit est trop bref pour servir de base pour un texte propre⁹. On peut supposer que Chrétien a recouru à un texte commenté des *Métamorphoses*, contenant des citations d'autres auteurs antiques complétant le récit d'Ovide, comme l'un des mythographes du II^e siècle¹⁰ ou comme des commentateurs d'Ovide du XII^e siècle¹¹. Cette adaptation de Chrétien est également perdue.

L'autre traduction des *Métamorphoses* est le conte du rossignol et de la huppe, autrement dit, l'histoire de *Philomena* (Philomèle). Il s'agit d'une adaptation libre d'un autre épisode du livre VI¹².

Disons encore quelques mots au sujet de la dernière œuvre d'Ovide, mentionnée par Chrétien de Troyes: *Les commandemens d'Ovide*. Hoepffner suppose que les "instructions" ou "préceptes", mentionnés à côté de *L'art d'amors*, renvoie à un autre écrit d'Ovide, les *Remedia amoris*. Hoepffner croit que la traduction libre

9 Sur l'influence d'Ovide dans la littérature du XII^e siècle et surtout sur Chrétien de Troyes, voir: [19, p. 34–56].

10 Il s'agit de Hyginus Mythographus. V., par exemple, l'édition suivante: [22].

11 Cf.: [10].

12 Le cas de cette adaptation s'avère plus compliqué. Une *Philomena* de Chrétien ne nous est parvenue que sous forme d'une incorporation dans le manuscrit de *L'Ovide moralisé* (premier tiers du XIV^e siècle). Nous reviendrons plus tard à ce texte. Signalons tout de même que, dans ce texte, Thérée se métamorphose en huppe, et deux sœurs, Philomena et Procné, en rossignol et en hirondelle.

du titre que Chrétien donne à son adaptation le rapproche de Marie de France, qui, dans le *Lai de Guigemar*, parle des *Remèdes à l'amour* de la façon suivante:

le livre d'Ovide, u il enseigne
coment chascuns s'amur estreigne¹³
[24, p. 38].

Comme l'écrit Hoepffner, "on est frappé de voir que Marie donne au livre du poète latin le même titre, inexact et imprévu, que lui donne Chrétien de Troyes dans la célèbre énumération de ses œuvres au début du roman de *Cligès*" [20, p. 53].

Cependant, d'autres chercheurs ne sont pas d'accord avec ce rapprochement. Premièrement, il est évident qu'il ne s'agit pas du même titre, ni d'ailleurs du même ouvrage. Ainsi, R.W. Hanning, citant le travail de M. Freeman, note que cette dernière "interprets the *comandemanz d'Ovide* as a reference to the *Ars amatoria* — or, even more broadly, to Ovid's whole view of love expressed in the *Ars*, *Remedia*, and *Amores* — rather than to the *Remedia amoris*" [19, p. 40]. Deuxièmement, puisque la traduction de Chrétien est perdue, tout argument construit sur la base des adaptations du poète latin demeure faibles.

Toutefois, il est possible qu'elle ait connu certaines traductions d'Ovide effectuées par Chrétien. Les vers suivants, tirés du Prologue aux *Lais*, laissent en effet penser qu'elle en avait connaissance :

Pur ceo començai a penser
d'alkune bone estoire faire
e de Latin en Romanz traire;
mais ne me fust guaires de pris:
itant s'en sunt altre entremis¹⁴ [24, p. 24].

Marie connaît ainsi un certain "livre d'Ovide", adapté par Chrétien. Dès lors, il se peut qu'elle ait été en possession d'autres de ses adaptations, par

13 "Quant au livre d'Ovide, où il enseigne / à lutter contre l'amour" [24, p. 39].

14 "Voilà pourquoi j'ai d'abord eu l'idée / de composer un bon récit / que j'aurais traduit de latin en français. / Mais je n'en aurais pas tiré grande estime / car tant d'autres l'ont déjà fait!" [24, p. 25].

exemple, *Philomena*¹⁵. Hoepffner rapproche l'amour tragique des deux amants du lai homonyme de Marie à l'histoire de Pyrame et Thisbé narrée dans les *Métamorphoses* d'Ovide [20, p. 125]; dans ce dernier cas, toutefois, même si le récit de Marie se distingue radicalement de la version latine et seule la mort tragique des amoureux peut rappeler de l'histoire de Pyrame et Thisbé. Ce genre de scènes finales est si répandu dans la littérature qu'il ne peut pas servir d'argument pour rapprocher ces deux œuvres. On reste donc dans le domaine de l'interdiscursivité (le partage de thèmes et des situations communs). Cependant, si l'on se situe du côté de l'intertextualité (le rapport de dépendance directe ou indirecte induite par la preuve lexicale et/ou stylistique) et que l'on confronte le *Lai des Deux Amants* et plus précisément l'épisode qui décrit les relations entre le père et sa fille, aux relations entre Philomena et son père, la proximité entre Chrétien et Marie est plus évidente. Considérons d'abord l'amour paternel tel que présenté par Marie:

mes li reis ne la volt doner,
 car ne s'en poeit consirer.
 Li reis n'aveit altre retur:
 pres de li esteit nuit e jur...¹⁶ [24, p. 168–170]

Les commentateurs contemporains ont tendance à voir dans ce passage le motif de l'inceste comme il apparaît dans le conte *Peau d'âne* ou un conte de la fille aux mains coupées¹⁷, dont le sujet servira à Philippe de Rémi dans *La Manekine* (XIII^e siècle)¹⁸. Pourtant, avant de comparer ce roman à des sources folkloriques, il vaudrait mieux se tourner vers les œuvres d'auteurs contemporains de Marie et regarder comment Chrétien dépeint le père de Philomena. Le comportement

15 Sur l'attribution disputée de cette œuvre à jeune Chrétien de Troyes voir l'article d'Elisabeth Schulze Busacker où elle conclut: "Les particularités stylistiques dans l'utilisation du proverbe et les affinités thématiques dans leur choix me font supposer que *Philomena* est une œuvre de Chrétien de Troyes. Les forts liens avec la tradition rhétorique, les tentatives d'innovation et le fait de rencontrer dans *Philomena* comme dans les romans de Chrétien les marques d'une réflexion soutenue sur l'emploi du proverbe dans une œuvre littéraire font croire qu'il s'agit d'une œuvre de jeunesse de l'auteur écrite au moment du regain d'intérêt pour le proverbe dans la littérature (dernier quart du XII^e siècle)" [36, p. 485].

16 "Mais le roi ne voulait la donner à personne / car il ne pouvait s'en séparer. / Elle était son seul réconfort / et il passait ses jours et ses nuits auprès d'elle" [24, p. 169–171].

17 Sur le motif de la main coupée voir le livre suivant: [38].

18 Voir, par exemple, les commentaires de P. Walter dans l'édition bilingue de Marie de France de 2000: [40].

de ce dernier a probablement servi de modèle à Marie de France et, plus tard, à Philippe de Rémi:

An ma fille sont tuit mi eise <...>
Que ma fille me garde et sert
Et nuit et jor et soir et main...¹⁹ [8, p. 1238].

Nous observons le même modèle de relations dans lequel la fille et le père passent jours et nuits ensemble, la fille constituant l'unique source de joie et de réconfort pour son père. Les deux auteurs utilisent des termes très proches pour évoquer les sentiments du père: "reconforz" chez Chrétien, "cunfortez" chez Marie. Ainsi, nous pouvons supposer que le modèle de relations de Chrétien influence le *Lai des Deux Amants* de Marie, notamment dans le fait que le motif de l'inceste est, dans l'un et l'autre, marginalisé sans pour autant disparaître complètement.

Un autre rapprochement intertextuel qui mérite d'être indiqué est celui entre *Philomena* de Chrétien et le *Lai du Laüstic* de Marie²⁰. Bien que, pour reprendre les mots de McCash, Marie "does not speak of Philomena at all" [28, p. 417], le titre du lai (*aüstic*) semble avoir inspiré le *Philomena*, ainsi que l'histoire elle-même, celle de la métamorphose d'humains en oiseaux. Un passage plus spécifique du lai permet de saisir son influence sur le *Philomena* de Chrétien. En effet, la malheureuse Philomena, incapable de partager ses mésaventures avec quiconque, brode une tapisserie racontant *tote sa mesaventure* (v. 1098) et l'envoie à sa sœur aînée. Tout ce qui lui est arrivé est raconté sur la toile (*tot ot escrit an la cortine*) (v. 1258). Quant à la protagoniste du *Lai du Laüstic*, il s'agit également d'une dame malheureuse en amour, plus précisément dans son mariage et qui est éprise de son jeune voisin. Elle a perdu tout espoir d'aimer et d'être aimée, et recourt aussi à un expédient pour communiquer avec son bien-aimé:

19 "Ma fille est mon seul réconfort <...> / ma fille me soigne et me sert / nuit et jour, soir et matin" [8, p. 1238].

20 Lire au sujet des interprétations médiévales de l'histoire de Philomena (ou Philomèle) dans l'article de D. Quéruel: [33]. Voir aussi l'article déjà cité: [28].

En une piece de samit,
a or brusdé e tut escrit,
a l'oiselet envelopé²¹ [24, p. 216].

L'héroïne du lai emploie le même procédé que la protagoniste de *Philomena* de Chrétien de Troyes, procédé qui par ailleurs est assez rare dans la littérature médiévale.

De plus, nous croyons que la traduction de Chrétien aurait été faite avant le lai de Marie et que c'est à ces adaptations libres d'Ovide par Chrétien (c'est-à-dire des récits de métamorphoses), que pense Marie en disant dans le Prologue des *Lais* que les traductions du latin se multiplient. C'est à ces adaptations d'Ovide ou à ces "métamorphoses latines" que Marie décide d'opposer de nouvelles *métamorphoses bretonnes* en écrivant ses *Lais*. En effet, dans plusieurs textes de Marie, la métamorphose du personnage principal en oiseau ou en animal devient un motif dominant. Dans le *Lai d'Yonec*, le protagoniste est un chevalier-oiseau. Dans le *Lai du Bisclavret*, c'est un chevalier-loup, un loup-garou.

De cette manière, grâce à Marie de France, les "métamorphoses bretonnes" se substituent aux latines sans rompre définitivement avec leurs racines antiques puisqu'elles les prennent pour modèle.

Tristan et Yseult

Revenons encore une fois à la liste des œuvres de Chrétien. Le dernier élément sur la liste est sa version de Tristan et Iseult, un sujet breton qui s'ajoute aux sujets antiques. Malheureusement, cet ouvrage de Chrétien ne nous est pas parvenu. Seuls les deux noms de la liste demeurent: non pas Tristan et Iseult, mais Marc et Iseult (*du roi Marc et d'Iseult la Blonde*).

Marie de France, quant à elle, apporte aussi sa pierre à l'édifice de l'histoire de Tristan et Iseult. Il s'agit du *lai du Chèvrefeuille*, le plus court texte de Marie. Dans le prologue, elle présente l'histoire de Tristan et Iseult de la façon suivante:

de Tristram e de la reine,
de lur amour ki tant fu fine... [24, p. 262]

21 "Dans une étoffe de soie / sur laquelle elle a brodé leur histoire en lettre d'or, / elle a enveloppé l'oiseau" [24, p. 217].

S. Hofer remarque que Chrétien évite de nommer les amants célèbres, remplaçant le nom de Tristan par celui du mari d'Iseult, le roi Marc [21, p. 99–108, 112–114]. Nous pouvons donc déduire que son interprétation de la légende se distingue fortement de la version de Marie dans le *lai du Chèvrefeuille*.

Déjà dans *Érec et Énide*, Chrétien rapproche les deux couples. Lorsqu'il décrit d'Énide pour la première fois, Chrétien compare ses cheveux à ceux d'Yseult, d'une manière fort peu à l'avantage de cette dernière²².

Par la suite, la victoire d'Érec est plus remarquable que celle de Tristan sur Morholt²³. La nuit de nocce est opposée à celle entre Marc et Yseult²⁴.

Chrétien poursuit sa comparaison quand il dit qu'une fille inconnue rencontrée dans la forêt est *une dame tant bele, / Qu'Iseuz semblast estre s'ancele* [8, p. 217].

Prêtons attention au fait que le deuxième roman de Chrétien de Troyes est souvent appelé *Anti-Tristan*²⁵ ou *Néo-Tristan*²⁶, puisque Chrétien y laisse entendre qu'il apprécie peu le roman de Tristan. Plusieurs passages l'attestent. Par exemple, dans le récit de la naissance du sentiment entre les parents de Cligès, qui a lieu à bord d'un bateau, la reine accuse la mer comme la source des souffrances de deux jeunes amants. Rappelons-nous qu'Iseult, elle aussi, accuse la mer (*lameir*) de sa maladie.

Cligès de Chrétien surpasse Tristan même dans l'art de l'épée²⁷. Fénice, le protagoniste de *Cligès*, se compare à Iseult plusieurs fois au cours du roman et, comme on peut le deviner, la comparaison est défavorable à cette dernière²⁸. Il est difficile de croire que ces paroles ne reflètent pas l'opinion de Chrétien²⁹.

Dans *Cligès*, on voit apparaître par deux fois un philtre magique qui joue un rôle très important. La première fois, il s'agit d'un philtre magique qui enivre le roi Alis, mari légitime de Fénice. Chrétien dépeint avec amusement un roi dupé, en employant une anaphore étendue, commençant par le mot "*neent*" [8, p. 390–391].

22 Cf.: [8, p. 73–74].

23 Cf.: [8, p. 99].

24 Cf.: [8, p. 125].

25 Voir: [12].

26 Voir: [13].

27 Cf.: [8, p. 373].

28 Cf.: [8, p. 384, 448, 449–450].

29 Sur Chrétien moraliste et la critique péjorative de *Cligès* v. le premier chapitre du livre de P. Haidu: [18].

La deuxième fois, le philtre plonge Fénice dans une léthargie qui fait croire à tous son décès.

Le langage de l'héroïne est verbeux. Ses répliques abondent en rhétorique pathétique.

Dans l'épisode final du roman de Chrétien, Fénice et Cligès, tout comme Iseult et Tristan, sont surpris couchés ensemble. Fénice est terrifiée³⁰.

De quoi la pieuse et pudique Fénice a-t-elle peur? Nous nous rappelons que dans une situation pareille, dans la forêt du Morois, Tristan et Iseult dorment, vêtus, séparés par l'épée de Tristan. Même Marc s'humanise à la vue des amoureux et leur pardonne. Félice et Cligès, eux, sont nus.

Il n'y a donc plus de doute que Chrétien de Troyes et Marie de France narrent l'histoire de Tristan et Iseult de deux façons opposées.

Avant de parler du dernier roman de Chrétien disons deux mots du *Chevalier de la Charrette*. Pas de rapports textuels, néanmoins, le ton et la conception de l'amour qui règne dans ce roman de Chrétien est très à l'unisson avec l'atmosphère qui règne dans de nombreux *Lais* de Marie: *Guigemar*, *Yonec*, *Le Chèvre-feuille* et, bien sûr, *Le Rossignol*, où les deux amants ne peuvent se parler que de la fenêtre de leurs chambres, tout comme Lancelot et Genièvre dans l'épisode du rendez-vous de la fenêtre³¹.

Perceval ou le Conte du Graal

Les liens intertextuels existent également entre le dernier roman de Chrétien et les *Lais* de Marie. La plupart des critiques estiment que Chrétien de Troyes écrit son dernier roman, *Perceval ou le Conte du Graal*, vers 1181 [11, p. 276–277]. À cette époque, Chrétien a probablement pris connaissance du recueil de *Lais* de Marie, pour lequel *terminus ante quem* – bien qu'il demeure débattu – ne peut pas être postérieur à 1170 [7, p. 54].

Dans *Perceval*, Chrétien semble faire allusion à un épisode du *Lai du Laiüstic*, déjà évoqué plus haut. Il s'agit de l'épisode dans lequel le sang du rossignol, tué par le mari, colore la chemise de la dame³². Pour Hoepffner, "cette tâche, si menue qu'elle soit <...> a, elle surtout, une valeur symbolique" [20, p. 142–143]. Sans soulever la question fondamentale du symbolisme dans la littérature médié-

30 Cf.: [8, p. 485].

31 Cf.: [8, p. 630].

32 Cf.: [24, p. 216].

vale³³ ou révéler ce que symbolise précisément cette goutte, faisons ressortir que cet épisode est, sans aucun doute, particulièrement symbolique.

Cet épisode semble avoir servi de point de départ à l'une des scènes du *Perceval* de Chrétien de Troyes, l'une des plus symboliques de la littérature française du XII^e siècle. Il s'agit des trois gouttes de sang d'un oiseau mort sur la neige, à la vue desquelles Perceval se souvient de sa bien-aimée³⁴.

Tant chez Marie que chez Chrétien, le sang versé par un oiseau sur le fond blanc d'une chemise ou la neige, rappellent aux personnages leur vécu amoureux. Chez Chrétien, les gouttes ont sans aucun doute une signification métaphorique³⁵.

Donc, dans deux textes, l'union des sexes n'a pas eu lieu même si les composants nécessaires du motif étaient bien présents: la blessure de deux oiseaux (le rossignol chez Marie, l'oie chez Chrétien), la rougeur du sang sur la blancheur de la chemise / de la neige. Cette chasteté de deux amants de Marie et de Chrétien met en relief un autre emprunt probable de Chrétien aux *Lais* de Marie³⁶. Celui du sens du mot *surplus*.

Les dictionnaires de Godefroy (235–236) et de Tobler-Lommatzsch (2018) en donnent les acceptions suivantes: “le reste”, “ce qui reste”. Le contexte, dans lequel Chrétien l'emploie aide à mieux comprendre sa signification. Au début du roman, la mère de Perceval lui donne quelques préceptes. En voici un:

De pucele a molt qui la baise.
Se lo baisier vos en consent,
Lo *soreplus* vos en desfant...³⁷
[8, p. 958]

Quant à Marie de France, elle a déjà joué sur ce mot et son acception, utilisant le même euphémisme dans une situation similaire, première fois dans son *Lai de Guigemar*:

33 Concernant le symbolisme de la littérature médiévale, voir, par exemple: [34].

34 Cf.: [8, p. 1065].

35 Voir l'interprétation de cet épisode proposée par J. Ribard dans le livre que l'on cite: [34].

36 Cette observation a été faite par Michel Zink au cours de ses conférences au Collège de France, 2008–2009 semestres.

37 “Une jeune fille accorde beaucoup, si on obtient d'elle un baiser. / Mais si elle consent à ce baiser, / ce qui vient de surcroît, je vous l'interdis” [8, p. 958].

Ensemble gisent e parolent
 e sovent baisent e acolent;
 bien lur covienge del *surplus*,
 de ceo que li altre unt en us!³⁸
 [24, p. 52]

Le mot *plus*, dans un sens analogue, apparaît encore une fois dans le lai du *Rossignol* déjà cité où les amants sont séparés par un mûr très haut et ne peuvent donc trouver le réconfort que dans la contemplation mutuelle, étant privés du “plus”³⁹.

Il semble donc possible que Chrétien emprunte ce “(sur)plus” dans son acception particulière érotique à Marie de France⁴⁰. Celle-ci n’est cependant pas la première à utiliser cet euphémisme dans la littérature du XII^e siècle. Selon toute probabilité, elle utilise une chanson de Bernart de Ventadorn, un troubadour qui fréquente la cour d’Henri II et dédie ses chansons à Aliénor d’Aquitaine⁴¹. Dans la chanson *Be.m cuidei de chantar sofrir*, Bernart s’adresse à sa dame de cette manière:

E car vos plac que.m fezetz tan d’onor
 lo jorn que.m detz en baizan vostr’ amor,
 del *plus*, si.us platz, prendetz esgardamen [4, p. 104].

Comme d’autres troubadours⁴², Bernart utilise le mot “plus” avec un sens analogue; néanmoins, tous les composants de la situation dépeinte par Marie et

38 “Ils s’allongent l’un contre l’autre, / s’enlacent, échangent bien des serments et des baisers. / Quant au reste, quant aux pratiques qui sont d’ordinaire / celles des autres amants, c’est leur affaire!” [24, p. 53].

39 Cf.: [24, p. 186].

40 Ni le dictionnaire de Godefroy, ni celui de Tobler-Lommatzsch n’offrent d’exemple, où le terme “surplus” aurait une telle acception particulière, érotique qu’il a dans les lignes tirées d’écrits de Chrétien et de Marie que l’on a invoquées.

41 “Si.l rei sui engles e.l ducs normans” [4, p. 174].

42 Le même mot dans le même contexte se trouve chez Peire Vidal:

E.lh baizei a lairo

La boca e.l mento.

So n’ai agut e no mais re

E sui totz mortz, si.l plus rete [9, p. 63] et Giraut de Bornelh:

E revenh

Chrétien sont là: l'utilisation d'un euphémisme pour désigner l'acte charnel et la mention obligatoire des baisers qui doivent le précéder. Chez Marie, le terme "surplus" se rencontre également dans le Prologue des *Lais* avec l'explication de l'obscurité des livres anciens:

K'i peüssent gloser la lettre
E de lur sen *le surplus* mettre⁴³
[24, p. 22].

Il est fort probable que Marie rédige le Prologue après avoir achevé tous ses *Lais* car, ici, *surplus* change de sens, passant de métaphore érotique à métaphore de la compréhension et de l'interprétation des textes anciens; il devient le plaisir de l'aboutissement de la connaissance dans l'acte herméneutique. La rencontre des anciens et des nouveaux auteurs n'est possible que lors de l'interprétation des "anciens" (*li anciens*) par les "nouveaux"; l'interprétation ou, comme le dit H.G. Gadamer, la "conversation infinie", quand "Aristoteles und Hegel, Kant und Heidegger, Whitehead und Wittgenstein sind dann Fussnoten zu Platon und werden zu Partnern dieses *unendlichen Gesprächs*" [14, p. 258]. C'est aussi ce que M.M. Bakhtine exprime quand il parle du "grands temps" c'est-à-dire "un dialogue infini et inachevé, dans lequel aucun sens ne meurt" [2, p. 423].

Conclusion

Nous pouvons donc avancer que Chrétien et Marie, vivant en France et en Angleterre, ont pu se rencontrer. Les deux écrivains sont unis par l'atmosphère culturelle de la cour d'Henri II, leur connaissance de la Matière de Bretagne et un public commun.

Nous avons dressé le bilan des rapports entre les œuvres de ces deux auteurs du XII^e siècle. Nous avons distingué l'intertextualité de l'interdiscursivité, et les rapports possibles des rapports probables. Ainsi, les lieux communs des pro-

Pel bon entresenh
Que-m men'e m'atrai
Los bous Bertalaï!
C'a plus no-i atenh [15, p. 120].

43 "ils voulaient leur laisser la possibilité de commenter le texte / et d'y ajouter le surplus de science qu'ils auraient" [24, p. 23].

logues⁴⁴ et les mentions des *Lais* sont en effet assez répandus dans la littérature médiévale et surtout dans les textes du XII^e siècle. Nous ne pouvons donc parler que des rapports probables entre les œuvres de nos auteurs et de leur interdiscursivité. Néanmoins, nous avons présenté des rapports probables et d'autres plus que probables.

Ces rapports nous permettent de considérer certains récits de Marie consacrés aux métamorphoses de personnes en animaux comme d'une version "bretonne" des *Métamorphoses* antiques d'Ovide. Ces motifs empruntés à Marie ont ensuite été adaptés par le jeune Chrétien ainsi que certains épisodes (l'amour paternel dans les *Deux amants* et la *Philomena*, le rendez-vous à la fenêtre dans *Rossignol* et *Lancelot*, les gouttes de sang de l'oiseau dans l'*Aüstic* et *Perceval*) et l'emploi du mot *surplus* l'attestent.

44 Nous avons discuté les vers 15–18 d'*Erec et Enide* et le début du prologue général de Marie.

References

- 1 Aurell, Martin. *La légende du roi Arthur 550–1250*. Paris, Perrin, 2007. 682 p. (In French)
- 2 Bakhtin, M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of Verbal Creativity]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 424 p. (In Russ.)
- 3 Benoît de Sainte-Maure. *Le Roman de la Troie*. Paris, Le Livre de Poche, 1998. 669 p. (In French)
- 4 Bernart de Ventadorn. *A bilingual edition of the love songs of Bernart de Ventadorn in Occitan and English*. Lewiston, New York, The Edwin Mellen Press, 1999. 307 p. (In English)
- 5 Bezzola, Reto. *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500–1200)*. Genève, Paris, Champion, 1984. 634 p. (In French)
- 6 Bloch, Howard. *The anonymous Marie de France*. London, University of Chicago Press, 2003. 368 p. (In English)
- 7 Burgess, Glyn. *Marie de France. Text and context*. Athens, University of Georgia Press, 1987. 245 p. (In French)
- 8 Chrétien de Troyes. *Romans*, éd. et trad. de J.M. Fritz, Ch. Méla, O. Collet, D.F. Hult, M.-Cl. Zai. Paris, Librairie générale, 1994. 771 p. (In French)
- 9 Cosquin. *Les contes indiens et l'occident*. Paris, Honoré Champion, 1922. 624 p. (In French)
- 10 Coulson, Frank. "Ovid's Metamorphoses in the school tradition of France, 1180–1400." *Texts, manuscripts, manuscript settings*. Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 48–82. (In English)
- 11 *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*. Paris, Fayard, 1964 (1992). 1506 p. (In French)
- 12 Foerster, Wendelin. *Introduction à l'édition de Cligès*. Halle, Niemeyer, 1901. 273 p. (In French)
- 13 Frappier, Jean. *Le roman breton: Chrétien de Troyes, Cligès*. Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1952. 103 p. (In French)
- 14 Gadamer, Hans-Georg. *Kleine Schriften I: Philosophie. Hermeneutik*. Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1977. 261 S. (In German)
- 15 Giraut de Bornelh. *Sämtliche lieder des trobadors*, von Adolf Kolsen. Halle, Verlag von Max Niemeyer, 1910. 508 S. (In German)
- 16 Godefroy, Frédéric. *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle*, vol. VI. Genève, Paris, F. Vieweg, 1982. 810 p. (In French)
- 17 Gottfried von Strassburg. *Tristan und Isolde*, von Hans Ferdinand Massmann. Leipzig, G.J. Göschen, 1843. 664 S. (In German)
- 18 Haidu, Peter. *Aesthetic distance in Chrétien de Troyes: Irony and comedy in Cliges and Perceval*. Genève, Droz, 1968. 274 p. (In English)

- 19 Hanning, Robert. "Courtly contexts for urban cultus. Responses to Ovid in Chrétien's Cligès and Marie's Guigemar." *Symposium*, vol. 35, 1981, pp. 34–56. (In English)
- 20 Hoepffner, Ernst. *Les Lais de Marie de France*. Paris, Nizet, 1971. 178 p. (In French)
- 21 Hofer, Stefan. *Chrétien de Troyes: Leben und Werke des altfranzösischen Epikers*. Graz, Cologne, H. Böhlau, 1954. 255 S. (In German)
- 22 Hygin. *C. Julius Hyginus historicus et mythographus*. Pisa, Giardini editori e stampatori in Pisa, 1976. 215 p. (In Latin)
- 23 Kinoshita, Sharon, and Peggy McCracken. *Marie de France: A Critical Companion*. Cambridge, Boydell and Brewer, 2012. 240 p. (In English)
- 24 *Lais de Marie de France*. Paris, LGF, 1990. 352 p. (In French)
- 25 Lazar, Moshe. *Amour courtois et "fin'amors" dans la littérature du XII^e siècle*. Paris, Klincksieck, 1964. 235 p. (In French)
- 26 *Le geste du roi Arthur*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1993. 347 p. (In French)
- 27 *Les Quatre Branches du Mabinogi et autres contes gallois du Moyen Age*, traduit du moyen gallois, présenté et annoté par Pierre-Yves Lambert. Paris, Gallimard, 1993 (2014). 419 p. (In French)
- 28 McCash, June Hall. "Philomena's Window: Issues of Intertextuality and Influence in Works of Marie de France and Chrétien de Troyes." *Essays Rupert T. Pickens*. Amsterdam, Brill, 2005, pp. 415–430. (In English)
- 29 Ménard, Philippe. *Les Lais de Marie de France. Contes d'amour et d'aventure du Moyen Age*. Paris, PUF, 1997. 266 p. (In French)
- 30 Mickel, Emanuel. *Marie de France*. New York, Twayne, 1974. 189 p. (In English)
- 31 Pastré, Jean-Marc. "Folklore, mythe et mythologie : Wolfram von Eschenbach et les gouttes de sang sur la neige." *Le Sang au Moyen Age. Actes du colloque international de Montpellier Université Paul-Valéry (27–29 novembre 1997)*, *Les Cahiers du C.R.I.S.I.M.A.*, no. 4, 1999, pp. 183–194. (In French)
- 32 Pelan, Margaret. *L'influence du Brut de Wace sur les romanciers français de son temps*. Genève, Slatkine, 1974. 173 p. (In French)
- 33 Quérue, Danielle. "Silence et mort du rossignol. Les réécritures médiévales de l'histoire de Philomèle." *Philomèle. Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006. 330 p. (In French)
- 34 Ribard, Jacques. *Le Moyen âge: littérature et symbolisme*. Paris, Champion, 1984. 169 p. (In French)
- 35 Ridoux, Charles. *Évolution des études médiévales en France de 1860 à 1914*. Paris, Champion, 2001. 1187 p. (In French)
- 36 Schulze Busacker, Élisabeth. "Philomena. Une révision de l'attribution de l'œuvre." *Romania*, vol. 107, 1986, pp. 459–485. (In French)
- 37 Tobler, Adolf, and Erhard Lommatzsch. *Altfranzösisches Wörterbuch*. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1955–2002. (In German)

- 38 Ueltschi, Karin. *La main coupée. Métonymie et mémoire mythique*. Paris, Champion, 2010. 238 p. (In French)
- 39 Vidal, Peire. *Les poésies*, éd. par Joseph Anglade. Paris, Honoré Champion, 1913. 187 p. (In French)
- 40 Walter, Philippe. *Marie de France, Lais, préface, traduction nouvelle et notes: édition bilingue*. Paris, Gallimard, 2000. 484 p. (In French)
- 41 Wilmotte, M. "Marie de France et Chrétien de Troyes." *Romania*, vol. 52, 1926, pp. 353–356. (In French)

Научная статья /
Research Article

<https://elibrary.ru/ETUIRE>

УДК 821.112.2.0

ББК 83.3(4Фра)4 + 83.3(4Гем)4

ОХОТНИЧЬИ ПТИЦЫ В НЕМЕЦКОМ ЭПОСЕ И КУРТУАЗНОМ РОМАНЕ

© 2023 г. А.В. Хохлова

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

*Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте
Российской Федерации, Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 20 января 2023 г.

Дата одобрения рецензентами: 06 марта 2023 г.

Дата публикации: 25 июня 2023 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-68-85>

Аннотация: В статье рассматриваются функции охотничьих птиц в средневековом немецком эпосе и куртуазном романе. Несмотря на ряд общих значений, которые закреплялись за соколами и ястребами в средневековых bestiариях и охотничьих трактатах, семантика охотничьих птиц могла значительно отличаться в произведениях разных национальных и жанровых традиций. «Песнь о Нибелунгах» и «Кудруна», оставаясь эпическими произведениями по своему происхождению и содержанию, создавались поэтами, жившими в эпоху расцвета проникающей из Франции куртуазной культуры, и стремление «осовременить» звучание старинных сказаний проявлялось на разных уровнях текста, в том числе и в сценах с участием охотничьих птиц. Эти же сцены демонстрируют силу жанровой природы произведения, когда «заимствованные» из куртуазной культуры элементы трансформируются, чтобы адекватно вписаться в единое эпическое полотно поэм. В статье проводится анализ сцен с участием охотничьих птиц в значимых куртуазных романах XIII в. Гартмана фон Ауэ, Вольфрама фон Эшенбаха и Готфрида Страсбургского, а также — для полноты картины — Кретьена де Труа.

Ключевые слова: эпос, куртуазный роман, соколиная охота, любовная метафора, сон о соколе, «Песнь о Нибелунгах», «Кудруна», «Парцифаль», «Эрек и Энида», «Тристан и Изольда».

Информация об авторе: Алена Владимировна Хохлова — аспирант, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия; преподаватель, Школа Актуальных Гуманитарных Исследований, Институт общественных наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, пр. Вернадского, д. 82, 119571 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9786-0060>

E-mail: al.v.hohlova@gmail.com

Для цитирования: Хохлова А.В. Охотничьи птицы в немецком эпосе и куртуазном романе // Studia Litterarum. 2023. Т. 8, № 2. С. 68–85.
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-68-85>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 8, no. 2, 2023

HUNTING BIRDS IN GERMAN EPIC AND COURTLY ROMANCE

© 2023. Alyona V. Khokhlova

*A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration,
Moscow, Russia*

Received: January 20, 2023

Approved after reviewing: March 06, 2023

Date of publication: June 25, 2023

Abstract: The article examines the functions of birds of prey in medieval German epic poems and chivalric romance. Despite a number of common European meanings assigned to falcons and hawks in medieval bestiaries and hunting treatises, the semantics of hunting birds may have differed significantly in works of different national and genre traditions. *The Nibelungenlied* and *Kudrun* were epic in origin and content, but created in the era of the courtesan. The poets' desire to "modernize" the sound of ancient tales manifested itself at different levels of the text, including hunting birds' scenes. These scenes also demonstrate the strength of the genre nature of these poems, when elements "borrowed" from the courtly culture are transformed to fit adequately into the epic text. The article analyses scenes involving hunting birds in the most important 13th-century chivalric romances by Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Strassburg and Chrétien de Troyes.

Keywords: epic, chivalric romance, falconry, love metaphor, falconry dream, *The Nibelungenlied, Kudrun, Parzival, Erec and Enide, Tristan and Isolde.*

Information about the author: Alyona V. Khokhlova, PhD Student, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia; Lecturer, School for Advanced Studies in the Humanities, Institute for Social Sciences, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Vernadskogo Ave. 82, 119571 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9786-0060>

E-mail: al.v.hohlova@gmail.com

For citation: Khokhlova, A.V. "Hunting Birds in German Epic and Courtly Romance." *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 2, 2023, pp. 68–85. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-68-85>

Охотничьи птицы — в основном соколы и ястребы — сопровождали средневековых аристократов как на охоте, так и в повседневной жизни, и естественно, что в культуре и литературе этой эпохи вокруг охотничьих птиц сложился целый комплекс символических значений¹. При этом в различных жанровых и национальных традициях интерпретация образов охотничьих птиц несколько различалась.

Появлению соколиной охоты Европа, по всей видимости, обязана гуннам и аланам, принесшим это искусство в конце V в. н.э. [13, р. 151] — именно к этому времени относятся первые упоминания охоты с птицами в скандинавских землях [12, S. 116]. Несколькими десятилетиями позднее в «Салической правде» (*“Lex Salica”*, 507–511 гг.) и «Баварской правде» (*“Lex Baiuvariorum”*, VI–VIII вв.) уже прописываются меры наказаний, предусмотренные за похищение или убийство охотничьей птицы. В более поздних правовых документах, таких, как «Саксонское зеркало» (*“Sachsenspiegel”*, 1221–1225 гг.), подобные статьи сохраняются².

Трактаты, которые начали создаваться во второй половине XII в.³, включали в себя в том числе и попытки рассмотреть охотничьих птиц в ка-

1 Так, например, в bestiариях линька ястребов ассоциировалась с отказом от лжи и принятием простой и благочестивой жизни; дикие ястребы аллегорически сопоставлялись со злыми и грубыми людьми (например, в «Йорксонском bestiарии»), тогда как прирученных птиц могли сравнивать даже со священниками, приводящих мирских людей в лоно Церкви (в «Абердинском bestiарии»). Меньшего внимания удостоивались соколы: в редких источниках отмечается их верность хозяину, что позволяло соотносить их с образом честного и храброго человека [21, р. 94].

2 «Певчих птиц, и охотничьих птиц, и борзых собак, и гончих собак, и ищеек можно возместить столь же хорошими, если это будет скреплено присягой на реликвиях» [19, с. 99].

3 *“De cura accipitrum”* или *“De Avibus Tractatus”* (ок. 1150) английского философа-схоласта Аделарда Батского — единственный известный трактат, посвященный заботе об охотничьих птицах, созданный в XII в.; наиболее активно трактаты о птицах стали появляться в XIII в.

честве элемента, определяющего социальную и философскую роль человека в окружающем его мире. Так, одна из глав трактата «Об искусстве соколиной охоты» (“De arte venandi cum avibus”, XIII в.) императора Священной Римской империи Фридриха II целиком посвящена рассуждениям о том, почему соколиная охота является самым благородным видом охоты [26, S. 7], и через весь труд прослеживается стремление императора объяснить читателю (а именно своему сыну Манфреду) истинную природу вещей⁴. Несомненно, важной для Фридриха была идея, почерпнутая им из арабского трактата под условным названием «Моамин», согласно которой охота является единственным развлечением, которое отличает короля от простых людей [2, с. 454].

Охотничьи трактаты суммировали и закрепляли не только фактические знания, но и уже распространенные в обществе символические представления о соколиной охоте, так как создавались либо одновременно с произведениями шпильманов и миннезингеров, в которых встречались охотничьи птицы, либо значительно позднее: это касается в первую очередь произведений, которые мы рассматриваем в статье, — романов Гартмана фон Ауэ, Вольфрама фон Эшенбаха, Готфрида Страсбургского и двух немецких эпических поэм. Поэты XII–XIII вв. на практике знали ценность хорошо тренированного сокола и воочию могли наблюдать, с каким трепетом и заботой аристократия относится к своим птицам. Потому упоминания соколов / ястребов в большинстве случаев выступали либо маркером статуса, либо являлись частью метафор и аллегорий, позволявших сравнивать возлюбленного прекрасной дамы (или даже саму даму) с хищной охотничьей птицей.

Несмотря на то, что общее понимание роли охотничьих птиц в жизни придворных в целом обладало схожими чертами, изображение и трактовка их образов и функций могла значительно различаться в зависимости от национальной и жанровой традиции, в рамках которой творил тот или иной поэт. Отличия, появляющиеся при переложении произведения на другой язык — если мы сосредоточимся на немецкоязычных текстах, — возникали из стремления миннезингеров пояснить своей публике особенности куртуазной французской культуры и сделать текст более понятным и близким.

4 Рассуждения о том, какой из видов охоты считать наиболее благородным, — не редкость для средневековой литературы. Подробный спор со множеством аргументов присутствует, например, в “Le Livre de roy Modus et la roine Racio” (XIV в.), однако ответа автор не дает [1, с. 249].

Гораздо больший интерес представляют сходства и различия, возникающие в изображении охотничьих птиц в рамках одного языка, но разных жанровых традиций — эпоса и куртуазного романа.

К концу XII – началу XIII в. на немецкий язык уже переложены все значительные французские произведения, созданные в жанре рыцарского романа, — романы об Ивейне, Эреке, Ланцелете и других героях. В это же время или чуть позднее создаются и самые значимые произведения немецкого героического эпоса — «Песнь о Нибелунгах» (Nibelungenlied, ок. 1203 г.), «Кудруна» (Kudrunlied, ок. 1230–1240 гг.) и ряд поэм о Дитрихе Бернском. Пусть стадийно эпос предшествует роману, авторы не могут избежать влияния проникающей в немецкую культуру куртуазности, ведь звучание старшего немецкого эпоса перестает удовлетворять вкусам образованной публики.

Перед шпильманами, которые решились взяться за написание произведений о героическом прошлом своего народа, стояла сложная задача: не просто пересоздать старые легенды, но актуализировать их, поставить в один ряд с популярными в это время рыцарскими романами [5, с. 126]. Костяк произведений оставался «исконно германским», а вот язык текста, отдельные события, персонажи и их интерпретация подвергались серьезной переработке, и сцены охоты не стали исключением.

Поэтому многие исследователи сходятся во мнении, что вступительная авантюра в «Песни о Нибелунгах» — а именно сон Кримхильды о соколе, которого она приручает и воспитывает, пока его не заклеывают два орла, — является порождением куртуазной культуры, проникшей в легенду еще на этапе написания несохранившейся предшественницы поэмы — «Песни о Брюнхильде» [5, с. 78; 9, р. 178–179]. Примем это за данность и попытаемся рассмотреть данную сцену, а также сцену соколиной охоты Ортвина в «Кудруне» в качестве «заимствований» из куртуазного рыцарского романа. Для этого проанализируем, как соколиная охота изображалась в произведениях куртуазной культуры.

Андрей Капеллан в своем трактате «О науке куртуазной любви» (De Amore, XII в.) использует образ сокола, чтобы метафорически показать неправильные способы ухаживания за дамой и научить читателя правильным [11, S. 87]: «И тогда-то, стяжавши сокола с обеими собаками, посмотрел он и увидел писанную грамоту, к соколиному столпу на золотой цепи подвешен-

ную, и о ней спросивши со вниманием, такого удостоился ответа: “Сие есть грамота, в коей писаны правила любви”...» [18, с. 400]. Охотничьи птицы либо становились элементами любовной метафоры, либо характеризовали рыцаря, которому они принадлежали, либо совмещали обе эти функции. Для верной трактовки отношения автора к герою необходимо было учитывать род птицы (дербники, например, ассоциировались в основном с детьми и подростками благородного происхождения, а ястребы-перепелятники — с дамами) [8, р. xxviii], ее возраст и особенности внешности.

Функцию любовной метафоры охота принесла с собой из Античности — жертвами «охоты любви» становились, например, Дафна, преследуемая Аполлоном, и Дидона [16, р. 93], а в германском фольклоре, сказках и эпической литературе, в свою очередь, обнаруживается схожий мотив добывания жены на охоте⁵. В античных источниках охота с ловчими птицами встречается нечасто [13, р. 153], в отличие от средневековых текстов, где в ряде случаев соколы и ястребы прямо или косвенно ассоциируются с персонажами и могут включаться в любовную метафорику.

Так, первую авантюру романов об Эреке у Кретъена де Труа (*Erec et Enide*, ок. 1162 г.) и Гартмана фон Ауэ (*Ereck*, ок. 1180–1190 гг.), по мнению некоторых исследователей, можно рассмотреть как сложную многоуровневую любовную метафору [16, р. 111–112; 10, р. 87]. В немецкой версии король Артур охотится за оленем, пока Эрек, оскорбленный карликом, как будто бы начинает свою собственную «охоту»; добычей Артура становится белый олень, «добычей» Эрека — Энида; король Артур является самым лучшим рыцарем по праву своего происхождения [4, с. 176], а Эрек утверждает свое право зваться лучшим рыцарем в поединке. Артур получает от Эниды поцелуй «по праву добычи» (“recht”, vv. 1104–1111; 1754 [25, S. 109]) и тем самым признает ее самой прекрасной дамой при дворе, Эрек же получает в жены саму Эниду, вручая ей в качестве символа своей любви ястреба-перепелятника: этим жестом он как будто бы передает девушке во владение самого себя.

Перечисленные события являются общей фабулой и французского «оригинала» Кретъена де Труа, и переложения, выполненного Гартманом фон Ауэ (утрачено самое начало немецкого романа, описывающее охоту

⁵ Яркий пример находим в «Песне о Вёлунде» (*Völundarkviða*, вторая половина XIII в.), где Вёлунд и его братья на зимней охоте встречают сестер-валькирий в лебединых одеждах.

Артура), однако в немецком тексте обозначенная нами метафора любовной погони — случайно или намеренно — редуцируется. В немецком «Эреке» вместо белого платья, подчеркивающего ее бедность и невинность и позволяющего провести параллель с преследуемым оленем, Энида носит зеленую юбку. Белый цвет присутствует в ее портрете, но это совершенно классические для куртуазной лирики сравнения: так, поэт уточняет, что девушка была «бела как лебедь», «как белая лилия среди черных терний» (weyz als sam ein schwan, v. 330; ir leib schain durch jr salbe wat als sam die lilie, da sy stat vnnder schwartzen dornnen weys, v. 336–338). При этом в произведении Гартмана Эрека все еще можно сопоставить с ястребом-перепелятником. Упоминание конкретного вида птицы (sperwære, l'espervier), которую Эрек вручает Эниде, помимо прочего, коррелирует с историческими реалиями эпохи и утверждает их в литературной форме: этот вид птиц особенно ценился женщинами, которые нередко принимали участие в соколиной охоте [11, S. 91].

Еще одна соколиная метафора в версии Гартмана фон Ауэ встречается перед свадьбой Эрека и Эниды (во французском тексте — в описании их брачной ночи, v. 2027–2023 [23, p. 62]):

da aines das annder ansach,
 da was jn baiden nicht bas
 dann einem habiche der im sein mas
 von geschichten ze augen bringet
 so jn der hunger zwinget
 vnd als es im getzaiget wirdt
 was Er es dafür mer empirt
 dauon muos jm wirsz geschehen
 dann ob ers nit het gesehen
 vv. 1861–1869 [25, S. 145].

(Когда один из них видел другого, это было подобно тому, как пища случайно проносится перед глазами ястреба, когда голод мучает его. И когда ему показывают пищу, и он должен долго воздерживаться от еды, это хуже для него, чем если бы он ее не видел.)

В приведенном выше отрывке упоминается ястреб-тетеревятник (“*habesch*”, во французском же варианте этого сравнения речь вновь идет о ястребе-перепелятнике — “*n’espreviers ne vient a reclaim...*”, v. 2029) — самая крупная из охотничьих птиц. Она редко появлялась в литературных метафорах, уступая первенство соколам и более легким и маневренным видам ястребов. Решение использовать в этой метафоре именно крупную и грубую птицу, жадно бросающуюся на свою добычу, очевидно, было продиктовано желанием поэтов показать силу влечения влюбленных. Кроме того, Гартман вновь исключает короткое сравнение влюбленных с загнанным и умирающим от жажды оленем (*Cers chaciez qui de soif alanine ne desire tant la fontainne*, vv. 2027–2028). Эта тенденция к исключению упоминаний оленей и/или замены их на охотничьих птиц в целом сохраняется во многих переложенных на немецкий язык романах.

В любовном контексте появляется сокол и в «Парцифале» (*Parzival*, ок. 1210 г.) Вольфрама фон Эшенбаха. В VI книге король Артур вместе со своей свитой выезжает в лес на охоту, и он расстроен из-за того, что сокольник потерял его лучшего сокола:

...ir besten valken si verluren:
<...>
von überkrüphe daz geschach
daz im was von dem luoder gâch
vv. 281, 26; 281, 29–30 [29, S. 285].

(...Они потеряли лучшего сокола: <...> Все потому, что его перекормили, и он не повелся на приманку.)

Тем временем улетевший сокол прибывает к Парцифалу, блуждающему в лесу, и следует за героем. Вместе они добиваются до места, где обитают дикие гуси: проголодавшийся сокол бросается на птиц и ранит одну из них. Три капли крови падают на первый снег и напоминают Парцифалу лицо его возлюбленной Кондвирамур, отчего рыцарь погружается в себя и цепенеет.

Эта сцена разворачивается на фоне необычного пейзажа: несмотря на приближающуюся Троицу, лес и луг завалены снегом (vv. 281, 12–13; 281,

18–19). С одной стороны, белый цвет — следуя традициям кельтского фольклора, из которого вырастает артуровский цикл, — а также птицы являются признаками перехода в иной мир [6, с. 108] и позволяют сначала отделить Парцифалья от куртуазного мира короля Артура, а затем и вовсе обозначить переход из мира «реального» в мир «мечтаний» о прекрасной Кондвиратур. С другой стороны, Вольфрам фон Эшенбах подчеркивает принадлежность сокола королю Артуру (“Artûs valke”, v. 282, 12) и обращает внимание на некий союз, который образуют сокол и Парцифаль (die naht bî Parzivâle er stuont, da in bêden was der walt unkuont und dâ se bêde sere vrôs, v. 282, 1–3). Это, напротив, «заземляет» Парцифалья в куртуазном мире, переносит его страдания из «дикого» леса в более цивилизованное пространство — тогда как в «Персевале» Кретьена де Труа в сцене появляется дикая птица (vv. 4171–4183).

У Вольфрама сбежавший сокол очевидно сопоставляется с Парцифалем, который также удалился от двора короля Артура и своей возлюбленной. Артур тоскует и по соколу, и по Парцифалю, при этом дальнейшая судьба птицы остается неизвестной, так как ее место занимает ненадолго вернувшийся ко двору Парцифаль.

Сюжет о Тристане и Изольде занимает особое место среди средневековых легенд, и традиционно принято разделять существующие литературные памятники на две версии: приближенную к эпической традиции (commune) и куртуазную, в рамках которой творил Готфрид Страсбургский (Tristan, ок. 1211–1215) [7, р. 118–124]⁶. В его романе с ястребом-перепелятником (sperwære) и соколом (valke) сравнивается Изольда:

...gelîch dem sperwære,
gestreichet alse ein papegân.
si liez ir ougen umbe gân
als der valke ûf dem aste.
ze linde noch ze vaste
haeten si beide ir weide

vv. 10994–10999 [24, S. 237].

6 Позднее было предложено другое деление — не на две, а на три традиции: эпическую, лирическую и рыцарскую [4], но в рамках данного исследования мы опустим этот вопрос.

(...как ястреб-перепелятник, нарядная, как попугай, она бросала взгляды вокруг себя, как сокол на ветке, то мягко, то цепко выглядывала она свою добычу.)

В тексте романа Изольда неоднократно сопоставляется с хищной птицей: это сравнение призвано подчеркнуть красоту Изольды, ее вольнолюбивый нрав — покуда не выпит любовный напиток, сердце Изольды остается свободным. С другой стороны, Готфрид Страсбургский называет ее также и “*der minnen vederspil*” (vv. 10986–10987) — вабилом⁷ Любви, что приводит к другой распространенной в средневековой литературе метафоре: так благородный рыцарь стремится к своей возлюбленной, как сокол летит на приманку сокольника [8, р. xxix].

Один эпизод из «Песни о Нибелунгах» вписывается в перечисленный ряд любовных метафор с охотничьими птицами. Поэма начинается с короткого сна Кримхильды, в котором она приручает и тренирует прекрасного молодого сокола, а того через некоторое время заклеивают два орла (*si züge einen valken... <...> den ir zwêne aren erkrummen*, v. 11). Королева Ута расшифровывает сон своей дочери, предсказывая судьбу ее будущего супруга (*der valke, den dû ziuhest, daz ist ein edel man...*, v. 12).

Это первый из трех вещей снов о смерти Зигфрида, что видит Кримхильда. В отличие от последующих снов, предсказывающих уже непосредственно убийство Зигфрида Гунтером и Хагеном (v. 918, 921), этот может трактоваться двумя дополнительными способами. С одной стороны, в этом сне видится стремление Кримхильды (и автора поэмы) научить Зигфрида, прибывшего из далеких Нидерландов — мира эпического и живущего по законам древних легенд, — науке куртуазной любви. Это коррелирует с тем, что Зигфриду предстоит прожить при дворе бургундцев год — именно столько в среднем требовалось на тренировку молодого не линявшего сокола, — а также находит подтверждение на лексическом уровне произведения. “*In disen hōhen êren troumte Krimhilde*” — «В этих высоких покоях снилось Кримхильде»: слово “*hōhe*” неоднократно повторяется в первой авантюре (v. 3, 6, 9–11), подчеркивая благородство бургундского двора [9, р. 178]. В другой интерпретации «приручение» сокола-Зигфрида может более пря-

7 Приманка для тренировки охотничьих птиц.

молинейно означать их с Кримхильдой брак и превращение героя в «раба любви». Впрочем, одна трактовка не противоречит другой, и они могут рассматриваться одновременно.

Как уже было сказано, сон о соколе, вероятно, появился в не зафиксированной письменно «Песни о Брюнхильде» (для которой сцена сна также является поздней вставкой), а оттуда вошел в позднюю песню Эдды, созданную в Исландии около 1200 г. [5, с. 72]. Содержание этих песен можно восстановить их по прозаическому переложению в «Саге о Вэльсунгах».

По всей видимости, данный эпизод пришелся по вкусу австрийскому шпильману, знакомому с «Песней о Брюнхильде». Образ прекрасной дамы, приручающей дикого сокола, был в достаточной мере куртуазен и позволял с самого начала задать общий тон произведения: уже не столько сказания о далеком героическом прошлом, а едва ли не любовной истории, происходящей в декорациях феодального двора [5]. Обновление поэмы тем не менее не подразумевало изгнания сказочных элементов — напротив, они хорошо ложились в русло куртуазной культуры.

Тем не менее в куртуазных романах практически нет вещей снов — этот прием характерен для эпической литературы, в которой пророческие сны могут служить в том числе и зачином произведения или появляться в середине повествования, накануне важных событий в судьбе героя. В остальных случаях охотничьи птицы обычно выполняют чисто утилитарную функцию: птица упоминается внутри короткой клишированной фразы, которая просто маркирует начало новой сцены. Более того, вещий сон предсказывает не только любовное чувство, которому предстоит возникнуть между Кримхильдой и Зигфридом, но и убийство героя, что совершенно не характерно, если не сказать недопустимо, для куртуазной литературы. Даже в тех случаях, где любовная погоня заканчивается неудачей (например, погоня за белым оленем в «Персевале» Кретьена де Труа (vv. 5668–5691)), любовная метафора не смешивается с мотивом героической гибели.

Хотя сокол в «Песни о Нибелунгах» и ассоциируется с героем, храбрым витязем, он никак не определяет статус Зигфрида — так же как орлы не определяют статус Хагена и Гунтера; охотничья птица оказывается связана только с вещим сном и включенной в него любовной метафорой. Тем не менее статусная функция охотничьих птиц, обоснованная историческими и культурными реалиями, рассмотренными нами в начале статьи, является

очень важной для куртуазного романа. Даже в рассмотренной ранее сцене из «Парцифала», доминантой которой мы определили любовную метафору, сопоставление героя с соколом позволяет установить его статус: в тексте подчеркивается, что сбежавший сокол, соотносящийся с Парцифалем, был любимым соколом короля Артура.

Другое упоминание охотничьей птицы оказывается связано с репрезентацией рыцарского статуса еще более явственно — речь идет о встрече Гавана на переправе с лодочником Плиппалинотом (vv. 543,1–544,5). Рыцарь-перевозчик не принимает активного участия в придворной жизни, но все еще остается частью куртуазного мира. Символическое значение ястреба, принадлежащего Плиппалиноту, раскрывается при анализе сцены обеда (vv. 550,1–522,5), которым угощают Гавана и Оргелузу. На первый взгляд, все здесь соответствует церемониалу эпохи, кроме подающихся на обед блюд, среди которых оказываются «жаворонки», пойманные ястребом Плиппалинота, белый хлеб, салат (*nu hete daz sprinzelîn erflogn des âbents drî galander*, vv. 550,29–30; *dô brâht ein des wirtes sun purzeln unde lâtûn gebrochen in den vînæger*, vv. 551,19–21). Эти блюда соответствуют придворному обычаю, но в реальности не способны насытить рыцаря, над чем иронизирует и сам Вольфрам фон Эшенбах (vv. 551,22–27). Следовательно, этот обед следует воспринимать в переносном и репрезентативном смысле: автор указывает на то, что молодой сокол не способен обеспечить своего хозяина разнообразной дичью, и этим определяет рыцарский статус Плиппалинота. Возраст птицы, ее вид (в тексте используется слово *mûzersprinzelîn*, которым обозначали молодых ястребов-перепелятников [8, p. 156]) и пойманная ею добыча («жаворонки»⁸) характеризует владельца такой птицы как дворянина, которому не хватает мужественности, — что соотносится с родом деятельности Плиппалинота, вместо поиска приключений переправляющего странников через реку. У лодочника (безымянного), описанного Кретьеном де Труа (vv. 7371–7415), охотничья птица отсутствует; ястреб Плиппалинота, как и все эпизоды с птицами в «Парцифале», — новшество немецкой версии.

8 Принадлежность птицы именно к этому виду вызывает сомнения. Вольфрам фон Эшенбах употребляет слово “galander”, которое, вероятно, могло обозначать жаворонка. В медицинских трактатах эпохи писали, что употребление “galander”’ов в пищу вредит организму, а в куртуазной поэзии в стихотворениях на любовную тематику эти птицы традиционно шли в связке с соловьем, что многократно усиливает ироническую окраску обеда [17, S. 261].

В немецком «Эреке» также можно обнаружить статусную функцию охоты. В уже рассмотренной первой аванюре Эрек, оскорбленный грубым карликом, приобретает статус жертвы (что подчеркивается тем, что он не участвует в охоте короля Артура, а безоружный сопровождает королеву и ее придворных дам), после чего отправляется на собственную «охоту», целью которой является восстановление чести. Погоня приводит Эрека в город, где должен состояться рыцарский турнир, на котором юноша показывает себя превосходным рыцарем и в награду за победу получает ястреба-перепелятника, которого дарит Эниде, самой прекрасной даме, в качестве символа своей любви: “Ich behab den streit daz daz sy schöner were (und næme den sparwære)” (vv. 507–509). Как мы уже определили ранее, ястреба-перепелятника можно трактовать здесь как символ молодого рыцаря — самого Эрека. Отождествленный с охотничьей птицей, рыцарь снимает с себя статус жертвы, приобретенный в начале романа: теперь он охотник, получивший свою добычу — прекрасную Эниду. В новом статусе Эрек возвращается ко двору короля Артура.

Следующий эпизод, в котором охотничьи птицы помогают определить статус персонажа, — это описание подготовки к свадьбе Эрека и Эниды (vv. 2030–2062). На нее приглашены графы и бароны, а также десять королей. Гартман описывает земли, из которых они прибыли, их богатые наряды и отдельно отмечает, что каждый из королей при себе имел четырехлетнего ястреба или сокола, и никто не видел здесь (в землях Артура) такой прекрасной охоты с птицами: “man gesach auch nye souil federspil so manigen schonen fluog getuon” (vv. 2041–2042). Более того, описывая путь королей в Британию, Гартман упоминает, что в дороге они занимались охотой на диких уток, фазанов, журавлей и цапель: “den antvogel und daz huon, den reiger und den vâsân <...> den kranech an dem gevilde und die gans wilde” (vv. 2042–2043, 2045–2046), подчеркивая в том числе и развлекательный элемент охоты. Этим описаниям посвящен довольно длинный пассаж — гораздо длиннее, чем в аналогичном месте у Кретьена де Труа (vv. 1927–1932).

В похожем ключе можно интерпретировать небольшую сцену соколиной охоты в «Кудруне» (vv. 1096–1100). В XXII аванюре поэмы Хильда собирает войско, чтобы отправить в земли норманнов на спасение своей дочери. Послы королевы отправляются к ее сыну, Ортвину, и пребывают в раз-

гар соколиной охоты (mit sinem valkenaere *beizte* da er künic vil kündicliche, v. 1096). Юноша кажется смущенным тем, что его застали за подобным занятием, — ведь мать может решить, что, предаваясь забавам, он забыл о походе, — и, оставив соколов «летать» (die valken liez er vliegen..., v. 1098), устремляется навстречу послам.

Соколиная охота ясно ассоциируется здесь с придворным развлечением — притом несерьезным, иначе было бы непонятно смущение Орвина перед послами. Для эпоса подобное немыслимо, ведь охота, помимо прочего, — это способ поддерживать свои воинские навыки в мирное время. Вольфрам фон Эшенбах, например, использует неудачную охоту короля Вергулахта, чтобы обозначить его несостоятельность как правителя: король встречает Гавана в костюме простого сокольничего, потому что свою собственную одежду он испортил в болоте, а конь его захромал (vv. 401, 1–4). Негативные коннотации возникают не из-за того, что король занимался охотой, а из-за того, *как* эта охота окончилась — ведь достойный правитель должен быть исключительным рыцарем, одинаково хорошим воином и охотником. Как и в случае с Вергулахтом, негативные коннотации характеристике Плиппалинота придает то, что его молодой ястреб не способен поймать крупную дичь. В противовес этому в «Кудруне» негативная коннотация сопровождает выезд на охоту во время окутывающего страну несчастья.

Помимо особенностей любовной метафоры и статусной функции охотничьих птиц, невозможно не отметить также особенности номинации птиц, встречающихся в немецких эпических и куртуазных текстах. Это и соколы (valke), и разные виды ястребов (spewære, habech, mûzersprinzeln), и некоторые другие виды птиц (swan, rapegân, galander). В случае Вольфрама фон Эшенбаха исследователи считают подобное разнообразие следствием личного увлечения автора темой, а не простым заимствованием [14, S. 656], однако не менее разнообразны списки птиц в упомянутых ранее куртуазных романах других авторов — чего нельзя сказать о немецком эпосе. В «Песни о Нибелунгах» большинство упоминаний птиц ограничиваются безликим “vogel”; в «Кудруне» их набор несколько шире — в начале поэмы юного Хагена похищает гриф (es war ein wilder *grife*, der kom dar geflogen <...> sînen sun den jungen muose er von dem starken *grifen* vliesen), с лебедем сравниваются белые знамена

войска, спешащего спасти Кудруна (*dort sihe ich vanen einen, der'st wizer danne ein swan*)⁹.

Хотя сцены с охотничьими птицами и в «Песни о Нибелунгах», и в «Кудруне» переняли некоторые элементы куртуазного восприятия, однозначно вписать их в один ряд с соколами / ястребами в куртуазных немецких романах не представляется возможным. Эпическая основа произведений неизменно оказывается сильнее модных куртуазных веяний и наделяет заимствования негативными коннотациями. Сон, который метафорически описывает «приручение» Зигфрида Кримхильдой, также предвещает и его гибель; придворное развлечение, призванное продемонстрировать высокое положение рыцарей и правителей, для Ортвина неожиданно становится поводом для стыда.

Пока миннезингеры разрабатывали жанр куртуазного романа на немецком языке, авторы эпических поэм, напротив, пытались выйти за рамки эпической традиции. На примере охоты с птицами мы отчетливо видим, что жанровая природа эпоса оказывалась сильнее и размывала, трансформировала в соответствии со своими нуждами даже отчетливо «куртуазные» элементы, призванные осовременить звучание древних легенд.

Список литературы

Исследования

- 1 *Виолле-ле-Дюк Э.Э.* Жизнь и развлечения в средние века / пер. с фр. М.Ю. Некрасов. СПб.: Евразия, 1997. 384 с.
- 2 *Воскобойников О.С.* Эмпиризм в «Книге об искусстве соколиной охоты» Фридриха II: к вопросу о рецепции аристотелевской натурфилософии в первой половине XIII века // *Homo historicus*. К 80-летию со дня рождения Ю.Л. Бессмертного. М.: Наука, 2003. Т. I. С. 452–479.
- 3 *Михайлов А.Д.* Легенда о Тристане и Изольде. М.: Наука, 1976. 736 с.
- 4 *Михайлов А.Д.* Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М.: Наука, 1976. 351 с.
- 5 *Хойслер А.* Германский героический эпос и Сказание о Нибелунгах / пер. с нем. Д.Е. Бертельса. М.: Иностранная литература, 1960. 447 с.

9 Но корабли в море сравниваются просто с «птицами» (*sie [scheffe] swebeten sam die vogele in dem wazzer bi dem sande*), и сама Кудруна встречает ангела, что приносит ей весть о скором освобождении из плена, в образе «птицы» (*owê, vogel schone, du erbarmest mir sô sere, daz du sô vil gefliuzest ûf disem fluote*).

- 6 A Companion to Chrétien de Troyes / ed. by Norris J. Lacy and Joan Tasker Grimbirt. Cambridge: D.S. Brewer, 2005. 261 p.
- 7 *Bédier J.* Le Roman de Tristan et Iseut / édition critique par Alain Corbellari. Genève: Droz Textes Littéraires Français, 2012. 298 p.
- 8 *Dalby D.* Lexicon of the Mediæval German Hunt. A Lexicon of Middle High German terms (1050–1500), associated with Chase, Hunting with Bows, Falconry, Trapping and Fowling. Berlin: Walter de Gruyter, 1965. 323 p.
- 9 *Frakes J.C.* Kriemhild's Three Dreams. A Structural Interpretation // Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur. 1984. Bd. 113, H. 3. S. 173–187.
- 10 *Gerli E.M.* Calisto's Hawk And The Images Of A Medieval Tradition // Romania. 1983. Vol. 104, № 413 (1). P. 83–101.
- 11 *Heinig D.* Die Jagd im PARZIVAL Wolframs von Eschenbach: Stellenkommentar und Untersuchungen. PhD Dissertation. Philipps-Universität, Marburg, 2009. 345 p.
- 12 *Hofmann G.* Falkenjagd und Falkenhandel in den nordischen Ländern während des Mittelalters // Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur. 1957. Bd. 88, H. 2. P. 115–149.
- 13 *Mynott J.* Birds in the Ancient World. Oxford: Oxford University Press, 2018. 480 p.
- 14 *Nellmann E.* Wolfram von Eschenbach: Parzival I und II. Text und Kommentar / nach der Ausgabe Karl Lachmanns revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann, übertragen von Dieter Kühn. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2006. 1838 p.
- 15 *Sciancalepore A.* Hawks and knights: (De)constructing knightly identity through animals in French chivalric literature (12th–13th century) // Reinardus. Yearbook of the International Reynard Society. 2017. Vol. 29, issue 1. P. 120–141.
- 16 *Thiébaux M.* The stag of love: the chase in medieval literature. Cornell: Cornell University Press, 2014. 250 p.
- 17 *Weick R.* Ornithologie und Philologie: Am Beispiel von 'müzersprinzelin' und 'galander' in Wolframs Parzival // Mediaevistik. 1989. Vol. 2. P. 255–269.

Источники

- 18 Капеллан Андрей. О любви / пер. М.Л. Гаспарова // Жизнеописания трубаду-ров / отв. ред. Е.М. Мелетинский. М.: Наука, 1993. С. 383–401.
- 19 Саксонское зеркало: Памятник, комментарии, исследования / отв. ред. В.М. Ко-рецкий. М.: Наука, 1985. 272 с.
- 20 Aberdeen Bestiary – MS 24. URL: <https://www.abdn.ac.uk/bestiary> (дата обращения: 08.02.2023).
- 21 *Cecco D'Ascoli.* L'Acerba. Con prefazione, note e bibliografia di Pasquale Rosario. Lanciano: Tip. Dello Stabilimento R. Carabba, 1916. 160 p.
- 22 *Chrétien de Troyes.* La Roman de Perceval ou Le Conte du Graal / par Keith Busby. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1993. 674 p.

- 23 *Chrétien de Troyes. Erec et Enide* / par Mario Roques. Paris: Librairie Honoré Champion, 1966. 356 p.
- 24 *Gottfried von Strassburg. Tristan und Isolt. Dichtungen des deutschen Mittelalters*. 2 Bd. Leipzig: G.J. Goschen'sche Verlagshandlung, 1843. 660 S.
- 25 *Hartmann von Aue. Erec. Abraser Heldenbuch*. De Gruyter, 2022. Bd. 1. 545 S.
- 26 *Kaiser Friedrich II. Über die Kunst mit Vögeln zu jagen* (De arte venandi cum avibus, dt.). Unter Mitarbeit von Dagmar Odenthal übertragen und herausgegeben von Carl Arnold Willemsen, 2 Bände und Kommentarband. Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1964. 278 S.
- 27 Kudrun. *Deutsche Classiker des Mittelalters*. Mit Wort- und Sacherklärungen. Begr. Von Franz Pfeiffer. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1880. 357 S.
- 28 Das Nibelungenlied. Text und Einführung. Nach der St. Galler Handschrift. Herausgegeben und erläutert von Hermann Reichert. De Gruyter, 2017. 558 S.
- 29 *Wolfram von Eschenbach. Parzival*. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann. Übersetzung von Peter Knecht. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2003. 831 S.
- 30 *Workshop Bestiary*. URL: themorgan.org/collection/workshop-bestiary (дата обращения: 08.02.2023).

References

- 1 Violle-le-Diuk, E.E. *Zhizn' i razvlecheniia v srednie veka* [*Life and Entertainment in the Middle Ages*], trans. from French by M.Iu. Nekrasov. St. Petersburg, Evraziia Publ., 1997. 384 p. (In Russ.)
- 2 Voskoboinikov, O.S. "Empirizm v 'Knige ob iskusstve sokoloinoi okhoty' Fridrikha II: k voprosu o retseptsii aristotelevskoi naturfilosofii v pervoi polovine XIII veka" ["Empiricism in Friedrich II's 'Book of the Art of Falconry': On the Question of the Reception of Aristotle's Natural Philosophy in the First Half of the 13th Century"]. *Homo historicus. K 80-letiiu so dnia rozhdeniia Iu.L. Bessmertnogo* [*Homo Historicus. To the 80th Anniversary of the Birth of Yu.L. Bessmertny*], vol. 1. Moscow, Nauka Publ., 2003, pp. 425–479. (In Russ.)
- 3 Mikhailov, A.D. *Legenda o Tristane i Izol'de* [*The Legend of Tristan and Iseult*]. Moscow, Nauka Publ., 1976. 736 p. (In Russ.)
- 4 Mikhailov, A.D. *Frantsuzskii rytsarskii roman i voprosy tipologii zhanra v srednevekovoi literature* [*French Chivalric Romance and Issues of Genre Typology in Medieval Literature*]. Moscow, Nauka Publ., 1976. 351 p. (In Russ.)
- 5 Khoisler, A. *Germanskii geroicheskii epos i Skazanie o Nibelungakh* [*Germanic Heroic Epic and the Tale of the Nibelungen*], trans. from German by D.E. Bertel's. Moscow, Inostrannaia literatura Publ., 1960. 447 p. (In Russ.)
- 6 Lacy, Norris J., and Joan Tasker Grimbart, editors. *A Companion to Chrétien de Troyes*. Cambridge, D.S. Brewer, 2005. 261 p. (In English)

- 7 Bédier, Joseph. *Le Roman de Tristan et Iseut*. édition critique par Alain Corbellari. Genève, Droz Textes Littéraires Français, 2012. 298 p. (In French)
- 8 Dalby, David. *Lexicon of the Mediaeval German Hunt. A Lexicon of Middle High German terms (1050–1500), associated with Chase, Hunting with Bows, Falconry, Trapping and Fowling*. Berlin, Walter de Gruyter, 1965. 323 p. (In English)
- 9 Frakes, Jerold C. “Kriemhild’s Three Dreams. A Structural Interpretation.” *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, bd. 113, h. 3, 1984, pp. 173–187. (In English)
- 10 Gerli, Michael E. “Calisto’s Hawk And The Images Of A Medieval Tradition.” *Romania*, vol. 104, no. 413 (1), 1983, pp. 83–101. (In English)
- 11 Heinig, Dorothea. *Die Jagd im PARZIVAL Wolframs von Eschenbach: Stellenkommentar und Untersuchungen: PhD Dissertation*. Philipps-Universität, Marburg, 2009. 345 S. (In German)
- 12 Hofmann, Gisela. “Falkenjagd und Falkenhandel in den nordischen Ländern während des Mittelalters.” *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, bd. 88, h. 2, 1957. S. 115–149. (In German)
- 13 Mynott, Jeremy. *Birds in the Ancient World*. Oxford, Oxford University Press, 2018. 480 p. (In English)
- 14 Nellmann, Eberhard. *Wolfram von Eschenbach: Parzival I und II. Text und Kommentar*, nach der Ausgabe Karl Lachmanns revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann, übertragen von Dieter Kühn. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 2006. 1838 S. (In German)
- 15 Sciancalepore, Antonella. “Hawks and Knights: (De)constructing Knightly Identity through Animals in French Chivalric Literature (12th–13th Century).” *Reinardus. Yearbook of the International Reynard Society*, vol. 29, issue 1, January 2017, pp. 120–141. (In English)
- 16 Thiébaux, Marcelle. *The Stag of Love: The Chase in Medieval Literature*. Cornell, Cornell University Press, 2014. 250 p. (In English)
- 17 Weick, Reiner. “Ornithologie und Philologie: Am Beispiel von ‘müzersprinzelin’ und ‘galander’ in Wolframs Parzival.” *Mediaevistik*, no. 2, 1989. S. 255–269. (In German)

Научная статья /
Research Article

<https://elibrary.ru/FKNVLA>
УДК 821.134.2
ББК 83.3(4Исп)5

ИСПАНСКАЯ МИСТИКА XVI в. И «ДУХОВНЫЙ ГИМН» СВЯТОГО ИОАННА КРЕСТА

© 2023 г. М.Ю. Игнатьева (Оганисьян)

*Государственная школа иностранных языков
Драссанес, Барселона, Испания*

Дата поступления статьи: 02 января 2022 г.

Дата одобрения рецензентами: 02 апреля 2022 г.

Дата публикации: 25 июня 2023 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-86-107>

Аннотация: В статье анализируется поэтика «Духовного гимна» Иоанна Креста как единого двухчастного произведения, состоящего из поэтического текста и прозаического комментария к нему. Разговору о поэтике предшествует описание контекста испанской мистической литературы XVI в., одним из шедевров которой является «Духовный гимн»: показаны причины ее появления и расцвета, основные направления и особенности. Соотношение поэзии и прозы в литературном наследии Иоанна Креста — одна из традиционных тем иоаннитики. В статье предлагается рассматривать и ту и другую как проявление одновременно мистического опыта и поэтического гения Иоанна, не ставя комментарий в служебное положение по отношению к стихам. Истолковывая собственный поэтический текст, Иоанн создает новый параллельный текст на ту же тему, но в другом жанре. У каждой составляющей есть свой внутренний сюжет, два этих сюжета, названные «лирическим» и «теологическим», вступают в сложные взаимоотношения. Так, «горы», «леса», «необычайные острова» и другие образы меняют свое значение и в стихах, и в комментарии, являя общую, но сложную трансформацию земного топоса в трансцендентальный. Трансформация проходит через различные виды пересечения тварного и нетварного начал: в человеке, в природе и в Боге. Стихи из лирики становятся священным текстом, комментарий из дидактического становится экзегетическим.

Ключевые слова: испанская мистика, золотой век, святой Иоанн Креста, поэтика.

Информация об авторе: Мария Юльевна Игнатьева (Оганисьян) — кандидат филологических наук, доцент, преподаватель русского языка, Государственная школа иностранных языков Драссанес (EOIBD), av. Drassanes, 14, 08001 Барселона, Испания. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9714-3582>

E-mail: maria.ignatievaogan@gmail.com

Для цитирования: Игнатьева (Оганисьян) М.Ю. Испанская мистика XVI в. и «Духовный гимн» святого Иоанна Креста // Studia Litterarum. 2023. Т. 8, № 2. С. 86–107. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-86-107>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 8, no. 2, 2023

SPANISH MYSTIC OF THE 16th CENTURY AND THE “SPIRITUAL CANTICLE” OF SAINT JOHN OF THE CROSS

© 2023, Maria Yu. Ignatieva (Oganissian)
*The Official Language School Barcelona Drassanes,
Barcelona, Spain*
Received: January 02, 2022
Approved after reviewing: April 02, 2022
Date of publication: June 25, 2023

Abstract: The article analyzes the poetics of the “Spiritual Canticle” of St. John of the Cross as a single two-part work, consisting of a poetic text and its prosaic commentary. The “Spiritual Canticle” is one of the masterpieces of Spanish mystical literature of the 16th century. The author of the article describes this literary context, showing the reasons for its emergence and flourishing, the main directions and features, and then proceeds to analyze the poetics of the texts under consideration. The relationship between poetry and prose in the literary legacy of St. John of the Cross is one of the traditional themes of *juanística*. The article proposes to consider both the one and the other as a manifestation of both the mystical experience and the poetic genius of St. John, without placing the commentary in an auxiliary position in relation to the verses. By interpreting his own poetic text, John creates a new parallel text on the same topic, but in a different genre. Each component has its own internal plot. These two plots, called “lyrical” and “theological,” enter into complex relationships. Thus, “mountains,” “forests,” “extraordinary islands” and other images change their meaning both in verses and in commentary, revealing a general but whimsical transformation of an earthly topos into a transcendental one. Transformation takes place through various types of intersection of created and uncreated beginnings: in man, in nature and in God. Poems from lyrics become sacred text, commentary from didactic becomes exegetical.

Keywords: Spanish mysticism, golden age, Saint John of the Cross, poetics.

Information about the author: Maria Yu. Ignatieva (Oganissian), PhD in Philology, Associate Professor of Russian Language, The Official Language School Barcelona Drassanes (EOIBD), Drassanes av., 14, 08001 Barcelona, España.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9714-3582>

E-mail: maria.ignatievaogan@gmail.com

For citation: Ignatieva (Oganissian), M.Yu. “Spanish Mystic of the 16th Century and the ‘Spiritual Canticle’ of Saint John of the Cross.” *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 2, 2023, pp. 86–107. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-86-107>

г. Испанская мистическая литература золотого века

В XVI в. Испания переживает расцвет мистической литературы. Конец Реконкисты, «лишив активной занятости религиозное чувство, несомненно подготовил почву для проявления нашего классического мистицизма, исполненного того же щедрого духа активного прозелитизма» [10, р. 184]. Не случайно в это же время широко распространяются повествования о рыцарских подвигах: деятельный идеализм лежал в основе и той и другой литературы. Вся Реконкиста была своего рода крестовым походом, и по его окончании рыцарский дух как будто перешел к авторам духовной литературы. Святая Тереза Иисуса воспитывалась на рыцарских романах¹, святой Игнатий Лойола, бывший военный, нередко прибегал к воинским образам в своих «Духовных упражнениях»². Существовал и целый жанр: “libros de caballerías a lo divino”, — т. е. рыцарских романов, пересказанных в благочестивом ключе (см.: [9]).

В те же годы переводятся на испанский и латынь, публикуются и переиздаются сочинения каталонского философа-богослова Раймунда Луллия (1235–1315), большим почитателем которого был кардинал Сис-

1 Ср: «Моя мать увлеклась рыцарскими романами, но не так дурно тратила на них свое время, как я <...>; мне казалось, что не было беды в том, чтобы терять множество дневных и ночных часов за этим пустым занятием, к тому же тайком от отца. В этом я дошла до такой крайности, что, закончив один роман, не находила себе покоя, пока не держала в руках новую книгу» [17, р. 37].

2 Ср: «Следует брать пример с короля, который обращается к своим подданным с такой речью: “Я желаю завоевать всю землю неверных, посему всякий, кто последует за мной, должен довольствоваться едой, которую я ем, и моим питьем, и одеждой и т. д.; он должен трудиться со мной днем, и бдеть ночью, и т. д., чтобы таким образом впоследствии разделить со мной победу, как разделил он со мною все тяготы”» [15, р. 48–49].

нерос, основатель университета Алькала-де-Энарес и покровитель издания Библии «Комплутенская Полиглотта». Через книги Луллия испанские мистики золотого века приобщались к наследию арабской мистики (см.: [7]).

Расцвету мистической литературы способствовали различные исторические и культурные факторы. Окончание борьбы с арабским завоеванием и завершило восприятие духовной культуры бывших завоевателей, и освободило силы для новых религиозных предприятий. Помимо этого, к основным факторам, оказавшим воздействие на расцвет мистической литературы, исследователи относят реакцию на протестантизм, знакомство с немецкой и фламандской мистикой (Экхарт, Сузо, Рёйсбрук), влияние гуманистических и неоплатонических идей, церковные реформы кардинала Сиснероса, исправлявшие расслабленные нравы духовных орденов, и возникшая под их влиянием аскетическая литература.

Учитывая слабую изученность испанской мистики золотого века в отечественной науке, приведем некоторые сведения, необходимые для понимания контекста «Духовного гимна» Иоанна Креста.

Наиболее емкое понятие мистики мы встречаем у П. Сайнса, который с отсылкой к Х. Сейсдедосу (см.: [11]) определяет мистику как «сверхъестественные, таинственные отношения, через которые Бог возносит творение над ограничениями его природы и позволяет ему постичь высший мир, которого невозможно достигнуть ни естественным путем, ни с помощью обычных сил Благодати» [10, p. 18].

Фундаментальным основанием для доктринальной мистики служит учение о трех путях мистического опыта: очистительном (*vía purgativa*), просветительном (*vía iluminativa*) и соединительном (*vía unitiva*).

Очистительный путь представляет собой аскетический этап, во время которого душа с помощью подвижнических упражнений очищается от пороков. Просветительный путь является собственно мистическим, на этом этапе душа начинает участвовать в дарах Святого Духа и наслаждаться божественным присутствием. На соединительном пути осуществляется союз с Богом, мир полностью утрачивает свое значение, душа остается наедине с Богом, предаваясь Ему в блаженной, любовной, пассивной самоотдаче. Временами испытываемые экстатические состояния суть лишь сопутствующие феномены этого пути.

Учение о трех путях восходит к трактату “De triplici via ad sapientiam” Гуго де Бальма, трактату, который долгое время приписывался Бонавентуре (см.: [6]). Он представляет собой комментарий к «Мистическому богословию» Дионисия Ареопагита. Не менее важное влияние на мистических авторов XVI в. оказали два испанских сочинения: «Духовный трактат о трех путях, очистительном, просветительном и соединительном» Бернардо Фонтовы (1390–1460) и «Упражнение в духовной жизни» Гарсиа Хименеса де Сиснерос (1455 или 1456 – 1510), двоюродного брата кардинала Сиснероса.

П. Сайнс [10, p. 229] выделяет три основных течения в обширной мистической литературе:

1) аффективная мистика, для нее характерно господство чувственного начала над интеллектуальным. В основе мистического опыта лежит подражание Христу, Его человеческая природа представляет для нас путь к соединению с Божеством. К этому течению относятся писатели-августинцы (Луис де Леон, Малон де Чайде) и францисканцы (святой Педро де Алькантара, Франсиско де Осуна, Бернардино де Ларедо);

2) интеллектуальная, или схоластическая мистика, представителями которой были доминиканцы (Луис де Гранада) и иезуиты (святой Игнатий Лойола);

3) эклектическая, или испанская (в отличие от итальянской и немецкой первых двух течений) мистика, представленная великими кармелитами, святой Терезой Иисуса и святым Иоанном Креста.

К этим трем ортодоксальным течениям примыкает гетеродоксальная четвертая группа, в которую входят протестанты (Хуан де Вальдес), квиетисты (Мигель де Молинос), ренессансные пантеисты (Мигель Сервет), иллюминаты и прочие сектанты без особого доктринального содержания.

Все эти авторы писали на народном языке. Новый духовный опыт изъяснялся на живом кастильском наречии, во многом послужившем феномену блистательной художественной литературы XVII в. Невыразимость мистического опыта побуждала к созданию поэтичного аллегорического языка, сочетавшегося с концептуальным и реалистическим описанием духовных состояний и процессов. В мистической литературе переплетались живая народная речь и ренессансный латинизм. Гениальным выражением этих основных особенностей мистической литературы стало литературное

наследие святого Иоанна Креста (1542–1591). Ниже мы рассмотрим поэтику главного его произведения, «Духовный гимн», свободное переложение библейской Песни песней. Следует сказать, что существует обширный корпус комментариев и проповедей на Песнь песней в позднеантичной и средневековой европейской литературе: Ориген, Григорий Нисский, Исидор Севильский, Беда Достопочтенный, Фома Аквинский, Бернард Клервоский — вот лишь несколько из множества имен толкователей этой библейской книги. Была она особенно популярна и в испанской духовной литературе XVI в. Луис де Леон сделал и прокомментировал ее перевод с еврейского языка, Тереза Иисуса оставила толкование этого текста. «Духовный гимн» Иоанна Креста представляет собой яркий шедевр литературы золотого века, тесно связанный с контекстом мистической литературы этой эпохи.

2. «Духовный гимн» как двухчастное целое

«Духовный гимн», или «Песни души и ее Супруга» состоит из двух частей: это, с одной стороны, 39 строф³ поэтического текста и, с другой, авторский комментарий в прозе. Иоанн Креста написал подробные разъяснения (*declaraciones*) стихов «Гимна», следуя просьбам монахинь-кармелиток, его духовных дочерей, истолковать для них стихи, исполненные парадоксальных образов и необычных идей. Посвящая «Разъяснения» одной из них, Ане Иисуса, настоятельнице монастыря святого Иосифа, Иоанн просит отнестись к ним как к тексту, лишь проливающему некоторый свет на стихи, но не исчерпывающему их смысл: стихи были написаны в духе божественной любви, а значит, они не могут быть сужены до однозначного толкования⁴.

Сам Иоанн на вопрос монахини Магдалены Святого Духа об источнике «живости, красоты и возвышенности» его стихов отвечал, что «вре-

3 Мы берем за основу рукопись из Сан-Лукара.

4 Ср.: «Поскольку эти строфы были сложены в любви изобильной мистической мудрости, их невозможно разъяснить в точности, да я и не ищу этого, а желаю лишь пролить свет на главное, раз уж Ваше преподобие того пожелало. Так, думаю, будет, лучше всего, потому что речи любви лучше оставить во всей их широте, чтобы каждый мог извлечь из них пользу согласно своему устройению и духовному знанию, чем суживать их до смысла, который не всякому придется по вкусу. И поэтому, хотя и предлагаются те или иные разъяснения, не следует придерживаться их слишком буквально, поскольку мистическую мудрость (любви, о которой говорят эти строфы) должно усваивать именно для стяжания плодов любви и умиления души, ведь мы любим Бога, не понимая Его, благодаря вере» [16, p. 1142].

менами их подавал Бог, а временами их искал он сам». Означает ли это, что прозаическая часть написана не столько «изобильной мистической мудростью», сколько человеческим разумом? В таком случае была бы верна мысль Мишеля де Серто о том, что прозаический комментарий у писателей-мистиков имел целью ввести в церковное русло поток сочиненного в мистическом вдохновении: писателям «надобно доказать одновременно и то, что они говорят из *другого* места (в качестве “мистиков”), и то, что они исходят из *того же* источника вдохновения (в качестве “христиан”) <...>. Неожиданно рожденное в подвале должно иметь то же Имя, что и дом, в котором оно появилось» [3, р. 248]. Как пример «подпольного» высказывания Серто приводит мистическое стихотворение, в то время как его комментарий в прозе «ищет церковной апробации» [3, р. 248].

Действительно, как показывает Кристоаль Куэвас, жанр глоссы был весьма распространен во времена Иоанна Креста [4, р. 35–36], и не было ничего исключительного в том, чтобы дать стихам, как некоему «сырью» [4, р. 32–33], «сущностную аристотелевскую форму», т. е. облечь их в строгий систематический каркас церковного учения. Однако «Разъяснения», при всей их определенности и рационалистической ясности, производят впечатление такого же вдохновенного текста, что и стихотворение: их образность, порывистость, динамичность сродни лирическому потоку стихотворного «Гимна»⁵. Так, известный образ одинокой птицы, которому Иоанн Креста уподобляет созерцание, выхвачен им из библейского псалма с той же дерзновенной уверенностью, с какой в стихах он выбирает и присваивает себе слова из Песни песней. Интересно, что Иоанн вполне по-томистски систематизирует свойства этой птицы, нумеруя их и придавая им видимость схоластического упражнения. Однако каждое из этих свойств преподносит читателю лирический, а не догматический образ. «В этом образе созерцания, — говорит Иоанн, — проявляются пять свойств одинокой птицы. Первое: обычно она садится на самом высоком месте — так и душа пребывает в высшем созерцании. Второе: она всегда держит клюв в ту сторону, куда дует ветер; так и дух направляет клюв своей привязанности к источнику духа любви, то есть к Богу. Третье: она любит одиночество и не позволяет другой птице садиться рядом с ней, а если та сядет, она улетает; так и дух

5 О поэтичности Иоанновых комментариев см.: [8].

в этом созерцании пребывает в одиночестве и нагоде, свободной от всех вещей, он не сознает ничего, кроме своего одиночества в Боге. Четвертое: она очень нежно поет, — то же и дух в этом состоянии, потому что хвалы, которые он возносит Богу, исполнены нежнейшей любви, это сладчайшие для души и драгоценные для Бога славословия. Пятое: она лишена какого-то определенного цвета; так и совершенный дух лишен цвета какой бы то ни было чувственной привязанности и самолюбия и какого бы то ни было интереса ни к тому, что выше его, ни к тому, что ниже, у него нет ни образа, ни вида, потому что он погружен в бездну богообщения» [13, р. 158–159].

Лишая образ птицы вида (она слишком высоко сидит, чтобы ее можно было разглядеть), компании и цвета, он наделяет ее лишь слухом (она слышит ветер) и голосом. Так поэт и развоплощает, дематериализует образ, и воссоздает в новом, призрачном теле. Каркас церковного учения оказывается таким же прозрачным, мерцающим, ускользающим от догматических оков, как и сами стихи. Можно сказать, что как Песнь песней представляет собой едва ли не самый сложный для церковной экзегетики текст Священного Писания, требующий особого умения аллегоризации, так и переложение его — «Духовный гимн» Иоанна Креста — стало для него самого духовной загадкой и интеллектуальной задачей. Решение ее он нашел, с нашей точки зрения, не в прохождении шаг за шагом по пути, намеченному «Гимном» (хотя именно такое представление и может возникнуть, ведь комментарий строго следует источнику), а в том, чтобы создать новый параллельный текст на ту же тему, но в другом жанре. Иоанн сочинял комментарий с не меньшим вдохновением, чем стихотворный «Гимн», у этого прозаического текста есть своя динамика, свой строй и свой сюжет, причем последний не только не идентичен сюжету стихотворения, но вступает с ним в сложные, иногда противоречивые отношения, которые мы и постараемся проанализировать в этой статье.

Мы рассмотрим сюжет «Гимна» с двух точек зрения — поэтической и богословской — и сопоставим два этих аспекта в их взаимодействии. Для этого мы введем следующее разделение: лирический сюжет, т. е. тот, который основан на стихотворном тексте «Гимна» вне контекста авторского разъяснения, и теологический сюжет, т. е. тот, который возникает из «Разъяснений». И тот и другой рождались спонтанно, следуя соответственно лирическому и богословскому вдохновению Иоанна Креста, что

в конечном счете и привело к появлению этого двухчастного шедевра. Как писал Мигель де Унамуно, оригинальность авторов-мистиков заключалась не столько в мысли, сколько в тональности ее изложения⁶. Можно сказать, что и стихам, и трактату свойственна общая тональность, так резко отличающая их от второй версии «Гимна», Хаенской рукописи⁷. Попробуем же определить и описать это «звонкое дыхание» (Унамуно).

Что мы понимаем под лирическим сюжетом? Это событийная последовательность, заключенная в самом стихотворении, и особенности ее динамики. Так, текст «Гимна» иногда стремительно летит, иногда затихает, он меняет и ритм, и точку зрения, и хронотоп.

Второй, богословский, сюжет рассказан самим Иоанном Креста в «Разъяснениях». Он следует определенной линии: поиск Возлюбленного, помолвка, брак, но линия эта непредсказуема и прихотлива. По воспоминаниям монахини Марии Иисуса, Иоанн писал комментарий, стоя на коленях, «от избытка почтения к предмету» [4, р. 8]. Если стихи были следствием вдохновения, то трактат является усилием молитвенного подвига. Известное разделение на аскетику (активное начало) и мистику (пассивное начало) здесь не работает: можно ли отделять неизреченный (inefable) опыт соединения с Богом от его деятельного интенсивного уловления в мистическом тексте? Ранее мы рассматривали наследие Иоанна Креста как единое лирико-аскетическое целое и писали следующее: «У Иоанна Креста нет стихов о необходимости странничества или отсечения воли <...>. Ясно, что аскетическое содержание прозы не является содержанием лирики. И все же: почему это руководство для монашествующих читается как руководство для пишущих? Что в стихах самого Иоанна указывает на странничество, кеносис, упражнение в добродетелях?» [1, с. 69]. Мы пытались доказать, что в самих стихотворениях Иоанна проявляется некий художественный аскетизм. Так, анализ стихотворения «Темная ночь» показывает, что «от пер-

6 Ср. «Содержание, материя его («Зогара». — М.И.) идей мало или вовсе не оригинально, как не оригинальны идеи Святой Терезы, Святого Иоанна Креста, Луллия и мусульманских мистиков. Оригинальность всегда заключается в ином — в выражении, тоне, интонации, говоре, во внутреннем, сердечном стиле, а не в разуме <...> в звонком дыхании, то есть в субстанции слова» [18, р. 435].

7 Вопрос об авторстве Хаенской рукописи (так называемого *Cántico B*) по-прежнему остается нерешенным. Он выходит за рамки нашей статьи, отметим только, что опыт перевода обеих рукописей (Санлукарской и Хаенской) убедил нас в правоте тех критиков, которые подвергают сомнению аутентичность второго «Гимна». См., например: [5].

вой к предпоследней строфе стихотворение прошло через различные этапы своего рода “аскетического делания”: от истощания до насыщения божественным присутствием, через трансформацию звукового поля» [1, с. 69].

В настоящей работе мы сохраним ту же перспективу: текст будет рассматриваться как материя, претерпевающая различные изменения, которые описаны в «Разъяснениях», но которые допускают собственное внутритекстуальное толкование.

Дамасо Алонсо, изучивший «Гимн» с точки зрения частей речи, заметил связь их использования с мистическим процессом, который описан лишь в комментариях. «Изумительная точность в соотношении с фазами мистического процесса. Очистительный путь в “Гимне” отмечен сухостью полного отсутствия прилагательных... Соединительный путь прорывается в резком потоке обильной адъективации» [2, р. 305]. Так, богословский сюжет проявляется в речевой ткани стихотворения. Он не вчитан в нее, а изначально записан в ней, поскольку и стихи, и комментарий происходят из единого целостного авторского сознания.

Мы будем двигаться в сходном направлении, что и Д. Алонсо, но за основу возьмем не лингвистические, а структурные элементы текста.

3. Трансформация пейзажа

«Гимн» открывается уходом (побегом) невесты из дома. В стихотворении «Однажды ночью темной» этот уход, с которого начинается путь души к Богу, описан более подробно. В символическом контексте «этот дом — чувственная часть души, в которой уже уснули все желания. Невозможно покинуть темные комнатухи скорбей и тревог, не ослабив и не усыпив своих желаний» [13, р. 101]. Отметим лишь одно значение «дома» — это локус своего, естественного, индивидуального, человеческого. И в «Гимне», и в «Ночи» использован глагол *salí*, «вышла», который в подстрочнике «Гимна» мы переводим как «выбежала», поскольку речь идет о погоне за убегающим оленем: “Como el ciervo huiste, / habiéndome herido” (*Ты бежал, как олень, / ранив меня; / сетуя, выбежала я вслед за тобой, а тебя уже нет*). Поиск Бога начинается с ухода, покидания своего места. Первое же слово «Гимна» — «куда?»: “¿Adónde te escondiste?” (*Куда ты скрылся?*) — передает этот сдвиг, первое потрясение, невозможность остаться там, где душа пребывала до этого. В авторском комментарии читаем: «Следует знать, что это

“выбежать” имеет два значения: первое — покидание всех вещей, ставших презренными и постылыми; второе — полное забвение самой себя, происходящее из утомления от себя по святой любви к Богу» [16, р. 1154]. Пока мы видим совпадение двух сюжетов — лирического и теологического. Текст срывается с места, и душа «Разъяснения» покидает свое прошлое.

Ближайшее пространство к дому — деревня, выпас. Это пасторальное пространство населяют знакомые пастухи, к которым можно обратиться за помощью. Здесь все знакомо, все свое, и оттого еще сильнее смертельная скорбь: “*adolezco, репо у туеро*” (*я болею, горюю и умираю*). Мы видим расширение границ своего «я» — от дома до деревни, эти границы еще держат душу в своих пределах, но уже приоткрывается перспектива запредельных пространств. Одиночество посреди знакомой обстановки обостряет чувство своей потерянности, поэтому душа рвется идти дальше: “*Acaba de entregarte ya de vero; / no quieras enviarme / de hoy más ya mensajero*” (*Явись же мне наконец по-настоящему; / уже не посылай мне / отныне вестников*). Вестники — люди или ангелы, как толкует Иоанн в комментариях⁸, — суть принадлежность тварного мира. Домашний локус души — сотворенный мир, от цветов до людей и ангелов. Его коснулась благодать Божия во время сотворения мира, и все же этот мир не есть Бог, к которому рвется душа, *движимая любовью*.

Текст и душа продвигаются вперед вместе: “*Buscando mis amores, / iré por esos montes y giberas*” (*Движимая любовью, / пойду по этим горам и берегам*). Душа покидает знакомые поля и уходит в горы, к рекам, в леса, полные диких зверей, к лугам, полным цветов. Она узнает в них след Возлюбленного: “*Mil gracias derramando, / pasó por estos sotos con presura*” (*Изливая тысячу благодатных даров, / он торопливой поступью прошел по этим рощам*). Именно здесь, посреди красоты природы, за границами домашнего мира, но все еще в пределах мира тварного, душа встречает своего Возлюбленного, который окликает ее: “*Vuélvete, paloma, / que el ciervo vulnerado / por el otero asoma, / al aire de tu vuelo, y fresco toma*” (*Воротись, голубка, / вот, раненый олень / выглядывает с вершины холма, / влекомый ветром твоего полета*,

8 «Под этими пастухами можно понимать тех же ангелов, потому что они не только доносят до Бога наши заботы, но и приносят нам Божие попечение о наших душах, упасая их, как добрые пастухи, благоволением и посещениями Божиими. Они же охраняют нас от волков, кои суть демоны, и защищают нас от них, как добрые пастухи» [16, р. 1157].

что освежает его). Это происходит в двенадцатой строфе, которая переключается со второй, — и там, и там появляется слово «холм», otero.

Здесь впервые происходит разлад между текстом и его толкованием. Во второй строфе на холме пастухи пасли стада овец: “Pastores, los que fuerdes allá, por las majadas, al otero” (*Пастухи, что пасете / стада овец там на холме*). Иоанн так истолковывает эти стихи: «Душа называет “стадами овец” ангельские хоры, через которые наши стенания и молитвы доходят к Богу. Душа называет Его “холмом”, поскольку Бог, подобно возвышающемуся холму, есть высшая вершина, и потому что в Боге возвышаются и становятся зримыми все вещи» [16, р. 1157]. Из самого текста эти значения никак не явствуют, более того, текст опровергает их: на холме во 2 строфе нет Жениха, поэтому невеста уходит дальше, в лес. Но вот в 12 строфе на вершине холма появляется раненый олень, образ Возлюбленного. Холм перестает быть местом пастбища, он становится «вершиной твоего созерцания, каковое есть та высота, на которой Бог в этой жизни начинает посещать душу, являясь ей, хотя и не до конца» [16, р. 1188]. И так мы видим, что комментарии Иоанна иногда накладываются на текст, перекрывая его прямое значение, но и просвечивая в нем будущий смысл, а иногда исходят из него. Как и почему это происходит, нам еще предстоит выяснить. С этого момента, буквально по псалму, холмы прыгают, как агнцы (ср.: «Что вы прыгаете, горы, как овны, и вы, холмы, как агнцы?» Пс. 113, 6)⁹. В 12 строфе мы видим яркое совпадение двух рисунков: холм текста и холм толкования становятся одним целым, тот, первый, холм преобразился, перестал быть просто возвышенностью и действительно обрел те черты, которые ему приписывались в толковании ко 2 строфе: это божественная вершина, а пастухи становятся ангелами.

Динамика «Гимна» устроена таким образом, что начиная с 12 строфы (*влекомый ветром твоего полета*) стихотворение как бы несется вскачь, глотая глаголы, отмечая на бегу мимо проносящиеся предметы пейзажа, и затем затихает в 14 строфе: “la noche sosegada, / en par de los levantes de la auogoa” (*тихая ночь / в час, когда повеет утренняя зоря*). Полет души пре-

9 Ср. у Оригена: «Если ты будешь горой, “вскочит” в тебя Слово Божие, если же не сможешь стать горой, но будешь холмом, вторым по высоте после горы, “вспрыгнет на тебя”. Как прекрасны эти глаголы, как точно соответствуют они мысли! “Скачет по горам”, которые больше, “вспрыгивает на холмы”, которые меньше. Не вспрыгивает на горы, не скачет по холмам; “Вот Он идет, скача по горам, вспрыгивая на холмы”» [14, с. 79].

образует знакомые горы, долины и реки родного, тварного локуса в образы нетварного их Создателя: “¡Mi amado, las montañas, / los valles solitarios pemorosos!” (*Мой Возлюбленный — горы, / лесистые одинокие долины*). В 13 строфе те же символы относятся к Жениху:

«*Мой Возлюбленный — горы.*

Горы высоки, величественны, просторны, прекрасны, пленительны, они цветут и благоухают. Эти горы суть Возлюбленный для меня.

Лесистые одинокие долины.

Одинокие долины спокойны, тихи, прохладны, тенисты, полны сладостных вод, их растения разнообразны, нежный птичий щебет дарует чувствам покой и усладу, их молчаливое одиночество дарит прохладу и отдохновение. Эти долины суть мой Возлюбленный для меня» [16, р. 1192]. Это не другие горы и долины, это просто душа увидела их в новом свете. Душа увидела в горах Бога, потому что уже изменился ее взгляд, он очистился, «обожился».

В 29 строфе в комментариях Иоанн возвращает горам первоначальное значение потенциалов души: горы, долины и берега обозначают «порочные и беспорядочные действия трех потенциалов души: памяти, мышления и воли. Эти действия беспорядочны и порочны, когда они чрезвычайно высоки или чрезвычайно низки и слабы или когда, не впадая ни в ту, ни в другую крайность, склоняются к одной из них» [16, р. 1255]. Это свойства домашнего, человеческого локуса, подверженного действию потенциалов души, которые в 32 строфе преобразуются и обоживаются:

“*Y mira con tu haz a las montañas*” (*И обрати свое лицо к горам*).

Здесь невеста просит Бога взглянуть на этот измененный пейзаж ее души: «Горы — потенциалы души: память, мышление и воля. И душа как будто говорит: “Наполни мой ум божественным разумом, подавая мне понимание божественных вещей; наполни мою волю божественной любовью; наполни мою память божественным обладанием славы”» [16, р. 1264]. Итак, образ горы прошел следующую трансформацию: место выпаса (дом, свое «я») — место Жениха (олень на холме) — сам Жених (мой возлюбленный — горы) — обоженные потенциалы души («я», соединившееся с Богом).

Сходная трансформация произошла и со словом «чаща», *espesura*. В 4 строфе это просто лес: “¡Oh bosques y espesuras, / plantadas por la mano del amado!” (*О леса и чащи, / посаженные рукою Возлюбленного!*).

Эти леса в комментариях толкуются как четыре стихии: «Лесами в строфе называются четыре элемента — земля, вода, воздух и огонь. Они названы *чащами*, потому что в них живет огромное множество самых разных существ: на земле — бесчисленные животные и растения, в воде — бесконечное разнообразие рыб, в воздухе — многообразные птицы, а элемент огня проходит через все творение, оживляя и поддерживая» [16, р. 1164]. Мы видим, что пейзаж первых строф «Гимна» истолковывается с точки зрения свойств тварной материи. Другое дело, когда тот же пейзаж появляется в последних строфах. Так, в 35 строфе душа зовет Жениха: “*vámonos a ver en tu hermosura / al monte o al collado / do mana el agua pura; / entremos más adentro en la espesura*” (*Увидим друг друга в твоей красе / на горе или на холме, / откуда течет чистый источник; / войдем еще глубже в дремучую чащу*). Уже в самом «Гимне» обозначен спектр зрения, это красота Возлюбленного. Ясно, что речь теперь идет не об элементах тварного мира, а о чем-то большем и высшем. О чем же? Это «чаща премудрости и науки Божией», которая «столь глубока и безгранична, что, как бы глубоко ни вошла в нее душа, всегда возможно пойти еще глубже: непостижимы ее безмерные сокровища» [16, р. 1272]. Земля, вода, воздух и огонь в конце стихотворения преобразуются, становясь премудростью Божией.

4. Новые пространства

Когда невеста находит своего Жениха, в стихотворении вновь, как мы видели, появляются знакомые, но обновленные предметы пейзажа, но не только они: являются новые, ранее не названные топонимы. Они призваны обозначить новое пространство — царство Возлюбленного, в котором уже все — новое. К таким топонимам относятся “*las ínsulas extrañas*” (*необычайные острова*) (13), “*cuevas, cavernas*” (*пещеры*) (15 и 36) и “*bodega*” (*погреб*) (17).

а) «Необычайные острова»

Это одно из определений, которые невеста дает Жениху: “*¡Mi amado, las montañas, / los valles solitarios nemorosos, / las ínsulas extrañas!*” (*Мой Возлюбленный — горы, / лесистые одинокие долины, / необычайные острова*). Если *горы* и *долины* уже появлялись на пути души, то *острова* являются ей впервые, как если бы сквозь знакомый, но уже, как мы знаем, преобразенный пейзаж просвечивали очертания другого мира. Иоанн так комменти-

рует этот образ: «*Необычайные острова* находятся в море за далекими морями, на расстоянии и вдали от людей, и там расцветают и обитают многие невиданные среди людей красоты и добродетели, поражающие и восхищающие новизною тех, кто их видит» [16, р. 1193]. Будучи одним из имен Возлюбленного, *острова* получают такое же возвышенное значение, что и горы, долины, реки, отличаясь от них своей таинственностью. В 32 строфе мы вновь встречаем этот образ (*Посмотри на спутников / той, что идет к тебе по необычайным островам*). На уровне текста проступает следующий рисунок сюжета: невеста при встрече сначала называет Жениха островами, а потом, в конце пути, говорит, что идет к нему по островам, т. е. приближается к нему, следуя его же собственному именованию: ты — острова, я иду к тебе по островам. Это возможно только в поле освященного пространства, где цель и средства — одно. Ср.: «Я есмь путь, и истина, и жизнь» (Ин 14: 6). В 32 строфе *необычайные острова* Иоанн комментирует следующим образом: «То есть моей души, что движется по необычайным твоим извещениям, по странным путям, поверх обычного естественного знания и чувств. Как если бы сказала: “Раз моя душа приходит к тебе путем необычайных извещений, поверх естественных чувств, то и ты общайся с нею так же сокровенно и возвышенно, вчуже от них”» [16, р. 1265]. В поле авторских толкований *острова* сначала были красотой и добродетелями — свойствами Жениха, а потом стали сверхъестественными извещениями — свойствами богопознания. Два рисунка — текстологический (имя приводит к имени) и теологический (познание приводит к пониманию божественной красоты) — непротиворечиво и выразительно дополняют друг друга.

б) «Пещеры»

В 14 строфе стихотворение погружается в предрассветную ночную тишину (*тихая ночь / в час, когда повеет утренняя заря*), которая, как выясняется в 15 строфе, окутывает ложе новобрачных — невесты и ее Возлюбленного. Это *ложе всё в цветах, / оно окружено львиными пещерами* (“*nuestro lecho florido, / de cuevas de leones enlazado*”). Новому состоянию невесты соответствует и новый локус. Парадоксальность его — пещеры со львами окутаны ночным *мирным покоем* (“*en paz edificado*”) — свидетельствует о том, что действие перенесено в новый, трансцендентальный план. Этот перенос совершился в 14 строфе, именно в двух ее оксюморонных стихах: “*la música callada*” (*безмолвная музыка*) и “*la soledad sonora*” (*мелодич-*

ное одиночество). Новое пространство пышно цветет и сияет золотом, львы представляются скорее мраморными, чем настоящими, поскольку покой, золото и пурпурные ковры, устилающие их пещеры, создают скорее образ царского дворца, чем звериного логовища. Здесь стихотворение возносится на шаткую высоту, земля уходит из-под ног, и буквальное толкование перестает быть возможным.

Как же толкует эти стихи сам Иоанн? Пещеры — это добродетели, лев — это сам Жених. «Львиная суровая сила сравнивается здесь с добродетелями, которыми уже обладает душа, достигшая этого состояния. <...> Таким образом, каждая из добродетелей, когда душа овладевает ею в совершенстве, подобна львиной пещере, в которой пребывает Жених, сильный, как лев, он соединяется с душой через эту добродетель и через все остальные» [16, p. 1272].

В толкованиях Иоанн называет добродетели не только пещерами, но и горами, и цветами, и щитами, и гранатовыми зернами, т. е. это понятие рассыпается на ряд образов, объединенных следующими свойствами: множественность, красота, сила (цветы находятся в полном цветении). В толковании 15 строфы мы видим некий догматизм, противоречащий сюжету стихотворения. Парадоксальное вознесение описывается как очередной виток разговора о добродетелях.

Образ пещер возвращается в 36 строфе: “Y luego a las subidas / cavernas de la piedra nos iremos, / que están bien escondidas” (*А затем к высоким / каменным пещерам мы пойдём, / глубоко запрятым*). Если в 15 строфе возникало чувство головокружительной высоты от наплыва неожиданных образов, то в 36 происходит прямое восхождение, как будто уже в другие пещеры, более реальные, менее «виртуальные» (от “virtus” — добродетель), не львиные, но каменные, не усталые пурпуром, но глубоко запрятые. Стихи снова становятся ногами на землю, но эта земля — не та, что была в начале стихотворения, *земная*, человеческая, речь идет о почве горного мира, на которой душа уже крепко утвердилась. Иоанн комментирует: «Высокие пещеры — это возвышенные сокровенные тайны и глубины божественной премудрости об ипостасном соединении во Христе (камне. — М.И.) человеческой природы с Божественным Словом» [16, p. 1275]. Добродетели стали премудростью, таинственным христологическим знанием. Это толкование точно и непротиворечиво соответствует сюжетному ходу

стихотворения. Заметим, что если последний возможно реконструировать, хотя бы таких возможных реконструкций и было бы множество, то едва ли возможно говорить о непрерывном теологическом сюжете. В последнем имеются определенные этапы (поиск, помолвка, брак, или: очистительный, просветительный и соединительный пути), но нет органических связей между толкованиями строф. Внутри строфы толкование цельно, но, как мы видели, подчас прерывно на межстрофическом уровне.

в) «Погреб»

В «Гимне» строфы естественно набегают одна на другую. Так, в 16 строфе девы вдыхают *ароматное вино* (“adobado vino”) и выдыхают *божественный бальзам* (“bálsamo divino”). Поэтому в 17 появляется образ погребца, в котором невеста пьет вино, подаваемое ей Женихом. После этого она снова выходит на знакомую ей, земную, здешнюю долину и не узнает ее: “En la interior bodega / de mi amado bebí, y cuando salía, / por toda aquesta vega, / ya cosa no sabía / y el ganado perdí que antes seguía” (*Во внутреннем погребе / я пила от моего Возлюбленного, / и когда выходила / в плодородную долину, / я уже ничего не знала / и стадо потеряла, за которым раньше следила*).

Погреб, третье из новых мест нового пространства, в отличие от островов и пещер, появляется лишь единожды. Из него влюбленные переходят в сад, оттуда идут в дремучую чащу, затем поднимаются в высокие пещеры и наконец остаются в *благоденной роще* (“el soto y su donaire”), все той же ночью, начавшейся в 14 строфе и продолжившейся до предрассветного пения соловья в 38. Если пещеры находятся высоко, а острова движутся на уровне глаз: “mira las compañías / de la que va por ínsulas extrañas” (*Посмотри на спутниц / той, что идет к тебе по необычным островам*), то погреб погружает стихотворение в нижний, глубинный локус, выйдя из которого душа *уже ничего не знает* (“ya cosa no sabía”), потому что там она испила вина, поданного ей самим Возлюбленным. Комментарий же помещает погреб в верхнем пространстве: «Этот погреб, о котором говорит душа, есть последняя и самая узкая ступень любви, на которую может взойти душа в этой жизни, поэтому она называет ее *внутренним погребом*, то есть самым внутренним из всех. Отсюда следует, что есть и другие, не такие внутренние, то есть другие ступени любви, по которым поднимаются к высшей. Можно сказать, что таких ступеней любви, или погребов любви, имеется семь, и тот обладает всеми ими, кто стяжал в совершенстве все семь даров Свято-

го Духа» [16, р. 1214]. Если наложить лирический сюжет на теологический, получим лестницу, подобную той, что описана в «Темной ночи»: ее ступени возносят человека к Богу и низводят Бога к человеку. Глубина в тексте оказывается высотой в комментарии. Множество погребов указывает на множество обитателей. Это новый случай догматического прочтения, особенностью которого является несовпадение с сюжетным значением «Гимна»: стихи спускаются, комментарий поднимается, создавая новый объем третьего пространства, оно трехмерным образом включает в себя следующие координаты — стихи, комментарий, их общий знаменатель.

4. Заключение

Мы видели, как в 13 строфе происходит преобразование тварного локуса в трансцендентальный. Это ключевой момент «Гимна». Не случайно на подступах к нему автор апокрифической Хаенской рукописи добавил свою строфу.

Здесь, как на Фаворе, на холме появляется Возлюбленный, и с этого момента весь знакомый пейзаж преобразуется и становится Возлюбленным. Но перед этим событием происходят три вторжения трансцендентального плана в земной, имманентный. На языке «Разъяснения» это «милость», «благодать», вторгающаяся в тварное пространство. В стихотворении мы встречаем три вида такого пересечения тварного и нетварного.

1. В человеке это «рана» — любовь к Богу. “Como el ciervo huiste, / habiéndome herido” (*Ты бежал, как олень, / ранив меня*) (1 строфа).

2. В природе это «красота» — благодать, данная при сотворении: “con sola su figura / vestidos los dejó de hermosura” (*и глядя на них, / одним своим видом / одел их в красоту*) (5 строфа).

3. В Боге это «очи» — отражение человеческой любви. В 11 строфе невеста, всматриваясь в свое отражение в воде, видит не свои глаза, а *желанные очи, / начертанные в глубине моего сердца* (“los ojos deseados, / que tengo en mis entrañas dibujados”). Здесь, через взаимное отражение двоих, происходит изменение в самой ткани стихотворения. Оно будто замирает перед полетом. *Источник* (“fuente”) — это неповторяющийся локус, в нем отражаются два пространства, земное и небесное¹⁰.

¹⁰ Ср.: «Восходящий, или экстатический, “полет” Невесты в 13 строфе “Духовного гимна” “перехвачен” нисходящим полетом “Возлюбленного”. *Воротись, голубка*. <...> Ясно, что речь

Все три пересечения двунаправленны: от твари к Богу и обратно. Так, рана человеческая становится раной божественной: олень (образ Бога) ранен; красота сотворенного мира оборачивается красотой Бога *увидим друг друга в твоей красе* (35 строфа); божественные очи отражаются в очах невесты: *и тем заслужили / мои глаза обожать то, что видели в тебе* (23 строфа).

Гийермо Серес пишет о том, что без самопознания, равного богопознанию, душа не может любить Бога: «Когда Жених является Невесте-душе, она внутренне узнает саму себя и видит запечатленный в ней желанный образ своего Жениха: убедившись в том, что у них общий человеческий удел (то есть микрокосмический) и предварительное сходство, она может любить Жениха, преобразиться в него. То есть душа не может любить ни саму себя, ни Бога, не познав самой себя, не убедившись в своем божественном происхождении. А затем она может познавать Бога (строфы 14 и 15: «Мой Возлюбленный — горы»)» [12, р. 262].

Точно так же и сам текст является трансформацией мистического опыта, который рассказан в «Гимне» и который сам рассказывает о себе, изменяя словесную ткань.

«Разъяснения» начинались вопросом: «В самом деле, кто сможет описать то, что Дух открывает любящим душам, в которых пребывает?» [16, р. 1142], а в конце, в комментарии к предпоследней строфе, Иоанн дает подробное описание того, что происходит с душой, соединенной с Богом: «Чтобы стать совершенной, ей необходимо иметь эти два свойства: сжигать, трансформируя душу в Бога, и чтобы жжение и трансформация этого пламени не причиняло боль душе. <...> Она вся преобразуется в мягкое пламя, которое сжигает все это и преобразует ее в Бога, в котором все ее движения и действия становятся божественными» [16, р. 1286–1287]. «Разъяснения» прошли целый путь от смиренного посвящения к вдохновенному освящению стихотворного источника. В этом сюжете происходит спонтанная сакрализация человеческого пространства и всех органов чувств, можно сказать, что сам текст обоживается.

идет не об образе, “узнанном естественным путем”, поскольку у Бога нет образа: нужно было именно, чтобы померкло все, полученное извне, и воссиял божественный свет в верхней, разумной, части души» [12, р. 271].

Душа преобразуется в Возлюбленного, стихи из лирики становятся священным текстом, комментарий из дидактического становится экзегетическим. Таково художественное содержание «Духовного гимна» и таково его мистическая поэтика.

Список литературы

Исследования

- 1 *Игнатъева М.Ю.* Соотношение поэзии и прозы в литературном наследии Иоанна Креста // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2016. Т. 22, № 3. С. 68–71.
- 2 *Alonso D.* El misterio técnico en la poesía de San Juan de la Cruz // *Alonso D.* Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Madrid: Gredos, 1976. P. 219–305.
- 3 *Certeau M. de.* La fable mystique. XVIe–XVIIe siècle. Paris: Gallimard, 2018. Vol. 1. 416 p.
- 4 *Cuevas García C.* Estudio preliminar // *San Juan de la Cruz.* Cántico espiritual. Poesías. Madrid: Clásicos, 1983. P. 1–103.
- 5 *Elia P.* Hacia la edición crítica del “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz // *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz / coord. por José Angel Valente, José Lara Garrido.* Madrid: Tecnos, 1995. P. 261–270.
- 6 *Faustino de Pablo Maroto, o.c.d.* Amor y conocimiento en la vida mística según Hugo de Balma. Madrid: Teresianum, 1965. 62 p.
- 7 *Hatzfeld H.* Estudios literarios sobre mística española. Madrid: Gredos, 1976. 464 p.
- 8 *Ly N.* La poética de los Comentarios (algunos rasgos lingüísticos) // *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz / coord. por José Angel Valente, José Lara Garrido.* Madrid: Tecnos, 1995. P. 221–248.
- 9 *Mallorquí-Ruscalleda E.* El conocimiento de los libros de caballerías españoles a lo divino (1552–1601). Estado de la cuestión y perspectivas futuras de estudio // *eHumanista: Journal of Iberian Studies.* 2016. Vol. 32. P. 374–412.
- 10 *Sainz Rodríguez P.* Introducción a la Historia de la Literatura Mística en España. Madrid: Espasa-Calpe, 1984. 326 p.
- 11 *Seisdedos Sanz J.* Principios fundamentales de la mística. Madrid: Librería Católica de Gregorio Del Amo, 1913. Vol. I. 302 p.
- 12 *Serés G.* La transformación de los amantes. Barcelona: Crítica, 1996. 398 p.

Источники

- 13 *Иоанн Креста*. Песни души: полн. собр. стихотворений / пер., вступ. ст., коммент. М. Игнатъевой. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2021. 240 с.
- 14 *Ориген*. Гомилии на Песнь песней // Патристика. Новые переводы, статьи. Н. Новгород: Изд-во Братства во имя св. кн. Александра Невского, 2001. С. 49–79.
- 15 *Ignacio de Loyola San*. Ejercicios espirituales. Madrid: D.M. de Burgos, 1833. 182 p.
- 16 *Juan de la Cruz San*. Obras completas / ed. Eulogio Pacho. Monte Carmelo, 2010. 1358 p.
- 17 *Teresa de Jesús Santa*. Obras completas. Madrid: Felipe González Rojas, 1902. Vol. I. 676 p.
- 18 *Unamuno M*. Prólogo a la versión castellana de el Zohar en la España musulmana y cristiana, del doctor Ariel Bension // Obras completas. Madrid: Afrodisio Aguado, 1958. T. VII. P. 434–437.

References

- 1 Ignat'eva, M.Iu. "Sootnoshenie poezii i prozy v literaturnom nasledii Ioanna Kresta" ["The Relationship between Poetry and Prose in the Literary Heritage of Saint John of the Cross"]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N.A Nekrasova*, vol. 22, no. 3, 2016, pp. 68–71. (In Russ.)
- 2 Alonso, Dámaso. "El misterio técnico en la poesía de San Juan de la Cruz." Alonso, Dámaso. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Gredos, 1976, pp. 219–305. (In Spanish)
- 3 Certeau, Michel de. *La fable mystique. XVIe–XVIIe siècle*, vol. I. Paris, Gallimard, 2018. 416 p. (In French)
- 4 Cuevas García, Cristóbal. "Estudio preliminar." *San Juan de la Cruz. Cántico espiritual. Poesías*. Madrid, Clásicos, 1983, pp. 1–103. (In Spanish)
- 5 Elia, Paula. "Hacia la edición crítica del 'Cántico espiritual' de San Juan de la Cruz." *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, coord. por José Angel Valente, José Lara Garrido. Madrid, Tecnos, 1995, pp. 261–270. (In Spanish)
- 6 Faustino de Pablo Maroto, o.c.d. *Amor y conocimiento en la vida mística según Hugo de Balma*. Madrid, Teresianum, 1965. 62 p. (In Spanish)
- 7 Hatzfeld, Helmut. *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid, Gredos, 1976. 464 p. (In Spanish)
- 8 Ly, Nadine. "La poética de los Comentarios (algunos rasgos lingüísticos)." *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, coord. por José Angel Valente, José Lara Garrido. Madrid, Tecnos, 1995, pp. 221–248. (In Spanish)

- 9 Mallorquí-Ruscalleda, Enric. “El conocimiento de los libros de caballerías españoles a lo divino (1552–1601). Estado de la cuestión y perspectivas futuras de estudio.” *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 32, 2016, pp. 374–412. (In Spanish)
- 10 Sainz Rodríguez, Pedro. *Introducción a la Historia de la Literatura Mística en España*. Madrid, Espasa-Calpe, 1984. 326 p. (In Spanish)
- 11 Seisdedos Sanz, Jerónimo. *Principios fundamentales de la mística*, vol. 1. Madrid, Librería Católica de Gregorio Del Amo, 1913. 302 p. (In Spanish)
- 12 Serés, Guillermo. *La transformación de los amantes*. Barcelona, Crítica, 1996. 398 p. (In Spanish)

Научная статья /
Research Article

<https://elibrary.ru/FKYQJZ>
УДК 821.111.0
ББК 83.3(4Вел)5

«ПУТЬ ПАЛОМНИКА» ДЖОНА БАНЬЯНА: ОТ ЭМБЛЕМЫ К КОМИКСУ

© 2023 г. М.Р. Ненарокова

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 03 января 2023 г.

Дата одобрения рецензентами: 05 февраля 2023 г.

Дата публикации: 25 июня 2023 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-108-139>

Статья выполнена по гранту Правительства Российской Федерации (соглашение № 23-28-00989 от 14.06.2022, срок реализации 2023–2024 гг.) «Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации»

Аннотация: Статья посвящена анализу традиции визуального воплощения образов аллегорического трактата Джона Баньяна «Путь паломника», принадлежащего к важнейшим произведениям как англоязычной, так и мировой культуры. Иллюстрации к баньяновой книге стали создаваться практически сразу после ее первой публикации в 1678 г. Результаты исследования показали, что уже ранние иллюстрации к «Пути паломника» можно отнести к креолизованным текстам, поскольку они составляют единый комплекс с подписями. Уже в конце XVII в. начинают складываться устойчивые образы, связанные с тем или иным эпизодом книги, которые в XX–XXI вв. переходят в иллюстрированные книги и комиксы. Каждый из образов является результатом развития или пересмотра долгой изобразительной традиции. Хотя каждый образ опирается на соответствующий фрагмент книги, конкретные его воплощения отражают и представления художника, и некий стиль времени. Изменение языка культуры на рубеже XVIII–XIX вв. выразилось в том, что иллюстрации к «Пути паломника» стали более реалистичными, аллегоризм в них отступил на второй план. Художники XX–XXI вв. обратились к новым формам подачи материала, иллюстрированным книгам и комиксам, причем в изображении, сопровождающие текст Баньяновой книги, возвращаются и аллегоричность, и символизм, но на ином уровне, понятном современной читательской аудитории.

Ключевые слова: Джон Баньян, «Путь паломника», массовая литература, миссионерская литература, рецепция в XX в., эмблема, иллюстрация, креолизованный текст, комикс.

Информация об авторе: Мария Равильевна Ненарокова — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5798-9468>

E-mail: maria.nenarokova@yandex.ru

Для цитирования: *Ненарокова М.Р.* «Путь паломника» Джона Баньяна: от эмблемы к комиксу // *Studia Litterarum.* 2023. Т. 8, № 2. С. 108–139.
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-108-139>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 8, no. 2, 2023

JOHN BUNYAN'S *PILGRIM'S PROGRESS*: FROM EMBLEM TO COMICS

© 2023, Maria R. Nenarokova

*A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*

Received: January 03, 2023

Approved after reviewing: February 05, 2023

Date of publication: June 25, 2023

Acknowledgments: The work was financially supported by the grant from the Government of the Russian Federation (agreement no. 23-28-00989, 14.06.2022, implementation period 2023–2024) “English Classical Literature in World Culture: Receptions, Transformations, Interpretations.”

Abstract: The article analyses the imagery of John Bunyan's allegorical treatise *The Pilgrim's Progress*, which belongs to the most important works of both English and world culture, and its visual embodiment tradition. The illustration series for Bunyan's book were created almost immediately after its first publication in 1678. The study shows that even the early illustrations for *The Pilgrim's Progress* can be characterized as creolized texts, since they form a single complex with accompanying texts. Stable images associated with one or another episode of the book, are formed already at the end of the 17th century. They are used in illustrated books and comics in the 20th–21st centuries. Each of the images is the result of the development or revision of a long pictorial tradition. Although each image is based on the corresponding fragment of the book, its specific realizations reflect both the artist's ideas and a certain artistic style of the time. As the language of culture underwent a global change at the turn of the 18th–19th centuries, the illustrations for *The Pilgrim's Progress* gradually became more realistic, allegorism in them receded into the background. The artists of the 20th–21st centuries turned to new forms of material presentation, that is to illustrated books and comics. The illustrations accompanying the text of Bunyan's book become allegorical again but on a different level, consistent with the perception of the modern readership.

Keywords: John Bunyan, *The Pilgrim's Progress*, popular literature, missionary literature, reception in the 20th century, emblem, illustration, creolized text, comic book.

Information about the author: Maria R. Nenarokova, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

OCRID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5798-9468>

E-mail: maria.nenarokova@yandex.ru

For citation: Nenarokova, M.R. “John Bunyan's *Pilgrim's Progress*: From Emblem to Comics.” *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 2, 2023, pp. 108–139. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-108-139>

**«Путь паломника» Джона Баньяна:
место в мировой культуре**

Книга «Путь паломника», написанная и опубликованная Джоном Баньяном (John Bunyan (1628–1688), в русской традиции — Беньян, также Буниан) в 1678 г., стала одной из наиболее значимых книг англоязычной культуры. По наблюдениям исследователей, она занимает третье место по востребованности после Библии и пьес Шекспира [11, p. 2]. Ее можно считать и одним из важнейших символов протестантизма: как отмечает А. Данен-Пейдж, «в XIX веке корабли, отправлявшиеся в британские колонии, везли туда столько же изданий “Пути паломника”, сколько и Библий» [11, p. 2]. В основном благодаря работе миссионеров «Путь паломника» был переведен на двести языков (из них восемьдесят переводов были сделаны в африканских странах [13, p. 170]) и по числу переводов оказался на втором месте после Библии [9, p. 224]. Более того, эта книга первой, еще при жизни Баньяна, была переведена на другие языки — голландский, французский, валлийский, польский [9, p. 224].

Впервые вышедшая в свет в 1678 г. книга Баньяна практически сразу завоевала сердца читателей, что означало постоянные переиздания. К концу XVII в. Первая часть «Пути паломника», рассказывающая историю Христиана (английское слово *Christian* одновременно означает «христианин» и мужское имя «Христиан»), была переиздана семнадцать раз, причем и Вторая часть (1684), посвященная путешествию Христиана, в этот же период времени выдержала шесть изданий [9, p. 224]. За XVIII в. переизданий «Пути паломника» было уже сто шестьдесят [8, p. 203, п. 2], и к 80-м гг. XVIII в. эта книга заняла место рядом с Библией и стала ключевым элементом в круге чтения людей, принадлежавших к англоязычной культуре [14,

р. 152]. В это же время, в конце XVIII в., «Путь паломника» был переведен и издан в России. Первое издание было сделано Н.И. Новиковым в 1782 г. [1].

Пика своей популярности «Путь паломника» достиг в XIX столетии, поскольку те проблемы, которые как христианин затрагивал Баньян, оказались созвучны представлениям викторианцев о пути человека к Богу: «путешествие к обретению благодати было отмечено искушениями и борьбой с ними, испытаниями, которые можно было преодолеть с помощью как самоанализа, так и изучения священного Писания» [14, р. 151]. Как свидетельствует мемуарная литература XIX в., героев Баньяна можно было встретить везде — на обоях для детской, в виде персонажей настольных игр, в качестве детских игр-головоломок, когда из отдельных элементов нужно было складывать картинки. В школах англоговорящего мира книги Баньяна были частыми призами для лучших учеников. Англиканский священник Джеймс Блэк, написавший предисловие к изданию «Пути паломника» 1873 г., утверждал, что эта книга обращена «к прихожанину, поэту, философу, а также к ребенку» [12, р. 102].

Проникновение «Пути паломника» в жизнь общества в XIX–XX вв. не могло не оказать влияния на творчество англоязычных писателей — как британских, так и американских. Пожалуй, наиболее заметным примером использования образности Баньяна в литературе является знаменитый роман У.М. Теккерея «Ярмарка Тщеславия», в своеобразном предисловии к которому — «Перед занавесом» — автор «сидит на подмостках и смотрит на Ярмарку, гомонящую вокруг» [23], а чуть ниже сообщает, что вся его книга представляет собой «рассказ о Ярмарке тщеславия» [23]. Роман, таким образом, раскрывает всего одну тему «Пути паломника». Читатели, зная исходный текст, могли не только соотнести название романа Теккерея с книгой Баньяна, но и воспринимать его аллегорический подтекст. Исследователи отмечают, что и Чарльз Диккенс испытал на себе влияние Баньяна, хотя его характеры «часто ближе к Баньянову Невежеству, чем к Христиану; они — “светские паломники”» [14, р. 156]. Стоит отметить еще одного автора, который, создавая свое повествование, осознанно ориентировался на Баньянов текст: книга К.С. Льюиса «Кружной путь, или Блуждания паломника» (*Pilgrim's Regress*), написанная в 1933 г., является духовной автобиографией писателя, в аллегорической форме рассказывающей о его пути к вере. В России она известна в переводе Н. Трауберг и Л. Сумм [22].

Столь же большое, если не большее, значение «Путь паломника» имеет для американской культуры. Можно привести лишь два примера. Под влиянием Баньяновой книги написана не менее известная американской и европейской читательской аудитории книга Луизы Мей Олкотт «Маленькие женщины» (1868–1869). Названия многих глав, например «Играя в паломников» (Playing Pilgrims), «Ноши» (Burdens), «Джо встречает Аполлиона» (Jo Meets Apollyon), «Мег отправляется на Ярмарку Тщеславия» (Meg Goes to Vanity Fair), указывают на прямую связь с «Путем паломника» [24].

«Волшебник из Страны Оз» (1900) Фрэнка Баума также использует «Путь паломника» как текст-источник. По мнению исследователя Дж. Карла Франсона, «Баум, по-видимому, делает множество заимствований из “Пути паломника” в том, что касается структуры, образности, манеры выражения, изложения, при этом в обоих текстах находим одни и те же аллегорические характеры, пустынные места, где происходит действие, реальность, похожую на сон, и надежду на сверхъестественное вмешательство» [13, р. 159]. Позже «Волшебник из Страны Оз» послужил основой для сказочной повести А.М. Волкова «Волшебник Изумрудного Города» (1939), за которой последовали еще пять повестей о приключениях маленьких американцев в далекой стране, и, таким образом, текст Баньяна вошел, пусть и опосредованно, в советскую и российскую культуру.

Первая мировая война, казалось, изменила мир, положила конец привычному образу жизни людей, поставила под угрозу сохранение и передачу признанных культурных ценностей, как материальных, так и духовных, следующим поколениям. Как отмечала в своих мемуарах английская писательница Элайзабет Гудж,

эта ужасная война положила конец целой эре <...>. Знаменитые слова лорда Грея из Фаллодона «Свет гаснет по всей Европе» были правдой. Это был свет образа жизни, который продолжался долгое время <...> наш образ жизни тогда (до Первой мировой войны. — М.Н.) <...> имел больше общего с временами Джейн Остин или даже с жизнью <...> семнадцатого века, чем с людьми и жизнью нынешнего времени [28, р. 177].

Во время Первой мировой войны учителя, видя резкое изменение мировоззрения своих учеников, задумались над судьбой книги, ставшей одной из основ англоязычной культуры: «Зачем читать “Путь паломника”, когда публичная библиотека полна передовых, современных книг? Не разделяют ли многие учителя такое мнение своих учеников? Какова будет судьба этой книги?» [17, р. 647]. Но если в 30-х гг. XX в. учителя, предлагая «Путь паломника» для чтения в классах, еще боялись, что ученикам не захочется читать «благочестивую историю» [16, р. 262], и выдавали эту книгу за «приключенческую повесть, написанную вскоре после времени жизни Шекспира» [16, р. 262], то после Второй мировой войны книга Баньяна вновь заняла привычное ей место в круге чтения людей, принадлежащих к англоязычной культуре: по утверждению учительницы английского языка и литературы Мариан Уолш, «знакомство с этой книгой необходимо человеку, который хочет быть начитанным» [19, р. 400].

Поскольку времена изменились, нужно было искать новые способы знакомства читателей с книгой, написанной в XVII в. Эти способы были найдены — кино, иллюстрированные книги, наконец, комиксы. Так или иначе, «Путь паломника» сохранил привлекательность для читателей всего мира. Интересен пример использования образности Баньяновой книги в поздравлении Бараку Обаме, когда в 2008 г. он был избран очередным президентом Соединенных Штатов Америки. Поздравление было прислано нигерийским поэтом Толу Оганлеси и так и называлось — «Путь паломника» [13, р. 162].

Как уже говорилось выше, русские читатели впервые познакомились с Баньяновой книгой, читая издание Новикова 1782 г. Как и в Европе, XIX в. был благоприятен для «Пути паломника». Эта книга даже смогла оставить свой след в русской культуре: стихотворение А.С. Пушкина «Странник» (1834), которое не относится к наиболее известным произведениям поэта, создано под влиянием «Пути паломника». В библиотеке Пушкина эта книга была в издании 1819 г. как «Путешествие Христианина к блаженной вечности» [1]. Удивительным образом одно из стихотворных переложений «Пути паломника», созданное американской поэтессой-миссионером Фанни Дж. Кросби (1820–1915)¹, переведенное на русский язык и опубликованное

1 Fanny Crosby. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Fanny_Crosby (дата обращения: 26.01.2023).

в сборнике «Гусли» (1911) [21], стало частью русской православной культуры как духовная песня «Странник с посохом в руке»².

Очерк истории иллюстрированных изданий «Пути паломника» до XX в.

История Христиана, на сюжетном уровне «рассказ о рискованных похождениях героя, полный встреч с великанами и сказочными чудовищами, поединков на мечах, бедственных положений, из которых герой постоянно спасается, и завершающийся самым счастливым концом из всех возможных» [18, р. 25], для читателя XX в. звучит как повествование, относящееся к приключенческой литературе. Человек же XVII в. — писатель, издатель, читатель — «мыслит эмблематически» [6, с. 159], т. е., обладая аллегорическим сознанием, каждому предмету, событию, явлению придает добавочный, духовный смысл и их сочетания толкует как связный текст, как некое послание, ему адресованное. В этом отношении Баньянов «Путь паломника» является ярким примером воплощения барочного сознания, он как бы вырастает из «эмблематической стихии» [6, с. 159], пронизывающей все стороны культуры XVII в. Баньян создавал аллегорическое повествование о пути души к Богу, и «словесные эмблемы», которые читатель находит в тексте, можно отнести к одной из двух важнейших эмблематических групп, сложившихся в XVII в., к «сакральной эмблематике» [5, с. 14], которая восходит к Священному Писанию. «Путь паломника» изобилует описаниями аллегорических сцен или картин, которые немедленно порождают в воображении читателя лаконичные, но яркие и запоминающиеся образы, например:

Христиан увидел изображение некого очень серьезного Мужа, висящее на стене, и вот в каком стиле оно было: Глаза сего Мужа были подняты к небу, в его руке была Лучшая из Книг, на устах его был запечатлен Закон Истины, за спиной его остался Мир; Муж сей стоял в такой позе, как если бы он обращался к людям; а над его головой парил Золотой Венец³ [25, р. 24].

2 «Странник с посохом в руке». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KJXNDHAudhQ> (дата обращения: 26.01.2023).

3 Christian saw a Picture of a very grave Person hang up against the wall, and this was the fashion of it, it had eyes lift up to Heaven, the best of Books in its hand, the Law of Truth was written upon its lips, the World was behind its back; it stood as if it pleaded with Men, and a Crown of Gold did hang over its head.

По наблюдениям А.В. Михайлова, «отдельный, сокращенный и сгущенный образ выступает как зримость именно эмблематического свойства» [6, с. 159]. Подобные описания становятся как бы готовыми рекомендациями для создателей иллюстраций. Не удивительно поэтому, что уже в третьем издании «Пути паломника», вышедшем в 1679 г. в Лондоне (при том, что книга была впервые напечатана в 1678 г.), появились гравюры на дереве, представлявшие собой визуальные воплощения «словесных эмблем». Ранние издания Баньяновой книги оформляли анонимные художники, их гравюры на дереве, а позже на меди, возможно, и не отличались высокими художественными достоинствами, но именно сосуществование увлекательного по содержанию текста и эмблем-иллюстраций, по мнению Н. Колле-Бак, «явилось решающим фактором в распространении книги, как в Англии, так и за рубежом» [9, р. 226].

Важную роль в установлении традиции создания эмблематических изображений, сопровождающих текст «Пути паломника», сыграл издатель Натаниэль Пондер, которого в его время прозвали за любовь к творчеству Баньяна *Bunyan-Ponder* [9, р. 228], что можно перевести как «усердно размышляющий над Баньяном». Видя интерес читателей к иллюстрированным изданиям, он написал в объявлении о выходе пятого издания книги (1680):

...Издатель, видя, что многие люди желали бы иметь эту книгу иллюстрированной картинками, попытался доставить им это удовольствие: кроме тех картинок, которые публикуются обычно, для Пятого Издания он предоставил Тринадцать Гравюр на Меди, выполненных удивительным образом для тех, кто желал их увидеть [9, р. 228].

Из объявления Пондера ясно, что к 1680 г., т. е. в течение двух лет со времени первого издания, к «Пути паломника» уже создавались гравированные иллюстрации, сложилась система образов, «обычно» [9, р. 228] сопровождавшая текст. Иными словами, для читателей Баньяна текст и его визуальное воплощение в виде ряда эмблем были связаны изначально, практически с первых дней существования книги.

Поскольку слава Баньяна росла и привлекательность «Пути паломника» для читателей также не уменьшалась, то с середины XVIII в. иллю-

страции к книге стали создавать известные художники, например Томас Ротуэлл (1769), Томас Стотхард (1788), Ричард Корболд (1793) [9, р. 229]. Читатели XIX в. могли взять в руки любимую книгу, украшенную иллюстрациями братьев Диэл (1850), Дэвида и Уильяма Скоттов (1860–1868), Джона Гилберта (ок. 1870), Фредерика Барнарда (1880) и других замечательных художников [15, р. 229]. Цикл иллюстраций к «Пути паломника» около 1824 г. создал и Уильям Блейк [15, р. 87].

Читали Баньяна и в британских колониях. Первое американское издание, правда, не иллюстрированное, вышло в Бостоне в 1681 г., но американские почитатели Баньяна были знакомы и с английскими иллюстрированными изданиями. В 1744 г. вышло первое американское иллюстрированное издание «Пути паломника», и с тех пор начала складываться американская традиция создания иллюстраций к книге Баньяна. По мнению исследователей Д.Е. Смита и Г.Г. Гриффина, «тот факт, что “Путь паломника” так долго оставался любимой книгой американцев» [18, р. 16], объясняется, в частности, «постепенными изменениями, которые происходили в технике и способах иллюстрирования» [18, р. 16]. Иными словами, художники, обращавшиеся к книге Баньяна, учитывали культурно-историческую ситуацию и создавали иллюстрации, отвечавшие интересам и потребностям читателей своего времени.

Как уже говорилось выше, работа протестантских миссионеров имела огромное значение для распространения Баньяновой книги в британских колониях. Книга либо издавалась в колониях по-английски, либо переводилась на языки местных народов, но снабжалась иллюстрациями, которые становились частью их культуры. Так, Н. Колле-Бак приводит в качестве примера картинку из «Иллюстрированного “Пути паломника”», изданного в Гонконге [9, р. 237], где Христиан и Евангелист изображены как китайцы в национальной одежде. Сама иллюстрация оформлена в традициях китайской живописи: в верхней части иллюстрации размещен небольшой текст, соответствующий изображению. Около каждой фигуры видим иероглифы, означающие имена персонажей.

При том, что иллюстраторы «Пути паломника» всегда осознанно или неосознанно ориентировались на визуальный ряд, восходящий к эмблематической традиции XVII в., смена языка культуры, окончание риторической эпохи и наступление времени реализма на рубеже XVIII–XIX вв. привела

к постепенному изменению формальной стороны иллюстраций. Тем не менее содержательная сторона иллюстраций оставалась неизменной. Так, художники стали создавать портреты отдельных персонажей, в которых сочетались аллегоричность и реалистическое изображение человека. В одном из американских изданий «Пути паломника» (Philadelphia, Henry Altemus, 1890) [27] находим множество изображений типов людей, которые символизируют те или иные пороки или качества характера. Например, персонаж по имени *Timorous* — «Боязливый» — изображается как человек с испуганным выражением лица, с широко открытыми от страха глазами, пробирающийся куда-то, прижимаясь к стене и оглядываясь через плечо [27]. В то же время изображение реалистично. Лицо персонажа наделено индивидуальными чертами, он одет по моде XVII в. или, точнее, в соответствии с представлениями конца XIX в. об этой моде. Персонаж по имени *Mistrust* — «Недоверие» [27], также одетый в костюм XVII в., крепко сжимает губы, уголки его рта опущены, глаза смотрят в сторону: его мимика показывает, что он подозревает собеседника в желании его обмануть. Но и этот персонаж наделен индивидуальными чертами, и перепутать его с другими персонажами, например с тем же «Боязливым», невозможно.

Художники начинают обращать внимание и на обстановку, в которой происходит действие. Так появляются тщательно выполненные пейзажи, например, один из эпизодов «Пути паломника» сопровождается иллюстрацией со следующей подписью: *He fell from running to going, and from going to clambering upon his hands and knees, because of the steepness of the place* — «От бега он перешел к ходьбе, от ходьбы к карабканью на четвереньках, поскольку место было очень крутым» [27] (ил. 1). На иллюстрации изображается крутой склон, причем ее правую половину от нижнего до верхнего края листа занимает изображение огромных камней, поросших кое-где травой. На заднем плане виден водопад, который также создает у читателя впечатление, что взобраться на такой склон непросто, поскольку поток течет практически отвесно. Фигура Христиана, пытающегося подниматься вверх по камням, совершенно теряется на фоне изображенной дикой природы. При всей своей реалистичности эта иллюстрация содержит элементы, которые отсылают читателя и к соответствующему эпизоду из «Пути паломника» (преодоление Христианом горы Трудность), и к символическому смыслу этого фрагмента текста: отвесный склон горы и огромные камни, по кото-

рым карабкается герой, символизируют нелегкий, полный искушений путь в Небесное Царство.



Иллюстрация 1 – Bunyan J. *The Pilgrim's Progress*. Philadelphia: Henry Altemus, 1890. URL: <https://ia600204.us.archive.org/35/items/pilgrimsprogress14buny/pilgrimsprogress14buny.pdf> (дата обращения: 01.01.2023)

Illustration 1 – Bunyan, John. *The Pilgrim's Progress*. Philadelphia, Henry Altemus, 1890. Available at: <https://ia600204.us.archive.org/35/items/pilgrimsprogress14buny/pilgrimsprogress14buny.pdf> (Accessed 01 January 2023)

В изданиях XIX в. начинают появляться и виды интерьера, хотя зачастую довольно схематичные. Так, например, читатели уже упоминавшегося издания «Пути паломника» (Philadelphia, Henry Altemus, 1890) [27] могли рассмотреть дом Христиана изнутри: на иллюстрации к I Главе с подписью: *He brake his mind to his wife and children* — «Он открыл свой образ мыслей жене и детям» [27] — мы становимся свидетелями разговора Христиана с семьей в очень просто обставленной комнате. За спиной главного героя накрытый стол, на котором стоит высокий кувшин, а рядом с ним на блюде какая-то еда. Скатерть до половины закрывает прямые ножки стола, соединенные перекладиной. Видимо, стол был сделан самим хозяином дома. У стола на стуле, в обивке которого видны шляпки обойных гвоздей, что также говорит о том, что стул сделан не мастером-мебельщиком, сидит старший сын Христиана. В противоположном конце комнаты находится плетеная колыбель, в которой спит его младший ребенок. Потолок с балками является признаком небогатого, скорее сельского, дома. Хотя фигуры людей помещены в центре иллюстрации, перечисленные детали интерьера заметить легко. Интерьер, не перетягивая на себя внимание читателя, рассматривающего иллюстрацию, тем не менее становится средством характеристики героя: перед нами честный, простой человек. Как и классическая эмблема XVII в., иллюстрация включает в себя элементы, создающие образ-символ: их соединение означает стремление героя не к материальному достатку, а к духовному преуспеянию.

Иллюстрации начала XX в., созданные до Первой мировой войны, еще дальше отстоят от истоков визуальной традиции, хотя соотносятся с эпизодами, которые обычно выбираются для иллюстрирования. В них аллегоричность эмблемы, требующая некоторой статичности, которая позволяет читателю внимательно рассмотреть иллюстрацию и подумать над значением ее отдельных деталей, окончательно сменяется изображением активного действия. Так, на иллюстрациях Гарольда Коппинга (1903), воспроизведенных в русском издании 2019 г. (СПб.: Виссон, 2019), внимание и художника, и читателя сосредоточено на том, что делают персонажи. Например, на иллюстрации с подписью «Снаряжение Христианина» [20, с. 103] (ил. 2) все персонажи изображены в движении: одна из девушек застегивает латы на плече героя, другая поправляет поножи, третья подносит шлем, а сам он рассматривает меч, как бы оценивая его прочность и остроту.



Иллюстрация 2 – Беньян Дж. Путешествие пилигрима в Небесную страну. Христианин. СПб.: Виссон, 2019. С. 103

Illustration 2 – Bunyan, John. *Puteshestvie piligrima v Nebesnuu stranu. Khristianin* [Pilgrim's Journey to Heaven. A Christian]. St. Petersburg, Visson Publ., 2019, p. 103

В лондонском издании 1910 г., предназначенном для детей, особенно выделяется иллюстрация, изображающая Христиана и его спутника Верного на Ярмарке Тщеславия [31, р. 91]: герои идут сквозь толпу, которая их откровенно рассматривает и выражает свои чувства по отношению к ним. На переднем плане изображен шут в ярком желто-красном костюме и в шутовском колпаке. Жезлом, увенчанным маленькой головой шута, он показывает на Христиана и Верного, как бы приглашая и читателя посмеяться над

странно одетыми серьезными людьми, оказавшимися в гуще веселящейся толпы. Рядом с шутом стоит собачка, которая, судя по ее виду, облаивает странников.

Анализируя иллюстрации, созданные с XVII в. по начало XX в., можно заметить, как постепенно происходит смена языка культур, как художники от аллегоричности постепенно переходят к реалистическому изображению происходящего, открывая, таким образом, новые возможности в визуальном воплощении «Пути паломника», которые будут реализованы уже в XX в.

«Путь паломника»

и проблема креолизованного текста

В наши дни одной из наиболее заметных тенденций в организации информации в тексте стала так называемая креолизация, когда текст состоит из двух частей: «вербальной (языковой / речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам)» [3, с. 109]. Хотя считается, что этот процесс проявился во всей полноте только «в последней четверти XX века» [4, с. 106], это утверждение, как кажется, не вполне соответствует истине. К креолизованным текстам можно, как кажется, отнести и эмблемы, в которых «фигуры и текст <...> связаны между собою так, чтобы одно не было понятно без другого» [6, с. 148].

Если мы обратимся к истории публикации Баньянова «Пути паломника», то обнаружим, что еще при жизни автора в первых изданиях книги гравюры сопровождалась стихотворными текстами, т. е. представляли собой классические эмблемы, причем некоторые исследователи полагали, что автором этих четверостиший был сам Баньян [7, р. 226]. Н. Колле-Бак приводит страницу из издания «Пути паломника» 1689 г. [6, р. 221] (ил. 3), на которой можно увидеть фактически «нормальную, или полную» [6, с. 148], т. е. трехчастную, эмблему: роль девиза (*inscriptio*) выполняет название книги, напечатанное там, где часто девиз и помещается, т. е. над изображением (*The Pilgrim's Progress* — «Путь паломника»); *pictura*, или изображение: битва Христиана с Аполлионом, олицетворяющим силы зла; четверостишие (*subscriptio*), которое можно назвать стихотворным комментарием к происходящему. Поскольку изображение соотносится с текстами — и с прозаическим фрагментом, и со стихотворным, читатель

понимает, кто и что изображено на картинке. Мы видим битву в разгаре: Аполлион в виде дракона с когтистыми лапами, чешуей, хвостом и крыльями, замахивается на Христиана длинной стрелой или дротиком, Христиан же, в рыцарских доспехах, в шлеме и со щитом, ударяет Аполлиона мечом в живот. Пейзаж весьма условен. Ясно, что оба персонажа стоят на земле, над ними несутся тучи. Никаких подробностей больше художник не изобразил. Стихотворение, находящееся под картинкой, описывает не момент боя, а весь эпизод в целом:

<p>A more unequal match can hardly be, Christian must fight an Angel, but you see: The valiant man by handling Sword and Shield Doth make him, though a Dragon, quit the field [8, p. 221].</p>	<p>Не может быть более неравной пары [бойцов], Христиан должен сражаться с [падшим] ангелом, но ты видишь: Доблестный муж, умело управляясь с мечом и щитом, Заставляет его бежать с поля боя, хоть он и дракон.</p>
---	--

Как мы видим, четверостишие является обобщением достаточно большого фрагмента текста, передавая его основную мысль, а заглавие-девиз подчеркивает, что весь путь христианского воина представляет собой битву со злом.

В более поздних изданиях наблюдаем схожую картину. Так, в американском издании 1793 г., увидевшем свет в Филадельфии, гравированные на дереве изображения (*pictura*) сопровождаются четверостишиями (*subscriptio*), которые не просто описывают происходящее на картинке, но еще и раскрывают символический смысл происходящего. Под гравюрой, изображающей толпу на Ярмарке Тщеславия, схватившую Христиана и Верного и отправившую их в темницу [18, Fig. 5] (слева пространство гравюры заполнено изображениями вооруженных людей, справа видим строение с решетчатой стеной, обозначающее тюрьму; на заднем плане городские дома), можно прочесть такое четверостишие:

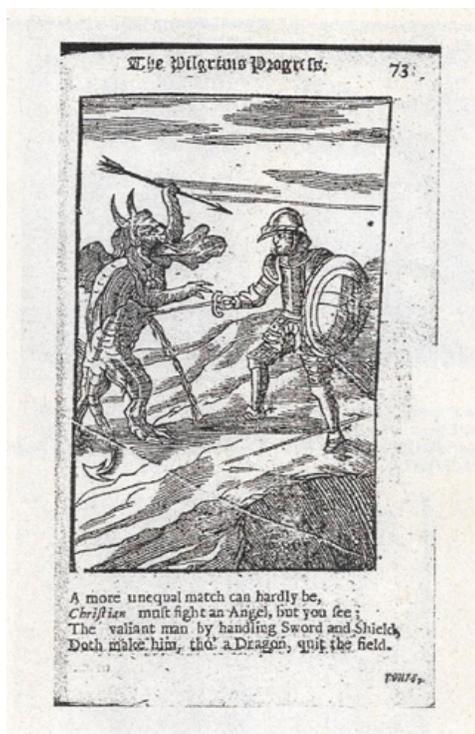


Иллюстрация 3 – Collé-Bak N. La destinee iconographique de *The Pilgrim's Progress* de John Bunyan du XVIIe siecle au debut du XIXe siecle: repetitions, variations en chaine et mutations // XVII–XVIII. Bulletin de la societe d'etudes anglo-americaines des XVIIe et XVIIIe siecles. 2001. № 53. P. 201–232

Illustration 3 – Collé-Bak, Nathalie. “La destinee iconographique de *The Pilgrim's Progress* de John Bunyan du XVIIe siecle au debut du XIXe siecle: repetitions, variations en chaine et mutations.” XVII–XVIII. Bulletin de la societe d'etudes anglo-americaines des XVIIe et XVIIIe siecles, no. 53, 2001, pp. 201–232

Behold Vanity Fair! the pilgrims there
Are chained and ston'd beside:
Even so it was, Our Lord pass'd here,
And on mount Calvary dy'd
[18, Fig. 5].

Узрите Ярмарку Тщеславия! Здесь
паломники
Закованы в цепи и, кроме того, побиты
камнями:
Так даже было, как наш Господь
прошел здесь [на земле]
И умер на горе Кальвария.

Здесь можно отметить, что между изобразительной и словесной частями гравюры отношения уже более сложные, «изображения и слова <...> не являются суммой семиотических знаков» [3, с. 109], что в конце XX в. характерно для комиксов.

Эта традиция была продолжена и художниками следующего, девятнадцатого, столетия. Изыщные гравюры, ориентирующиеся на стиль живописи первой половины XIX в., украшают нью-йоркское издание «Пути паломника», вышедшее в 1837 г., но и эти гравюры сочетают в себе визуальный образ и слово: под изображениями помещены стихи, что позволяет вспомнить двухчастные эмблемы XVII в., в которых опущен девиз [6, с. 153].

Behold, ye, how these crystal streams do glide,
 To comfort pilgrims by the high-way side,
 The meadows green besides their fragrant smell,
 Yield dainties for them; and he that can tell
 What pleasing fruit, yea, leaves, these trees do yield.
 Will soon sell all, that he may buy this field [18, Fig. 10].

Узрите вы, как плавно текут эти хрустальные потоки,
 Чтобы подбодрить паломников у кромки дороги,
 Зеленые луга, кроме своего благоуханного запаха,
 Подают лакомства им; и тот, кто может сказать,
 Какие приятные плоды, да, листья, эти деревья подают,
 Скоро продаст все, чтобы он смог купить это поле.

В этом случае отношения между изображением и относящимся к нему текстом еще более сложны, чем в предыдущем примере: с одной стороны, мы видим красивый пейзаж — высокие деревья, в одном из которых можем узнать пальму, символ христианской победы, плавно текущую реку, рощу на противоположном берегу, с другой, последняя строка стихотворения отсылает читателя к евангельскому тексту, связанному с изображением лишь косвенно: упоминание о покупке поля, ради которой можно продать все свое имущество, заставляет вспомнить стих из Евангелия от Матфея: «...подобно Царство Небесное сокровищу, скрытому на поле, которое, найдя, человек утаил, и от радости о нем идет и продает всё, что имеет, и покупает поле то» (Мф. 13: 44). Иными словами, глядя на изображение и читая

стихотворение под ним, читатель должен расшифровывать скрытый смысл гравюры, опираясь на собственное знание Священного Писания.

Иллюстрации второй половины XIX – начала XX в. обычно сопровождаются небольшими отрывками из текста книги. Однако исследователи отмечают интересную тенденцию: постепенно на первый план выходит само изображение, а текст становится вспомогательным. Таковы, например, издания «Пути паломника», в названиях которых на первом месте стоит слово «иллюстрации», а упоминание об отрывках текста, сопровождающих их, отодвигаются в названиях этих книг на второе место. О книгах такого рода, подготовленных Бернардом Бартоном в 1836 г. [10, р. 89] и Фредериком Дж. Шилдсом в 1864 г. [10, р. 87], упоминает Н. Колле-Бак. Подобные издания, пользовавшиеся популярностью в XIX в., являются отдаленными предшественниками современных иллюстрированных книг и комиксов.

«Путь паломника»: примеры иллюстрированных книг и комиксов XX–XXI вв.

И иллюстрированная книга (pictorial / pictorial book), и комикс (comics) рассказывают нам историю, в них содержащуюся, не только при помощи словесных средств, но также и при помощи зрительных образов, причем, как отмечает известный советский и российский искусствовед, специалист по искусству книги, Ю.А. Герчук,

изображения в книге редко бывают единичными. Большей частью они образуют целую цепочку, имеющую определенную последовательность и, следовательно, внутреннюю связь не только с текстом, но и между собой. Такого рода «изобразительный ряд» книги и составляет в ней вторую, наряду с текстом, информационную систему, вторую форму воплощения и развертывания ее основного содержания [2, с. 132].

Как уже было отмечено выше, такие «цепочки» иллюстраций, укладываемые «в четкую однолинейную последовательность — логический или временной ряд» [2, с. 134], стали складываться уже благодаря появлению первых иллюстрированных изданий «Пути паломника» в конце 70-х – в 80-х гг. XVII в. Одно из ранних мемуарных свидетельств позволяет нам представить, какие именно эпизоды либо запоминались читателю из всего

«изобразительного ряда», либо, собственно, этот ряд и составляли. В своей автобиографии «Ранние годы» (Early Years) Сэмьюэл Бэмфорд, английский радикал и писатель (1788–1872), вспоминает о книгах, которые ему были доступны в детстве:

Первой книгой, привлекшей мое внимание, стал «Путь Паломника» с примитивными гравюрами на дереве; эта книга в необычайной степени возбуждала мое любопытство. Там были «Христиан, стучащийся в Тесные Врата», его «битва с Аполлионом», его прохождение мимо львов, его «бегство от великана Отчаяние», опасности, которым он подвергался на Ярмарке Тщеславия, его прибытие в «страну Бьюла» и, наконец, его переход к «Вечному Покою»: все это были темы, развивавшие мое чувство и воображение⁴ [7, p. 40].

Можно заключить, что к началу XIX в. сложился ряд устойчивых образов, связанных с тем или иным эпизодом книги. Каждый из образов является результатом развития или пересмотра долгой изобразительной традиции, восходящей к эмблематике XVII в. Тем не менее представление об элементах «изобразительного ряда» в том или ином виде передано на всех иллюстрациях. Позже находим отзвуки этой традиции и в иллюстрированных книгах (pictorial books / pictorials), и даже в комиксах (comics).

Одним из повторяющихся образов является «сон автора». Сам образ восходит к авантитулу одного из первых изданий «Пути паломника», выпущенного Натаниэлем Пондером в Лондоне в 1679 г. [8, Fig. 1a] (ил. 4).

На иллюстрации изображен мужчина в костюме XVII в., имеющий явное портретное сходство с автором книги Джоном Баньяном. Он полулежит, опираясь на правую руку. Ложем ему служит некое подобие плоской скалы, в нижней части которой видим пещеру, или «вертеп» [20, с. 17] (как написано в переводе Ю.Д. Засецкой, 1879 г.), где находится бодрствующий лев. В Священном Писании лев имеет двойной символический смысл: он может означать Христа, но в данном случае скорее заставляет вспомнить

4 The first book which attracted my particular notice, was "The Pilgrim's Progress", with rude wood cuts; it excited my curiosity in an extraordinary degree. There was "Christian knocking at the strait gate"; his "fight with Appolyon"; his passing near the lions; his "escape from Giant Dispair"; his perils at Vanity Fair; his arrival in "the land of Beula"; and his final passage to "Eternal Rest": all these were matters for the exercise of my feeling and my imagination.

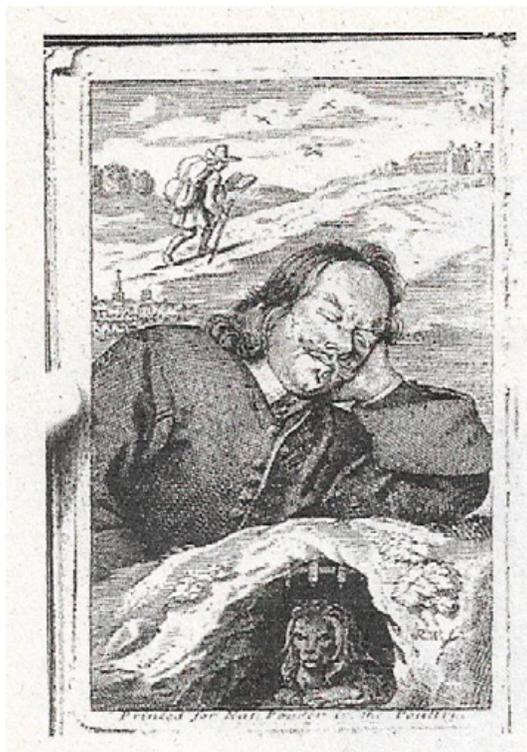


Иллюстрация 4 – Collé-Bak N. Spreading the Written Word through Images: The Circulation of *The Pilgrim's Progress* via its Illustrations // XVII–XVIII. *Revue de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*. Diffusion de l'écrit dans le monde anglophone. Spreading the Written Word in the English-Speaking World. 2010. P. 223–246. Figure 1a

Illustration 4 – Collé-Bak, Nathalie. "Spreading the Written Word through Images: The Circulation of *The Pilgrim's Progress* via its Illustrations." XVII–XVIII. *Revue de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*. *Diffusion de l'écrit dans le monde anglophone*. Spreading the Written Word in the English-Speaking World, 2010, pp. 223–246. Figure 1a

известную цитату из I Послания св. апостола Петра: «...противник ваш диавол ходит, как рыкающий лев, ища, кого поглотить» (I Пет. 5: 8). На гравюре лев спокоен, но насторожен и готов к враждебным действиям, поэтому общий контекст книги отсылает читателя к вышеприведенной цитате. На заднем плане гравюры видим город, от которого удаляется человек с ношей на

спине и с книгой в руках. Он идет по дороге, которая приведет его к стене и вратам в ней. В небе летают птицы, плывут облака, вдалеке лес. Гравюра на авантитуле по праву открывает «изобразительный ряд» книги, поскольку изображение на ней соответствует начальным строкам повествования:

Странствуя по дикой пустыне этого мира, я случайно забрел в одно место, где находился вертеп. Там я прилег отдохнуть и вскоре заснул. И вот приснился мне сон... Вижу я человека, одетого в грязное рубище и стоящего неподвижно на дороге, спиной к своему жилищу. В руках его — книга, а на спине — тяжелая ноша [20, с. 17].

Как показали исследования Д.Е. Смита, Г.Г. Гриффина и Н. Колле-Бак, в течение XVII–XVIII вв. эта гравюра с незначительными изменениями воспроизводилась в разных изданиях «Пути паломника», как английских, так и американских. Герой, имевший портретное сходство с Джоном Баньяном, мог во сне опираться не на правую руку, а на левую, при этом его прическа и костюм соответствовали моде не XVII, а XVIII в., как в первом американском иллюстрированном издании книги (1744) [19, Fig. 1], но общая композиция гравюры повторяла первоначальную.

В XIX в., казалось бы, начался отход от сложившейся традиции изображения «сна автора», и первым художником, отступившим от воспроизведения во всех деталях привычного изображения, стал Уильям Блейк (ок. 1824). По мнению исследователя Дж. МакКорда, Блейк «бросил вызов утверждению проповедника, что аллегория является наиболее подходящим и действенным методом передачи “сути дела”» [15, р. 87]. Однако если мы посмотрим на акварель Блейка с подписью *John Bunyan dreams a dream* — «Джону Баньяну снится сон» [15, Fig. 1], то обнаружим, что можно говорить не о разрыве с традицией, а об изменениях в мелочах: погруженный в сон герой лежит на плоской скале, ниже в ней находится «вертеп», в котором спит лев, а на заднем плане видна фигурка человека с грузом на спине, идущего по направлению к источнику яркого света в правом верхнем углу акварели. Как кажется, иллюстрация Блейка даже более аллегорична, чем ее прототип.

Если мы обратимся к изданию 1890 г., вышедшему в Филадельфии, то на авантитуле мы увидим совсем другую картину [26] (ил. 5): человек в костюме XVII в., видимо, утомившись от долгого чтения, заснул, сидя за

столом. Он полулежит, опершись на стол и все еще сжимая в руке книгу. Его тело расслаблено, он вот-вот сползет со стула на пол. На полу у стола лежит упавшая шляпа. Герой находится в доме, скорее всего, в своем рабочем кабинете, и читатель не может проникнуть в его сознание и подглядеть его сон. Подпись под гравюрой гласит: *As I slept, I dreamed a dream* — «Когда я спал, я видел сон» [26]. Этому сну соответствует все содержание книги. При том, что изображение реалистично и разрыв с традицией с формальной



Иллюстрация 5 – Bunyan J. *The Pilgrim's Progress*. Philadelphia: Henry Altemus, 1890. URL: <https://ia600204.us.archive.org/35/items/pilgrimsprogress14buny/pilgrimsprogress14buny.pdf> (дата обращения: 01.01.2023)

Illustration 5 – Bunyan, John. *The Pilgrim's Progress*. Philadelphia, Henry Altemus, 1890. Available at: <https://ia600204.us.archive.org/35/items/pilgrimsprogress14buny/pilgrimsprogress14buny.pdf> (Accessed 01 January 2023)

стороны очевиден, повествование находится «под знаком эмблемы с самого начала, коль скоро книге <...> предпосылается титульная гравюра <...> и изображение согласовано с теми словами, что занимают место подписи и могут считаться таковой» [6, с. 164].

Композицию этой гравюры повторяет первая иллюстрация из «Иллюстрированного Пути паломника» (Pictorial Pilgrim's Progress), изданного в Чикаго в 1960 г. Она напечатана без подписи и зеркально повторяет композицию издания 1890 г. [29, р. 6]. Читатель видит лицо автора, лежащего грудью на столе, тут же закрытая книга и шляпа. Головой автор опирается на сложенные руки. Это изображение также можно назвать совершенно реалистичным.

Если же мы обратимся к комиксу, созданному Мартином Поуэллом на основе Баньяновой книги (1992), то обнаружим, что художник действительно порвал с внешней стороной изобразительной традиции, но, тем не менее, сохранил ее основные структурные черты. Первые страницы комикса полностью соответствуют представлениям о «дикой пустыне этого мира» [27, с. 17]. Вглядываясь в картинки, читатель видит героя книги, одетого в офисный костюм с галстуком, на улицах некоего американского города. Вместе с героем читатель замечает неубранный мусор, проституток, бездомных, продавцов наркотиков, сбывающих свой товар подросткам, пьяниц, валяющихся у мусорных баков, темные и грязные переходы метро [30]. Странствия героя по городу заканчиваются настоящим кошмаром: на город надвигается огромная волна цунами, от которой нельзя скрыться даже на крыше высотного здания [30]. Герою кажется, что он тонет, и с криком: «Не-е-ет!» — он просыпается. Оказывается, он заснул, читая Библию, и прочитанное породило в его подсознании страшные образы [30]. Жена, разбуженная криком мужа, утешает его: «Все в порядке, Крис... Просто еще один дурной сон... Ты теперь в безопасности...» [30] (ил. 6).

Читатель, знакомый с классическим текстом «Пути паломника», обнаруживает, что Мартин Поуэлл соединил образы автора и Христиана, так что, с одной стороны, комикс конца XX в. возвращает нас к истокам традиции (мы можем подсмотреть сон, о котором идет речь в тексте), с другой, сон видит вовсе не Джон Баньян, а его герой, носящий американский вариант имени Христиан, — Крис.



Иллюстрация 6 – Powell M. *The Pilgrim's Progress*. Based on the book by John Bunyan. New York: Marvel Comics, 1992. URL: <https://www.zipcomic.com/the-pilgrims-progress-issue-tpb> (дата обращения: 01.01.2023)

Illustration 6 – Powell, Martin. *The Pilgrim's Progress*. Based on the book by John Bunyan. New York, Marvel Comics, 1992. Available at: <https://www.zipcomic.com/the-pilgrims-progress-issue-tpb> (Accessed 01 January 2023)

Еще одно иллюстрированное издание «Пути паломника», которое так и называется — «Путь паломника в картинках» (*Pilgrim's Progress in Pictures*), было создано в Пенсаколе, штат Флорида, в 2001 г. Рассчитанное на верующую аудиторию, оно остается в рамках старой изобразительной традиции, хотя и развивает ее. Картинка, соответствующая теме «сон автора», изображает кабинет, в котором за столом, откинувшись на спинку стула, дремлет человек в одежде XVII в., имеющий сходство с Баньяном. На коленях у него большая иллюстрированная книга, в руке перо. Его сон скорее похож на состояние транса, в котором человек открыт контактам с невидимым миром. Таким образом подчеркивается, что сон, содержанию которого посвящена книга, необычен, послан герою не для восстановления сил, а в качестве некоего откровения свыше. Точка зрения несколько смещена вверх, поэтому читателю хорошо виден письменный стол писателя, на котором лежат небольшая книга и рукопись, стоят чернильница и песочные часы. Доказательством того, что герой не воспринимает события окружающего мира, является присутствие мышей, безбоязненно лазающих по ковриге хлеба, также находящейся на столе [26].

Образ Христиана остается устойчивым. На протяжении XVII–XXI вв. его основными признаками становятся посох, книга и тяжелый груз за спиной [18, Fig. 1; 15, Fig. 2; 26; 29, p. 7; 30]. Только в комиксе Поуэлла груз за

плечами Христиана-Криса превращается в огромный рюкзак, к которому привязаны тонкий матрас, скатанный в рулон, и фляга с водой. Однако и здесь неизменной остается книга, которую читает герой, отправившись в путь [30].

Тема «топь Уныния» привлекала почти всех иллюстраторов. Самому эпизоду в книге посвящено несколько страниц. Действия, которые совершают герои книги, соединены в некую последовательность, поэтому можно сказать, что художники могли выбирать, какой элемент повествования лучше воссоздать визуальными средствами. В филаделфийское издание 1890 г. включена иллюстрация с подписью: *Christian still endeavored to struggle to that side of the slough that was farthest from his own house* [27] — «Христиан все еще пытался изо всех сил добраться до того берега, который был наиболее удален от его собственного дома». На картинке видим болото, поросшее у берега осокой, и Христиана, старающегося, пока безуспешно, выбраться на сушу. Его лицо напряжено, скрюченные пальцы отчаянно вцепились в землю. Однако художник запечатлел и еще один элемент повествования: Сговорчивый (Pliable) покидает Христиана, чтобы вернуться домой, в Город Разрушения.

В лондонское издание 1910 г., предназначенное для детей, включена иллюстрация более оптимистического содержания [31, р. 15]: на ней человек по имени Помощь протягивает руку Христиану, чтобы вытащить его из трясины. Лицо Христиана полно надежды, поскольку его мучения в топи Уныния вот-вот закончатся.

Наиболее подробно разработана тема «топи Уныния» в «Иллюстрированном Пути паломника». Ей посвящены шесть иллюстраций, на которых запечатлены самые важные элементы истории: Сговорчивый и Христиан находятся в топи Уныния, причем Христиан начинает тонуть [29, р. 28], Сговорчивый, цепляясь за ивовые ветви, выбирается из топи Уныния [29, р. 29], Христиан, добравшись до дальнего берега, не может выбраться самостоятельно и снова начинает тонуть [29, р. 30], его спасает Помощь, и читатель видит сам момент спасения, когда Помощь, крепко взяв Христиана за руку, вытягивает его на берег [29, р. 31], Помощь и Христиан беседуют о природе топи Уныния [29, р. 32], и, наконец, Помощь показывает Христиану, как можно пересечь это опасное место [29, р. 33]. Если вспомнить цитату из Баньяновой книги: «Когда грешник пробуждается от греховного

сна и познает истину, то спустя некоторое время им вдруг овладевают страх, сомнения и недоверие» [20, с. 32], чувства, чрезвычайно опасные для человека, начинающего духовную жизнь, не удивительно, что анонимный автор иллюстрированного издания 1960 г. столь подробно остановился на преодолении «топи Уныния» своим героем.

Мартин Поуэлл также подробно разрабатывает тему «топи Уныния», но в совершенно ином ключе. В его комиксе «топь Уныния» выглядит как небольшое озерцо сточных вод, куда сбрасываются жидкие отходы завода, зловещий силуэт которого виден на горизонте [30]. Кроме того, в этом озерце плавает и другой мусор: железные бочки, автомобильные шины, пустые пластиковые канистры — словом, все, что губит живую природу. Интересно, что в тексте «Пути паломника» есть цитата, позволяющая подобную интерпретацию: «Сюда в низину стекаются пенные нечистоты, иначе говоря, в духовном смысле — понимание и осознание греховности... все эти тяжелые чувства скопились в этом месте и осквернили землю...» [20, с. 32]. Можно сказать, что в конце XX в. возрождается аллегоричность, присущая книге Баньяна, но в новых формах, непривычных для читателя, знающего исходный текст. И Помощь выглядит иначе, чем на иллюстрациях других художников: это работник экологической службы, патрулирующий «топь Уныния». На его куртке написано: *Our Earth Ecology, Inc. We're here to help* [30] — «Экология нашей Земли. Мы здесь, чтоб помогать». И снова текст Баньяна дает основание для такой трактовки: «...слуги Его Величества (Господа. — М.Н.) трудятся, чтобы помогать путешественникам преодолевать это место...» [20, с. 33].

В «Пути паломника в картинках» (2001) «топи Уныния» посвящены только четыре иллюстрации, но они соответствуют основным стадиям рассказа у Баньяна: Сговорчивый и Христиан оказываются в топи Уныния; Сговорчивый спасается сам, оставляя Христиана одного; Помощь вытягивает из топи Христиана, причем читатель видит момент его спасения, когда Помощь, крепко держа Христиана за руки, помогает ему взобраться на крутой берег; наконец, художник изобразил дружескую беседу между Помощью и Христианом, когда Помощь рассказывает Христиану об опасностях топи Уныния [29]. В то время как герои одеты в костюмы XVII в., Помощь выделяется на их фоне, поскольку и одеждой, и позой походит на изображения Христа как Доброго Пастыря, беседующего с приходящими к Нему людьми [29].

Как уже говорилось выше, словосочетание «Ярмарка Тщеславия», автором которого является Баньян, широко известно благодаря У.М. Теккерею, который выбрал его в качестве названия своего знаменитого романа. Об иллюстрации из лондонского издания 1910 г. уже говорилось выше, но стоит добавить, что ее многоцветье, пестрота одежд изображенных на ней людей помогают более полно раскрыть смысл самого понятия «тщеславие» [31, с. 91].

Пять иллюстраций рассказывают читателю о Ярмарке Тщеславия в «Иллюстрированном Пути паломника» 1960 г. Поскольку *vanity* означает не только «тщеславие», но и «суету, пустое времяпрепровождение», читатель видит на иллюстрациях действия, соответствующие обоим значениям слова. Так, женщина, с удовольствием глядящаяся в зеркало [29, р. 155], символизирует тщеславие и самолюбование, а люди, пьющие вино или пляшущие [29, р. 155–156], знаменуют собой суетность.

В комиксе Поуэлла (1992) тема «Ярмарки Тщеславия» присутствует, но гораздо больше внимания уделяется не изображению различных символов тщеславия, а следующему эпизоду, связанному с Городом Тщеславия, т. е. несправедному суду над Христианом и Верным [30]. «Ярмарка Тщеславия» в «Пути паломника в картинках» (2001) по своему символизму близка изданию 1960 г. Читатель видит танцующих женщин с бубнами, шутов, роскошно одетых красавиц, а на переднем плане изображен прилавок, на котором продаются предметы, символизирующие страсть тщеславия, — страусиные перья, экзотические фрукты, вино [30].

Еще одной темой, которую не обошли своим вниманием художники, стала тема «Небесного Града», цели, к которой, преодолевая множество препятствий, стремился Христиан. Художники, оформлявшие издания 1890 и 1910 гг., изображали не сам Небесный Град, а Свет, который от него исходил [31; 26, авантитул], так что читателю приходилось полагаться на свои знания Священного Писания и воображение. Тут можно вспомнить уже упоминавшуюся акварель Блейка, посвященную «сну автора», на которой Христиан идет по дороге к сияющему Свету [15, Fig. 1]. Однако в более поздних изданиях изображение Небесного Града появляется. Читатель дважды видит его как в «Иллюстрированном Пути паломника» 1960 г., так и в комиксе Поуэлла. В издании 1960 г. Небесный Град впервые в цвете появляется на обложке, при том что все изображения в книге черно-белые: Христиан

в рыцарских доспехах стоит к читателю спиной, и мы вместе с ним созерцаем золотой город, окруженный высокой стеной с воротами, из которых льется золотой же свет. Надмирность Небесного Града подчеркивается тем, что его основание скрывают от взора Христиана и читателя облака [29]. В тексте книги Небесный Град изображен условно, как группа стоящих близко друг к другу высоких и узких башен [29, р. 254]. Поуэлл, напротив, поместил схематическое изображение Небесного Града на карту, с помощью которой можно проследить путь Христиана по пространству мира сего [30]. Ближе к концу комикса Небесный Град появляется дважды, причем с разных точек зрения [30]. Когда совмещается точка зрения читателя и Христиана, мы созерцаем золотую стену и высокие золотые ворота, достигающие неба, по которому плывут облака; видны и крошечные фигурки ангелов, парящих в вышине [30]. Но художник показывает все происходящее и с точки зрения ангелов, и мы можем увидеть перед золотыми воротами крошечные фигурки людей, восклицающих в изумлении: «Они открывают ворота ДЛЯ НАС!!!» [30]. Перемена точек зрения, как кажется, показывает, что герои, а с ними и читатель, вошли в соприкосновение с иной, небесной, реальностью, перед которой человек чувствует себя, с одной стороны, беспомощным, с другой, защищенным. Иллюстрация из «Пути паломника в картинках» (2001) соединяет оба подхода в изображении Небесного Града: это город с высокими стенами, изливающий свет [29].

Как кажется, утверждать, что иллюстраторы XIX–XXI вв. порвали с изобразительной традицией XVII в., несколько преждевременно. Скорее, даже на немногочисленных примерах, можно проследить переосмысление художественного языка, соответствующее изменениям в языке культуры, однако очевидно, что постепенно в изображения, сопровождающие текст Баньяновой книги, возвращаются и аллегоричность, и символизм, но на ином уровне, понятном современной читательской аудитории. Характер аудитории диктует и ту форму, в которую художник облакает свое видение текста Баньяна. Людей, не имеющих связи с церковными общинами, не ведущих христианскую жизнь, вряд ли могла бы заинтересовать «благочестивая история» [16, р. 262] XVII в., тогда как та же история, изложенная современным языком, как визуальным, так и вербальным, вполне может привлечь их внимание. Верующие же люди, возможно, знают и факты из биографии Баньяна, и оригинальный

текст хотя бы в пересказе, так что им не составляет труда воспринимать традиционные образы.

Более чем трехсотлетняя история изданий Баньянова «Пути паломника» наглядно показывает, какую роль в судьбе книги может сыграть визуальный ряд. Ребенок, запомнивший картинки детского издания книги, став взрослым, обращается к классическому, неадаптированному тексту. Иллюстрации, выполненные в традициях иной культуры, помогают миссионеру в объяснении сложностей христианской веры. При смене культурных парадигм меняются формальная сторона изображения и его жанровая принадлежность. Если идеи христианства перестают быть основой массовой культуры и есть опасность, что классические тексты будут навсегда утеряны для неверующего большинства, на помощь сохранению культурного наследия снова приходит язык визуальных образов, пусть и в непривычной форме. Главная цель путешествия «Пути паломника» от эмблемы к комиксу оказалась достигнута: книга, написанная в XVII в., осталась привлекательной для и для читателей нашего времени.

Список литературы

Исследования

- 1 *Благой Д.Д.* Джон Беньян, Пушкин и Лев Толстой // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). М.; Л.: АН СССР, 1962. Т. 4. С. 50–74. URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/im4/im4-050-.htm> (дата обращения: 01.01.2023).
- 2 *Герчук Ю.Я.* Художественные миры книги. М.: Книга, 1989. 328 с.
- 3 *Григорьева Н.Ю.* Комикс как креолизованный текст // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Лингвистика. 2013. Т. 10, № 1. С. 109–111.
- 4 *Гришаева Л.И.* Креолизованные тексты — тексты XXI века? // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2003. № 2. С. 106–108.
- 5 *Махов А.Е.* Феномен книжной эмблемы (подступы к пониманию) // Эмблематика: макрокосм. М.: Intrada, 2014. С. 5–127.
- 6 *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 112–175.
- 7 *Vamford S.* Early Days. London: Simpkin, Marshall, & Co., and all Booksellers, 1849. 312 p.

- 8 *Collé-Bak N.* La destinee iconographique de *The Pilgrim's Progress* de John Bunyan du XVIIe siecle au debut du XIXe siecle: repetitions, variations en chaine et mutations // XVII–XVIII. Bulletin de la societe d'etudes anglo-americaines des XVIIe et XVIIIe siecles. 2001. № 53. P. 201–232. <https://doi.org/10.3406/xvii.2001.1606>
- 9 *Collé-Bak N.* Spreading the Written Word through Images: The Circulation of *The Pilgrim's Progress* via its Illustrations // XVII–XVIII. Revue de la societe d'etudes anglo-americaines des XVIIe et XVIIIe siecles. Diffusion de l'ecrit dans le monde anglophone. Spreading the Written Word in the English-Speaking World. 2010. P. 223–246. <https://doi.org/10.3406/xvii.2010.2490>
- 10 *Collé-Bak N.* The Role of Illustrations in the Reception of *The Pilgrim's Progress* // Reception, Appropriation, Recollection: Bunyan's "Pilgrim's Progress" / ed. by W.R. Owens, S. Sim. Bern: Peter Lang, 2007. P. 81–98.
- 11 *Dunan-Page A.* Introduction // *The Cambridge Companion to Bunyan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 1–9.
- 12 *Hammond M.* The Pilgrim's Progress and Its Nineteenth Century Publishers // Reception, Appropriation, Recollection: Bunyan's "Pilgrim's Progress" / ed. by W.R. Owens, S. Sim. Bern: Peter Lang, 2007. P. 99–118.
- 13 *Hofmeyer I.* Bunyan: colonial, postcolonial // *The Cambridge Companion to Bunyan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 162–176.
- 14 *Mason E.* The Victorians and Bunyan's legacy // *The Cambridge Companion to Bunyan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 150–161.
- 15 *McCord J.* All Human Forms Identified: William Blake's Illustrations to "The Pilgrim's Progress" // *CEA Critic*. 1986. Vol. 48/49, № 4/1. P. 87–100.
- 16 *Richmond E.* "Pilgrim's Progress" for Slow-Learning Boys // *The English Journal*. 1938. Vol. 27, № 3. P. 262–263.
- 17 *Shackford M.H.* Shall We Study "The Pilgrim's Progress"? // *The English Journal*. 1916. Vol. 5, № 10. P. 647–658.
- 18 *Smith D.E., Griffin G.G.* Illustrations of American Editions of "The Pilgrim's Progress" to 1870 // *The Princeton University Library Chronicle*. 1964. Vol. 26, № 1. P. 16–26.
- 19 *Walsh M.M.* Introducing *Pilgrim's Progress* // *The English Journal*. 1948. Vol. 37, № 8. P. 400–403.

Источники

- 20 *Беньян Дж.* Путешествие пилигрима в Небесную страну. Христианин. СПб.: Виссон, 2019. 349 с.
- 21 *Гусли: сб. духовных песен / сост. И.С. П[роханов].* Гальштадт: Радуга, 1911. 517, [10] с.
- 22 *Льюис К.С.* Собр. соч.: в 8 т. / пер. с англ. Н. Трауберг, Л. Сумм. М.: Фонд о. Александра Меня; СПб.: Библия для всех, 2000. Т. 7. 448 с.

- 23 *Теккерей У.М.* Ярмарка тщеславия. URL: http://az.lib.ru/t/tekkerej_u_m/text_0010.shtml?ysclid=lflegt3hc5682845187 (дата обращения: 23.03.2023).
- 24 *Alcott L.M.* Little Women. URL: <https://www.gutenberg.org/files/514/514-h/514-h.htm> (дата обращения: 26.01.2023).
- 25 *Bunian J.* The Pilgrim's Progress. Oxford; New York: Oxford University Press, 1984. 302 p.
- 26 *Bunyan J.* Pilgrim's Progress in Pictures. 2001. URL: <https://www.chapellibrary.org/book/ppro> (дата обращения: 01.01.2023).
- 27 *Bunyan J.* The Pilgrim's Progress. Philadelphia: Henry Altemus, 1890. URL: <https://ia600204.us.archive.org/35/items/pilgrimsprogress14bunypilgrimsprogress14bunypdf> (дата обращения: 01.01.2023).
- 28 *Goudge E.* The Joy of the Snow. New York: Coward, McCann & Geoghegan, Inc, 1974. 319 p.
- 29 Pictorial Pilgrim's Progress. Chicago: Moody Press, 1960. 254 p.
- 30 *Powell M.* The Pilgrim's Progress. Based on the book by John Bunyan. New York: Marvel Comics, 1992. URL: <https://www.zipcomic.com/the-pilgrims-progress-issue-tpb> (дата обращения: 01.01.2023).
- 31 *Taylor H.L.* Little Christian's Pilgrimage. The Story of The Pilgrim's Progress Simply Told. London: Wells Gardner, Darton & Co., LTD., 1910. 292 p.

References

- 1 Blagoi, D.D. "Dzhon Ben'ian, Pushkin i Lev Tolstoi" ["John Bunyan, Pushkin and Leo Tolstoy"]. *Pushkin: Issledovaniia i materialy [Pushkin: Research and Materials]*, vol. 4. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1962, pp. 50–74. Available at: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/im4/im4-050-.htm> (Accessed 01 January 2023). (In Russ.)
- 2 Gerchuk, Iu.Ia. *Khudozhestvennye miry knigi [Artistic Worlds of the Book]*. Moscow, Kniga Publ., 1989. 328 p. (In Russ.)
- 3 Grigor'eva, N.Iu. "Komiks kak kreolizovannyi tekst" ["Comics as a Creolized Text"]. *Vestnik Iuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Serii: Lingvistika*, vol. 10, no. 1, 2013, pp. 109–111. (In Russ.)
- 4 Grishaieva, L.I. "Kreolizovannye teksty – teksty XXI veka?" ["Are Creolized Texts Those of the 21st Century?"]. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Serii: Lingvistika i mezhkul'turnaia kommunikatsiia*, no. 2, 2003, pp. 106–108. (In Russ.)
- 5 Makhov, A.E. "Fenomen knizhnoi emblemy (podstupy k ponimaniiu)" ["The Phenomenon of the Book Emblem (Approaches to Understanding)"]. *Emblematika: makrokosm [Emblematics: Macrocosm]*. Moscow, Intrada Publ., 2014, pp. 5–127. (In Russ.)

- 6 Mikhailov, A.V. "Poetika barokko: zaversheniie ritoricheskoi epokhi" ["Poetics of the Baroque: the End of the Rhetorical Era"]. *Iazyki kul'tury [Languages of Culture]*. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 1997, pp. 112–175. (In Russ.)
- 7 Bamford, Samuel. *Early Days*. London, Simpkin, Marshall, & CO., and all Booksellers, 1849. 312 p. (In English)
- 8 Collé-Bak, Nathalie. "La destinee iconographique de The Pilgrim's Progress de John Bunyan du XVIIe siecle au debut du XIXe siecle: repetitions, variations en chaine et mutations." *XVII–XVIII. Bulletin de la societe d'etudes anglo-americaies des XVIIe et XVIIIe siecles*, no. 53, 2001, pp. 201–232. <https://doi.org/10.3406/xvii.2001.1606> (In French)
- 9 Collé-Bak, Nathalie. "Spreading the Written Word through Images: The Circulation of The Pilgrim's Progress via its Illustrations." *XVII–XVIII. Revue de la societe d'etudes anglo-americaies des XVIIe et XVIIIe siecles. Diffusion de l'ecrit dans le monde anglophone. Spreading the Written Word in the English-Speaking World*, 2010, pp. 223–246. <https://doi.org/10.3406/xvii.2010.2490> (In English)
- 10 Collé-Bak, Nathalie. "The Role of Illustrations in the Reception of The Pilgrim's Progress." Owens, Bob, and Stuart Sim, editors. *Reception, Appropriation, Recollection: Bunyan's "Pilgrim's Progress."* Bern, Peter Lang, 2007, pp. 81–98. (In English)
- 11 Dunan-Page, Anne. "Introduction." *The Cambridge Companion to Bunyan*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 1–9. (In English)
- 12 Hammond, Mary. "The Pilgrim's Progress and Its Nineteenth Century Publishers." Owens, Bob, and Stuart Sim, editors. *Reception, Appropriation, Recollection: Bunyan's "Pilgrim's Progress."* Bern, Peter Lang, 2007, pp. 99–118. (In English)
- 13 Hofmeyer, Isabel. "Bunyan: Colonial, Postcolonial." *The Cambridge Companion to Bunyan*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 162–176. (In English)
- 14 Mason, Emma. "The Victorians and Bunyan's legacy." *The Cambridge Companion to Bunyan*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 150–161. (In English)
- 15 McCord, James. "All Human Forms Identified: William Blake's Illustrations to 'The Pilgrim's Progress'." *CEA Critic*, vol. 48/49, no. 4/1, 1986, pp. 87–100. (In English)
- 16 Richmond, Eleanor. "'Pilgrim's Progress' for Slow-Learning Boys." *The English Journal*, vol. 27, no. 3, 1938, pp. 262–263. (In English)
- 17 Shackford, Martha Hale. "Shall We Study 'The Pilgrim's Progress'?" *The English Journal*, vol. 5, no. 10, 1916, pp. 647–658. (In English)
- 18 Smith, David E., and Gillet G. Griffin. "Illustrations of American Editions of 'The Pilgrim's Progress' to 1870." *The Princeton University Library Chronicle*, vol. 26, no. 1, 1964, pp. 16–26. (In English)
- 19 Walsh, Marian M. "Introducing Pilgrim's Progress." *The English Journal*, vol. 37, no. 8, 1948, pp. 400–403. (In English)

Научная статья /
Research Article

<https://elibrary.ru/EWDQSH>
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)53

ЭВОЛЮЦИЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В ТВОРЧЕСТВЕ И.А. ГРИНЕВСКОЙ 1890–1900-х гг.

© 2023 г. К.В. Сарычева

Институт мировой литературы им. А.М. Горького

Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 20 ноября 2022 г.

Дата одобрения рецензентами: 11 января 2023 г.

Дата публикации: 25 июня 2023 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-140-161>

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

Аннотация: В статье рассматривается развитие женских образов в литературных и критических сочинениях И.А. Гриневской 1890–1900-х гг. Проанализированы ранние произведения, в которых репрезентируются женские типы, жизнь и переживания женщин. В 1890-е гг. Гриневская описывает узнаваемые ситуации, с которыми женщина сталкивается дома, в семье. К 1900-м гг. ее внимание переключается на серьезные социальные проблемы, что сказывается на том, какие типы женщин, мужчин и их взаимоотношений ее интересуют. В пьесе «Баб» (1903) главные герои, пророк Баб и его последовательница Хурет, отходят от традиционных гендерных моделей поведения. Главная героиня покидает дом ради общественного подвига, ее возлюбленный демонстрирует отношение к ней как к равной себе единомышленнице, их союз основан на идейной и духовной связи. Одной из главных сюжетных линий является женское движение под руководством Хурет. В пьесе затрагиваются проблемы, актуальные для женщин в начале XX в.: женское образование, предвзятое отношение к возрасту, внешности и поведению женщины. Пьеса «Баб» знаменует начало нового этапа эволюции творчества и мировоззрения Гриневской. В конце 1900-х гг. она сама становится участницей женского движения, а обозначенные в пьесе проблемы будут обсуждаться в ее лекциях этого периода.

Ключевые слова: русская литература, Гриневская, публицистика, драма, межгендерные отношения, гендер, женское движение, бабизм.

Информация об авторе: Кристина Витальевна Сарычева — старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1357-900X>

E-mail: kr.sarycheva@gmail.com

Для цитирования: Сарычева К.В. Эволюция женских образов в творчестве И.А. Гриневской 1890–1900-х гг. // Studia Litterarum. 2023. Т. 8, № 2. С. 140–161. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-140-161>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 8, no. 2, 2023

EVOLUTION OF FEMALE IMAGES IN THE I.A. GRINEVSKAYA'S WORKS OF THE 1890s–1900s

© 2023, Kristina V. Sarycheva

*A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia*

Received: November 20, 2022

Approved after reviewing: January 11, 2023

Date of publication: June 25, 2023

Acknowledgements: The study was carried out at the IWL RAS with financial support of the Russian Science Foundation, grant no. 19-78-10100, <https://rscf.ru/project/19-78-10100/>.

Abstract: The article discusses the evolution of female images in the literary and critical writings of I.A. Grinevskaya in 1890s–1900s. The analysis focuses on early works of the author, which reproduce different female types, their life and experiences. In the 1890s Grinevskaya describes recognizable situations in the home and family and women in their traditional roles. By the 1900s her attention shifts to serious social problems, which affects on her interest towards certain types of women, men and their relationships. In the play “Bab” (1903), the main characters, the prophet Bab and his follower Khuret, depart from traditional gender patterns of behavior. One of the main storylines is the women’s movement led by Khuret, which touches upon issues relevant to women at the beginning of the 20th century: women’s education, prejudice against the age, appearance and behavior of women. The play “Bab” marks the beginning of a new stage in the evolution of Grinevskaya’s creativity and worldview. In the late 1900s she herself becomes a member of the women’s movement, and the problems identified in the play will be discussed in her lectures in the 1900s.

Keywords: Russian literature, Grinevskaya, journalism, drama, inter-gender relationships, gender, women’s movement, feminism, babism.

Information about the author: Kristina V. Sarycheva, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1357-900X>

E-mail: kr.sarycheva@gmail.com

For citation: Sarycheva, K.V. “Evolution of Female Images in the I.A. Grinevskaya’s Works of the 1890s–1900s.” *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 2, 2023, pp. 140–161. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-140-161>

Творчество Изабеллы Аркадьевны Гриневской сегодня известно преимущественно специалистам, которые в последние десятилетия обратились к изучению ее архива, реконструкции ее биографии, анализу ее литературного наследия. Словарная статья А.Л. Гришунина [5] долгое время оставалась единственной научной публикацией о писательнице с начала XX в. Основной вклад в изучение биографии и творчества Гриневской внесли исследователи Института русской литературы (Пушкинский Дом) (см. статьи и публикации Е.В. Виноградовой, Е.В. Леоненко, Е.А. Митник: [1; 4; 8; 9; 10]). Их внимание в основном приковано к зрелому творчеству Гриневской — пьесе «Баб» (1903; 2-я редакция — 1916 г., с изменениями), принесшей автору широкое признание и славу, и произведениям, написанным после нее, тогда как ранние произведения Гриневской еще не были введены в научный оборот.

Творчество Гриневской не рассматривалось исследователями с точки зрения ее пути как женщины в литературе. В статье, посвященной стратегиям женского письма, “‘How Women Should Write’: Russian Women’s Writing in the Nineteenth Century”, Арья Розенхольм и Ирина Савкина отмечают, что женщина, приступая к писательскому труду, оказывалась перед выбором стратегии: она могла стать частью мужского литературного пространства, занять в нем отдельное место или какую-то пограничную позицию, или, в конце концов, заявить о себе как о женщине в литературе, говоря от лица женщины, на женские темы [18, p. 162].

Первоначально Гриневская выбрала четвертый путь. Ее внимание в произведениях 1890-х гг., как мы собираемся продемонстрировать, сфокусировано на жизни женщин разных типов, возрастов, на взаимоот-

ношениях в семье, межгендерных отношениях. В дальнейшем Гринеvская не оставляла эти темы, но в ее творчестве произошла переакцентировка и на первый план вышли другие женские образы и типы взаимоотношений. В рамках статьи мы сосредоточимся на проблеме репрезентации женских образов и жизни женщин в ранних произведениях Гринеvской и пьесе «Баб» и проследим, какие изменения они претерпевают.

Первые оригинальные произведения, одноактные драмы и рассказы Гринеvской появились в печати в середине – второй половине 1890-х гг. В это же время она пробует себя и в жанре критического очерка. В 1890-е гг. Гринеvская пишет и лирические стихотворения, однако публиковать их осмеливается не сразу. Несколько ее произведений тех лет были опубликованы в сборнике «Огоньки» (1900).

Уже в 1890-е гг. Гринеvская пользовалась определенной известностью как драматург и актриса, ее одноактные драмы ставились на сценах Литературно-артистического кружка, Александринского и Михайловского театров. Она и сама исполняла роли в своих спектаклях и пьесах других авторов под псевдонимом Тамарина.

Произведения Гринеvской 1890-х – начала 1900-х гг. представляют собой интерес как часть творческой эволюции писательницы, которая хотя и не стала в это время выдающимся литературным явлением, тем не менее сумела занять определенное место в литературе. Ранние произведения Гринеvской продолжали публиковаться и после того, как к ней пришел шумный успех, связанный с выходом в свет пьесы «Баб», и по мере того, как писательница продолжала творческие поиски. Так, в 1904 г. вышел сборник стихотворений, где были напечатаны ее стихотворения и поэмы 1890–1900-х гг. В сборнике одноактных драм 1907 г. были опубликованы как новые пьесы, так и ранние, уже известные читателям и зрителям. В 1915 г. вышел сборник рассказов «Из книги жизни», составленный из ранних прозаических произведений Гринеvской. С конца 1900-х гг. она выступает с лекциями по женскому вопросу («Молодость актрисы», «Женщина на сцене и на войне»), воспитанию детей, истории бабизма (РГАЛИ. Ф. 125. Оп. 1. Ед. хр. 9. 39 л.; Ф. 125. Оп. 1. Ед. хр. 4. 41 л.). В 1909 г. была издана ее драма о временах пугачевщины «Суровые дни», в 1910 г. – «Беха-Улла» о наследующем бабизму учении бехаизме.

Следует сказать, что в литературу она входит под фамилией своего мужа, журналиста и переводчика А.К. Гринеvского. Она не стала скрывать

свою гендерную принадлежность под псевдонимом или под девичьей фамилией Фридберг и, конечно, выбор имени в литературе напрямую был связан с темами, занимавшими центральное место в ее творчестве.

В одной из ранних пьес «Первая гроза» (1895, сборник «Огоньки») представлены стереотипные образы мужчины, практичного, строгого, рассуждающего рационально, и женщины, чувствительной, мечтательной, иррациональной (в тексте они названы «он» и «она»). Муж, представитель творческой профессии, обеспечивает жену, в то время как она занимается домашним хозяйством, нарядами и своего дела не имеет. Конфликт между ними столь же типичный: жена переживает из-за того, что муж больше не проявляет к ней романтического внимания. Тогда она решает стать музой для мужа, пробуя свои силы в актерском мастерстве, и в результате достигает своей цели. В новом образе она сумела соединить две традиционные женские роли — музы и актрисы. Сюжет отчасти напоминает стихотворение Гриневской «Муза» (сборник стихотворений 1904 г.), в котором художник призывает вдохновительницу, потом просит ее остаться, но она прощается с ним, объясняя свой уход тем, что если она будет постоянно рядом, ему это наскучит.

Супруги, похожие на героев пьесы «Первая гроза», Юрий Сергеевич и Елена Львовна Селищевы изображены в рассказе «Успех» (1890-е гг., сборник «Огоньки»). Однако здесь развивается уже другой конфликт. Жена занята домом и своим внешним видом, которые пришли в плачевное состояние, поскольку у супруга нет служебного места. Чтобы устроиться, он приходит с визитом к своему школьному другу Корницкому. Далее действие развивается в двух планах: автор повествует о том, что происходит у Корницких, где Селищев долго рассказывает о своем проекте «об увеличении благосостояния народа» и в результате вызывает гнев жены Корницкого, поскольку они опоздали в театр, и больше Селищева в их дом не приглашали. Второй план повествования — рассуждения Елены Львовны, которая воображает, что ее муж рассказывает другу о ней и ее трудностях, она рассчитывает, что все это должно впечатлить Корницкого и помочь достичь нужного результата. Рассуждения жены выглядят более приближенными к реальной жизни, тогда как ее муж как будто не понимает настоящих проблем. В качестве названия выбрано слово «успех», которым Юрий Сергеевич определяет свою беседу с другом и которое не соответствует дей-

ствительности, что создает комический эффект. Проблема благосостояния народа в рассказе комически снижается, этот проект никого не интересует, кроме самого Селищева. Проблема обеспечения собственной семьи выглядит здесь более насущной.

Тот же прием, что и в рассказе «Успех», — воспроизведение внутренней речи персонажей и достижение комического эффекта за счет несовпадения того, что герой думает, с тем, что происходит на самом деле, мы видим в рассказе «Мое свадебное путешествие» (<1900>, сборник «Огоньки»). Теперь Гриневская пытается взглянуть на происходящее глазами мужчины, раздраженного бессмысленностью свадебного путешествия. Герой, его жена и теща представляют собой те же типы мужчины и женщины, что и в ранее названных произведениях. А сюжет строится на том, что здравомыслящий, опирающийся на науку и факты мужчина пытается манипулировать женой, однако в конце концов все равно делает то, что желает жена, руководствующаяся, по его мнению, импульсами.

В качестве сюжетов Гриневская выбирает понятные читателям и читательницам типичные ситуации из семейной жизни и жизни женщин. Она раскрывает женский взгляд на те или иные узнаваемые события и проблемы, как мы видели в рассмотренных выше текстах. Ее цель — показать женские типы и случаи, которые ранее не привлекали внимание литераторов. Так, например, происходит и в рассказе «M-lle Роже» (1890-е гг., сборник «Огоньки»), повествующем о неюной женщине, пришедшей на бал с племянницами. Она испытывает разочарование, потому что ее все считают старой и никто не приглашает на танец. В коротком рождественском рассказе «Два крушения» говорится о том, как женские надежды рушатся сначала в детстве по вине мальчика, когда он разбил постройку девочки, а во взрослой жизни — по вине мужчины.

В критических очерках, посвященных Софье Фамусовой {«Оклеванная девушка» («Ежемесячные сочинения». 1901. № 10) и «Кого любит Софья Павловна?» («Ежемесячные сочинения». 1901. № 11)}, Гриневская воссоздает мотивировку действий героини Грибоедова. Стремление предложить новую интерпретацию характера и поступков Софьи было продиктовано тем, что Гриневская исполняла ее роль в спектаклях и хотела понять ее со своей позиции. Как в пьесах и рассказах, так и в очерках о Софье Фамусовой Гриневская рассуждает на тему непонимания между

мужчиной и женщиной, их противоположных взглядов на жизнь, различия психологии.

В результате того, что Гриневская смотрит на действие комедии глазами Софьи, фокусируя взгляд именно на высказываниях и реакциях героини, ее интерпретация комедии отличается от трактовок критиков-мужчин. Тогда как они осуждали поступок Софьи, Гриневская объяснила его тем, что героиня любила Чацкого и, отвергнув его и предпочтя Молчалина, она отомстила за то, что он ее покинул. Гриневская сочувствует героине, понимая изнутри ее действия: «Драма Софьи мучительнее, чем драма Чацкого. Для нее рухнет все по собственной ее вине, а Чацкому открыт еще далекий мир, и ведь он является господином и судьей положения» [21, с. 219].

Скрытая от внешних взглядов жизнь женщины раскрывается в повести «Старушка», сюжетно похожей на повесть Л.Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича». Повесть Гриневской начинается с известия о похоронах пожилой женщины, Веры Николаевны Кривцовой, а затем рассказывается о ее жизни.

Лирика тоже служит для Гриневской способом предоставить возможность женщине говорить о своих сокровенных мыслях и чувствах. В произведениях Гриневской мы найдем и лирическую героиню, которая мысленно обращается к умершей матери (стихотворение «Прости», 1897–1899 [22, с. 22]), и женщину, которая желает уйти из жизни из-за измены возлюбленного («Я умереть хочу, чтоб плакал ты...» [22, с. 9]), и образ сплетницы (стихотворение «Тоже птица» [22, с. 23]), и множество других.

Не всегда, однако, Гриневская становится на точку зрения героини. Временами она отстраняется от нее, как, например, в повести «Бутырины и их дома» (сборник «Огоньки»), где изображена скупая и холодная женщина Бутырина, напоминающая госпожу Головлеву. Автор не пытается вникнуть в ее внутренние переживания и мысли, ее жизнь рассматривается со стороны. После смерти мужа героиня становится хозяйкой дома, который она ревностно оберегает от любых возможных наследников, включая собственных детей, и в результате оказывается одна, а после ее смерти дом остается пустым и никому не нужным. В этой повести уже раскрывается социальная проблема: богатое семейство выглядит несчастным, разобщенным, не имеющим моральных ценностей. Главной героине, холодной, высокомерной, противопоставлен ее слуга, искренний и преданный, которого она тоже сживает со свету.

Одна из излюбленных тем, которая объединяет многие произведения Гринеvской, — взаимное непонимание близких людей. Эта тема лежит и в основе сюжета одноактной пьесы «Трудовой день» (1896, сборник «Огоньки»). В этой пьесе, как и в повести «Бутырины и их дома», Гринеvская вводит героиню «из народа», служанку Наталью, которая, вероятно, имела прототип в реальности — у самой писательницы была служанка, которая носила то же имя. День хозяев дома Бруниных показан на фоне трудового дня служанки.

Гринеvская, как и в пьесе «Первая гроза», в рассказах «Успех» и «Первое свадебное путешествие» воспроизводит традиционные типы мужчины и женщины. День жены, Елены Владимировны, состоит из того, что она сначала читает философский трактат, в котором ничего не понимает, переключается на шляпки, потом на приготовление обеда. Она рассеянна, ничем в особенности не занята и всеми своими новыми идеями озадачивает Наталью.

Как и в других произведениях, комизм строится на том, что героини не понимают друг друга. В то же время это непонимание спровоцировано не гендерными, а социальными различиями. Автор показывает, что две женщины, живя в одном доме, проживают на самом деле совершенно разные дни. Отличие служанки от хозяев подчеркивается еще и на речевом уровне («Вытряхала давича коврик, а двери-то не заперла, оне, значит, так и остались открыты...» [22, с. 193–194]; «Кабы я хотела... а то ведь я не хотела... Мне что... Как сказать... На грех разбилась» [22, с. 195]; «Иттить-то можно... Да что купить велите» [22, с. 206]; «Только это будет ни к чому» [22, с. 218] и т. д.).

Главный же конфликт пьесы происходит в результате того, что жена по своей рассеянности отдала начальнику мужа вместо документов свои фотографии, а он пришел в их дом, чтобы ее соблазнить и шантажировать мужа. Соответственно, эта ситуация в свою очередь выявляет непонимание между мужем и женой, приведшее к плачевным последствиям.

Экспериментируя в разных жанрах в 1890-е гг., Гринеvская видит основной задачей представить в своем творчестве многообразие женских типов и женское восприятие жизни, отличающееся, в ее понимании, от мужского. Мир женщины в произведениях Гринеvской этого периода ограничен семьей и домом. В то же время уже в ранних произведениях она затрагивает социальные проблемы.

Написанная и опубликованная в тот же период статья «Гауптман и мотивы его драм» (1898, была дважды опубликована: 1-я публ. — «Журнал журналов». 1898. № 13–16; 2-я публ. — «Театр и искусство». 1900. № 51) показывает, что размышления Гриневской на социальные темы были весьма глубокими. На примере драм Гауптмана она рассматривает проблемы современного ей общества, в частности проблемы семейного уклада. Рассуждения о современном браке, где между людьми нет никакой духовной близости, Гриневская сопровождает ссылками на драмы «Праздник мира» и «Одиноким людям»: «Все эти связанные родственными узами люди оказываются какими-то каторжниками, прикованными друг к другу, поневоле принужденными влечь общую цепь. Нередко только приличие — эта этика культурного варварства нашего времени удерживает членов подобных семейств от резких попыток освободиться от тяготеющих над ними оков» [20, с. 250].

Социальное неравенство — еще одна тема, которую на примере драм Гауптмана «Ткачи» и «Ганнеле» разбирает Гриневская. Она пишет о бунте рабочих, чьи проблемы богатые люди не замечали, пока не произошло восстание, и акцентирует внимание на теме сплоченности и братства внутри рабочего движения: «Осветив мрачные углы, в которых копошатся одичалые бедняки, Гауптман показал, что рядом с грубостью в мире этом уживаются глубокая взаимная преданность, облегчающая людям жизнь, человеколюбие и те высокие нравственные начала, без которых немислимо само человеческое существование» [20, с. 255–256].

Статья завершается выводом о том, что «все его (Гауптмана. — К.С.) произведения проникнуты горячим стремлением объединить людей в общем братском чувстве, желанием выполнить эту святую задачу искусства всех времен» [20, с. 288].

В статье «Гауптман и мотивы его драм» Гриневская выходит за пределы круга своих излюбленных тем, здесь впервые у нее звучит мысль о братском объединении людей, которое должно избавить человечество от неравенства и связанных с ним проблем. Автор говорит не только о русском обществе, но и о проблемах всего человечества. Темы, которые ранее прослеживались в творчестве Гриневской эпизодически, подавались иронично, как в пьесе «Трудовой день» и рассказе «Успех», теперь оказываются в центре внимания автора, обсуждаются обстоятельно и серьезно.

В этой же статье Гриневская отмечает, что драма стала трибуной для обсуждения социальных проблем [20, с. 246]. Именно в форму драматического произведения Гриневская вкладывает сюжет, в котором она, как Гауптман в упомянутых драмах, раскрывает картину социального неравенства и сюжет объединения людей во имя борьбы за всеобщее равенство.

Действие пьесы Гриневской «Баб» (1903) разворачивается в Персии в конце 1830-х – 1840-е гг. Она основана на истории пророка Али Мохаммеда Сейида, вошедшего в историю под титулом Баб («врата истины»), и его последовательницы Гуррет Аль-Эйн (в пьесе — Хурет). Пророк руководил религиозно-социальным движением, целями которого были достижение свободы и равноправия женщин и мужчин и отмена гаремов. В истории этого персидского учения Гриневская увидела решение проблем современного мира, в том числе и вопроса женской эмансипации.

Написанию пьесы предшествовали годы изучения истории бабизма. Сведения о пророке Бабе и его учении Гриневская почерпнула из трудов востоковедов Жанны Дьелафуа (Jeanne Dieulafoy, “La Perse, La Chaldée et la Susiane”, Париж, 1887), А.К. Казем-Бека, А.Г. Туманского, М.А. Гамазова и переведенного ею романа дипломата А. де Сен-Кентена «Любовь в стране магов» (A. de Saint-Quentin, “Un amour au pays des mages”, 1891; перевод издан в 1897 г. [25]).

Персия была страной, притягивавшей особое внимание литераторов Серебряного века. По наблюдению Е.В. Шахматовой, эта страна ассоциировалась со стремлением к объединению людей, самопознанию, первоисточкам мировой цивилизации, которые противостояли всему тому, что было связано с европейской цивилизацией, претерпевавшей кризис [15, с. 129].

Всеобщее увлечение персидской поэзией, культурой и учениями затронуло и Гриневскую. Однако до написания пьесы «Баб» в целом к культурному пространству Востока она обращается только в стихотворении-притче «Али мудрец» (1890-е гг.). В нем нет указания на конкретное географическое место. В стихотворении показан собирательный образ восточного мудреца, служащего назидательным примером для лирической героини. Лирический сюжет заключается в том, что она сравнивает себя с бедным мудрецом, которому перед казнью дали мягкую постель, а он всю ночь ворочался, не зная, как лучше лечь: «Как спать мудрец — так жить я все сбиралась, / Но что же оказалось? / Теперь, когда мне жизнь пахнула

вдруг в окно / Я вижу — с нею смерть крадется заодно / <...> Ты не мудри / И до зари / Не мучься с ней, / Хватай скорей / Ты в руки первую подушку / Ценой в червонец, в грош, в полушку, / На ней ты голову склони — / Засни!» [22, с. 165–166].

Одновременно с темой *carpe diem* в стихотворении «Али мудрец» затронуты темы социальной несправедливости (мудрец беден, никем и ничем не защищен) и преследования честных людей властью. Обе эти темы будут развиты Гриневской в рассматриваемой пьесе.

Пьеса «Баб» практически не имеет общих черт с более ранними одноактными драмами Гриневской. Если все прежние пьесы были написаны в жанре комедии, то пьеса о персидском пророке — в жанре драматической поэмы в пяти действиях, имеющей трагическую развязку. Форма пьесы придает возвышенный настрой тексту, что контрастирует с узнаваемыми обыденными ситуациями, воспроизводимыми в предшествующих произведениях.

В отличие от более ранних пьес, действие которых развивалось в течение незначительного интервала времени, действие драматической поэмы «Баб» охватывает двенадцать лет. Оно начинается в Ширазе в 1837 г., а завершается в 1849 г. в Тавризе. Время действия в пьесе распределено неравномерно, между первым и вторым, вторым и третьим действиями проходит несколько лет. Начиная с третьего действия нарастает напряженность и концентрация событий и вместе с тем ускоряется развитие сюжета.

События первого действия разворачиваются в эндеруне (гареме) муджтахиды (важного духовного лица), отца главной героини Хурет. Оно начинается с того, что евнух Осман читает ей нотацию о том, как должна вести себя женщина, поскольку Хурет нарушает правила: она читает Коран, видится с возлюбленным, Али. Ее няня Зейнеб ее защищает, не видя в ее поведении ничего дурного. Она ей помогает видеться с женихом и сама слушает, как Хурет читает Коран. В противопоставление этой сцене показаны покои прислужниц и рабынь. В отличие от Хурет и Зейнеб, осмелившихся нарушить предписания, прислужницы и рабыни подчиняются тому, что им говорит Осман. Они зависят от воли и мнения мужчин, соперничают друг с другом за их внимание. Здесь возникает тема возраста и применения болезненных процедур ради сохранения молодости и красоты. Женщины между собой разобщены и редко друг за друга заступаются.

В первом действии в разговорах с отцом и Али Хурет в основном обсуждает любовь к Али и замужество. Отец против ее отношений с Али, сыном кормилицы. Приняв решение начать общественное движение, чтобы привести людей к согласию и равноправию, Али делится своим замыслом с Хурет и хочет, чтобы она вместе с ним возглавила это движение. Али в своем отношении к Хурет разрушает традиционную модель восприятия женщины. Он оценивает ее не через телесность, а через их идейную близость («Я твоего не жажду тела, / Но приобшу навек к моей судьбе!»). Роль матери в его представлении тоже трансформирована: он хочет, чтобы эту роль Хурет выполняла по отношению к обществу, которое они поведут за собой: «Ты будешь матерью покинутых судьбою, / Ты будешь матерью усталых бедняков, / Ты будешь матерью поверженных бедою, / Ты будешь матерью болящих средь оков, / Ты будешь матерью всей родины скорбящей...» [19, с. 31].

Али относится к Хурет как к равной, к своей единомышленнице, и в этом тоже отходит от традиционного восприятия женщины, согласно которому такое отношение считается неприличным [19, р. 59].

Последовав за Али, Хурет должна была бы не только отказаться от дома и покинуть отца, но и расстаться с привычной гендерной ролью. Эти два действия связаны между собой. Хурет не решается на такой шаг.

Начиная со второго действия пространство в пьесе экстериоризируется, и это символически совпадает с тем, что Хурет покидает дом. Гриневская здесь использует уже известный с XIX в. сюжет о девушке, покидающей дом, но в то же время вводит и другие акценты, такие как темы лидерства, объединения и борьбы женщин.

Придя на базар со своей няней, Хурет слышит от ученика Али Агка весть о скором прибытии пророка. Затем взгляд автора переключается на разговор женщин, которые на базаре обсуждают мужей, их отношение к ним и свое бесправное положение:

1-я женщина. Рабынь всегда заводят / Мужчины все, хотя б жена была мила...

2-я женщина. Какое утешенье! Все стала я худеть... Быть может, исцеленье / Мне принесет Али... Любима я была, / Теперь покинута... Муж взял себе рабыню / Моложе, лучше! Нет, я вынести не могу [19, с. 47].

Войдя в город, Али, имеющий уже титул Баба, обращается к людям с вдохновенной речью. Хурет, впечатлившись его словами, именно в этот момент решает возглавить борьбу женщин за свои права. В знак решимости она откидывает чадру с лица и обращается к женщинам с монологом, в котором называет их «сестрами», подчеркивая их общие стремления и идеи: «Из дома в дом пойду, и речь, что отзвучала, / Я сестрам расскажу... Им силы в грудь волюю. / Томящимся в стенах, покинутым, забытым / Слова покажутся росой в знойный день. / Путем их поведу, надеждою увитым, / Под сень святой любви и веры вечной сень...» [19, с. 62].

Роль сестры предполагает отношение к женщинам как к равным себе, тогда как роль матери, которую Али изначально предлагал Хурет, означает опеку над женщинами и их зависимое положение и подразумевает также существование отца, роль которого перед обществом, по-видимому, на себя взял Али. Назвав женщин «сестрами», Хурет как будто бы решила начать женское движение отдельно от движения Баба, вдохновившись им, разделяя его ценности и идеи, но отдав ему одному роль лидера.

По сути, в пьесе параллельно развиваются две сюжетные линии, в центре одной находится Али (Баб), в центре другой — Хурет.

В пьесе не показаны внутренние мотивы героини. Выше мы писали, что в ранних произведениях Гриневская воспроизводит женскую точку зрения на разные ситуации. В пьесе «Баб» героиня в своих действиях каждый раз руководствуется внешними импульсами, а именно словами и поступками возлюбленного. Автор за ее действиями наблюдает со стороны.

Не показано также развитие самого женского движения, мы не видим разногласий между женщинами, их сомнений и колебаний, процесса присоединения к ним новых участниц. Все разногласия между женщинами в пьесе происходят в гареме (в 1-м действии), их дальнейшая судьба неизвестна. Последующее развитие действия пьесы демонстрирует только солидарность женщин. Женщины за пределами гарема как будто бы заведомо согласны с Хурет. Такая однозначность в воспроизведении истории женского движения связана, возможно, с тем, что сама Гриневская была на его стороне и не имела каких-либо сомнений по этому поводу.

Следует сказать, что в пьесе показан и мир мужчин, который не выглядит таким же единым, как женское движение. У Баба есть преданные сторонники, такие как ученик Агга, но есть и сомневающиеся, которые по

мере развития действия присоединяются к пророку, например Сеид Гуссейн и Сеид Гассан. В четвертом же действии бабистов атакуют и разбивают воины шаха. С этого момента мужское движение в пьесе прекращено, спустя время Баб был посажен в тюрьму и приговорен к казни.

В тюрьме он во второй и последний раз говорит с Хурет. Их первый разговор происходил в эндеруне. С тех пор ее возлюбленный стал пророком, а она — его последовательницей и лидером женского движения, отказавшись от предписанной ей гендерной роли ради общественного подвига. Тот путь, который проходят они оба из Шираза в Тавриз, символически связан и с духовным и подвижническим путем, который каждый из них проделал.

После казни Баба остается только женское движение. Когда Хурет видит смерть пророка, она обращается к женщинам с призывом к объединению и борьбе. Пьеса символично завершается монологом Хурет, обращенным к женщинам, знаменующим их единство и освобождение: «Свершим любви завет. / И свет ее зажжем, ее чудесный свет, / Мы, женщины и девы! / (Показывает на фонтан.) / Как тихая струя, прозрачна и чиста, / Ушла и жизнь его... Погаснули навеки / Прекрасные глаза... Умолкнули уста, / И не польются вновь в пустыне жизни реки / Его небесных слов. Шираз, родной Шираз! / Нет сына твоего. О, лейтесь, лейтесь, слезы! / В короне родины прекраснейший алмаз / Исчез навек! В чадры возьмите розы. / Пойдем туда, туда. / На темных небесах — о, лейтесь, лейтесь, слезы... / Погаснула волшебная звезда!» [19, с. 148].

После этой речи Хурет арестовывают, женщины хотят подойти к ней, но им не позволяют. Пьеса завершается ремаркой: «...многие женщины, по примеру Хурет, откидывают чадру и тихо плачут» [19, с. 148]. Хурет пожертвовала собой ради борьбы женщин за равноправие. Их единодушие, выраженное в их последнем жесте, показывает, что они солидарны с Хурет и друг с другом, и это означает, что пророк Баб и Хурет осуществили свою миссию.

Выдвижение на первый план героини, отличной от женских типов в более ранних произведениях Гриневской, сопровождается и переносом акцента на новую мужскую модель поведения: в отличие от героев произведений 1890-х гг., которые относятся к своим женам снисходительно, покровительственно, часто разочаровывают их и не понимают, Али (Баб) относится к возлюбленной как к равноправной единомышленнице, он ждет от нее общественно значимых поступков и решимости.

В то же время в пьесе изображены и противоположные мужские типы. В частности, евнух Осман, который предписывает, как женщинам следует себя вести, как выглядеть, он относится к ним свысока. Отец Хурет муджахид Хаджи Мухамед Салиха относится к дочери с большой нежностью, но не одобряет ее решение и в целом считает, что она должна следовать канонам женского поведения.

Сделав главными героями пьесы персонажей, отступающих от традиционных гендерных ролей, Гриневская выстраивает и новый тип любовных отношений, основанных на духовной и идейной близости и равноправии. Их история любви отличается и от тех отношений, о которых писала Гриневская в более ранних сочинениях, и от тех, что воспроизводит А. де Сен-Кентен в романе «Любовь Бабиства», переведенном ею в 1897 г. С французского оригинальное название переводится как «Любовь в стране магов». Начало во всем напоминает пьесу «Баб»: дочь важного сановника Нурадеин влюблена в сына своей кормилицы Измаила, ставшего бабистом. Дальнейшее развитие отношений Хурет и Али расходится с сюжетом романа. У Сен-Кентена любовная история двух героев происходит на фоне развития бабизма: Нурадеин запрещено быть с Измаилом, но она преодолевает все препятствия ради него, в то время как ее преследует влиятельный и мстительный поклонник, от рук которого она в конечном итоге и гибнет, а Измаил становится еще более преданным последователем набирающего известность движения бабизма. В отличие от героев А. де Сен-Кентена, развитие отношений героев Гриневской построено не на стремлении к тому, чтобы быть вместе в буквальном смысле, а на том, чтобы прийти к согласию и общим идеалам. Когда Хурет осознает, что разделяет с Али его стремления и вместе с ним возглавляет общественное движение, это приводит к объединению и людей вокруг.

Несмотря на то что действие пьесы развивается в далекой стране в прошлом веке, ее содержание соотносится с социальной действительностью начала XX в. Параллели с современностью считывались и зрителями, и актерами. Так, поставленная на сцене в 1904 г. пьеса была снята с репертуара в 1905 г. после начала русско-японской войны, поскольку говорила о попытке революции: «боялись “страшных” слов и того, что устами “мусульманина” произносятся христианские истины...» (РГАЛИ. Ф. 125. Оп. 1. Ед. хр. 20. Л. 41).

Сама Гриневская о начале работы над произведением свидетельствовала: «Мое сердце с самой ранней юности болезненно переживало вражду нетерпимости и ненависти, свидетельницей которых мне приходилось быть постоянно. Мою драму считают ученым трудом, раскрывающим душу мусульманского Востока, но она вместе с тем выражает мое личное страдание и сострадание к человечеству» (РГАЛИ. Ф. 125. Оп. 1. Ед. хр. 20. Л. 9).

Некоторые эпизоды пьесы намекают на положение женщины в обществе на рубеже XIX–XX вв. Например, в сцене, когда евнух говорит о запрете женщинам читать Коран, легко увидеть запрет на женское образование, по поводу которого велась ожесточенная полемика в рассматриваемый период.

Стремление женщин выглядеть молодо и привлекательно для мужчин любой ценой также обсуждалось в женской литературе этого времени. Например, Л. Лаврова в стихотворении “Pour etre belle, il faut souffrir” (в такой орфографии стихотворение напечатано в журнале, «Чтобы быть красивой, нужно страдать») («Женский вестник». 1905. № 6) затронула эту тему: «Тиски корсетные ужасны, / Как пытки в средние века, / Избавить дам от них напрасны / Попытки были все пока» [24] (ср. со сценой в пьесе разговора наложниц о красоте, где героини стремятся быть красивыми для своего господина).

Гриневская в пьесе откликалась и на развитие женского движения в 1900-е гг. В публицистике этого времени постоянно обсуждалась проблема объединения женщин в борьбе за равноправие. Исследователи отмечали, что к началу 1900-х гг. женское движение не было единым и пыталось преодолеть внутренние противоречия [17, с. 152; 16, с. 269].

Объединение сил стало основным лейтмотивом и призывом феминистского движения в России в 1900-е гг. В многочисленных очерках говорилось о том, что женщины должны объединиться («Женщина в семейной и социальной жизни» (1901), «Женщина накануне новой эпохи» В.М. Хвостова; «О работницах» (1907, «Союз женщин», № 2) М. Безобразовой; «Из истории женского движения в России» (1908) Н. Мирович (З.С. Ивановой) и др.). Журналы, сосредоточенные на женском вопросе, — «Женский вестник», «Союз женщин», «Женское дело» — в 1900-е гг. (о женских журналах этого времени см.: [12]) старались создать у читательниц и читателей впечатление о единстве женщин всех стран и сословий в деле борьбы за рав-

ноправие. В них публиковались сведения о новых женских объединениях и представительствах, хроники женского движения в России и за границей, делался акцент на участии в нем разных социальных групп. В «Женском вестнике» не только публиковались сведения о женских съездах и новых сообществах, но и письма в редакцию от читательниц с призывами к объединению (ср. также с другими очерками этого времени).

Одновременно с этим в публицистике, сосредоточенной на женском движении, звучат призывы отказаться от прежних женских гендерных ролей и запрос на новые, в частности на роль лидера, объединяющего женщин, равноправной мужчине, его товарища (см., например, о новых женских ролевых моделях: [6; 7; 13]).

Вероятно, к концу 1900-х гг. сама Гринеvская стала участницей женского движения. В 1912 г. (возможно и раньше) Гринеvская входила в Этическое общество, основанное феминисткой М.В. Безобразовой (РГАЛИ. Ф. 125. Оп. 1. Ед. хр. 83), и читала в нем лекции. С конца 1900-х гг. темы и социальные проблемы, о которых Гринеvская говорила в пьесе «Баб», становятся предметом обсуждения в лекциях. Так, в 1908 г. в Этическом кружке при женском взаимно-благотворительном обществе (об истории общества см.: [14]) Гринеvская читала лекцию о любви, опираясь на пьесы Ведекинда «Пробуждение весны» и «Ренессанс» Шентана. В этой лекции она развивает тему, которую ранее раскрыла в пьесе «Баб»: она говорила о том, что чувство любви может способствовать стремлению к высшим целям и идеалам, когда мужчина и женщина объединяются ради них (РГАЛИ. Ф. 125. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 16).

В 1909 г. Гринеvская, будучи сама актрисой, также выступала с лекциями о жизни представительниц своей профессии, говорила о том, что немолодых актрис перестают приглашать на роли, невзирая на их опыт и профессионализм. Гринеvская считала, что нельзя оценивать женщину по ее физическим данным. Как и в пьесе, Гринеvская борется с восприятием женщины через ее телесность. В лекции, предполагавшейся к прочтению на женском съезде, но в результате прочитанной в кружке Полонского, Гринеvская призывала женщин бороться с таким отношением к себе: «Все актрисы, даже самые молодые, должны бороться против царящего в обществе взгляда на сценическое искусство, ибо этот взгляд заставляет их раньше достижения техники искусства всеми способами добиваться положения на

сцене, чтобы иметь возможность проявить на ней свою фактическую молодость» (РГАЛИ. Ф. 125. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 19).

Эволюция Гриневской как литератора напрямую соотносится с развитием репрезентации женских типов в ее произведениях. В ранних оригинальных произведениях она была сосредоточена на жизни женщин внутри семьи, на их взаимоотношениях с мужьями, родителями, детьми, выбирая при этом малые жанры. С конца 1890-х гг., благодаря более глубокому интересу к социальным проблемам, она отказывается от описания прежних женских типов. В пьесе «Баб» она изображает героиню и других солидарных с ней женщин, которые отказываются от прежней жизни, привычных женских ролей ради всеобщего блага. В соответствии с этим меняется и воплощение мужских образов и отношений влюбленных друг в друга героев, чей союз основан на равноправии и идейной близости. Образы женщин, борющихся за свои права, в последующих произведениях Гриневской не появляются. В конце 1900-х гг. ее в большей степени интересуют проблемы социальной несправедливости и исторические сюжеты, а раскрытые в пьесе «Баб» темы находят развитие в ее лекциях.

Список литературы

Исследования

- 1 *Виноградова Е.В.* Гриневская Изабелла Аркадьевна: фонд 55 // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2009–2010 годы. СПб.: Наука, 2011. С. 1102–1103.
- 2 *Гриневская И.А.* Путешествие в Края Солнца (о виденном, слышанном и испытанном) [главы I–VI] // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2016 г. СПб.: Наука, 2017. С. 434–491.
- 3 *Гриневская И.А.* Путешествие в Края Солнца (о виденном, слышанном и испытанном) (Продолжение) [главы VII–VIII] // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2018–2019 гг. СПб.: Наука, 2019. С. 271–287.
- 4 *Гриневская И.А.* Путешествие в Края Солнца (о виденном, слышанном и испытанном) (Продолжение) / вступ. ст., подгот. текста и коммент. Е.А. Митник // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 2020 г. СПб.: Наука, 2020. С. 387–404.
- 5 *Гришунин А.Л.* Гриневская Изабелла Аркадьевна // Русские писатели. Библиографический словарь. М.: «Большая российская энциклопедия» ФИАНИТ, 1992. Т. 2: Г–К. С. 44–45.

- 6 Зусева-Озкан В.Б. Маскулинность и фемининность в литературе русского модернизма: случаи Блока и Цветаевой // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 448. С. 30–34. DOI: 10.17223/15617793/448/4
- 7 Зусева-Озкан В.Б. «Племя жен мужеположих»: воительницы и андрогины в творчестве Любови Столицы // Новый филологический вестник. 2021. № 1 (56). С. 162–183. DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00013
- 8 Леоненко Е. Архив Изабеллы Гриневской: стратегии саморепрезентации // *Revue des études slaves*. 2021. Т. ХСII, № 1. Р. 149–159. URL: <http://journals.openedition.org/res/4308> (дата обращения: 18.12.2022). <https://doi.org/10.4000/res.4308>
- 9 Леоненко Е.В. И.А. Гриневская, забытый автор Серебряного века, и истоки ее драматической поэмы «Баб» // Русская литература в иностранной аудитории: сб. науч. ст.. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2018. С. 31–39.
- 10 Леоненко Е.В. К истории создания драматической поэмы «Баб» Изабеллы Гриневской // Литературные события и феномены XX–XXI веков: год 2016. Мат. заоч. интерактивной конф. (Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН, 4–7 июля 2016). СПб.; Воронеж: ИП О.Ю. Алейников, 2017. Кн. II. С. 46–53.
- 11 Митник Е.А. Неизвестные материалы Изабеллы Гриневской: «Путешествие в Края Солнца» // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2005–2006 гг. СПб.: Наука, 2006. С. 246–267.
- 12 Симонова О.А. Женские журналы в начале XX в.: критика, рецепция, полемика // Женщина в российском обществе. 2015. № 1. С. 24–32.
- 13 Трофимова В.С. Гражданская активистка и правозащитница. Новые ипостаси русской писательницы в 1890-х гг. // Женщина модерна. Гендер в русской культуре 1890–1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 114–126.
- 14 Фалько Е.И. Из общественной жизни дореволюционной России: Русское женское взаимоблагодарительное общество (1895–1918) (Краткий очерк истории) // Женщина в российском обществе. 2002. № 2. С. 47–55.
- 15 Шахматова Е.В. Мифологема «Восток» в философско-эзотерическом контексте культуры Серебряного века: дис. ... канд. философ. наук. М., 2017. 399 с.
- 16 Юкина И.И. Русский феминизм как вызов современности / под ред. Т.А. Мелешко. СПб.: Алетейя, 2007. 544 с.
- 17 Kelly C. A History of Russian Women's Writing: 1820–1992. Oxford; New York: Oxford University Press, 1994. 512 p.
- 18 Rosenholm A., Savkina I. "How Women Should Write": Russian Women's Writing in the Nineteenth Century // *Women in Nineteenth-Century Russia: Lives and Culture* / ed. by Wendy Rosslyn and Alessandra Tosi. Cambridge: Open Book Publishers, 2012. P. 161–208.
- 19 Rosslyn W. Conflicts over Gender and Status in Early Nineteenth-century Russian literature: the Case of Anna Bunina and her Poem Padenie Faetona // *Gender and*

Russian Literature: New Perspectives / trans. and ed. by R. Marsh. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. P. 55–74.

Источники

- 20 *Гринеvская И.* Баб. Драматическая поэма из истории Персии. В 5-ти действиях и 6-ти картинах. СПб., 1903. 148 с.
- 21 *Гринеvская И.* Гауптман и мотивы его драм // Театр и искусство. 1900. № 51. Приложение. XII выпуск библиотеки. С. 247–289.
- 22 *Гринеvская И.* Кого любит Софья Фамусова? // Ежемесячные сочинения. 1901. № 11. С. 209–221.
- 23 *Гринеvская И.* Огоньки. Рассказы, стихотворения и пьесы. СПб.: Т-во Художественной печати, 1900. 337 с.
- 24 *Гринеvская И.* Стихотворения. СПб.: Тип. Б.М. Вольфа, 1904. 255 с.
- 25 *Лаврова Л.* Pour etre belle, il faut souffrir // Женский вестник. 1905. № 6. С. 167.
- 26 *Сен-Кентен А. де.* Любовь Бабиста: Роман из персид. жизни / пер. с фр. И. Гринеvской. СПб.: Тип. Д.В. Чичинадзе, 1897. 143 с.

References

- 1 Vinogradova, E.V. “Grinevskaia Izabella Arkad’evna: fond 55” [“Grinevskaya Izabella Arkad’yevna: fond 55”]. *Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 2009–2010 gody* [Yearbook of the Manuscript Department of the Pushkin House for 2009–2010]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2011, pp. 1102–1103. (In Russ.)
- 2 Grinevskaia, I.A. “Puteshestvie v Kraia Solntsa (o vidennom, slyshannom i ispytannom) [glavy I–VI]” [“Journey to the Edge of the Sun (About what He Saw, Heard and Experienced) [Chapters I–VI]”]. *Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 2016 g* [Yearbook of the Manuscript Department of the Pushkin House for 2016]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2017, pp. 434–491. (In Russ.)
- 3 Grinevskaia, I.A. “Puteshestvie v Kraia Solntsa (o vidennom, slyshannom i ispytannom) (Prodolzhenie) [glavy VII–VIII]” [“Journey to the Edge of the Sun (About what He Saw, Heard and Experienced) [Chapters VII–VIII]”]. *Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 2018–2019 gg.* [Yearbook of the Manuscript Department of the Pushkin House for 2018–2019]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2019, pp. 271–287. (In Russ.)
- 4 Grinevskaia, I.A. “Puteshestvie v Kraia Solntsa (o vidennom, slyshannom i ispytannom) (Prodolzhenie)” [“Journey to the Edge of the Sun (About what He Saw, Heard and Experienced) (Continuation)”], introd. article, text prep. and comm. by E.A. Mitnik. *Ezhegodnik rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 2020 god.* [Yearbook of the Manuscript Department of the Pushkin House for 2020]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2020, pp. 387–404. (In Russ.)

- 5 Grishunin, A.L. "Grinevskaia Izabella Arkad'evna" ["Grinevskaia Isabella Arkadievna"]. *Russkie pisateli. Bibliograficheskii slovar'* [Russian Writers. Bibliographic Dictionary], vol. 2. Moscow, "Bol'shaia rossiiskaia entsiklopediia" FIANIT Publ., 1992, pp. 44–45. (In Russ.)
- 6 Zuseva-Ozkan, V.B. "Maskulinnost' i femininnost' v literature russkogo modernizma: sluchai Bloka i Tsvetaevoi" ["Masculinity and Femininity in the Literature of Russian Modernism: The Case of Blok and Tsvetaeva"]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 448, 2019, pp. 30–34. DOI: 10.17223/15617793/448/4 (In Russ.)
- 7 Zuseva-Ozkan, V.B. "Plemia zhen muzhepokhozhikh': voitel'nitsy i androginy v tvorchestve Liubovi Stolitsy" ["Tribe of Masculine Wives': Female Warriors and Androgynes in the Work of Lyubov Stolitsa"]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 1 (56), 2021, pp. 162–183. DOI: 10.24411/2072-9316-2021-00013 (In Russ.)
- 8 Leonenko, E. "Arkhiv Izabelly Grinevskei: strategii samoreprezentatsii" ["Archive of Isabella Grinevskaia: Strategies of Self-representation"]. *Revue des études slaves*, vol. XCII, no. 1, 2021, pp. 149–159. Available at: <http://journals.openedition.org/res/4308> (Accessed 17 December 2022). DOI: <https://doi.org/10.4000/res.4308> (In Russ.)
- 9 Leonenko, E.V. "I.A. Grinevskaia, zabytyi avtor Serebriannogo veka, i istoki ee dramaticheskoi poemy 'Bab'." ["Grinevskaia, the Forgotten Author of the Silver Age, and the Origins of her Dramatic Poem 'Bab'."]. *Russkaia literatura v inostranoi auditorii: Sbornik nauchnykh statei* [Russian Literature in a Foreign Audience: Collection of Scientific Articles]. St. Petersburg, The Herzen State Pedagogical University of Russia Publ., 2018, pp. 31–39. (In Russ.)
- 10 Leonenko, E.V. "K istorii sozdaniia dramaticheskoi poemy 'Bab' Izabelly Grinevskei" ["To the History of the Dramatic Poem 'Bab' by Isabella Grinevskaia"]. *Literaturnye sobytiia i fenomeny XX–XXI vekov: god 2016. Materialy zaochnoi interaktivnoi konferentsii (Sankt-Peterburg, IRLI RAN, 4–7 iuliia 2016)* [Literary Events and Phenomena of XX–XXI. 2016. Proceedings of Online Interactive Conference (St. Petersburg, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences, July 4–7, 2016)], book 2. St. Petersburg, Voronezh, IP O.Iu. Aleinikov Publ., 2017, pp. 46–53. (In Russ.)
- 11 Mitnik, E.A. "Neizvestnye materialy Izabelly Grinevskei: 'Puteshestvie v Kraia Solntsa'." ["Unknown Materials of Isabella Grinevskaia: 'Journey to the Edge of the Sun'."]. *Ezhegodnik rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 2005–2006 god* [Yearbook of the Manuscript Department of the Pushkin House for 2005–2006]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2006, pp. 246–267. (In Russ.)
- 12 Simonova, O.A. "Zhenskii zhurnal v nachale XX v.: kritika, retseptsiia, polemika" ["Women's Magazines in the Early 20th Century: Criticism, Reception, Discussions"]. *Zhenshchina v rossiiskom obshchestve*, no. 1, 2015, pp. 24–32. (In Russ.)
- 13 Trofimova, V.S. "Grazhdanskaia aktivistka i pravozashchitnitsa. Novye ipostasi russkoi pisatel'nitsy v 1890-kh gg." ["Civic Activist and Human Rights Activist. New

- Incarnations of the Russian Female Writer in the 1890s"]. *Zhenshchina moderna. Gender v russkoi kul'ture 1890–1930-kh godov* [Woman of Modern. Gender in Russian Culture of 1890s–1930s]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2022, pp. 114–126. (In Russ.)
- 14 Fal'ko, E.I. "Iz obshchestvennoi zhizni dorevoliutsionnoi Rossii: Russkoe zhenskoe vzaimnoblagozovritel'noe obshchestvo (1895–1918) (Kratkii ocherk istorii)" ["From the Public Life of Pre-revolutionary Russia: Russian Women's Mutual Charitable Society (1895–1918) (Brief Outline of History)"]. *Zhenshchina v rossiiskom obshchestve*, no. 2, 2002, pp. 47–55. (In Russ.)
- 15 Shakhmatova, E.V. *Mifologema "Vostok" v filosofsko- ezotericheskom kontekste kul'tury Serebriannogo veka* [Concept of "East" in the Philosophical and Esoteric Context of the Silver Age Culture: PhD Dissertation]. Moscow, 2017. 399 p. (In Russ.)
- 16 Iukina, I.I. *Russkii feminizm kak vyzov sovremennosti* [Russian Feminism as a Challenge to Modernity], ed. by T.A. Meleshko. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2007. 544 p. (In Russ.).
- 17 Kelly, Catriona. *A History of Russian Women's Writing: 1820–1992*. Oxford, New York, Oxford University Press, 1994. 512 p. (In English)
- 18 Rosenholm, Arja, and Irina Savkina. "How Women Should Write': Russian Women's Writing in the Nineteenth Century." Rosslyn, Wendy and Alessandra Tosi, editors. *Women in Nineteenth-Century Russia: Lives and Culture*. Cambridge, Open Book Publishers, 2012, pp. 161–208. (In English)
- 19 Rosslyn, Wendy. "Conflicts over Gender and Status in Early Nineteenth-Century Russian literature: the Case of Anna Bunina and her Poem Padenie Faetona." *Gender and Russian Literature: New Perspectives*, transl. and ed. by Rosalind Marsh. Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 55–74. (In English)

Научная статья /
Research Article

<https://elibrary.ru/DZLBPW>
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)53

ПОЭМА ЕСЕНИНА «УС»: МАТЕРИАЛЫ К ИСТОРИЧЕСКОМУ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОМУ КОММЕНТАРИЮ

© 2023 г. М.В. Скороходов

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 15 февраля 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 10 марта 2023 г.
Дата публикации: 25 июня 2023 г.*

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-162-181>

Аннотация: Поэма С.А. Есенина «Ус» рассматривается в контексте произведений поэта 1914–1917 гг., прежде всего посвященных отечественной истории («Песнь о Евпатии Коловрате» и «Марфа Посадница»). Особое внимание уделяется историческим источникам поэмы «Ус» с учетом широкого круга чтения Есенина середины 1910-х гг. и его занятий в 1913–1915 гг. на историко-филологическом цикле академического отделения Московского городского народного университета им. А.Л. Шанявского. Есенин мог ознакомиться с популярными хрестоматиями, с песнями разинского цикла, а также с историческими сочинениями, в которых значительное внимание уделяется С.Т. Разину. При этом В.Р. Ус являлся редким и второстепенным персонажем произведений, посвященных Разину. К образу Уса одним из первых обратился в изданном в 1916 г. романе «Стенька Разин» В.В. Каменский. Но если у Каменского Ус — соратник Разина, то у Есенина — самостоятельный герой; второй центральный персонаж есенинской поэмы — мать Уса.

Ключевые слова: С.А. Есенин, В.В. Каменский, В.Р. Ус, С.Т. Разин, маленькая поэма, русская поэзия XX в., история России, комментарии, источниковедение.

Информация об авторе: Максим Владимирович Скороходов — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6390-5670>

E-mail: msk2002@rambler.ru

Для цитирования: *Скороходов М.В.* Поэма Есенина «Ус»: материалы к историческому и литературоведческому комментарию // *Studia Litterarum.* 2023. Т. 8, № 2. С. 162–181. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-162-181>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 8, no. 2, 2023

ESEININ'S POEM "US": MATERIALS FOR HISTORICAL AND LITERARY COMMENTARY

© 2023. Maxim V. Skorokhodov

*A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*

Received: February 15, 2023

Approved after reviewing: March 10, 2023

Date of publication: June 25, 2023

Abstract: The article examines Esenin's poem "Us" in the context of the poet's works of 1914–1917, first of all relating to the national history ("The Song of Yevpaty Kolovrat" and "Martha the Mayoress"). Special attention is paid to the historical sources of the "Us" poem in view of the wide range of Esenin's readings in the mid-1910s and his classes in 1913–1915 at the History and Philology Department of the A.L. Shanyavsky Moscow State University. Esenin was able to familiarize himself with popular textbooks, songs of the Razin cycle as well as with historical works which pay considerable attention to Stepan T. Razin. At the same time Vasily R. Us was a rare and minor character in works devoted to Razin. One of the first addressed to the image of Us was Kamensky in his novel "Stenka Razin," published in 1916. But if in Kamensky's Us is an associate of Razin, in Esenin's work he is an independent character, and the second central character is Us' mother.

Keywords: Sergey A. Esenin, Vasily V. Kamensky, Vasily R. Us, Stepan T. Razin, little poem, Russian poetry of 20th century, Russian history, commentary, source study.

Information about the author: Maxim V. Skorokhodov, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6390-5670>

E-mail: msk2002@rambler.ru

For citation: Skorokhodov, M.V. "Esenin's Poem 'Us': Materials for Historical and Literary Commentary." *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 2, 2023, pp. 162–181. (In Russ.)
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-162-181>

Среди произведений С.А. Есенина середины 1910-х гг. заметную роль играют поэмы, позднее названные самим автором *маленькими*, т. е. занимающие промежуточное положение между лирическими стихотворениями и написанными в первой половине 1920-х гг. «большими» поэмами, отличающимися эпичностью и значительным объемом¹. При подготовке третьего тома полного собрания сочинений С.А. Есенина в 7 т. (9 кн.) Е.А. Самоделовой и Н.И. Шубниковой-Гусевой была проведена значительная работа по выявлению исторических источников «больших» поэм Есенина [14]. Вошедшие во второй том маленькие поэмы были прокомментированы С.И. Субботиным, который раскрыл их творческую историю и подробно охарактеризовал восприятие произведений прижизненной Есенину критикой. Однако в силу значительного числа произведений, вошедших в том (их общее количество — 36), по объективным причинам и в связи с ограниченным объемом научного аппарата не было возможности снабдить каждый текст подробным историческим комментарием. Частично работа была проведена в статьях С.И. Субботина, посвященных наиболее сложным вопросам текстологии и творческой истории маленьких поэм (см., например: [19; 20]). За прошедшие со времени подготовки полного собрания сочинений два с половиной десятилетия не все маленькие поэмы, посвященные значительным историческим событиям, были рассмотрены исследователями как произведения, свидетельствующие о глубоком и всестороннем интересе поэта к истории своей страны. Основная библиография по теме приведена в нашей

¹ Есенин, касаясь структуры однотомника, подготовка которого велась в Госиздате, 29 октября 1924 г. писал Г.А. Бениславской: «Разделите все на три отдела: лирика, маленькие поэмы и большие...» [27, т. 6, с. 184].

статье 2012 г. [16], в которой учтена, в частности, единственная статья, касающаяся исторического контекста есенинской поэмы «Ус» [4]. Отметим, что названная работа основана на материалах главы «Непокорный Василий Ус» книги Е.В. Чистяковой и В.М. Соловьева, посвященной С.Т. Разину и его соратникам [23]. За последнее десятилетие новых работ, посвященных историческим контекстам поэмы Есенина «Ус», не появилось. В связи с этим представляется актуальным рассмотрение есенинского произведения с учетом реальных событий истории России.

Известно, что атаман Василий Родионович Ус весной 1666 г. с отрядом из нескольких сотен вооруженных казаков отправился из низовьев Дона, где в то время вследствие неурожая был голод, вверх по реке. Казаки, самовольно оставившие места проживания и активно привлекавшие в свое войско холопов и крестьян, дошли до Воронежа, откуда в Москву с челобитьем к Алексею Михайловичу были отправлены депутаты, просившие отправить казаков на войну с поляками и выдать им жалованье. Просьба осталась без ответа — казакам предписывалось вернуться на Дон и не славить с собой служилых людей. Казачий круг отказался подчиниться предписанию и двинулся дальше на север. Число бунтовщиков росло, все более частыми становились их набеги на усадьбы бояр и помещиков, нередко сопровождавшиеся убийствами. Вскоре Ус сам отправился в Москву, хлопоча уже не только о казаках, но и о примкнувших к ним сподвижниках. Казакам разрешили вернуться на Дон, но они должны были содействовать выдаче остальных мятежников. Бунтовщики не пошли на это, и тогда на борьбу с ними были отправлены карательные отряды. Ус вынужден был отступить. О его деятельности в 1667–1669 гг. нет никаких сведений. В 1670 г. донской атаман, пользовавшийся к тому времени значительным авторитетом в среде казачества, стал близким сподвижником Разина. Он активно участвовал в осаде Царицына, а затем стал атаманом в занятой казаками Астрахани (подробнее см.: [23, с. 112–140]). Вскоре после убийства казаками митрополита Астраханского и Терского Иосифа (11 мая 1667 г.; в 1918 г. причислен к лику святых) Ус умер от кожной болезни.

Ус упоминается в разных по типу изданиях второй половины XIX – начала XX в., некоторые из которых могли привлечь внимание Есенина. Круг чтения поэта был в то время достаточно широким, кроме того, в 1913–1915 гг. он посещал занятия историко-филологического цикла ака-

демического отделения Московского городского народного университета им. А.Л. Шанявского. В частности, в поле зрения поэта могла оказаться книга «Рассказы по русской истории: Общедоступная хрестоматия», вышедшая в 1909 и 1912 гг. в московском издательстве И.Д. Сытина (напомним, что в начале 1913 г. Есенин устроился на работу в сытинскую типографию [9, с. 158]). В хрестоматии упоминаются как Разин, так и Ус: «В апреле месяце 1670 года под предводительство Стеньки набралось 7000 войска. Стенька решил идти прямо на Царицын для того, чтобы захватить его в свои руки. По дороге, еще на Дону, пристал к нему знаменитый волжский разбойник Васька Ус со своей шайкой» [12, с. 214]. И далее: «К январю 1672 года волнение в Поволжье почти повсюду было подавлено. Оставалась только Астрахань, где народ и казаки под начальством атамана Васьки Уса, а после его смерти Федора Шелудяка, упорно вели борьбу» [12, с. 217].

Более подробная информация о герое есенинской поэмы содержится в книгах по русской истории и истории казачества, причем в них подчеркивается, что Ус стал организатором народных бунтов значительно раньше самого Разина. Так, С.М. Соловьев отмечает: «Летом 1666 года <...> шайка в 500 человек, под начальством атамана Васьки Уса, разбойничала в воронежских и тульских местах, подговаривала крестьян и холопей, разоряла помещиков и похвалялась всяким дурном. Донцы писали государю, что они учинили Усу с товарищами наказанье жестокое без пощады. Наказанье не подействовало, если только было учинено...» [17, стб. 293]. В книге начала прошлого века исследователь казачества отмечает: «...часть <...> враждебно настроенной правительству толпы <...> под начальством атамана *Васьки Уса* опрокинулась во внутрь государства <...> взбунтовала крестьян и перебила воевод и помещиков. Это был первый порыв вольницы, чтобы совершить свою заветную мечту — освободить народ от тяжести боярской опеки...» [5, с. 254]. На момент встречи с Разиным «Васька Ус, — по словам Н.И. Костомарова, — удалая голова, вор, богатырь», «уже прославился года четыре тому назад, с шайкою, составленною из беглых крестьян, он разорял дворы помещиков и вотчинников...» [8, с. 270–271].

Есенин первым из русских писателей посвятил произведение донскому казаку Василию Усу и вынес его фамилию в заглавие. Ранее Ус был редким и второстепенным героем произведений, посвященных Разину, историки и писатели пренебрежительно именовали его Васькой (как и ряд других

исторических персонажей недворянского происхождения). Широкое распространение как в устном исполнении, так и благодаря песенникам (см., например: [33; 34; 35, 36]) получили исторические песни разинского цикла.

В числе немногочисленных произведений, в которых Ус является одним из главных героев, — роман В.В. Каменского «Стенька Разин»², изданный в 1916 г. отдельной книгой с посвящением «Великому народу русскому — матерый сын» и с иллюстрациями Аристарха Лентулова, Владимира и Давида Бурлюков, Георгия Золотухина, Николая Гушина, Николая Кульбина и самого Каменского. Писатель отмечает особенность Уса, важную и для есенинского текста: он «носил один рыжий ус, и в этом таилась своя глубокая тайна, про которую знал лишь Степан. / Одноусое рыжее лицо Васьки Уса было настолько смешно днем, насколько страшно ночью» [29, с. 45].

Каменский характеризует Уса не только как казацкого атамана, но и как творческого человека — прекрасного гусяра, играющего и поющего для Разина и его соратников: «И тронул ловкими пальцами Васька Ус струны гусельные. / Встряхнул рыжим усом, вскинул синие глаза к небу и запел густым, лесным, широким, горячим голосом» [29, с. 46]. Пение Уса вызывает размышления Разина о песне и вместе с тем — о русской душе, о силе богатырской, ведь «душа у Степана была прозрачная, звонкая, переливная и певучая, как горный ручей в лесу» [29, с. 57]. Разин, как и Ус, показан Каменским искусным исполнителем песен, поэтому он и ценит мастерство своего товарища-гусяра. Ус, становящийся ближайшим соратником Разина, спасает его от персиянина, который «хотел пронзить Степана пикой», — «Васька Ус подскочил и снес персиянину голову» [29, с. 100].

Подчеркнем, что Ус в романе Каменского рассматривает свой интерес к песенному слову как важнейшее обстоятельство, приведшее его к бунтарству: «— А кабы не песни — не гусли, не вылез бы я из Пермьской берлоги <...> не нашел бы ясного сокола-гусяра отменного Степана Разина, не придумал бы, али есаулом твоим стать, али башку сложить за любовь нещадную, за просто так, за здорово живешь. А только и отрады было — что песни» [29, с. 112]. Каменский дает свой, отличный от зафиксированного историками, вариант гибели Уса: «Сгиб Васька Ус. / Да как. / Очень просто. / Залез спьяну с гусями на мачту высоченную и давай там плясать да

2 Образ Разина был актуален для Каменского и в более поздние годы (см.: [6]).

орать: / — Еще раз. Еще раз. Еще раз. / И бултыхнулся. Сорвался. Утонул в Волге. / Сгиб Васька Ус. / Очень просто» [29, с. 168].

Появление имен исторических лиц в есенинских заглавиях — редкий случай, если не считать адресованной лирики (например, «Пушкину», 1924) и стихотворений, вызванных смертью знакомых ему поэтов («Памяти Ширяевца» («Мы теперь уходим понемногу...») и «Памяти Брюсова» (оба — 1924)). После «Марфы Посадницы» (1914) и «Уса» лишь через значительное время появляются «Пугачев» (1921) и «Ленин» (1924; замысел не реализован полностью).

Есенин в маленькой поэме обращается к периоду, когда Ус действовал самостоятельно. Это было в середине 1660-х гг. — в период между участием Уса в войне с Польшей, когда он командовал казачьим отрядом, и активной деятельностью в качестве сподвижника Разина. Именно поэтому Разин не упоминается Есениным. Для поэта важно, что Ус был предшественником Разина, раньше него выступил на защиту народа, однако в силу разных обстоятельств оказался менее известным историческим персонажем.

Для есенинской поэмы характерно наложение двух семантических полей: Ус — это и исторический персонаж, ставший легендарным народным героем, и отрезанный при прощании с матерью ус, оказавшийся для героини единственным напоминанием о сыне: «Отрезал с губы ус чернявый, / Говорил слова над дубравой: // “Уж ты, мать моя, голубица, / Сбереги ты ус на божнице; / Окропи его красным звоном, / Положи его под икону!”» [27, т. 2, с. 23]. Не дождавшаяся сына вдовица сидит у божницы «над увядшим усом» [27, т. 2, с. 24]. Использование синекдохи (Ус-воин и положенный на божницу его ус) позволяет выявить еще один вероятный источник поэмы, на который обратила внимание О.Е. Воронова [2, с. 28], — песня «Усы, удалы молодцы...» из сборника «Древнейшие российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым», в которой есть, в частности, строки: «Собиралися усы на царев на кабак, / А садилися молодцы в единой круг»; «Большой усище и всем атаман» [26, с. 339, 340]. Еще В.В. Коржан отмечал, что в основе поэмы Есенина — «широко распространенный в народных песнях мотив гибели в битве на чужбине казака или солдата. <...> Есенинский Василий Ус мало похож на конкретное историческое лицо, он скорее является собирательным образом. <...> поэт использует традиционные художественные приемы, характерные для народных песен, посвященных той эпохе» [7, с. 246].

Если одним из центральных героев песен разинского цикла и романа Каменского является княжна, то Есенин уделяет внимание другой женщине — матери Уса, становящейся наряду с Василием Усом главной героиней поэмы. Для начала «Уса» важен мотив проводов воина, актуальный и для других текстов Есенина периода Первой мировой войны. См., например, поэму «Русь» (1914):

Повестили под окнами сотские
Ополченцам идти на войну.
Загыгыкали бабы слободские,
Плач прорезал кругом тишину [27, т. 2, с. 18–19].

Или стихотворение «По селу тропинкой кривенькой...» (1914) с кольцевой композицией: «Рекрута ходили с ливенкой / Разухабистой гурьбой» — «Рекрута играли в ливенку / Про остальные деньки» [27, т. 1, с. 48]. Если в процитированном стихотворении деревенских парней рекрутировали, то герой поэмы «Ус» уходит из дома в силу собственного осознанного выбора. Показательны в этом отношении его слова при прощании с матерью:

Ты не стой, не плачь на дорогу,
Зажигай свечу, молись Богу.
Соберу я Дон, вскручу вихорь,
Полоню царя, сниму лихо [27, т. 2, с. 22].

А.А. Чернов и Н.В. Чекер, характеризуя есенинскую поэму, справедливо отметили, что автор «пытается передать боль, любовь, надежду и веру всех осиротевших матерей, потерявших сынов своих на полях сражений» [22, с. 813–814].

Планы Уса весьма амбициозны — он собирается не только поднять на бунт казаков и крестьян, но и полонить самого царя, власть которого (благодаря использованию существительного *лихо*) характеризуется как зло, несчастье. Ус же воспринимается как народный заступник, борец с несправедливостью, как организатор народного движения, направленного против московской власти.

Строки 45–56 поэмы «Ус», как выявил С.И. Субботин, имеют «отчетливые тематические взаимосвязи» и одинаковую метрику с опубликованным в октябре 1914 г. стихотворением «Молитва матери», которое предположительно рассматривается как «своего рода прообраз указанных строк “Уса”» [21, с. 291]. Среди центральных образов поэмы «Ус» — образ «девицы-вьюги», своей деятельной энергией близкий к образу колдуньи из одноименного стихотворения:

Косы растрепаны, страшная, белая,
 Бегаёт, бегаёт, резвая, смелая. <...>
 Серьгами змеи под космы привешены,
 Кружится с вьюгою страшно и бешено.
 («Колдунья»; <1915>; [27, т. 4, с. 117]).

Характеристика матери Уса — «смотрит кротко-кротко» — соотносится с представлениями Есенина о женской кротости — качестве, отразившемся в ранних произведениях поэта, в том числе в антропоморфных образах. См., например: «Ивы, кроткие монашки» («Край любимый! Сердцу снятся...»; 1914; [27, т. 1, с. 39]); «Марфа на крылечко праву ножку кинула, / Левою помахала каблучком сафьяновым. / “Быть так, — кротко молвила, черны брови сдвинула...”» («Марфа Посадница»; сентябрь 1914; [27, т. 2, с. 8]); «Наклонивши лик свой кроткий, / Дремлет ряд плакучих ив» («Микола»; 1915; [27, т. 2, с. 12]). Более подробные описания женской кротости характерны для есенинской прозы, прежде всего для повести «Яр» (1915): «Вечерами Костя от скуки ходил с ребятами на улицу и играл на тальянке. Отец ворчал, а жена кротко отпирала ему дверь. / В безмолвной кротости есть зачатки бури, которая загорается слабым пламенем и свивается в огненное половодье» [27, т. 5, с. 19]. Приведенный пример показывает, что кротость может быть только внешней, показной, свидетельствовать о соблюдении женщиной исторически сложившихся традиций. Иногда женская кротость становится показателем смирения, например в том же «Яре»: «Карев весело помаргивал глазами и глядел на Лимпиаду. Она, кротко потупив голову, молчала» [27, т. 5, с. 29]. Или свидетельством усталости и невозможности активного противостояния жизненным невзгодам: «Перед ним встала кроткая и слабая перед жизнью Анна» [27, т. 5, с. 83]. Кротость, вы-

званная физической слабостью, может быть присуща и мужчинам: «— Ладно, ребята, — с кроткой покорностью сказал дед Иен...» [27, т. 5, с. 105]. Кротость характерна и для Руси Есенина, которую лирический герой не раз называет «родиной кроткой» («Русь»; 1914; [27, т. 2, с. 18, 21]). Отметим, что кротость важна для поэта прежде всего как христианская добродетель. Именно в этом качестве она присуща матери Уса, которая вспоминает сына, смотря на его «увядший ус»; кротость, смирение помогает ей пережить тревожное ожидание. Кротость изначально свойственна и Христу, о чем неоднократно пишет поэт — образ «кроткого Спаса» появляется как в поэме «Микола» (1915; [27, т. 2, с. 15]), так и в стихотворении «Гой ты, Русь, моя родная...» (1914; [27, т. 1, с. 50]).

Независимостью своей деятельности Ус сближается с героями двух ранних произведений Есенина — Евпатием Коловратом и Марфой Посадницей. О.Е. Воронова предлагает рассматривать произведения, посвященные этим историческим персонажам, — поэмы «Песнь о Евпатии Коловрате», «Марфа Посадница» и «Ус» — «как некое художественное триединство, образующее своеобразный “триптих” как по образно-концептуальным, так и по жанрово-стилевым особенностям. По своему художественному заданию он представляет собой попытку создания национально-героического христианского эпоса <...> главные герои есенинских поэм — носители народного идеала и ярко выраженного православного сознания, воплощающие в себе тип героя-Богоносца, духовного подвижника» [3, с. 72]. Названные произведения — это своего рода «богатырский эпос» Есенина, повествующий о сильных, самостоятельных личностях, борющихся за народное благо.

С историей этого «триптиха» связан замысел поэта, сведения о реализации которого документально не зафиксированы. В рекламном объявлении книгоиздательства «Краса», размещенном в книге «А.С. Пушкину. Стихотворение С. Городецкого с примечаниями» (1915), упоминается произведение Есенина «Усильник», включенное в ряд эпических текстов: «Краса. Сборник 1-й: Калевала. 41 руна. Пер. Владимира Юнгера. <...> Вячеслав Иванов. Замышленье Баяна. Сергей Есенин. Усильник. <...>» [25, с. 22] (выделено в цитируемом издании). В 1960-е гг. историк В.А. Вдовин высказал предположение, согласно которому «Усильник» — это «Ус» или вариант поэмы [1, с. 74–75], однако созвучие заглавий не может служить аргументом для идентификации произведений. В полном собрании сочинений Есе-

нина произведение «Усильник» отнесено к числу утраченных и найденных, т. е. выражено вполне обоснованное сомнение в том, что неизвестный «Усильник» и поэма «Ус» — это одно и то же произведение. В 1915 г., когда информация об «Усильнике» появилась в печати, Есенин широко использовал диалектизмы. Отметим, что В.И. Даль [37, с. 511], а затем «Словарь русских народных говоров» [32, с. 54] фиксируют существительное *усилко* в значении *сильный человек; богатырь*. Во второй из названных словарей включены также слова *усилистый* (крепкий, физически сильный) и *усилковатый* (сильный, крепкий, здоровый). С учетом отмеченных значений есенинского *усильника* можно рассматривать как *сильного человека, богатыря*. В ходе обсуждения статей «Есенинской энциклопедии» С.И. Субботин высказал предположение, что среди героев произведений Есенина, написанных не позднее 1915 г., таким богатырем является Евпатий Коловрат, соответственно, «Усильник» — ранний вариант «Песни о Евпатии Коловрате» — «Сказание о Евпатии Коловрате, о хане Батые, цвете Троеручице, о черном идолище и Спасе нашем Иисусе Христе» (естественно, что столь объемное название не могло быть включено в объявление).

Марфа Борецкая, главная героиня посвященной временам Ивана III поэмы «Марфа Посадница» — одной из частей «триптиха», как и Ус, относится к числу исторических деятелей, противостоящих Москве как центру объединения Руси. «Марфу Посадницу» Есенин высоко ценил — составляя в 1925 г. трехтомное собрание стихотворений, именно этим произведением он открыл второй том, в который включил все свои маленькие поэмы. После «Марфы Посадницы» идут «Микола», «Русь», «Ус», а затем — поэмы 1917 г. Как известно, Есенин, начиная с первой поэтической книги «Радуница» (1916), неизменно обращал внимание на композицию своих книг, не стал исключением и второй том собрания стихотворений.

Поэма «Ус» отличается от предшествующих ей произведений, вошедших в собрание стихотворений, метрикой, на что обратил внимание Ю.Б. Орлицкий: «“Микола” <написан> пятистопным хореем, “Русь” — трехстопным анапестом с регулярным чередованием дактилических и мужских окончаний; “Марфа Посадница” — четырехиктным акцентным стихом; наконец, “Ус” представляет собой классическую полиметрическую композицию, в которую входят самостоятельные объемные фрагменты, написанные разными силлабо-тоническими метрами: это четырехстопный цезури-

рованный хорей, шестистопный цезурированный хорей и четырехстопный дактиль» [11, с. 86–87].

Обратим внимание на то, что поэма «Ус», с точки зрения Есенина 1925 г., занимает промежуточное положение между произведениями, созданными в начале Первой мировой войны, в годы его активного вхождения в литературу («Марфа Посадница», «Микола» и «Русь»), и поэмами, написанными в первые месяцы революции.

При анализе поэмы «Ус» необходимо учитывать хронологию написания произведений, открывающих второй том собрания сочинений поэта. Есенинская датировка «Марфы Посадницы» — сентябрь 1914 г. — не подвергается сомнению исследователями. Вероятно, поэт читал поэму 30 марта 1915 г. в Петрограде на вечеринке, проходившей в редакции «Нового журнала для всех» (свои произведения исполнили в тот день, кроме Есенина, О.Э. Мандельштам, Г.В. Адамович, Г.В. Иванов, Р. Ивнев и М.А. Струве) [38, с. 203]. Уникальность «Марфы Посадницы» отметил один из первых ее критиков — Р.В. Иванов-Разумник, назвавший произведение «первой революционной поэмой о внутренней силе народной, написанной еще в те дни <...> когда почти все наши большие поэты — исключений мало! — восторженно воспевали внешнюю силу государственную» [28, с. 5]. Разумниковские слова «о внутренней силе народной» с полным основанием можно отнести и к поэме «Ус».

Авторская датировка следующего произведения собрания стихотворений, «Микола», — 1915 г. Вероятно, поэма была создана в родном есенинском Константинове в мае — первой половине июня 1915 г. [9, с. 247]. Герой произведения святитель Николай — исторический персонаж и наиболее ценимый русским народом святой, о чем свидетельствуют посвященные ему многочисленные храмы и еще более многочисленные иконописные изображения.

Затем наблюдается хронологический сбой: под третьим номером поэт включил в том произведение, написанное ранее «Микола», — созданную в конце 1914 г. поэму «Русь», во многом определившую отношение к Есенину петербургской литературной общественности во время первого (весной 1915 г.) и особенно второго (осенью того же года) посещения столицы России. «Русь» была впервые напечатана в журнале «Северные записки» (№ 7/8; за июль — август 1915 г.). Есенин сам принес рукопись в редакцию

этого издания, т. е. на квартиру Я.Л. Сакера и С.И. Чацкиной [9, т. 1, с. 225]. Публикация отрывка из поэмы (строки 17–28) состоялась в майском номере «Нового журнала для всех», в редакции которого поэт бывал в первые недели своей жизни в Петрограде.

Наконец, четвертой по порядку идет поэма «Ус» с авторской датой 1914 г. — той же, что и у «Руси». Период создания этого произведения документально не установлен. О поэме «Ус» нет каких-либо упоминаний до времени ее первой публикации в левоэсеровской газете «Дело народа» 30 апреля 1917 г., а затем — во втором выпуске альманаха «Скифы»³ в составе есенинского «Стихослова», состоящего из четырех маленьких поэм: «Товарищ», «Ус», «Певущий зов» и «Отчарь». Поэма «Товарищ» имеет здесь датировку «1917 г. / Март», «Ус» — «1914 г.», «Певущий зов» — «1917 г. / Апрель», «Отчарь» — «1917. / Июнь».

Расширенный вариант есенинского «Стихослова» вошел в книгу «Красный звон» — сборник стихов С. Есенина, Н. Клюева, П. Орешина, А. Шириявца со вступительной статьей Иванова-Разумника «Поэты и революция» — перепечаткой из второго выпуска альманаха «Скифы» [30, с. 23–42]⁴. «Стихослов» открывается на этот раз «Марфой Посадницей» с прежней датировкой⁵; затем идут, как и в «скифском» варианте «Песнослова», «Товарищ», «Ус», «Певущий зов» и «Отчарь» (все — без дат).

Как видим, Есенин при формировании авторского раздела в «Скифах» и в «Красном звоне», а затем и при подготовке итоговой книги с маленькими поэмами располагал поэму «Ус» непосредственно перед или даже среди произведений 1917 г. Выше уже было отмечено, что тематика «Уса» перекликается с тематикой текстов Есенина 1914 г., однако на мотивно-образном уровне поэма близка произведениям 1916–1917 гг. — периода предчувствия Есениным революционных событий и соперже-

3 Отметим, что в альманахе звучит имя Разина — в стихотворении Петра Орешина «Дед-Краснобай»: «Над Волгой через лес не Разина ли руки / Из ада тянутся — в запекшейся крови? / Осмыслятся ли грех в туманный час доуки, / Христовы словеса: “прости” и “не гневи”?» [31, с. 33].

4 В сборнике также присутствует разинская тема — в подборке произведений А. Шириявца «Зори-заряницы» помещено «именное» произведение «Стенька Разин». Народный герой возрождается в новом облике и становится в ряды революционеров 1917 г.: «Потянуло атамана / На Неву, к дворцам царей...» [30, с. 93].

5 Сентябрь 1914 г. Это произведение упоминается в статье Иванова-Разумника, поэтому его включение в подборку вполне уместно.

вания им. Особенно созвучны этим текстам строки, посвященные матери Уса:

Села и прижалась, смотрит кротко-кротко...
«На кого ж похож ты, светлоглазый отрок?..
А! — сверкнули слезы над увядшим усом. —
Это ты, о сын мой, смотришь Иисусом!» [27, т. 2, с. 24].

Ср.:

Сквозь синь стекла желтоволосый отрок
Лучит глаза на галочью игру.
(«О красном вечере задумалась дорога...»; <1916>; [27, т. 1, с. 74]).

Пусть не я тот нежный отрок
В голубином крыльев плеске,
Сон мой радостен и кроток
О нездешнем перелеске.
(«Колокольчик среброзвонный...»; <1917>; [27, т. 1, с. 82]).

Как по мостику, кудряв и желторус,
Бродит отрок, сын Иосифа, Иус.
(«Не от холода рябинушка дрожит...»; <1917>; [27, т. 4, с. 161]).

Пусть не я тот нежный отрок,
В плеске крыльев голубиных.
(«Песня, луг, реки затоны...»; <1917>; [27, т. 1, с. 304]).

В силу отмеченных причин исследователи высказывали обоснованные сомнения в точности авторской датировки поэмы «Ус». Так, Н.В. Чубукова отмечала: «...“синий звон”, “красный звон” (“Ус”) органичны для поэзии революционных лет, но не характерны для дооктябрьской лирики, тем более для стихотворений 1914 года» [24, с. 30]. Словосочетания с упомянутым Н.В. Чубуковой существительным *звон* встречаются в ранней поэзии Есенина. В стихотворении «Королеве» (<1913–1915>) — «звон копыт» [27,

т. 4, с. 59], связанный с бытовыми реалиями. Сходный контекст и в стихотворении «Пороша» (<1914>): «Еду. Тихо. Слышны звоны / Под копытом на снегу» [27, т. 4, с. 61]. Художественные тропы в поэме «Ус» значительно разнообразнее, к тому же они обладают большей индивидуальностью, чем в ряде произведений, достоверно датированных 1914 г., например, в стихотворении «Колокол дремавший...» (<1914>): «сонная земля», «синие небеса», «белая луна», «резвая волна», «тихая долина» [27, т. 4, с. 63].

Показателен эпитет «красный звон», ставший названием коллективного сборника, над которым Есенин работал в 1917 г., — см. письмо поэта к А.В. Ширяевцу из Константинова от 24 июня 1917 г. [27, т. 5, с. 97] (сборник вышел в 1918 г.). Этот эпитет встречается как в поэме «Ус» («Окропи его красным звоном» [27, т. 2, с. 23]), так и в подборке Ширяевца «Зоризаряницы», которую Есенин включил в издание, — в стихотворениях «Загуди сильнее...» («Красный, вешний звон!»; «Красный звон шальной» [30, с. 89]) и «Пасха» («И запели колокольни / Звоном красным...» [30, с. 90]). В 1918 г. вышел авторский сборник В.В. Князева со сходным названием — «Красные звоны и песни». В православной традиции красный звон — торжественный звон нескольких колоколов, знаменующий торжественные и радостные события в дни великих праздников.

С есенинской поэтикой 1916–1917 гг. связан и мотив оставления Сына Богородице, «оживления» иконы, сближающий поэмы «Ус» и «Товарищ» (второе из названных произведений в новейшем исследовании датируется 21–31 марта 1917 г. [10, с. 34]). На близость образов главного героя и Христа в поэме «Ус» еще в 1923 г. обратил внимание профессор В.В. Сиповский: «Казак отправился в поход сражаться за казацкую волю и, сидя на коне, “смотрел Исусом” — и был убит. Это убийство Христа революцией характерно для Есенина» [15, с. 116]. М.А. Соловьева справедливо отметила, что Христос и казак Ус являются «мистическими двойниками»: «Вместо Спасителя принимает гибель Ус. Причем мы видим здесь образ “евхаристии”. Убийцы пьют кровь в виде вина: “Нацедили мы вин красносоких / Из грудей из твоих из высоких”»; композиционный центр поэмы «Ус» — икона Спасителя [18, с. 199, 202]. Д.И. Рублев подчеркивает, что для поэмы «Ус» характерны «тема Голгофы, эсхатологические представления о распятии во искупление, которое предстоит пройти России на пороге ее духовного преображения» [13, с. 485]. О.Е. Воронова выдвинула аргументированную

гипотезу, согласно которой для поэмы «Ус» важен старообрядческий пласт: «Гибель атамана изображается в поэме скорее как мученическая смерть подвижника за веру, чем как геройская гибель храброго воина на поле брани» [2, с. 28]. Весь этот комплекс тем и мотивов характерен для творчества поэта предреволюционного и революционного периодов.

Поэма Есенина «Ус» свидетельствует о значительном интересе поэта к центральным событиям русской истории, к ее ключевым фигурам, о внимательном чтении им соответствующей литературы, о важности для есенинского творчества фольклорной традиции. Опираясь на богатый исторический материал, поэт создал новаторское произведение, герои которого обладают характерными для обычного человека качествами, умеют любить и сострадать.

Список литературы

Исследования

- 1 *Вдовин В.А.* Есенин и литературная группа «Краса» // Научные доклады высшей школы: Филол. науки. 1968. № 5. С. 66–80.
- 2 *Воронова О.Е. С.А. Есенин и духовная культура русского старообрядчества (Статья вторая)* // Современное есениноведение. 2019. № 2 (49). С. 27–40.
- 3 *Воронова О.Е.* Сергей Есенин и русская духовная культура. Рязань: Узорочье, 2002. 498 с.
- 4 *Горбунов Б.В.* Исторический комментарий к поэме С.А. Есенина «Ус» // Современное есениноведение. 2006. № 5. С. 181–184.
- 5 *Карпов А.Б.* Уральцы: Исторический очерк. Уральск: Войсковая тип., 1911. Ч. 1: Яицкое войско от образования войска до переписи полковника Захарова (1550–1725 гг.). 1013 с.
- 6 *Константинова С.Л.* От «Стеньки» к «Степану»: трансформация заголовочно-финального комплекса в романе В. Каменского «Степан Разин» // Вестник Новгородского государственного университета. 2009. № 54. С. 40–43.
- 7 *Коржан В.В.* Народная песня и некоторые особенности ранней лирики Сергея Есенина // Русская литература. 1965. № 3. С. 242–250.
- 8 *Костомаров Н.И.* Исторические монографии и исследования. 2-е изд. СПб.: Д.Е. Кожанчиков, 1872. Т. 2. 366 с.
- 9 *Летопись жизни и творчества С.А. Есенина: в 5 т. (7 кн.).* М.: ИМЛИ РАН, 2003. Т. 1. 736 с.
- 10 *Летопись жизни и творчества С.А. Есенина: в 5 т. (7 кн.).* М.: ИМЛИ РАН, 2005. Т. 2. 760 с.

- 11 *Орлицкий Ю.Б.* Маленькие поэмы Есенина 1917–1918 годов как ритмический отклик на «музыку революции» // Сергей Есенин: Личность. Творчество. Эпоха. М.; Константиново; Рязань: Гос. музей-заповедник С.А. Есенина, 2016. Вып. 4. С. 86–96 (Серия «Есенин в XXI веке». Вып. 4).
- 12 *Рассказы по русской истории: Общедоступная хрестоматия.* М.: Тип. И.Д. Сытина, 1909. 448 с.
- 13 *Рублев Д.И.* Первая мировая война в произведениях С.А. Есенина и Б.А. Верхоустинского: творческие параллели // Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха. М.; Константиново; Рязань: Гос. музей-заповедник С.А. Есенина, 2018. Вып. 6. Ч. III. С. 483–492.
- 14 *Самоделова Е.А., Шубникова-Гусева Н.И.* Комментарии // *Есенин С.А.* Полн. собр. соч.: в 7 т. (9 кн.). М.: Наука; Голос, 1998. Т. 3. С. 435–718.
- 15 *Ситовский В.В.* Поэзия народа: Пролетарская и крестьянская лирика наших дней. Пг.: Сеятель, 1923. 142 с.
- 16 *Скорородов М.В.* Наследие С.А. Есенина в контексте отечественной истории // Современное есениноведение. 2012. № 22. С. 6–15.
- 17 *Соловьев С.М.* История России с древнейших времен. СПб.: Общественная польза, 1911. Кн. 3. Т. XI–XV. 340 стб.
- 18 *Соловьева М.А.* Образ Христа в маленькой поэме Есенина «Товарищ»: историко-культурный контекст // Сергей Есенин и искусство. М.; Константиново; Рязань: ИМЛИ РАН, 2014. Вып. 2. С. 190–206.
- 19 *Субботин С.И.* Авторские датировки в «Собрании стихотворений» Сергея Есенина (1926): невестребованные документальные материалы // *De visu.* 1993. № 11. С. 58–61.
- 20 *Субботин С.И.* К истории текстов «Иорданской голубицы», «Ленина» и «Песни о Евпатии Коловрате» // Есенин академический: Актуальные проблемы научного издания. М.: Наследие, 1995. С. 43–73 (Серия «Новое о Есенине». Вып. II).
- 21 *Субботин С.И.* Комментарии // *Есенин С.А.* Полн. собр. соч.: в 7 т. (9 кн.). М.: Наука; Голос, 1997. Т. 2. С. 255–461.
- 22 *Чернов А.А., Чекер Н.В.* Мифопоэтическая интерпретация образа «жертвы» в поэме Сергея Есенина «Ус» // Образ Родины: содержание, формирование, актуализация. М.: МХПИ, 2021. С. 808–814.
- 23 *Чистякова Е.В., Соловьев В.М.* Степан Разин и его соратники. М.: Мысль, 1988. 222 с.
- 24 *Чубукова Н.В.* Лирика С. Есенина 1911–1915 годов // Русская литература. 1987. № 2. С. 15–30.

Источники

- 25 А.С. Пушкину. Стихотворение С. Городецкого с примечаниями. Пг.: Краса, 1915. 22 с.
- 26 Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. СПб.: Изд. А.С. Суворина, [1892]. XXXII + 352 с.
- 27 *Есенин С.А.* Полн. собр. соч.: в 7 т. (9 кн.). М.: Наука; Голос, 1995–2002.
- 28 *Иванов-Разумник.* Поэты и революция // Скифы. 1917. № 2. С. 1–5.
- 29 *Каменский В.* Стенька Разин: роман. М.: Тип. «Культура», 1916. 194 с.
- 30 Красный звон. Сб. Пг.: Революционная мысль, 1918. 96 с.
- 31 Скифы. Пг.: Скифы, 1918. Сб. 2. 230 с.
- 32 Словарь русских народных говоров. М.: Наука, 2015. Т. 48. 344 с.
- 33 Стенька Разин: новейший песенник. СПб.: Т.Ф. Кузин, 1906 (обл. 1905). 32 с.
- 34 Стенька Разин: Новый песенник: сб. русских песен и стихотворений. М.: Т-во И.Д. Сытина, 1908. 106 + II с.
- 35 Стенька Разин и княжна: новейший русский песенник. М.: А.Д. Сазонов, 1915. 77 с.
- 36 Стенька Разин и княжна: сб. народных разнохарактерных песен и куплетов. М.: Типо-лит. М.Н. Шарапова, 1912. 16 с.
- 37 Толковый словарь живого великорусского языка В.И. Даля. М.: Изд. общ-ва любителей российской словесности, 1866. Ч. 4. [680] с.
- 38 *Чернявский В.С.* Три эпохи встреч (1915–1925) // С.А. Есенин в воспоминаниях современников: в 2 т. М.: Худож. лит., 1986. Т. 1. С. 198–235.

References

- 1 Vdovin, V.A. “Esenin i literaturnaia gruppa ‘Krasa.’” [“Esenin and the Literary Group ‘Krasa.’”]. *Nauchnye doklady vysshei shkoly: Filologicheskie nauki*, no. 5, 1968, pp. 66–80. (In Russ.)
- 2 Voronova, O.E. “S.A. Esenin i dukhovnaia kul’tura russkogo staroobriadchestva (2)” [“S.A. Esenin and Spiritual Culture of Russian Old Believers (2nd Article)”]. *Sovremennoe eseninovedenie*, no. 2, 2019, pp. 27–40. (In Russ.)
- 3 Voronova, O.E. *Sergei Esenin i russkaia dukhovnaia kul’tura [Sergey Esenin and Russian Spiritual Culture]*. Ryazan, Uzoroch’e Publ., 2002. 498 p. (In Russ.)
- 4 Gorbunov, B.V. “Istoricheskii kommentarii k poeme S.A. Esenina ‘Us.’” [“Historical Commentary to S.A. Esenin’s Poem ‘Us.’”]. *Sovremennoe eseninovedenie*, no. 5, 2006, pp. 181–184. (In Russ.)
- 5 Karpov, A.B. *Ural’tsy: Istoricheskii ocherk [Uralians: Historical Sketch]*, part 1: Iaitskoe voisko ot obrazovaniia voiska do perepisi polkovnika Zakharova (1550–1725 gg.) [The Yaitsky Host from the Formation of the Host to the Census of Colonel Zakharov (1550–1725)]. Uralsk, Voiskovaia tipografiia Publ., 1911. 1013 p. (In Russ.)

- 6 Konstantinova, S.L. "Ot 'Sten'ki' k 'Stepanu': transformatsiia zagolovochno-final'nogo kompleksa v romane V. Kamenskogo 'Stepan Razin'." ["From 'Stenka' to 'Stepan': The Transformation of the Title-final Complex in V. Kamensky's 'Stepan Razin'."]. *Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 54, 2009, pp. 40–43. (In Russ.)
- 7 Korzhan, V.V. "Narodnaia pesnia i nekotorye osobennosti rannei liriki Sergeia Esenina" ["The Folk Song and Certain Features of Sergei Esenin's Early Lyrics"]. *Russkaia literatura*, no. 3, 1965, pp. 242–250. (In Russ.)
- 8 Kostomarov, N.I. *Istoricheskie monografii i issledovaniia* [Historical Monographs and Studies], vol. 2. St. Petersburg, D.E. Kozhanchikov Publ., 1872. 366 p. (In Russ.)
- 9 *Letopis' zhizni i tvorchestva S.A. Esenina: v 5 t. (7 kn.)* [The Chronicle of Life and Works of S.A. Esenin: in 5 vols. (7 books)], vol. 1. Moscow, IWL RAS Publ., 2003. 736 p. (In Russ.)
- 10 *Letopis' zhizni i tvorchestva S.A. Esenina: v 5 t. (7 kn.)* [The Chronicle of Life and Works of S.A. Esenin: in 5 vols. (7 books)], vol. 2. Moscow, IWL RAS Publ., 2005. 760 p. (In Russ.)
- 11 Orliksii, Iu.B. "Malen'kie poemny Esenina 1917–1918 godov kak ritmicheskii otklik na 'muzyku revoliutsii'." ["Esenin's Small Poems of 1917–1918 as a Rhythmical Response to the 'Music of Revolution'."]. *Sergei Esenin: Lichnost'. Tvorchestvo. Epokha* [Sergei Esenin: Personality. Creativity. Epoch]. Moscow, Konstantinovo, Ryazan, Gosudarstvennyi muzei-zapovednik S.A. Esenina Publ., 2016, pp. 86–96. (In Russ.)
- 12 *Rasskazy po russkoi istorii: Obshchedostupnaia khrestomatiia* [Tales of Russian History: A Public Reader's Guide]. Moscow, Tipografiia I.D. Sytina Publ., 1909. 448 p. (In Russ.)
- 13 Rublev, D.I. "Pervaia mirovaia voina v proizvedeniakh S.A. Esenina i B.A. Verkhoustinskogo: tvorcheskie paralleli" ["The First World War in the Works of S.A. Esenin and B.A. Verkhoustinsky: Creative Parallels"]. *Sergei Esenin. Lichnost'. Tvorchestvo. Epokha* [Sergey Esenin. Personality. Creativity. Epoch], part 3. Moscow, Konstantinovo, Ryazan, Gosudarstvennyi muzei-zapovednik S.A. Esenina Publ., 2018, pp. 483–492. (In Russ.)
- 14 Samodelova, E.A., and N.I. Shubnikova-Guseva. "Kommentarii" ["Comments"]. *Esenin, S.A. Polnoe sobranie sochinenii: v 7 t. (9 kn.)* [Complete Works: in 7 vols. (9 books)], vol. 3. Moscow, Nauka Publ., Golos Publ., 1998, pp. 435–718. (In Russ.)
- 15 Sipovskii, V.V. *Poeziia naroda: Proletarskaia i krest'ianskaia lirika nashikh dnei* [Poetry of the People: Proletarian and Peasant Lyrics of Our Days]. Petrograd, Seiatel' Publ., 1923. 142 p. (In Russ.)
- 16 Skorokhodov, M.V. "Nasledie S.A. Esenina v kontekste otechestvennoi istorii" ["Legacy of S.A. Esenin in the Context of National History"]. *Sovremennoe eseninovedenie*, no. 22, 2012, pp. 6–15. (In Russ.)
- 17 Solov'ev, S.M. *Istoriia Rossii s drevneishikh vremen* [History of Russia from the Most Ancient Times], book 3, vol. 11–15. St. Petersburg, Obshchestvennaia pol'za Publ., 1911. 340 p. (In Russ.)

- 18 Solov'eva, M.A. "Obraz Khrista v malen'koi poeme Esenina 'Tovarishch': istoriko-kul'turnyi kontekst" ["The Image of Christ in a Small Poem by Esenin 'Tovarishch': Historical and Cultural Context"]. *Sergei Esenin i iskusstvo [Sergei Esenin and the Arts]*. Moscow, Konstantinovo, Ryazan, IWL RAS Publ., 2014, pp. 190–206. (In Russ.)
- 19 Subbotin, S.I. "Avtorskie datirovki v 'Sobranii stikhotvoreni' Sergeia Esenina (1926): nevestrebovannye dokumental'nye materialy" ["Author's Dating in the 'Collected Poems' by Sergei Esenin (1926): Unclaimed Documentary Materials"]. *De visu*, no. 11, 1993, pp. 58–61. (In Russ.)
- 20 Subbotin, S.I. "K istorii tekstov 'Iordanskoi golubitsy,' 'Lenina' i 'Pesni o Evpatii Kolovrate'." ["To the History of the Texts of 'The Dove of Jordan,' 'Lenin' and 'The Song about Evpatiy Kolovrat'."]. *Esenin akademicheskii: Aktual'nye problemy nauchnogo izdaniia [Esenin in Academia: Actual Problems of Scientific Publishing]*. Moscow, Nasledie Publ., 1995, pp. 43–73. (In Russ.)
- 21 Subbotin, S.I. "Kommentarii" ["Comments"]. Esenin, S.A. *Polnoe sobranie sochinenii: v 7 t. (9 kn.) [Complete Works: in 7 vols. (9 books)]*, vol. 2. Moscow, Nauka Publ., Golos Publ., 1997, pp. 255–461. (In Russ.)
- 22 Chernov, A.A., and N.V. Cheker. "Mifopoeticheskaia interpretatsiia obraza 'zhertyy' v poeme Sergeia Esenina 'Us'." ["Mythopoetical Interpretation of an Image of Victim in the Poem of Sergey Esenin 'Us'."]. *Obraz Rodiny: sodержanie, formirovanie, aktualizatsiia [The Image of the Motherland: Contents, Formation, Actualization]*. Moscow, Moscow Institute of Art and Industry Publ., 2021, pp. 808–814. (In Russ.)
- 23 Chistiakova, E.V., and V.M. Solov'ev. *Stepan Razin i ego soratniki [Stepan Razin and his Companions]*. Moscow, Mysl' Publ., 1988. 222 p. (In Russ.)
- 24 Chubukova, N.V. "Lirika S. Esenina 1911–1915 godov" ["Lyrics of S. Esenin in 1911–1915"]. *Russkaia literatura*, no. 2, 1987, pp. 15–30. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

<https://elibrary.ru/CWYEUR>
УДК 82.02+821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)53

МЕТАМОРФОЗЫ МАНЬЕРИЗМА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ НА РУБЕЖЕ XIX–XX вв.: ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ И НИКОЛАЙ ГУМИЛЕВ

© 2023 г. С.Д. Титаренко

*Санкт-Петербургский государственный
университет, Санкт-Петербург, Россия*

Дата поступления статьи: 23 июня 2022 г.

Дата одобрения рецензентами: 23 сентября 2022 г.

Дата публикации: 25 июня 2023 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-182-199>

Аннотация: Статья посвящена компаративному анализу принципов европейского маньеризма и неоманьеристических тенденций в поэтике русского модернизма. В основу анализа положена идея Э.Р. Курциуса о маньеризме как константном явлении европейской литературы, а также классические искусствоведческие (М. Дворжак, Э. Панофский) и современные филологические исследования, посвященные этому стилю XVI в. В центре внимания находятся стихотворения из ранних сборников стихов В.Я. Брюсова “Juvenilia” (1892–1894), “Chefs d’oeuvre” (1894–1896), “Me eum esse” (1896–1897) и книги «Жемчуга» (1910) Н.С. Гумилева. Показывается, что неоманьеризм в поэзии Брюсова и Гумилева был вызван влиянием французской культуры и стиля модерн. Он проявляется в создании условной, эстетизированной и экзотической картины мира. Поэты используют приемы театрализации в развитии сюжетов. Характерна усложненность поэтической манеры, в русле которой создаются принципы поэтики удивления, варьируются живописные картины-сцены, мотивы нарциссизма и любовной игры. Используются топосы маньеристической модели мышления, которая воплощала идеи эстетического бунта против традиции.

Ключевые слова: Э.Р. Курциус, переходные эпохи, модернизм, маньеризм, неостилизм, эстетизм, культурная ретроспекция, поэтика игры, Валерий Брюсов, Николай Гумилев.

Информация об авторе: Светлана Дмитриевна Титаренко — доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7–9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6981-0664>

E-mail: svet_titarenko@mail.ru

Для цитирования: Титаренко С.Д. Метаморфозы маньеризма в русской поэзии на рубеже XIX–XX вв.: Валерий Брюсов и Николай Гумилев // Studia Litterarum. 2023. Т. 8, № 2. С. 182–199. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-182-199>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 8, no. 2, 2023

THE METAMORPHOSIS OF MANNERISM IN RUSSIAN POETRY AT THE TURN OF THE 19TH –20TH CENTURIES: VALERY BRYUSOV AND NIKOLAY GUMILYOV

© 2023, Svetlana D. Titarenko

St. Petersburg State University,

St. Petersburg, Russia

Received: June 23, 2022

Approved after reviewing: September 23, 2022

Date of publication: June 25, 2023

Abstract: This article is dedicated to the insufficiently studied topic concerning comparative analysis of European mannerism and neo-mannerist tendencies in Russian modernist poetry. The basis of this analysis is formed by ideas of Ernst Robert Curtius regarding mannerism as a constant theme in European literature and classic art history studies (Max Dvořák, Erwin Panofsky) and modern philological studies dedicated to this style of the 16th century. The article examines the poems from early poetry collections by Valery Bryusov, such as “Juvenilia” (1892–1894), “Chefs d’œuvre” (1894–1896), “Me eum esse” (1896–1897), and “Pearls” (1910) by Nikolay Gumilyov. It demonstrates that the neo-mannerism in Bryusov’s and Gumilyov’s poetry was brought upon by influence of French culture and Art Nouveau style, which reveals in the creation of the contingent, aestheticized and exotic image of the world. The poets use techniques of theatricalization in order to develop plots. A complexity of poetic manner is characteristic, principles of surprise poetics are created in line with it. The picturesque scenes, motifs of narcissism and love games are varied. The topoi of mannerism or early baroque are used. It allows us to talk about the actualization of mannerist model of thinking that embody ideas of aesthetic rebel against tradition.

Keywords: Ernst Robert Curtius, transitional eras, mannerism, modernism, neostyles, aestheticism, cultural retrospection, poetics of the game, Valery Bryusov, Nikolay Gumilyov, historical topics.

Information about the author: Svetlana D. Titarenko, DSc in Philology, Professor, St. Petersburg State University, Universitetskaya Emb. 7–9, 199034 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6981-0664>

E-mail: svet_titarenko@mail.ru

For citation: Titarenko, S.D. “The Metamorphosis of Mannerism in Russian Poetry at the Turn of the 19th –20th Centuries: Valery Bryusov and Nikolay Gumilyov.” *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 2, 2023, pp. 182–199. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-182-199>

А.В. Михайлов в статье «Историческая поэтика в контексте западного литературоведения» писал о важности в науке учета множественности линий, так как «любой факт и любое явление — не точечны, а “линейны”», и указывал на книгу Э.Р. Курциуса «Европейская литература и латинское средневековье» (1948), считая, что она является «программой исторической поэтики» [18, с. 63, 66–67]. Фундаментальный труд Курциуса, вышедший недавно в русском переводе¹, дает понимание того, что маньеризм был не только ранней стадией барокко как явление XVI в., но и своеобразной «манерой», которая циклически проявлялась начиная с античности и средневековья. Поэтому маньеризм — «константа европейской литературы», и как «манера», говоря словами Курциуса, «может принимать самые разные виды», «перевешивая» «классическую норму» [11, т. 1, с. 401]. Результаты анализа неотечений в современной науке позволяют изучать подобные явления как ретроспективные на основе культурно-типологических сопоставлений².

Исследователи уже обратили внимание на малоизученность принципов маньеризма, например, в русской литературе рубежа XIX – начала XX в. Например, австрийский славист А. Ханзен-Лёве, рассматривая мотивную систему русского символизма, отмечал, что «явно недостаточно проанализирована художественная и культурно-типологическая связь между модернизмом (или символизмом) и маньеристической традицией» [22, с. 33–34]. Он определяет модернизм 1890-х гг. как время выражения радикальности «негативно-эстетического самосознания», которое могло

¹ См.: [11].

² Анализ проблемы в теоретическом аспекте см. в статье В.Б. Зусевой-Оскан: [10].

бы соответствовать пониманию маньеризма как «антиклассики» [22, с. 38]. Это определение близко теории Курциуса, который отмечал, что маньерист «искусное и искусственное» «ставит выше естественного», «он хочет удивлять, поражать, ослеплять», «поэтому недалководно и бесполезно сводить маньеризм к одной системе, которая воспроизводится раз за разом» [11, т. 1, с. 414–415]. В связи с этим маньеризм представляет большой интерес как тип художественного дискурса, типологически близкого модернистской модели, но вместе с тем имеющего принципиальные особенности.

Язык литературы маньеризма, как считают исследователи, например М.Л. Андреев, Ю.Б. Виппер, К.А. Чекалов, Г.Р. Хоке (Германия), Ж. Матье-Кастеллани (Франция), часто определяется интенсивными экспериментами, что ведет и к формальной изошренности, и к созданию условного художественного мира, и к важным открытиям в каждой национальной литературе [2; 3; 23; 24; 25]. Э. Панофский в книге «IDEA. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма» (1924), пытаясь определить сущность маньеризма в искусстве, утверждал, что здесь большую роль играет не только формальная изошренность, но и мироощущение, формирующее «внутреннее» представление, умозрительность как возрожденный в XVI в. неоплатонизм. Он пишет, что это глубоко субъективная «внутренняя идея» (“idea”), происходящая из «чувственного созерцания» [19, с. 93]. Эту же «внутреннюю идею» неоплатонизма А.Ф. Лосев считал «внутренним рисунком» мышления в эстетике маньеризма [12, с. 454–455]. У маньеристов происходит не только возрождение и дальнейшее развитие античных канонов, как это и было в ренессансной культуре, но и открытие новой изошренной чувственной телесности мира и человека как результат кризиса ренессансного сознания.

Модель маньеризма многолика и поликультурна, она содержала в себе потенциал взаимодействия различных знаков-кодов (Ренессанса, готики³, барокко⁴) и развивалась на основе, с одной стороны, поэтики подражательности античности и Ренессансу, с другой — эстетического бунта и противоречивости сознания, как отмечает Лосев [12, с. 459]. Кроме того, эта модель в перспективе давала возможность взаимоинтеграции с типологиче-

3 А.Ф. Лосев пишет об «оживлении» Ренессанса и готики в маньеризме. См.: [12, с. 457].

4 Э.Р. Курциус называл барокко маньеризмом, утверждая, что эти явления характеризуются особой манерностью, не «нормальными, но аномальными выражениями» [11, с. 414].

ски близкими явлениями (например, с символизмом)⁵. Поэтому подобный тип художественного дискурса выступает как потенциальная возможность развития «внутренней идеи» для развития новой субъективности.

В этом плане большой интерес представляет русская поэзия рубежа веков в лице таких поэтов, как В.Я. Брюсов, К.Д. Бальмонт, М.А. Кузмин, Вяч. Иванов, Н.С. Гумилев и др. Эстетизированный индивидуализм Брюсова 1890-х гг., нашедший отражение в его первых сборниках стихов “*Juvenilia*” (1892–1894), “*Chefs d’œuvre*” (1894–1896), “*Me eum esse*” (1896–1897) и представляющий явление эстетического бунта и утопии «ключей тайн», был загадкой для его современников. Необычность и вычурность манеры Брюсова и некоторых поэтов, стихи которых он включил в альманахи «Русские символисты» (М., 1894–1895), отмечали многие современники. При анализе его сборников 1890-х гг. неоднократно указывалось на влияние французской (и прежде всего парнасской и символистской) поэтической культуры [4, с. 244–248; 7]. Будучи уже архаичной, эта манера Брюсова оказалась вместе с тем значимой для Н.С. Гумилева, автора книги «Жемчуга» (1910), также испытавшего влияние французской поэзии⁶. Будущий теоретик акмеизма в 1900-е гг. был увлечен экспериментами Брюсова, которого считал своим учителем⁷. Изучение неоманьеристических принципов в поэзии Гумилева как результат влияния Брюсова не проводилось⁸.

Важным проводником маньеризма в эту эпоху мог быть общеевропейский стиль модерн, вызвавший бурное развитие культурного ретроспективизма, тяготение к изысканным стилям как языкам мировой культуры, к поэтике игры с элементами стилей. Это находит подтверждение в эстетике художественного объединения «Мир искусства», возникшего в 1898 г., в статьях, посвященных проблемам диалога и синтеза культур на страницах

5 Принципы реконструкции структуры мировой культуры как «модели моделей» для создания «второй реальности», полистилизм и метатекстуальность (и даже «метаметатекстуальность») были важными чертами русского символизма, как считала З.Г. Минц. См.: [17, с. 116].

6 Исследуя эту проблему, Л. Аллен писал, что «Гумилев любил и ценил всю французскую поэзию в целом, исключая разве нескольких символистов...» [1, с. 243].

7 «Я люблю называть Вас своим учителем, и, действительно, всему, что у меня есть лучшего, я научился у Вас, но мне нужно еще бесконечно много, чтобы эта моя зависимость от Вас могла почувствоваться читателями», — свидетельствовал Гумилев в письме к Брюсову 25 декабря / 7 января 1908 г. [35, т. 2, с. 462].

8 На близость манеры Брюсова поэтике маньеризма было указано лишь некоторыми исследователями, см.: [21; 22, с. 130–131, 148–149].

журналов «Мир искусства» (1898–1904), «Весы» (1904–1909), «Золотое руно» (1906–1909), «Аполлон» (1909–1918) и др. Приведем лишь некоторые свидетельства, так как это тема для специального исследования.

В журнале «Аполлон» (1910. № 6) была опубликована статья Рене Гиля (Rene Ghil, 1862–1925) — французского поэта-символиста и теоретика научной поэзии, с которым Брюсов состоял в переписке. Гиль был постоянным корреспондентом в журнале «Весы» и присылал туда свои «Письма о французской поэзии». Брюсов увлекался его идеями и писал о нем⁹. Статья Гиля называлась «Современные направления литературы, философии и искусства во Франции». Анализируя поэтические тенденции в развитии мировой поэзии, Гиль пишет о «решительном сходстве между последней половиной XVI века и последней четвертью XIX-го в истории французской поэзии», что, по его мнению, обязывает теоретиков поэзии к сопоставлениям [6, с. 5]. Это обусловлено, по его мнению, тем, что всегда возвращается направление, несущее творческие идеи. В эпоху Ронсара и Дю Белле, как он пишет, появилась поэзия «эготическая», то есть основанная на особой чувствительности, экспериментах и новшествах в развитии формы [6, с. 6]. Он указывает также на возрождение «эготической» поэзии после XVII в., в период классицизма, но отмечает, что это является скорее подражанием, чем явлением «удачной работы XVI века» [6, с. 8].

В эстетике начала XX в. критика ренессансного рационализма сочеталась с выдвижением идеи телесности, утвержденной художниками XVI и XVIII вв. и «измельчавшей» в XIX в., как пишет, например, К. Маковский в статье, опубликованной в журнале «Аполлон» (1910. № 11) [14, с. 13]. Само же слово «маньеризм» использовалось и как обозначение стилистических новшеств XVI в., и как синоним подражательности¹⁰. Большую роль сыграл и живописный маньеризм, который, как и литературный, был воспринят в России на рубеже веков также через французскую культуру, как пишут исследователи [15].

При анализе творчества русских поэтов, отразивших языки-коды этой культуры, нас будут интересовать не столько текстуальные сопоставления, сколько маньеристическая модель мышления и поэтические мотивные

9 См. его статьи: «Рене Гиль» (Весы. 1904. № 12), «Литературная жизнь Франции. Научная поэзия» (Русская мысль. 1909. № 6).

10 См.: [14, с. 6].

комплексы (или устойчивые топосы). Для анализа этих явлений важна не только идея трансисторичности маньеризма Курциуса, но и его понятие «топики». Топику он трактовал как «предписанные формулы», выделяя «историческую топику», возникшую в поэзии и закрепившуюся в «поэтических топосах» [11, т. 1, с. 172–173]¹¹. Среди топосов, выделенных исследователями литературы маньеризма, для нас представляют интерес прежде всего такие, как «топос о Творце-Художнике», а также «театр — *imago mundi*», «жить “не так, как все”», «любовная интрига как аллегория», «акцентированный эротизм», «любовное безумие» [23, с. 59, 80, 110, 176].

Брюсов писал в дневнике 22 марта 1893 г., что нельзя «на языке Пушкина выразить ощущения *Fin de siècle!*» [26, с. 29]. В предисловии к сборнику “*Chefs d’œuvre*” он утверждал, что «эволюция новой поэзии есть постепенное освобождение субъективизма» [28, с. 47]. «Освобождение субъективизма» становится «внутренней идеей» Брюсова. Поэт, по его мысли, должен смотреть в зеркало искусства, как Нарцисс, постигая свое отражение. Февралем 1899 г. датировано его письмо М. Самыгину, где говорится, что «“Я” — это такое средоточие, где все различия гаснут, все пределы примиряются. Первая (хотя и низшая) заповедь — любовь к себе и поклонение себе. *Credo*» [35, кн. 1, с. 398]. Подобный нарциссический тип художника был характерен для европейского маньеризма, как считают Хоке, Ханзен-Лёве [24, с. 62; 22, с. 109].

Брюсов создает условный мир игры, в котором представлен герой его воображения как некий самообожествленный субъект сознания, как бы воспроизводя «топос персонального прославления», который выделяет Курциус [11, т. 1, с. 268]. Как уже говорилось, он определен исследователями маньеризма как «топос о Творце-Художнике». Прочитируем строки брюсовского стихотворения «Ученый» (1895) из сборника “*Juvenilia*”: «Вот он стоит, в блестящем ореоле, / В заученной иконописной позе. / Его рука протянута к мимозе, / У ног его цитаты древних схолий...» [27, т. 1, с. 36]. Брюсов использует театральные принципы и карикатурный жест, присущий маньеристической живописи, например некоторым картинам А. Маньяско, осознанно переводя реальный объект в план субъективного восприятия и

¹¹ В связи с дискуссионностью этого понятия правомерно сближение исторической топики с понятиями исторической поэтики А.Н. Веселовского, предпринятое в трудах А.Е. Махова. См.: [16, с. 182–202].

зашифровывая его нередко визуальными языками живописи или театра для «двойного» кодирования. О семиотическом механизме «удвоения» в барочной поэтике писал Ю.М. Лотман, анализируя проблему театрального языка в литературе. Он утверждал, что здесь текст предполагает двойное прочтение различных языков: «один из них неизменно выступает как “естественный” (не-язык), а другой в качестве подчеркнуто искусственного», поэтому «весь текст построен на игре между реальным и ирреальным», в отличие от классицизма или других систем [13, с. 311].

Театромания была присуща Брюсову, о ней он писал уже в ранних дневниковых набросках, относящихся к 1892 г. [26, с. 22–25]. Поэтому для него показательно «двойное кодирование». Примером может быть стихотворение «Тени» (1895) из книги “Chefs d’œuvre”, где мечты о страсти представлены в виде картинки аллегорической любовной игры: «Сладострастные тени на темной постели окружили, /легли, притаились, манят...» [27, т. 1, с. 59]. Игра теней напоминает маньеристическую живопись изломанными линиями, взвивающимися «в вихре» телами.

Для сравнения можно привести стихотворение К.Д. Бальмонта «Пред картиной Греко (В музее Прадо, в Мадриде)» (1897). Изломанность, вытянутость и раздробленность тел увидел Бальмонт на картинах испанского художника-маньериста Эль Греко, но необычность поз здесь вызвана религиозным экстазом. Брюсов динамикой тел передает хаос телесной страсти как аллегорическую картину воображаемого мира, желая удивить и потрясти читателя натуралистичностью и игрой воображения одновременно. Это напоминает «лихорадочные видения» Эль Греко или других маньеристов, у которых, как пишет М. Дворжак в книге «История искусства как история духа» (1924), «дух освобождается от оков земного мира, чтобы унести в астральный, сверхчувственный и надрациональный» [8, с. 303]. Кошунственность образов маньеристов как «переход» к искусству «внутренних» ощущений, например в картинах Тинторетто, Дворжак описывает как «ведьминский шабаш необузданно сплетающихся тел и линий» [8, с. 309].

Брюсова сближает с маньеристами «внутренняя идея» создания поэтики чувственно-сверхчувственного театрализованного мира человека-артиста, жизнь которого — игра, его лицо — маска, и он всегда на сцене, что близко также поэтике барокко. Поэтому ему близки указанные выше топо-

сы, такие, как «театр — *imago mundi*», «жить “не так, как все”», «любовная интрига как аллегория» и др. Открытием Брюсова является интерес к самоценному телесному бытию человека, поэтому он акцентирует внимание на жестах, позах, движении и пластике тел и делает их загадочными и символическими. Страсть понимается им как процесс любовной охоты, например в стихотворении «В ночной полумгле» (1895), где говорится: «Мы тешились оба охотой...» [27, т. 1, с. 65]¹².

Известен интерес Брюсова к античности, романтической поэзии, французской культуре, к творчеству поэтов Плеяды, Парнаса и символизма. Анализируя поэзию Плеяды, поэт писал в заметке для цикла “*Miscellanea*”: «Я хорошо знаю также историю французской поэзии, особенно эпоху романтизма и движение символическое. <...> Работая над своим “Огненным ангелом” я изучал XVI век, а также то, что именуется “тайными науками”...» [27, т. 6, с. 400]. XVI в. считается классическим воплощением маньеризма в литературе и искусстве, когда процветали «тайные науки», увлекавшие Брюсова, — оккультизм, эзотеризм и сокровенная философия.

Можно предположить, что близкая маньеризму новая манера Брюсова, сформировавшаяся в 1890-е гг., возникла не только на основе традиций французской культуры или рефлексии в парадигме неостилий модерна, но и в русле его увлечения идеями немецкого философа XVII – начала XVIII вв. Г.В. Лейбница, о чем свидетельствовал поэт в дневнике 1895 г. [26, с. 37], и влияния творчества Ш. Бодлера, важного как для него, так и для Н. Гумилева. Влияние барокко, ранней стадией которого является маньеризм, показательно и для Лейбница, и для Бодлера¹³.

Брюсов писал М.В. Самыгину 15 июля 1897 г., что его волнует уже более десяти лет «жизнь с приключениями», которая сводится «единственно к лживому “люблю”», так как его удел «блуждать по бездне, как Бодлер» [35, т. 1, с. 375]. «Нагромождения» чувственных воображаемых образов присущи поэзии Брюсова. Например, в стихотворении «Из бездны ужасов и слез...» (1896) (книга стихов “*Me eum esse*”) он пишет: «...По ступеням безвестной

12 См. об игре в любовь в ранних дневниковых записях В.Я. Брюсова, относящихся к 1891 г.: [29, с. 426].

13 См.: [20]. Ж. Делез в книге «Складка. Лейбниц и барокко» охарактеризовал барочный «лабиринт мышления» как мир «разрастания складок» — «сгибов в душе», это «лабиринт непрерывности в материи и ее частях и лабиринт свободы в душе и ее предикатах». См.: [9, с. 8].

цели / Я восхожу к дыханью роз / И бледно-палевых камелий. // <...> И блестящем озарится мгла, / Мелькнут, для плясок, для объятий, / Нагие, страстные тела...» [27, т. 1, с. 128]. Модель лабиринта как «разрастания» и «нагромождения» воображаемого мира в сознании присуща и Гумилеву, испытавшему, как и Брюсов, влияние французской поэзии и прежде всего Ш. Бодлера и Т. Готье, эзотеризма, европейского модерна. В своей рецензии на сборник Брюсова («Пути и перепутья». Собрание стихов. Том II. М., 1908) он писал, что у Брюсова «этическое мерило теряет свою силу и уступает место мерилу эстетическому» [33, с. 76]. Близость манеры Брюсова ощутима в стихотворениях Гумилева, которые предназначались для публикации в журнале «Весы». Они содержатся в переписках Гумилева с Брюсовым [35, кн. 2, с. 400–514]. Некоторые из них позднее вошли в книгу «Жемчуга».

Рассмотрим стихотворение «Маэстро», автограф которого был послан Гумилевым Брюсову из Парижа 14/27 октября 1907 г. Оно основано на «топосе персонального прославления», который уже анализировался. У Гумилева здесь, как и у Брюсова в стихотворении «Ученый», изображена театральная картина-сцена, поражающая искусственностью: «В красном фраке с галунами / Надушенный встал маэстро, / Он рассыпал перед нами / Звуки мерные оркестра. / Звуки мчались и кричали, / Как виденья, как гиганты, / И металися по зале, / И роняли бриллианты. <...> Созидали башни храмам / Голубеющего рая / И ласкали плечи дамам, / Улыбаясь и играя. / А потом с веселой дрожью, / Закружившись вокруг оркестра, / Тихо падали к подножью / Надушенного маэстро...» [34, т. 1, с. 143]. С одной стороны, Гумилев создает воображаемый мир в духе брюсовского стихотворения «Творчество», с другой, ошутим интерес поэта к «нагромождению» динамических и красочных визуальных образов. Выработывается гумилевская манера «отелеснивания» вещного мира, перспективная для него как будущего теоретика акмеизма.

Книга Гумилева «Жемчуга», посвященная Брюсову, является рубежным явлением в его творчестве. Ее первое издание было посвящено учителю, и сама обложка работы художника Д.Н. Кардовского с экзотическими восточными красавицами, ягуарами, грудой жемчуга была стилизована под модерн¹⁴. Даже названия книги Гумилева и брюсовского сборника

¹⁴ Надпись — «Посвящается моему учителю Валерию Брюсову» — содержится в кн.: Гумилев Н.С. Жемчуга. Стихи. М.: Скорпион, 1910. См.: [31].

“Chefs d’œuvre”, как указывают исследователи и комментаторы, перекликаются игрой смыслов [34, т. 1, с. 334]. Черты манерности и близости стиля двух поэтов не прошли мимо внимания современников. Например, М.А. Волошин в заметке «Позы и трафареты» (1911) охарактеризовал Гумилева-поэта «типом, пошедшим от Брюсова», а близость манеры Брюсова и Гумилева он определил словами «искусственность», «холодно-формальный романтизм» и «напыщенность», так как «в них живет душа прошлых веков», и поэты школы Брюсова основывают свой стиль на «удивлении» читателя [30, с. 377, 381–382]. Об игре с читателем говорит и ключевое стихотворение сборника «Жемчуга» — «Волшебная скрипка» («Милый мальчик, ты так весел, так светла твоя улыбка...» [34, т. 1, с. 151]), посвященное Брюсову и намечающее тему «зачинателя игры». Оно перекликается с брюсовским текстом «Почему я только мальчик...» из книги “*Me eum esse*”. Показательно, что в письме к Брюсову от 15 декабря 1908 г. Гумилев писал о замысле будущей книги, которая должна была называться не «Жемчуга», а «Золотая магия» [35, т. 2, с. 488].

В рецензии на «Жемчуга» (Русская мысль. 1910. Июль) Брюсов отметил, что молодое поколение в 1890-е гг., которое он представлял, впервые сделало попытку отрыва от повседневности. Он добавил также, что большую роль в поэзии Гумилева играют не только мотивы проживания в фантастических мирах, фантазиях, мечтах, но и немотивированные сюжеты и усиление мотивов игры, поэтому исторические личности и литературные герои неузнаваемы, так как стали масками автора [28, с. 319–320]. Гумилев благодарил Брюсова за его рецензию на сборник «Жемчуга». В письме от 9 июля 1910 г. он отметил: «Тут я был бы только подражателем, неудачным вдобавок; а хочется верить, что здесь я могу сделать что-нибудь свое» [35, т. 2, с. 499].

Подражательность заметна в ряде других стихотворений Гумилева, где можно, как и у Брюсова, найти отражение идей самоценного эстетизма и эротической чувственности, близких маньеризму. Например, в дневнике за 1892 г. Брюсов оставил запись, где он рассуждает о нарочитой картинности своих образов, таких, как «Юлий Цезарь» или «Помпей»: «Когда я пишу “Помпея”, мне грезится сцена, с которой я раскланиваюсь, крики “автора, автора!”, аплодисменты, венки, цветы, зрительный зал, залитый огнями, полный тысячью зрителей, и среди них в ложе... головка Вари, с полными слез глазами» [26, с. 22]. Возникающие в воображении «картины», как он

называет образы своего воображения, близки манере художников римско-го маньеризма, для которых была характерна экспрессия, театрализация и наличие картинности¹⁵.

У Гумилева в стихотворении «Варвары» воспроизводится подобная же сценка: «Когда зарыдала страна под немилостью божьей / И варвары в город вошли молчаливой толпою, / На площади людной царица поставила ложе, / Суровых врагов ожидала царица нагою. // Трубили герольды, по ветру рвалися знамена, / Как листья осенние, прелые, бурые листья, / Роскошные груди восточных шелков и виссона / С краев украшали литые из золота кисти. // Царица была — как пантера суровых безлюдий, / С глазами — провалами темного, дикого счастья, / Под сеткой жемчужной вздымались дрожащие груди, / На смуглых руках и ногах трепетали запястья....» [34, т. 1, с. 190]. Здесь ярко выражен мотив экспрессии, нагромождения, сопоставления дальних и ближних планов. Вместе с тем в последующем творчестве Гумилева топика телесного образа трансформируется в духовно-телесный код, как, например, в стихотворении «Душа и тело» (1919).

В книге «Жемчуга» можно найти и другие параллели с творчеством Брюсова. Например, «топос поцелуя» как формы любовной игры или забавы распространен в поэзии маньеризма, как об этом пишут исследователи [23, с. 45]. В последующем он получил распространение и в эпоху рококо. В живописи маньеристов он встречается, например, в картине Дж. Романо «Любовная сцена» (1525). У Брюсова мотивы поцелуя, любовной игры и сплетения тел представлены в стихотворении «Предчувствие» (книга “Chefs d’œuvre”). Они показательны и для других текстов («Тени», «К моей Миньоне», «Во мгле», «Воспоминания о малюточке Коре»). Андрогинный мотив оживления умершего поцелуем возникает в стихотворении Гумилева «Завещание» из книги «Жемчуга»: «От мучительных красных лобзаний / Зашевелится тело мое» [34, т. 1, с. 186].

О притягательности подобных «стихотворений-демонов» Гумилев писал в статье «Жизнь стиха» (Аполлон. 1910. № 7). В ней приводится брюсовское стихотворение «В склепе» из книги «Στέφανος» («Венок») (1905): «Ты в гробнице распростерта в миртовом венце...», где есть строки «Ты — недвижна, ты — прекрасна, в миртовом венце // Я целую свет небесный на

¹⁵ См.: [5, с. 8–9].

твоим лице!» [33, с. 50]. Смерть эстетизируется, так как любовь — игра со смертью, смерть — маска абсолютной красоты. Анализируя картину «Погребение графа Оргаса» (1586–1588) в главе «Эль Греко и маньеризм», Дворжак пишет о художественной условности чуда смерти, когда «субстанциональность форм должна уступить место эфирному видению» [8, с. 301–302]. В анализируемой им картине он отмечает трансформацию натуралистического изображения, поэтому в сознании зрителя возникает метафизический образ смерти как ритуала «перехода». Это же привлекает Гумилева в стихотворении своего учителя, так как вызывает потрясение от созерцания трансформации мертвой телесности в событие метафизического плана.

Близость некоторых стихотворений Брюсова и Гумилева маньеризму не исключает наличие в их поэзии элементов и барочной поэтики, так как при анализе можно наблюдать и учительную риторику, и экспрессию «нагромождения», и динамику метафорических образов, и стремление к трансцендентному, особенно у Гумилева. Вместе с тем и Гумилеву, и Брюсову почти не было свойственно тяготение к поэтике рококо, может быть, отчасти оно проявилось в избыточном декоративизме языка и метафорике стиля, галантности некоторых сцен и образов.

Издание сборника Гумилева «Жемчуга» в 1910 г. совпало с кризисом символизма, и его статьи 1910-х гг. как теоретика акмеизма обозначают линию перелома и ухода от влияния Брюсова. Переиздание книги «Жемчуга» в 1918 г. свидетельствует о коренном изменении отношения Гумилева к Брюсову, так как он не только снял «посвящение» учителю, но и изменил концепцию книги¹⁶. Вместе с тем некая нарочитая искусственность ранней манеры Гумилева — важный этап его творческих исканий в русле культурного ретроспективизма, как и у Брюсова. Неоманьеризм в этом плане — это не только принцип тяготения к «иным» стилевым константам, закрепившимся в традиции европейской (для Гумилева и Брюсова прежде всего французской) литературы, но и механизм инновации для выработки своей манеры. Таким образом, неоманьеристическая тенденция представляет несомненный интерес для понимания полигенетической природы русского модернизма и специфики творческих исканий поэтов Серебряного века в эпоху стиля модерн.

16 См.: [32].

Список литературы

Исследования

- 1 Аллен Л. У истоков поэзии Н. Гумилева. Французская и западноевропейская поэзия // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб.: Наука, 1994. С. 235–252.
- 2 Андреев М.Л. Литература Италии: темы и персонажи. М.: РГГУ, 2008. 415 с.
- 3 Витпер Ю.Б. Поэзия Пляды (Становление литературной школы). М.: Наука, 1976. 435 с.
- 4 Гаспаров М.Л. Антиномичность поэтики русского модернизма //Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX– начала XX века. М.: Наследие, 1992. С. 244–263.
- 5 Гере Дж. Римский маньеризм / пер. Е. Федотовой. М.: Изобразительное искусство, 1985. 95 с.
- 6 Гиль Р. Современные направления литературы, философии и искусства во Франции // Аполлон. 1910. № 6. С. 5–24.
- 7 Гиндин С.И. Программа поэтики нового века // Серебряный век в России: Избранные страницы. М.: Радикс, 1993. С. 108–113.
- 8 Дворжак М. История искусства как история духа / пер. с нем. А.А. Сидорова, В.С. Сидоровой, А.К. Лепорка; под ред. А.К. Лепорка. СПб.: Академический проект, 2001. 336 с.
- 9 Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко / общ. ред. и послесл. В.А. Подороги; пер. с франц. Б.М. Скуратова. М.: Логос, 1998. 264 с.
- 10 Зусева-Озкан В.Б. Префикс «нео-» в культурной и научной рефлексии // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 4. С. 28–43. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-4-28-43
- 11 Курциус Э.Р. Европейская литература и латинское Средневековье: в 2 т. / пер., коммент. Д.С. Колчигина; под ред. Ф.Б. Успенского. М.: Издат. дом ЯСК, 2021.
- 12 Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978. 623 с.
- 13 Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн: Александра, 1993. Т. 3. 480 с.
- 14 Маковский К. Проблема тела в живописи // Аполлон. 1910. № 11. С. 5–16.
- 15 Марков А.В. Эль Греко в русской поэзии // Вестник Костромского государственного университета. 2020. Т. 26, № 1. С. 93–101.
- 16 Махов А.Е. Веселовский — Курциус. Историческая поэтика — историческая риторика // Вопросы литературы. 2010. № 3. С. 182–202.
- 17 Минц З.Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: в 3 кн. СПб.: Искусство — СПб, 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. 480 с.
- 18 Михайлов А.В. Историческая поэтика в контексте западного литературоведения // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 53–71.
- 19 Панофский Э. IDEA. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / пер. с нем. Ю.Н. Попова. СПб.: Андрей Наследников, 2002. 237 с.

- 20 *Приходько И.С.* Бодлер и барокко // Русское литературоведение в новом тысячелетии: материалы IV Междунар. конф.: в 2 т. М.: Таганка, 2005. Т. 2. С. 173–176.
- 21 *Титаренко С.Д.* Рефлексия 'fin de siècle' и декадентский маньеризм в поэзии Валерия Брюсова // *Modernizm(y) słowiański(e) w anturazhu czułości*. Wrocław: Wydawnictwo Atut, 2021. S. 33–42.
- 22 *Ханзен-Леве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. 512 с.
- 23 *Чекалов К.А.* Маньеризм во французской и итальянской литературах. М.: Наследие, 2001. 208 с.
- 24 *Hocke G.R.* Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987. 543 S.
- 25 *Mathieu-Castellani G.* Vision baroque, vision maniériste // *Études Épistémè*. 2006. № 9. <https://doi.org/10.4000/episteme.2515> URL: <http://journals.openedition.org/episteme/2515> (дата обращения: 01.03.2023).

Источники

- 26 Брюсов В.Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. 415 с.
- 27 Брюсов В.Я. Собр. соч.: в 7 т. М.: Худож. лит., 1973–1975.
- 28 Брюсов В.Я. Среди стихов: 1894–1924: Манифесты, статьи, рецензии. М.: Сов. писатель, 1990. 720 с.
- 29 Валерий Брюсов. Дневник. 1891 год (предисловие В.Л. Гайдук, подготовка текста и примечаний Н.А. Богомолов и В.Л. Гайдук) // *Studia Litterarum*. 2022. Т. 7, № 1. С. 414–471. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-1-414-471>
- 30 Волошин М.А. Собр. соч. М.: Эллис Лак, 2007. Т. 6. Кн. 1: Проза 1906–1916. 896 с.
- 31 Гумилев Н.С. Жемчуга. Стихи. М.: Скорпион, 2010. 167 с.
- 32 Гумилев Н.С. Жемчуга. Стихи 1907–1910. СПб.: Прометей, 1918. 94 с.
- 33 Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990. 383 с.
- 34 Гумилев Н.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: Воскресенье, 1998–2007.
- 35 Литературное наследство. М.: Наука, 1991–1994. Т. 98. Кн. 1–2: Валерий Брюсов и его корреспонденты.

References

- 1 Allen, L. "U istokov poezii N. Gumileva. Frantsuzskaia i zapadnoevropeiskaia poezii" ["At the Source of N. Gumilev's Poetry. French and Eastern European Poetry"]. *Nikolai Gumilev. Issledovaniia i materialy. Bibliografiia* [Nikolai Gumilev. Research and Materials. Bibliography]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1994, pp. 235–252. (In Russ.)
- 2 Andreev, M.L. *Literatura Italii: temy i personazhi* [Italian Literature: Themes and Characters]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2008. 415 p. (In Russ.)
- 3 Vipper, Iu.B. *Poeziia Pleiady (Stanovlenie literaturnoi shkoly)* [Poetry of the Pleiades (Establishment of the School of Literature)]. Moscow, Nauka Publ., 1976. 435 p. (In Russ.)
- 4 Gasparov, M.L. "Antinomichnost' poetiki russkogo modernizma" ["Antinomy of Russian Modernism Poetics"]. *Sviaz' vremen: Problemy preemstvennosti v russkoi literature kontsa XIX – nachala XX veka* [Connection of Times: Problems of Succession in the Russian Literature at the End of the 19th Century – Beginning of the 20th Century]. Moscow, Nasledie Publ., 1992, pp. 244–263. (In Russ.)
- 5 Gere, Dzh. *Rimskii man'erizm* [Roman Mannerism], trans. by E. Fedotova. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1985. 95 p. (In Russ.)
- 6 Gil', R. "Sovremennye napravleniia literatury, filosofii i iskusstva vo Frantsii" ["Modern Movements in Literature, Philosophy and Art in France"]. *Apollon*, no. 6, 1910, pp. 5–24. (In Russ.)
- 7 Gindin, S.I. "Programma poetiki novogo veka" ["Program of a New Age Poetics"]. *Serebrianyi vek v Rossii: Izbrannye stranitsy* [Silver Age in Russia: Selected Pages]. Moscow, Radiks Publ., 1993, pp. 108–113. (In Russ.)
- 8 Dvorzhak, M. *Istoriia iskusstva kak istoriia dukha* [History of Art as a History of Spirit], trans. from German by A.A. Sidorov, V.S. Sidorova, A.K. Lepork, ed. by A.K. Lepork. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2001. 336 p. (In Russ.)
- 9 Delez, Zh. *Skladka. Leibnits i barokko* [The Fold. Leibniz and the Baroque], ed. and afterword by V.A. Podoroga, trans. from French by B.M. Skuratov. Moscow, Logos Publ., 1998. 264 p. (In Russ.)
- 10 Zuseva-Ozkan, V.B. "Prefiks 'neo-' v kul'turnoi i nauchnoi refleksii" ["Prefix 'Neo' in the Cultural and Scientific Reflection"]. *Studia Litterarum*, vol. 4, no. 4, 2019, pp. 28–43. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-4-28-43 (In Russ.)
- 11 Kurtsius, E.R. *Evropeiskaia literatura i latinskoe Srednevekove: v 2 t.* [European Literature and the Latin Middle Ages: in 2 vols.], trans., comm. by D.S. Kolchigina, ed. by F.B. Uspenskii. Moscow, Izdatel'skii Dom IaSK Publ., 2021. (In Russ.)
- 12 Losev, A.F. *Estetika Vozrozhdeniia* [Aesthetics of the Renaissance]. Moscow, Mysl' Publ., 1978. 623 p. (In Russ.)
- 13 Lotman, Iu.M. *Izbrannye stat'i: v 3 t.* [Selected Articles: in 3 vols.], vol. 3. Tallinn, Aleksandra Publ., 1993. 480 p. (In Russ.)

- 14 Makovskii, K. "Problema tela v zhivopisi" ["Problem of the Body in Painting"]. *Apollon*, no. 11, 1910, pp. 5–16. (In Russ.)
- 15 Markov, A.V. "El' Greko v russkoi poezii" ["El Greco in Russian Poetry"]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, vol. 26, no. 1, 2020, pp. 93–101. (In Russ.)
- 16 Makhov, A.E. "Veselovskii – Kurtsius. Istoricheskaia poetika – istoricheskaia ritorika" ["Veselovsky – Curtius. Historical Poetics – Historical Rhetoric"]. *Voprosy literatury*, no. 3, 2010, pp. 182–202. (In Russ.)
- 17 Mints, Z.G. *Blok i russkii simvolizm: Izbrannye trudy: v 3 kn. [Blok and Russian Symbolism: Selected Works: in 3 books]*, book 3: Poetika russkogo simvolizma [Poetics of Russian Symbolism]. St. Petersburg, Iskusstvo – SPb Publ., 2004, 478 p. (In Russ.)
- 18 Mikhailov, A.V. "Istoricheskaia poetika v kontekste zapadnogo literaturovedeniia" ["Historical Poetics in the Context of Eastern Literature Studies"]. *Istoricheskaia poetika. Itogi i perspektivy izucheniia [Historical Poetics: Summary and Perspectives]*. Moscow, Nauka Publ., 1986, pp. 53–71. (In Russ.)
- 19 Panofskii, E. *IDEA. K istorii poniatiia v teoriiakh iskusstva ot antichnosti do klassitsizma [IDEA. On the History of Definition in the Theories of Art from Antiquity to Classicism]*, trans. from German by Iu.N. Popov. St. Petersburg, Andrei Naslednikov Publ., 2002. 237 p. (In Russ.)
- 20 Prikhod'ko, I.S. "Bodler i barokko" ["Baudelaire and Baroque"]. *Russkoe literaturovedenie v novom tysiacheletii: materialy IV Mezhdunarodnoi konferentsii: v 2 t. [Russian Literary Studies in New Millennium: Materials of the IV International Conference: in 2 vols.]*, vol. 2. Moscow, Taganka Publ., 2005, pp. 173–176. (In Russ.)
- 21 Titarenko, S.D. "Refleksiia 'fin de siècle' i dekadentskii man'erizm v poezii Valeriia Briusova" ["Reflection on 'Fin de Siècle' and Decadent Mannerism in the Poetry of Valery Bryusov"]. *Modernizm(y) słowiański(e) w anturazu czulości*. Wrocław, Wydawnictwo Atut, 2021, pp. 33–42. (In Russ.)
- 22 Khanzen-Leve, A. *Russkii simvolizm. Sistema poeticheskikh motivov. Rannii simvolizm [Russian Symbolism. The System of Poetic Motifs. Early Symbolism]*. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1999. 512 p. (In Russ.)
- 23 Chekalov, K.A. *Man'erizm vo frantsuzskoi i ital'ianskoi literaturakh [Mannerism in French and Italian Literature]*. Moscow, Nasledie Publ., 2001. 208 p. (In Russ.)
- 24 Hocke, Gustav René. *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1987. 583 S. (In German)
- 25 Mathieu-Castellani, Gisèle. "Vision baroque, vision maniériste." *Études Épistémè*, no. 9, 2006. Available at: <http://journals.openedition.org/episteme/2515> (Accessed 1 March 2023). <https://doi.org/10.4000/episteme.2515> (In French)

Научная статья /
Research Article

<https://elibrary.ru/EETZBN>
УДК 82
ББК 83.3(2Рос=Рус)7

«ДАЧНЫЙ МИФ» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XX–XXI вв.: СЛУЧАЙ ЮРИЯ МАМЛЕЕВА

© 2023 г. О.А. Богданова

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 17 января 2023 г.

Дата одобрения рецензентами: 24 февраля 2023 г.

Дата публикации: 25 июня 2023 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-200-219>

Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 22-18-00051: «Усадьба и дача в русской литературе XX–XXI вв.: судьбы национального идеала»), <https://rscf.ru/project/22-18-00051/>

Аннотация: Формирование «дачного мифа» в русской литературе рубежа XX–XXI вв.

показано на материале прозы Ю.В. Мамлеева, в первую очередь его романа «Блуждающее время» (2000). С опорой на социокультурную эволюцию феномена дачи в СССР прослежена динамика «дачного топоса» у Мамлеева: в 1960-е гг. («Шатуны» и др.) это финал-апофеоз советского неомифа о русской помещицкой усадьбе как «гнезде» насилия и порока; в 1990–2000-е гг. («Крылья ужаса», «Блуждающее время», «Мир и хохот» и др.) это рождение нового мифа о постсоветской даче с ясными положительными коннотациями. Для его понимания рассмотрены философские взгляды Мамлеева («Последняя доктрина» и «Русская доктрина»), а также сущность его «метафизического реализма» и «метафизического патриотизма». На этой основе проведен анализ шести дачных локусов в романе «Блуждающее время». Сделан вывод о том, что мамлеевский «дачный миф» — принципиально новая категория по сравнению с «усадебными мифами» Серебряного века и советской эпохи, так как в его основе не мифологема «рая на земле» и не разоблачение эксплуататорского «ада», но учение о «России Вечной», которая больше «рая» и «ада» вместе взятых. В уникальном, свойственном только России дачном пространстве открывается, по мысли писателя, «Россия Вечная», одновременно хранящая в себе Абсолют (Бога), распахнутая в непостижимую Бездну и сберегающая свою природно-культурную самобытность.

Ключевые слова: «литературная дача», «дачный миф», «усадебный миф»,

русская литература рубежа XX–XXI вв., метамодернизм, Ю.В. Мамлеев, «метафизический реализм», «метафизический патриотизм», роман «Блуждающее время».

Информация об авторе: Ольга Алимовна Богданова — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7004-498X>

E-mail: olgabogda@yandex.ru

Для цитирования: Богданова О.А. «Дачный миф» в русской литературе рубежа XX–XXI вв.: случай Юрия Мамлеева // *Studia Litterarum*. 2023. Т. 8, № 2. С. 200–219. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-200-219>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 8, no. 2, 2023

THE “DACHA MYTH” IN RUSSIAN LITERATURE OF THE TURN OF THE 20TH–21ST CENTURIES: THE CASE OF YURI MAMLEEV

© 2023, Olga A. Bogdanova

*A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia*

Received: January 17, 2023

Approved after reviewing: February 24, 2023

Date of publication: June 25, 2023

Acknowledgements: The research was carried out at IWL RAS with the financial support of the Russian Science Foundation (project no. 22-18-00051: “Estate and dacha in Russian literature of 20th–21st centuries: the fate of the national ideal”), <https://rscf.ru/project/22-18-00051>.

Abstract: The formation of the “dacha myth” in Russian literature at the turn of the XX–XXI centuries is shown on the prose of Yu.V. Mamleev, primarily his novel “Wandering Time” (2000). Based on the socio-cultural evolution of the phenomenon of the dacha in the USSR, the dynamics of the “dacha topos” in Mamleev’s prose is traced: in the 1960s (“Connecting Rods”, etc.) this is the final apotheosis of the Soviet neo-myth about the Russian landowner’s estate as a “nest” of violence and vice; in the 1990s–2000s. (“Wings of Horror”, “Wandering Time”, “World and Laughter”, etc.) this is the birth of a new myth about the post-Soviet dacha with clear positive connotations. To understand the innovative content of the “dacha myth”, the philosophical theses of Mamleev (“Last Doctrine” and “Russian Doctrine”), as well as the essence of his “metaphysical realism” and “metaphysical patriotism” are considered. On this basis, the analysis of six dacha loci in the novel “Wandering Time” is carried out. It is concluded that Mamleev’s “dacha myth” is a fundamentally new category compared to the “estate myths” of the Silver Age and the Soviet era, since it is not based on the mythologeme of “paradise on earth” and not the exposure of the “exploitative” “hell”, but the doctrine of “Eternal Russia”, which more than “paradise” and “hell” combined. According to the writer, “Eternal Russia” opens up in a unique dacha space peculiar only to Russia, simultaneously preserving the Absolute (God), opened into an incomprehensible Abyss and preserving its natural and cultural identity.

Keywords: “literary dacha,” “dacha myth,” “estate myth,” Russian literature of the turn of the 20th–21st centuries, metamodernism, Yu.V. Mamleev, “metaphysical realism,” “metaphysical patriotism,” novel *Wandering Time*.

Information about the author: Olga A. Bogdanova, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7004-498X>

E-mail: olgabogda@yandex.ru

For citation: Bogdanova, O.A. “The ‘Dacha Myth’ in Russian Literature of the Turn of the 20th–21st Centuries: The Case of Yuri Mamleev.” *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 2, 2023, pp. 200–219. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-200-219>

Проследив в нашей недавней работе (см.: [3]) развитие «дачного текста» в русской литературе XX столетия, мы пришли к выводу о рождении в ряде произведений рубежа XX–XXI вв. «дачного мифа», который прежде всего разворачивается в рамках литературного направления неомодернизма, или метамодернизма. Неомифологизм, как важнейшая черта и модернизма рубежа XIX–XX вв., и метамодернизма, означает широкое мифотворчество, плодами которого являются и «усадебный миф» Серебряного века, и, как мы постараемся показать, современный «дачный миф». При этом последний отнюдь не вариация «усадебного мифа» в новых социокультурных условиях, но самостоятельная категория, обладающая отчетливыми специфическими коннотациями. Для подтверждения сказанного обратимся к творчеству такого значительного писателя современности, как Ю.В. Мамлеев (1931–2015). Основанное им направление «метафизического реализма» вливается в русло метамодернизма по таким признакам, как мифотворчество, ясная авторская позиция, серьезность отношения к поставленным проблемам, наличие положительных ценностей.

Романистика Мамлеева дает богатый материал для исследования «поэтосферы дачи» и «дачного мифа» в русской литературе 1960–2010 гг. Здесь видна динамика в изображении дачи, обусловленная двумя концептуально различными периодами его творческого пути: доэмигрантским (1960-е гг.) и послеэмигрантским (1990–2010-е гг.). К первому периоду относится знаменитый роман «Шатуны» (1968), жестокий натурализм которого до сих пор эпатирует читателей. Второй период отмечен такими знаковыми романами, как «Крылья ужаса» (1993), «Блуждающее время» (2000), «Мир и хохот» (2002), «Империя духа» (2011) и др. Их общее и главное от-

личие от «Шатунов» — в появлении ценностного идеально-положительно-го противовеса абсурдно-страшному миру в виде метафизического образа «России Вечной». И хотя, по свидетельству автора, даже «Шатуны» обладают свойством катарсического очищения читателей (см.: [26, с. 7]), романы рубежа XX–XXI вв. уже в самом своем сюжетно-композиционном строе «несут <...> мощный жизнеутверждающий заряд» [14, с. 248]. Это в первую очередь загородное, дачное пространство, где герои-горожане приобщаются к особой мистике русской природы и к самобытной духовной истории страны.

Дачный дом как основное место действия присутствует уже в «Шатунах», где называется «гнездом», не без парадоксальной интертекстуальной отсылки к «Дворянскому гнезду» И.С. Тургенева. Ведь и название у него подчеркнуто поэтическое — Лебединое, и собирается там избранное общество столичных «метафизических», и соприкасаются они там с людьми из глубинного народа, подобно тому, как в усадьбах XIX в. европеизированные интеллектуалы-дворяне оказывались в среде русского патриархального крестьянства. Однако по степени сгущенности безобразия, грязи, порока и преступления, Лебединое и в бытовом, и в духовно-эстетическом плане — кричащая антитеза любому традиционному «дворянскому гнезду». Это явное развенчание «усадебного мифа» Серебряного века, который в 1950–1960-е гг. как будто начал возрождаться в романтически окрашенной «усадебности» К.Г. Паустовского, Б.А. Ахмадулиной, Б.Ш. Окуджавы и др., а также в ностальгической музеологии пушкинского Михайловского, тютчевского Овстуга, блоковского Шахматова и других восстанавливаемых писательских усадеб XIX – начала XX в. Кроме того, здесь можно увидеть и манифестацию советской усадебной неомифологии 1930-х гг. (см. прозу А.Н. Толстого, Ф.И. Панферова, Г.И. Серебряковой и др.), создававшейся на волне отталкивания от идеализирующего «усадебного мифа»: если для Серебряного века загородное поместье — это, как правило, «рай на земле», то в раннесоветской литературе это крепостнически-эксплуататорский «ад на земле». Хотя тенденция социально-критического изображения помещицкой усадьбы как места жестокого отношения к людям, разврата и насилия над слабыми появилась еще в дореволюционные десятилетия (у Н.А. Некрасова, А.И. Герцена, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н.С. Лескова, позднего Л.Н. Толстого и др.), в советское время она была гипертрофирована и аб-

солютизирована, создавая в сознании читателей односторонний мрачный образ, отдаленной проекцией которого можно считать Лебединое из мамлеевских «Шатунов».

Говоря об усадебной генеалогии этого локуса, почему же мы все-таки называем его дачей? Дело в том, что соотношение усадебного и дачного топосов в литературе XX в. неоднозначно и полностью не прояснено. Дореволюционная модель «дачной жизни» России XIX – начала XX в. как особого «социокультурного явления» безвозвратно ушла в прошлое (см.: [6, с. 121, 130]), однако в 1920–1940-е гг. на месте практически упраздненных в революционное лихолетье владельческих усадеб и съемных дач в поселках вдоль железных дорог образовались их субституты: с одной стороны, функционально переформатированные под музеи, клубы, дома отдыха, санатории, детские колонии и прочее усадьбы, с другой — профессионально-ведомственные дачные поселки с государственным жилым фондом, куда не допускались посторонние лица, и съемные комнаты в крестьянских домиках в живописной сельской местности, доступные любому желающему. Вплоть до начала массового дачного строительства в СССР в стране сохранялась съемность летнего дачного жилья как его определяющий признак. И только инициированная государством в 1960–1980-е гг. покупка дачных домов на 6 сотках земли обозначила «размывание института дачи <...>. Отныне дачей стали называть постоянную собственность, хотя и чрезвычайно небольшого размера, где <...> как правило, необходимо вести хоть какое-то хозяйство» [15, с. 414]. Так как в начале XXI в. число дачных участков с домами достигло в России, по разным оценкам, от 20 до 50 миллионов, дача нового типа превратилась в заметное социокультурное явление (см.: [8, с. 448]). Путем докупки земли расширялись участки, дома перестраивались и утеплялись — так быстрыми темпами дача превращалась в подобие дореволюционной усадьбы — семейное «гнездо» для постоянного проживания на лоне природы, нередко место творческого труда. При этом, однако, сохранялись такие определяющие признаки «дачности», как месторасположение в поселке и шаговая близость соседей, зависимость от инфраструктуры (охраны, магазинов, средств связи, транспорта), сравнительно небольшие размеры участка и дома и т. д.

Эволюцию российской дачной жизни второй половины XX в. и уловил Мамлеев в своих романах. Если в «Шатунах» мы наблюдаем пародиро-

вание отрицательного советского неомифа о дореволюционной помещицкой усадьбе в дачном исполнении, то в произведениях 1990-х гг. изображены подобия традиционных усадеб, переформатированных из прежних советских дач. Казалось, были созданы условия для возрождения пленительного «усадебного мифа» Серебряного века. Однако в романах Мамлеева 1990–2000-х гг. рождается особый «дачный миф», с которым мы ранее не встречались. Возможно, до самого конца XX в. его оформлению препятствовала несамостоятельность дачи как разновидности «городского топоса» (подробнее см.: [10, с. 102–103]), однако с появлением владельческих дач для постоянного проживания ситуация изменилась. Симптоматично, что в культуре начала XXI в. именно дача воспринимается как «истинный центр России» и «колыбель гражданского общества»¹ (см.: [20, р. 198]), то есть пространство будущего и перспективная точка роста. При этом подчеркивается самобытность дачи, уникальность этой социопространственной формы: «дача — специфически русское явление», «один из символов <...> национального менталитета», а с 1960-х гг. — «проявление национального стремления возвратиться к поместной России» [18, с. 12, 14, 21].

Вспомним, что для современной культуры характерны «актуализация мифа как системы взаимоотношений человека с миром» и поиск «новой мифологии» как основы для дальнейшего развития [9, с. 331]. Однако в 1957 г., на границе двух культурных эпох — модерности и постмодерности, Р. Барт в книге «Мифологии» отметил, что неомифы XX в. служат не разрешению или изживанию противоречий, как это было в прошлом, а их «натурализации», «обезвреживанию» и даже оправданию (см.: [1, с. 176, 237, 291]). Примерно через 20 лет, в 1979 г. Ж. Бодрийяр, размышляя на страницах книги «Соблазн» о характере современного ему общества тотальной «симуляции», добавил: «Силен только миф, и соблазн живет в сердце <...> мифа» [4, с. 171]. В русской литературе рубежа XX–XXI вв. миф, по наблюдению М.А. Черняк, «перестал быть способом вмещения и понимания реальности, а сделался способом ее замещения» [19, с. 47]. Товарищ Мамлеева по Южинскому метафизическому кружку 1960-х гг., известный поэт-мистик Е.В. Головин писал, что современный миф — это «силовая линия, по которой направляется любое бытие» [21, с. 105], акцентируя его

1 Пер. с англ. О.Ю. Малиновой-Тзиафета.

жизнестроительный потенциал. Как видим, понятие мифа в культуре начала ХХI в. аккумулирует в себе антиномичные характеристики: целостность и дискретность, непротиворечивость и эклектизм, сверхэмпирическую реальность и обманчивую выдумку, бытийно-метафизическую ценность и эфемерную повседневность, общезначимый нарратив и субъективную иллюзию... Рискнем заметить, что в литературе русского метамодернизма с его частичным возвратом к модернистской «серьезности» на фоне тотальной постмодернистской иронии миф все же тяготеет к первым членам вышечисленных оппозиций.

Сам Мамлеев еще с эмигрантских лет ощущал себя мифотворцем. Причем писатель развивал как уже существующие мифы, так и создавал свои, оригинальные. В 1989 г. в Париже он вместе с Т.М. Горичевой выпустил книгу под названием «Новый град Китеж», где предложил собственное прочтение распространенного в Серебряном веке мифа как инструмента «русскоискательства», или религиозно-метафизического познания родной страны. Так было положено начало «Русской доктрине» Мамлеева, впоследствии подробно изложенной в книге «Россия Вечная» (2002). В годы американской эмиграции писатель обратился к эзотерическим учениям Востока, прежде всего Индии, что со временем стало фундаментом оригинального метафизического учения, представленного в главе «Последняя доктрина» его философского трактата «Судьба бытия» (1993). Так к началу 1990-х гг. сложилась мифологическая система Мамлеева, лежащая в основе всей его послеэмигрантской романистики. Для ее понимания необходимо прояснить положения «Последней доктрины» и «Русской доктрины» в их взаимосвязи, а также сущность «метафизического реализма» как основанной Мамлеевым по возвращении в Россию литературной школы.

Метафизическое учение Мамлеева представляет собой сложный синтез восточной метафизики (Адвайта-Веданты), православного исихазма, ницшеанства, философии М. Хайдеггера и религиозных интуиций Ф.М. Достоевского. Собственная «доктрина» писателя-философа обусловлена недостаточностью, по его мнению, христианского «спасения» как приобщения к Абсолюту (Богу, Бытию); он выдвигает оригинальное учение о Бездне, находящейся за пределами Абсолюта, а также о России как своеобразной «щели», граничащей с этой Запредельной Бездной. Именно Россия, по Мамлееву, единственная из всех стран в мире обладает «неким

“тайным качеством”, в котором “отражается” эта Бездна» и которое делает возможным «контакт» с ней [23, с. 128–129]. Таким образом, сам Абсолют (Бог) получает через Россию опыт приобщения к Бездне, благодаря чему таинственно обогащается и расширяется. «Окна» в Бездну — это такие качества русской природы и души, как беспричинная тоска, чувства лишенности и неудовлетворенности, постоянная незавершенность поисков, стремление к крайностям, потребность страдания и негибкая «воля к трансцендентному» [16, с. 63].

При этом Россия, конечно же, призвана нести в себе и зерно Абсолюта — это миссия Православия как «самого истинного центра христианства» [23, с. 136]. Однако, по Мамлееву, «зов Вечной России <...> сильнее зова рая — <...> Вечная Россия несравнима с этим состоянием по своей сути» [23, с. 132]. Другими словами, «Вечная Россия» больше «рая», как Бездна больше Абсолюта. Также запомним слова писателя, сказанные о своих охваченных метафизической жаждой героях: «...в человеке заложена духовная страсть превзойти самого себя, и тогда она может сопровождаться саморазрушением», а на его жизни «лежит отблеск прорыва в зону бездны. Но это не ад <...>» [16, с. 63–64]. Последние умозаключения особенно важны для понимания специфики «дачного мифа» в художественной прозе Мамлеева. Изображенное в его романах пространство постсоветской дачи, в отличие от традиционного «усадебного мифа», не является «раем на земле», но и не становится «адам», как это было в советской усадебной неомифологии. Забегая вперед, скажем, что оно манифестирует новую мифологическую реальность, связанную с близким дыханием Бездны, радостным и ужасным одновременно. Ведь, по слову чтимого Мамлеевым Хайдеггера, «ужасом приоткрывается Ничто» и «ужас, сопутствующий дерзанию <...> состоит <...> в тайном союзе с окрыленностью и смирением творческой тоски» [17, с. 33, 38].

В книге «Судьба бытия» весь последний раздел автор посвятил литературе и искусству как важнейшим сферам выражения метафизики и философии — ведь образ способен «идти дальше, чем мысль» [24, с. 146]. В истории мировой литературы именно мифопоэтика была главным способом введения метафизического содержания в ткань художественных произведений (например, у Данте и Достоевского). Так и в «метафизическом реализме» рубежа XX–XXI вв. взгляд художника направлен «на состояния,

которым нет аналогов в материальном мире, на существа иной, высшей или низшей, нечеловеческой природы, на невидимые или запредельные миры» [5, с. 22]. И это не фантастика (ведь писатель считает, что изображает действительно существующее в духовном мире, пусть и недоступное земному зрению), а миф как «не гипотетическая, но *фактическая* реальность, не функция, но результат, вещь, не возможность, но действительность, и притом жизненно и конкретно ощущаемая, творимая и существующая» [11, с. 58].

Как видится, интересующий нас «дачный миф» впервые во всей полноте и наиболее концентрированно предстал перед читателем в романе «Блуждающее время». В последующей романистике Мамлеева его манифестации не столь впечатляющи и лишь варьируют находки этого произведения. Так что далее мы сосредоточимся на его анализе.

Действие романа происходит в 1990-е гг. в Москве и на близлежащих дачах. Топика эзотерической Москвы представлена во многих текстах Мамлеева начиная с «Шатунов» и уже осмыслена в ряде исследований (см., например: [14, с. 217–221; 5; 7]). Дачная же топика рассматривается впервые; в тексте «Блуждающего времени» она представлена шестью вариациями: это две дачи-«берлоги» Орлова — героя, практически осуществившего метафизическую Богореализацию; дача Павла Далинина в Загорянке — место отдыха в выходные дни; дача Крушуева — мрачного идеолога серийных убийств «необыкновенных» людей; неприметная дачка, где прятался от опасностей пришелец из будущего «старичок» Никита; и наконец — дача-усадебка Ульяны и Клина Череповых, «блаженное», в отличие от «Шатунов», «метафизическое гнездо» с литературными чтениями и уютными чаепитиями в тенистом саду, где, однако, реют жуткие «запредельные птицы» [22, с. 195]. Рассмотрим каждый из указанных локусов по порядку.

Григорий Орлов — герой, воплощающий в мире Мамлеева практически полное слияние с Абсолютом (который и есть подлинное «Я» внутри человека, в понимании индийской метафизики), то есть «освобождение» от всего временного, человеческого — тела, ума, психики. С другой стороны, по свидетельству метафизически продвинутой Марины — одной из главных участниц московского кружка, Орлов тесно связан с противоположной Абсолюту Бездной, он «некий мистический туннель, по которому проходит <...> запредельное <...> то, что еще никогда не входило в мир» [22, с. 92].

Он не имеет родины, не любит никого из людей, не привязан ни к какому месту на земле. Неудивительно, что его подмосковная дача становится исчезающим пространством: участок производит впечатление «того света», а гости в саду ведут долгие разговоры с «пустым креслом», в котором якобы сидит сам Орлов [22, с. 93]. Тем не менее на столе у этого героя хлеб, квас, яблоки, он угощает гостей домашним «пивком», а перед их отъездом в Москву произносит удивительную фразу: «Да и мир этот презирать надо в меру, есть в нем особые, скрытые аспекты, ой-ей-ей!» [22, с. 99], что нелогично для осуществившего Богореализацию «не человека». Ведь, по учениям индуизма и буддизма, сотворенный Брахманом мир только препятствие на пути к абсолютному «Я» (Атману), всего лишь «метафизическая иллюзия» [25, с. 76–78].

Получается, что достигший Абсолюта (Центра) Орлов по каким-то причинам все же оправдывает существование тварного мира (Периферии). И здесь надо вспомнить оригинальное мамлеевское учение о Запредельной Бездне и о мире как поле взаимодействия между ней и Абсолютом. Таким образом, из досадной помехи для Богореализации (в восточной метафизике) мир и человеческое в человеке (т. е. все, что не Атман) превращаются в самоценные субъекты духовного дерзания, способные привнести в Центр нечто «метафизически важное», чего изначально нет в Абсолюте (см.: [25, с. 86]). Итак, мамлеевский Орлов стоит на пороге нового понимания окружающей земли и природы как одной из манифестаций «России Вечной», несущей в себе отблеск Бездны.

Во второй части романа ученица Орлова Марина и Клим Черепов, молодой писатель-метафизик, во многом автобиографический образ, оказываются в другой подмосковной «берлоге» Орлова. Это «заброшенный, наполовину покосившийся <...> домик» в глухой лесной местности, вокруг «садик, огороженный полуградой». Разговор между ними принимает более радикальный характер: «Человек — это <...> стартовая площадка, чтоб взлететь в неведомое человеку и отрицающее его», — учит Орлов. Причем отрицание касается не только «временного, жалкого “я”», но и «образа и подобия Божия, Атмана, Вечного Я». Другими словами, чтобы повернуться лицом к Бездне, надо отказаться от Абсолюта. Марина и Черепов теперь открыто выступают оппонентами своего учителя: «...я хочу быть и там и там. И в бездне и в своем “Я” (имеется в виду Атман. — О.Б.)», — возража-

ет Марина; «Мы живем на дне ада <...>. Не выбраться из этой пещеры, из этого мира. <...> А вы хотите еще бóльшего, чем света. <...> Мы обречены <...>», — полемизирует с Орловым Черепов. Этот герой настроен сугубо пессимистически по отношению к тварному миру и к тварному в человеке; тотально отрицая их ценность, он не может согласиться даже с половинчатым мнением Орлова, что «этот мир — болезнь». Ведь болезнь поддается излечению; недаром и на этой орловской дачке гостям радушно предлагаются «баранки, плюшки <...> чаек», а тьма в окружающем садике «родная»: «Божество приняло форму пространства» (см.: [22, с. 137–140]). Эта особая «поэтосфера» впитывается Климом, заставляя сомневаться в иллюзорности и ненужности окружающей природы и сложившегося дачного уклада.

Еще один дачный локус в «Блуждающем времени» — бегло обрисованная дача Павла Далинина, одного из центральных героев произведения. Во время необъяснимого провала в прошлое (на 25 лет) он, поддавшись неконтролируемому порыву, изнасиловал незнакомую женщину, вскоре родившую от него сына-чудовище, получившего имя Юлия Посеева. Тяжело переживая это «дикое» метафизическое событие, Павел решает отдохнуть в Загорянке «от ощущения того, что <...> время превращается в пространство <...>. На природе (дача была в березках и елях), все это как-то легче переносилось. Да и ожидание Никиты, “человека будущего”, становилось в лесу веселей» [22, с. 130]. Поясним, что после произошедшего с ним Павел занялся поисками такого же «путешественника во времени» [22, с. 191] — «старичка» Никиты, «провалившегося» в конец XX в. из отдаленного и совсем не светлого, судя по его высказываниям, будущего. Однако дачное пространство в Загорянке, как и в «берлогах» Орлова, не столько располагает к отдыху после городских трудов, сколько похоже на «похороны времени»; во сне к Павлу приходит таинственное божество, «холодное и великое в своем отчуждении». Благодаря этой встрече герой «почувствовал, что есть что-то более ужасное, чем смерть» и преисполнился решимости «продолжать поиск провала и поиск Никиты» (см.: [22, с. 131]). Как и Марине и Черепову на второй даче Орлова, Павлу в Загорянке открывается мистический смысл «ужаса», сопутствующего близкой Бездне. Таким образом, дачное пространство и здесь приобретает сакральный смысл, метафизически переходный характер.

Аналогичная атмосфера окружает и дачку, на которой перед своим окончательным исчезновением прячется пришелец из будущего Ники-

та. Он вынужден скрываться от темных сил, стремящихся или присвоить энергию времени, или абсолютизировать наличный тварный мир, изгнав из него все «высшее». Последнюю цель преследует профессор Крушуев, идеолог убийства «необыкновенных» людей, по указке которого Никиту разыскивает его идейный «сын» Юлик Посеев. Итак, заброшенная дачка «на одинокой пустынной пригородной станции, хотя и рядом с Москвой» — последнее прибежище Никиты в мире конца XX в. — не место отдыха или сельскохозяйственных занятий, но пространство метафизического присутствия и перехода: «Вроде дачка, вокруг нее заборчик, огородик — и все такое полуразвалившееся, без признака человека почти», только «чья-то странная одежонка в стороне на траве лежит. Вроде след какой-то Никиты». В окрестностях дачи открывается «картина, почти ирреальная»: внутри пещеры огонь, и у костра сидел Никита, «будто он пришел не из будущего, а из прошлого» (см.: [22, с. 190]). Вскоре к пещере на автомобиле подъехали необычные люди и увезли Никиту «раз и навсегда». Снова дачное пространство становится ареной «похорон времени» и посредником между эмпирическим миром конца XX столетия и «огромной тенью будущего», «тайной вневременной гармонии» [22, с. 191]. Однако загадка «блуждающего времени» пока не раскрыта для членов московского метафизического кружка.

Обратимся к еще одному дачному локусу исследуемого романа — подмосковному дому Крушуева. Большую часть года профессор жил в многоэтажке на окраине Москвы, где проповедовал Юлику следующее: «Идея у нас такая, чтобы никаких идей у человечества больше не было. <...> Поэты, пророки, писатели, мессии, святые и так далее — наши враги. Их надо уничтожать. <...> Чтоб было спокойно, глупо и тихо. Жрут, пьют, сладострастничают — это пожалуйста. В телевизор глядят — это еще лучше. <...> Но чтоб никакой реальной мистики, никаких прозрений, никаких дыр в другие миры! Ничего высшего!» [22, с. 111]. Таким образом, цель Крушуева — «замкнуть пространство», «закрыть все дыры» в потусторонние миры, в реальности которых он сам при этом не сомневается (см.: [22, с. 112]).

К дачному поселку, где живет идеолог убийства, ездит «ободранная электричка», это обыденный, ничем не примечательный пригородный мир «уток, гусей, деревьев», сам дачный дом даже не достаивается описания автора; мы сразу попадаем в «малюсенькую, точно на собачонку, комнатку со столом у приплюснутого окна», где Крушуев дает Юлику задание разыскать

и убить Никиту. Учитель груб и высокомерен с учеником: «идиот», «чурбан», «Твое дело душить, а не рассуждать» [22, с. 116–117]. Ни метафизики, ни мистики пространства, ни простора. Напротив, подчеркнута несамостоятельность этой вариации «дачного топоса» в романе, ее полная принадлежность к топике большого города. Очевидно, что она контрастирует со всеми вышеобрисованными дачными локусами по таким признакам, как сакральность — профанность пространства и времени, их переходность — изоляция, преодоление смерти — утверждение смерти, положительный модус — отрицательное авторское отношение, творческий потенциал — тупая механистичность, — с акцентом на вторые составляющие перечисленных оппозиций.

Наконец, последняя из обозначенных нами дач — подмосковный дом с участком, принадлежащий семье Череповых. Скажем сразу, что это квинтэссенция нового, создаваемого в романе «Блуждающее время» «дачного мифа», подступами к которому являются изображения дачных локусов Орлова, Павла и Никиты, а контрастирующей антитезой — образ дачи Крушуева. В контексте социально-экономической динамики «дачного топоса» в России XX в. это обрисованная нами выше семейная дача-усадьба 1990-х гг. с круглогодичным проживанием хозяев, щедрым гостеприимством, творческими занятиями и высокими культурными интересами. В контексте писательского пути Мамлеева дачный локус Череповых сопоставлен с «метафизическим гнездом» в «Шатунах» как сложившийся новый миф притягательной аурой и ясными положительными коннотациями — с финалом-апофеозом умирающего раннесоветского неомифа о русской помещицкой усадьбе как об «аде на земле».

Первостепенная идейно-художественная важность дачного пространства Череповых в структуре произведения определяется также тем, что оно занимает не менее четверти от всего объема романа, изображается многократно, в динамике и в щедрых подробностях. Еще во время скитаний по дачным окрестностям Подмосковья Клим предается таким размышлениям: «Сверху придет Новая Бездна и сметет все (и природу, и культуру, и религии, и надежды на единство с Ней Самой, с этой Бездной), и из ее Пропasti воздвигнется совсем иное, иное Бытие... Но вовсе не глупо-райское, а непостижимо-бездонное, великое, сверхзагадочное, и воссозданное вовсе не для так называемого счастья каких-то глупых тварей» [22, с. 107–108].

Мы видим, что идеал нашего неомифологического героя противоречит традиционной усадебной мифологеме «рая на земле», ветхозаветного Эдема; новое Бытие, по Черепову, не предполагает безмятежного райского счастья в религиозном понимании, так как Бездна больше Абсолюта. Формирование новой картины мира идет постепенно и требует от героя усилий, чуть ли не подвига. Но пока мы лишь на пороге рождения целостного «дачного мифа», в романном мире Клим еще не вошел в дом Ульяны, само бытие которого изменит и упорядочит мышление этого героя.

Впервые Черепов, все еще убежденный в метафизической обреченности творения как Периферии Абсолюта, попадает в дом своей сестры после отчаянно-хмельных блужданий по окружающему дачному поселку. Он с «ужасом» ждет Бездну, которая без следа сотрет весь человеческий мир. Мир же этот в лице Ульяны, ее семьи, ее дома и сада любовно близок и дорог Климу, он отдыхает там душой и телом: поедает «жирный пирог», запивает квасом, читает мистико-философские стихи, вызывающие у сестры «сладкую жуть». Ведь «Улюшка, сама пухленькая, плоть сладкая, тем не менее, была очень чутка на глубинность» [22, с. 118–120]. Это чудо «сочетания <...> несочетаемого» [22, с. 196] — любимого русского мира и Запредельной Бездны — становится первым проблеском «дачного мифа» в исследуемом романе.

В следующий раз мы оказываемся в этом «метафизическом гнезде», когда Черепов и Павел решают укрыть там Никиту от преследований Посева. Оба «путешественника во времени» сходятся в саду вокруг Ульяниного «огромно-уютного деревянного дома» вместе с другими участниками метафизического кружка: Орловым, Бурановым, Мариной, Таней, Егором, — а также членами семьи хозяйки и домашними животными. На воздухе «большой круглый стол был обильно накрыт, окружен легкими креслами — прямо в саду, в блаженной тени родных деревьев <...>. Самовар, чай, квас, водка, наливки, собственное варенье из кладовой, калачи, пирожки, пышки — так и приглашали к российскому покою» [22, с. 160]. За этим уютным столом хозяева и гости ласково шутят, смеются, ведут долгие философско-метафизические беседы: о конце света, о теориях времени, о «безумии» и парадоксальности мира, о «разрывах» в жизненном течении и прочем.

В один из дней между Мариной и Таней происходит судьбоносный разговор. Марину вслед за Орловым тянет от практически реализованного

в себе Абсолюта к «непостижимой» Бездне. Таня же стремится совместить в себе Абсолют и пугающе-таинственное За-Бытие. В этой связи символично, что Марина покидает «гнездо» ради Москвы, а Таня в нем остается. В другом герое-метафизике, Буранове, в отличие от Марины, «нет ни тени страдания, тревоги — одно бесконечное ощущение бессмертия и Вечности» [22, с. 164]; кроме Абсолюта, для него ничто не реально. Символично, что и он не задерживается в «гнезде» больше, чем на несколько часов. То же можно сказать и об Орлове. Получается, что одностороннее отрицание Абсолюта или Бездны не приживается в этом дачном пространстве.

Сам Клим, как уже говорилось, пока еще опечален метафизической «обреченностью» тварного мира, к которому отчасти принадлежит и «гнездо». Но опыт жизни на даче свидетельствует о другом: «Как здесь-то у нас, на Руси, хорошо», — восклицает Ульяна, обдавая лаской и сердечностью брата, гостей, животных, всю природу вокруг. Здесь чтут Православную церковь, Священное Предание, Святого Паламу как необходимые духовные опоры исторической России. Все это окунает в «теплоту трансцендентности нашей, родимой, укрывающей от бед, и <...> в то же время открывающей окна в Бездну» [22, с. 169–170]. Так, по логике Мамлеева, в уникальном, свойственном только России дачном пространстве присутствует непохожая ни на какую другую в мире страну «Россия Вечная», одновременно содержащая в себе Абсолют, распахнутая в непостижимую Бездну и сберегающая свою природно-историческую «тварность». Так писатель подводит нас к рождению самобытного «дачного мифа».

Полное его раскрытие — в эпилоге романа. Теперь Клим — создатель, хранитель и выразитель выстраданной им новой реальности, «блаженного гнезда Череповых» [22, с. 196], которое стало «центром притяжения» не только для «старой гвардии», но и «для юных писателей из разных потаенных и метафизических кругов». Он «подобрел к этому миру; <...> им овладела какая-то легкая, ирреальная веселость <...>» [22, с. 193]. Вскоре он становится знаменитым писателем-метафизиком, в «гнезде» устраиваются литературные чтения. Рассказы Черепова — это «откровение <...> об иных существах, которые были здесь, на этой земле, или которые еще будут. Все чувствовали, что это не фантастика, не игра воображения, а некая реальность <...>» [22, с. 193]. Как-то в саду, на фоне «огромного, страшного заката» он прочел гостям стихотворение с призывом, услышанным многими:

...На лужайке лихие медведи
В ад играют, а сами в огне.
Оглянись, все, что есть, только снится,
Выходи из Великой Игры,
Становись запредельною птицей,
Страшен будь наподобие тьмы

[22, с. 194–195].

В другой из осенних вечеров в дачном саду снова были разговоры и угощение: «Маленькая скатерть на земле, посередине которой стоял самовар, и вдруг встал неизвестный пока человек и произнес несколько слов о России, о ее необъятном <...> глубинном пространстве, о ее бездне, о непознаваемой и запредельной России... “Ибо недаром мы именно здесь”, — закончил он». После этого говорились тосты: сначала за беспредельность, веющую «тихим ужасом <...> захватывающим, увлекающим в себя», затем — «за бытие, за то, чтобы быть здесь! Да, запредельность, конечно, должна быть, но нам надо и здесь быть, как Россия есть здесь! Быть здесь!.. За бытие наше!» [22, с. 195]. Так в дачном пространстве России происходит окончательное «сочетание <...> несочетаемого», «беспредельности и умиления», Клима и Ульяны как родных брата и сестры. «Встреча эта перешла в сказание», — заключает автор-мифотворец [22, с. 196]. «Дачный миф» Мамлеева выступает здесь как наиболее яркое выражение его «метафизического патриотизма», то есть особенной любви к России: она не просто страна среди других стран, пусть и несущая в своей культуре великое духовное ядро — православное христианство, — но и уникальное, единственное в мире «окно» в Запредельную Бездну с ее грандиозными, грозными тайнами.

Итак, мы проследили, как на протяжении действия «Блуждающего времени» в сознании героев (Орлова, Буранова, Марины, Тани и др.) формируется новая картина мира, в эпилоге романа воплощенная и положительно осмысленная в «дачном мифе» подмосковного «метафизического гнезда» Клима и Ульяны Череповых. Очевидно, что мамлеевский «дачный миф» — принципиально новая категория по сравнению с «усадебными мифами» Серебряного века и раннесоветской эпохи, так как в его основе не мифологема «рая на земле» и не разоблачение хищно-безнравственного «ада на земле», но учение о «России Вечной», которая больше «рая» и «ада» вместе взятых. С

одной стороны, дачное пространство написанного в 2000 г. произведения на- поминает усадебный «рай на земле» русской классики XIX в. (вся линия Улья- ны: семейственность, уют, радушие, гармония природы и культуры), с дру- гой — впитывает в себя коннотации усадебного неомифа революционных 1910–1920-х гг. (Святая Русь в речах Тани, близость к Православной Церкви) (подробнее см.: [2, с. 167–180]), с третьей — манифестирует евразийский лик России (присутствие Абсолюта-Атмана внутри человека, единство с духовной Индией в диалогах Марины и Буранова), и наконец — демонстрирует при- частность к Запредельной Бездне с ее притягательным «ужасом» (судьбы Ор- лова, Клим Черепова, «путешественников во времени» Павла и Никиты).

Относительно советского неомифа об усадьбе как «гнезде» насилия и порока в «Шатунах», «дачный миф» в «Блуждающем времени» выступи- ет не столько антитезой, сколько диалектическим преодолением благодаря пересмотру понятия «ад на земле». Для раннего Мамлеева это не метафора и не этически отрицательное иносказание, а метафизическая реальность, пусть жестокая и безобразная: «...книга («Шатуны». — О.Б.) описывает ад, причем современный ад, ад на планете Земля без всяких прикрас» [26, с. 7]; в зрелом творчестве она осмысляется как «Великая Игра», которая может быть «перетасована» только в многосоставном целом «России Вечной».

И Клим с Ульяной, и многих из их гостей можно считать новым кол- лективным культурным героем — все они, по Мамлееву, строители будуще- го бытия, которое начинается в дачном локусе Череповых, символизирую- щем «Россию Вечную». И если в городском топосе Москвы Клим окружала «аура дикой бесшабашности, сна, визга и радости саморазрушения» [22, с. 128], то в дачном мире он и его последователи захватываются процессом мифотворческого самосозидания. Таким образом, в романистике Мамле- ева рубежа XX–XXI вв. происходит рождение «дачного мифа» как прин- ципиально новой черты российского национального самосознания. И это не удивляет, если признать, что постсоветская дача — «ключ к пониманию фундаментальных вопросов современной России» [12, с. 360].

Список литературы

Исследования

- 1 Барт Р. Мифологии / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. 5-е изд. М.: Ака- демический проект, 2019. 351 с.

- 2 *Богданова О.А.* Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология / отв. ред. Е.Е. Дмитриева. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 288 с. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 1).
- 3 *Богданова О.А.* Формирование исследовательского тезауруса при изучении феномена дачи в русской литературе XIX–XXI вв. // *Studia Litterarum*. 2022. Т. 7, № 3. С. 10–29. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-3-10-29>
- 4 *Бодрийяр Ж.* Соблазн / пер. с фр. А. Гараджи. М.: Ad Marginem, 2000. 317 с.
- 5 *Бойко М.* Метакритика метареализма. М.: Литературные известия, 2010. 92 с.
- 6 *Гавришкина В.* «Дачная жизнь» как социокультурный феномен // *The Dacha Kingdom: Summer Dwellers and Dwellings in the Baltic Area* / ed. N. Bashmakoff and M. Ristolainen. Helsinki: Aleksanteri Institute, 2009. С. 121–130.
- 7 *Григорян А.* Дойти до дна ада: Достоевский, Сологуб, Мамлеев // *Вопросы литературы*. 2016. № 5. С. 81–101.
- 8 *Копотева И.* Шесть узаконенных соток // *The Dacha Kingdom: Summer Dwellers and Dwellings in the Baltic Area* / ed. N. Bashmakoff and M. Ristolainen. Helsinki: Aleksanteri Institute, 2009. С. 447–461.
- 9 *Костина А.В.* Массовая культура как феномен постиндустриального общества. 5-е изд. М.: ЛКИ, 2011. 352 с.
- 10 *Ловелл С.* Дачники. История летнего житья в России. 1710–2000 / пер. с англ. Л.Г. Семенов. СПб.: Академический проект; Изд-во ДНК, 2008. 347 с.
- 11 *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. 429 с.
- 12 *Малинова-Тзиафета О.* (Пост)советские дачи и дачники, воображаемые и реальные (Рец. на кн.: Caldwell M.L. *Dacha Idylls*. Berkeley; L.A., 2011) // *Новое литературное обозрение*. 2013. № 6. С. 359–366.
- 13 *Нефагина Г.Л.* Русская проза конца XX в.: уч. пос. М.: Флинта: Наука, 2003. 320 с.
- 14 *Решетов Т.* Метафизика Мамлеева // *Мамлеев Ю.В.* Судьба бытия. За пределами индуизма и буддизма. М.: Энненагон, 2006. С. 247–261.
- 15 *Рыжакова С.* «Крестьянский домик, нанимаемый горожанином»: о некоторых метаморфозах петербургской / ленинградской дачи в XIX–XX вв. // *The Dacha Kingdom: Summer Dwellers and Dwellings in the Baltic Area* / ed. N. Bashmakoff and M. Ristolainen. Helsinki: Aleksanteri Institute, 2009. С. 409–416.
- 16 *Сараскина Л.И.* Человеческое и иное измерение. Два диалога с писателем Юрием Мамлеевым // *Сараскина Л.И.* Непреодоленное: Диалоги двух десятилетий. Тула: Ясная Поляна, 2009. С. 57–68.
- 17 *Хайдеггер М.* Что такое метафизика? / пер. с нем. В.В. Биbihина. 2-е изд. М.: Академический Проект, 2013. 288 с.
- 18 *Цивьян Т.* О мифологических коннотациях дачи // *The Dacha Kingdom: Summer Dwellers and Dwellings in the Baltic Area* / ed. N. Bashmakoff and M. Ristolainen. Helsinki: Aleksanteri Institute, 2009. С. 11–24.
- 19 *Черняк М.А.* Актуальная словесность XXI века. Приглашение к диалогу: уч. пос. 2-е изд. М.: Флинта, 2015. 233 с.
- 20 *Caldwell M.L.* *Dacha Idylls: Living Organically in Russia's Countryside*. Berkeley; L.A.: University of California Press, 2011. XXII, 201 p.

Источники

- 21 Головин Е. Мифомания. М.: Циолковский, 2021. 312 с.
- 22 Мамлеев Ю.В. Блуждающее время: Роман // Мамлеев Ю.В. Собр. соч. М.: Эксмо, 2017. Т. 2. С. 65–199.
- 23 Мамлеев Ю.В. Россия вечная. М.: Традиция, 2020. 232 с.
- 24 Мамлеев Ю.В. Статьи и интервью: сб. М.: Традиция, 2019. 296 с.
- 25 Мамлеев Ю.В. Судьба бытия. За пределами индуизма и буддизма. М.: Энненагон, 2006. 262 с.
- 26 Мамлеев Ю.В. Шатуны: Роман // Мамлеев Ю.В. Собр. соч. М.: Эксмо, 2016. Т. 1. С. 7–101.

References

- 1 Bart, R. *Mifologii* [*Mythologies*], trans. from French, preface and notes by S. Zenkin. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2019. 351 p. (In Russ.)
- 2 Bogdanova, O.A. *Usad'ba i dacha v russkoi literature XIX–XXI vv.: topika, dinamika, mifologiya: Monografiia* [*Estate and Dacha in Russian Literature of the 19th–21st Centuries: Topic, Dynamics, Mythology: A Monograph*], ex. ed. E.E. Dmitrieva. Moscow, IWL RAS Publ., 2019. 288 p. (In Russ.)
- 3 Bogdanova, O.A. “Formirovanie issledovatel'skogo tezaurusa pri izuchenii fenomena dachi v russkoi literature XIX–XXI vv.” [“Formation of the Research Thesaurus in Study of the Phenomenon of Dacha in Russian Literature of the 19th–21st Centuries”]. *Studia Litterarum*, vol. 7, no. 3, 2022, pp. 10–29. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-3-10-29> (In Russ.)
- 4 Bodriiari, Zh. *Soblazn* [*Temptation*], trans. from French by A. Garazdhi. Moscow, Ad Marginem Publ., 2000. 317 p. (In Russ.)
- 5 Boiko, M. *Metakritika metarealizma* [*Metacritics of Metarealism*]. Moscow, Literaturnye izvestiia Publ., 2010. 92 p. (In Russ.)
- 6 Gavrishkina, V. ““Dachnaia zhizn'” kak sotsiokul'turnyi fenomen” [“Country Life as a Socio-cultural Phenomenon”]. Bashmakoff, N., and M. Ristolainen, editors. *The Dacha Kingdom: Summer Dwellers and Dwellings in the Baltic Area*. Helsinki, Alersanteri Institute Publ., 2009, pp. 121–130. (In Russ.)
- 7 Grigorian, A. “Doiti do dna ada: Dostoevskii, Sologub, Mamleev” [“Reach the Bottom of Hell: Dostoevsky, Sologub, Mamleev”]. *Voprosy literatury*, no. 5, 2016, pp. 81–101. (In Russ.)
- 8 Kopoteva, I. “Shest' uzakonennykh sotok” [“Six Legalized Acres”]. Bashmakoff, N., and M. Ristolainen, editors. *The Dacha Kingdom: Summer Dwellers and Dwellings in the Baltic Area*. Helsinki, Alersanteri Institute Publ., 2009, pp. 447–461. (In Russ.)
- 9 Kostina, A.V. *Massovaia kul'tura kak fenomen postindustrial'nogo obshchestva* [*Mass Culture as a Phenomenon of Post-industrial Society*]. 5th ed. Moscow, LKI Publ., 2011. 352 p. (In Russ.)
- 10 Lovell, Steven. *Dachniki. Istoriia letnego zhit'ia v Rossii. 1710–2000* [*Summer Residents. The History of Summer Life in Russia. 1710–2000*], trans. from English by

- L.G. Semenova. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., DNK Publ., 2008. 347 p. (In Russ.)
- 11 Losev, A.F. *Dialektika mifa* [*The Dialectic of Myth*]. Moscow, Mysl' Publ., 2001. 429 p. (In Russ.)
- 12 Malinova-Tziafeta, O. "(Post)sovetskie dachi i dachniki, voobrazhaemye i real'nye. Retenziia na knigu: Caldwell M.L. *Dacha Idylls*. Berkeley; L.A., 2011" ["(Post)soviet Dachas and Summer Residents, Imaginary and Real. Review of: Caldwell, M.L. *Dacha Idylls*. Berkeley, L.A., 2011"]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 6, 2013, pp. 359–366. (In Russ.)
- 13 Nefagina, G.L. *Russkaia proza kontsa XX v.: Uchebnoe posobie* [*Russian Prose of the End of the 20th Century: A Textbook*]. Moscow, Flinta Publ., Nauka Publ., 2003. 320 p. (In Russ.)
- 14 Reshetov, T. "Metafizika Mamleeva" ["Mamleev's Metaphysics"]. Mamleev, Iu.V. *Sud'ba bytiia. Za predelami induizma i buddizma* [*The Fate of Being. Beyond Hinduism and Buddhism*]. Moscow, Ennenagon Publ., 2006, pp. 247–261. (In Russ.)
- 15 Ryzhakova, S. "'Krest'ianskii domik, nanimaemyi gorozhaninom': o nekotorykh metamorfozakh peterburgskoi / leningradskoi dachi v XIX–XX vv." ["'A Peasant's House Hired by a Citizen': About Some Metamorphoses of a St. Petersburg / Leningrad Dachas in the 19th–20th Centuries"]. *The Dachas Kingdom: Summer Dwellers and Dwellings in the Baltic Area*. Helsinki, Alersanteri Institute, 2009, pp. 409–416. (In Russ.)
- 16 Saraskina, L.I. "Chelovecheskoe i inoe izmerenie. Dva dialoga s pisatelem Iuriem Mamleevym" ["Human and Other Dimensions. Two Dialogues with the Writer Yuri Mamleev"]. Saraskina, L.I. *Nepredolennoe: Dialogi dvukh desiatiletii* [*Insurmountable: Dialogues of Two Decades*]. Tula, Iasnaya Poliana Publ., 2009, pp. 57–68. (In Russ.)
- 17 Khaidegger, M. *Chto takoe metafizika?* [*What is Metaphysics?*], trans. from German by V.V. Bibikhin. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2013. 288 p. (In Russ.)
- 18 Tsiv'ian, T. "O mifologicheskikh konnotatsiakh dachi" ["About the Mythological Connotations of the Dachas"]. Bashmakoff, N., and M. Ristolainen, editors. *The Dachas Kingdom: Summer Dwellers and Dwellings in the Baltic Area*. Helsinki, Alersanteri Institute Publ., 2009, pp. 11–24. (In Russ.)
- 19 Cherniak, M.A. *Aktual'naia slovesnost' XXI veka. Priglasenie k dialogu: Uchebnoe posobie* [*Actual Literature of the 21st Century. Invitation to Dialogue: Tutorial*]. 2nd ed. Moscow, Flinta Publ., 2015. 233 p. (In Russ.)
- 20 Caldwell, Melissa L. *Dacha Idylls: Living Organically in Russia's Countryside*. Berkeley, L.A., University of California Press, 2011. XXII, 201 p. (In English)

Научная статья /
Research Article

<https://elibrary.ru/EFCUJT>
УДК 821.221.18.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)6 + 83(=521)

ПОЭМА А.А. АХМАТОВОЙ «РЕКВИЕМ» В ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР: ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА НА ОСЕТИНСКИЙ ЯЗЫК

© 2023 г. Е.Б. Дзапарова

*Северо-Осетинский институт гуманитарных
и социальных исследований им. В.И. Абаева,
Владикавказ, Россия*

Дата поступления статьи: 12 ноября 2022 г.

Дата одобрения рецензентами: 17 января 2023 г.

Дата публикации: 25 июня 2023 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-220-241>

Аннотация: В статье впервые проведен сравнительно-сопоставительный анализ поэмы А.А. Ахматовой (1889–1966) «Реквием» в оригинале и в переводе осетинского поэта А.М. Кодзати (1937–2021) для выявления сходства и различия лексико-семантических средств, образной системы и символики. Цель исследования — проследить репрезентацию смыслового пространства оригинала в поэтическом переводе. Автором показаны основные виды переводческих стратегий при передаче особенностей идиостиля, дается оценка с позиции отражения в переводе эмоционального посыла оригинала в целом. Поиск инвариантных соответствий в языке перевода показал стремление переводчика больше к эмоциональной тождественности с оригиналом и частично к стилистической. С помощью функциональных эквивалентов А.М. Кодзати удалось отразить в переводном тексте личные переживания лирической героини, передать исповедальный пафос поэмы. Отсутствие в переводящем языке эквивалентов для передачи некоторых поэтических образов вынуждало переводчика прибегать к ассоциативной замене. Встречающаяся в тексте фольклорная, православная символика местами транслируется не буквальными лексическими средствами. Так как тот или иной символ не всегда мог вызывать аналогичные ассоциации у реципиента, переводчик прибегал к смысловой адаптации.

Ключевые слова: А. Ахматова, «Реквием», А. Кодзати, художественный перевод, символика, образ, интенция автора, мотив жертвенности, исповедь, динамическая адекватность.

Информация об авторе: Елизавета Борисовна Дзапарова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Северо-Осетинский институт гуманитарных и социальных исследований им. В.И. Абаева — филиал Федерального государственного бюджетного учреждения науки Федерального научного центра «Владикавказский научный центр Российской академии наук», пр. Мира, д. 10, 362040 г. Владикавказ, Республика Северная Осетия — Алания, Россия.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1388-0268>

E-mail: L-dzpariova@mail.ru

Для цитирования: Дзапарова Е.Б. Поэма А.А. Ахматовой «Реквием» в диалоге культур: проблемы перевода на осетинский язык // Studia Litterarum. 2023. Т. 8, № 2. С. 220–241. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-220-241>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 8, no. 2, 2023

POEM BY A.A. AKHMATOVA "REQUIEM" IN THE DIALOGUE OF CULTURES: PROBLEMS OF TRANSLATION INTO OSSETIAN

© 2023, Elizaveta B. Dzaparova

*V. I. Abaev North Ossetian Institute for Humanitarian
and Social Studies, Vladikavkaz, Russia*

Received: November 12, 2022

Approved after reviewing: January 17, 2023

Date of publication: June 25, 2023

Abstract: The article provides a comparative analysis of the poem by A.A. Akhmatova (1889–1966) "Requiem" in the original and in the translation of the Ossetian poet A.M. Kozachi (1937–2021) to identify similarities and differences in lexico-semantic means, figurative system and symbolism. The purpose of the study is to trace the representation of the semantic space of the original in poetic translation. The author shows the main types of translation strategies in the transfer of idiostyle features, gives an assessment from the position of reflecting the emotional message of the original in translation as a whole. The search for invariant correspondences in the target language showed the translator's desire for more emotional identity with the original and partly for stylistic one. With the help of functional equivalents A.M. Kozachi managed to reflect in the translated text the personal experiences of the lyrical female character, to convey the confessional pathos of the poem. The absence of equivalents in the target language to convey some poetic images forced the translator to resort to associative substitution. The folklore, Orthodox symbolism found in the text is sometimes translated by non-literal lexical means. Since this or that symbol could not always evoke similar associations in the recipient, the translator resorted to semantic adaptation.

Keywords: A. Akhmatova, "Requiem," A. Kodzati, literary translation, symbolism, image, intentions of the author, motif of sacrifice, confession, dynamic adequacy.

Information about the author: Elizaveta B. Dzaparova, PhD in Philology, Senior Researcher, V.I. Abaev North Ossetian Institute for Humanitarian and Social Studies – the Filial of the Vladikavkaz Science Centre of the Russian Academy of Sciences, Mira 10, 362040 Vladikavkaz, Republic of North Ossetia – Alania, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1388-0268>

E-mail: L-dzapariova@mail.ru

For citation: Dzaparova, E.B. "Poem by A.A. Akhmatova 'Requiem' in the Dialogue of Cultures: Problems of Translation into Ossetian." *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 2, 2023, pp. 220–241. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-220-241>

В последние десятилетия после отмены в 1988 г. постановления ЦК ВКП (б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» и полной реабилитации А.А. Ахматовой в российской и мировой культуре наблюдается растущий интерес к ее художественному наследию. Появляются все новые интерпретации поэтических текстов русской поэтессы, а их перевод охватывает все больше языковых пространств (см.: [4, с. 307–320; 9, с. 145–148; 10, с. 48–52]). Объектом исследования становится и переводческая деятельность самой А.А. Ахматовой с различных языков [13, с. 67–74].

Первые поэтические переводы произведений А. Ахматовой на осетинском языке появились в конце 1980-х гг. К ее 100-летию были опубликованы отдельные стихотворения из поэмы «Реквием» в переводе известного осетинского поэта А.М. Кодзати: «Вместо предисловия», «Посвящение», V глава (без названия), «Приговор». Позднее, незначительно доработав существующие стихотворения, А. Кодзати осуществил перевод самого известного произведения Анны Андреевны уже полностью. Обращение к переводу поэмы, на наш взгляд, связано не только с юбилейной датой, но и с проблемно-тематическими приоритетами самого переводчика, отражающего и в собственном творчестве трагическую правду XX в.¹, «драматизм сложных отношений человека и времени» [12, с. 135]. Основываясь на сходстве и различии текстов, мы попытаемся показать возможности отразить в переводе художественно-эстетическую сторону и систему символов оригинала, передать интенции автора в целом.

Передача поэтического мира того или иного автора — первостепен-

¹ Отрицательное отношение А. Кодзати к сталинским репрессиям отражено в стихотворении «Реквием-37» (1988).

ная задача переводчика, которая заключается в передаче не только общего смысла, но и слов-образов, фонетических, лексических, стилистических и др. особенностей текста-источника. В настоящем исследовании художественный текст, вовлеченный в переводческий процесс, рассматривается нами сквозь призму адекватной передачи жанровой специфики, формальных и содержательных категорий, стилистических особенностей, которые в целом сводятся к воспроизведению прагматического потенциала оригинала.

Поэма «Реквием», как известно, отражает как личную трагедию самой А. Ахматовой — арест сына Л. Гумилева и мужа Н. Пунина, так и общенациональную — массовые репрессии 1930-х гг.

Произведение проникнуто глубоким лиризмом. Исповедальное начало характеризует стиль произведения. Читатель погружается в глубоко эмоциональный мир поэтессы. Автор выражает личные переживания в скорбно-лирической интонации. Помянуть и оплакать — долг А. Ахматовой-жены, матери, поэта.

Поэме А. Ахматовой, состоящей из отдельных, написанных в разные годы стихотворений, предпослан эпитафия и прозаическое предисловие. Эта часть текста не менее важна в структуре всей поэмы, так как раскрывает историю ее написания — просьбу-завет описать мучения народа. Пространственно-временная структура в переводе, как и в оригинале, обозначается в первой строке: «В страшные годы ежовщины я провела семнадцать месяцев в тюремных очередях Ленинграда» [17, с. 555] — «Ежовы æвирхъау рæстæджыты æвдæс мæйы арвыстон, Ленинграды ахæстæттæм рады лæугæйæ» [18, с. 331] («В страшное время Ежова семнадцать месяцев провела стоя в очередях к тюрьмам Ленинграда»)². А. Кодзати удалось показать в предисловии синтез личного и народного горя. Описываемая автором трагедия передается выражениями, отчетливо дающими представление о бесконечных страданиях и мучениях народа уже здесь, в предисловии: «ежовщина», «женщина с голубыми губами», «очнулась... от оцепенения», «что некогда было ее лицом...». Переводчик уловил намерения автора: отразил образ страдающей женщины, сохраняя штрихи в ее изможденном (в некоторой степени безжизненном) облике: «сылгоймаг, йæ былтæ — æрвхуыз-

2 Здесь и далее подстрочный перевод наш. — Е.Дз.

цъæх» ('женщина, губы у нее голубые'), «йæ уæнгты æндзыг феуæгъд» ('телo освободилось от онемения'); подобие лица и в переводе создается тождественными средствами номинации: «сылгоймаджы цæсгом — цæсгом кæддæр хуынди, ныр æм цæсгомы хуызæнæй ницыуал уыди» ('лицо женщины — лицом когда-то было, теперь на лицо похожее в нем не было ничего'). Составляющие смысловой и эмоциональный центр отрывка подлинника лексемы в переводе представлены полными эквивалентами. А. Кодзати нивелировал лишь интенцию А. Ахматовой потерей негативного оттенка, придающего слову «ежовщина» суффиксом «щин».

Своеобразным смысловым ключом ко всему произведению является и эпиграф, в котором заложена мысль о неразрывной связи лирической героини со своим народом, «в сопричастности ее ко всем бедствиям родной страны» [Г, с. 35]. В отрывке из стихотворения «Так не зря мы вместе бедовали...» 1961 г. не случайно употреблено противопоставление «чуждый» — «мой», дающее четкое представление, кто для А. Ахматовой свой, кто чужой³. Голос автора и передаваемая ею в стихе интонация в осетинском варианте А. Кодзати транслируется несколько приглушенно. Объясняется это отсутствием побудительно-отрицательной конструкции «нет!»: *Нет! И не под чуждым небосводом...*

*Кæйдæр дæлбазыр не 'мбæхстæн, нæ бадтæн,
Нæ рæвдыдта æцæгæлон арв мæн. —
Цы ран уыдысты, се 'намондæн, м' адæм,
Мæ адæммимæ уыцы ран уыдтæн [Г8, с. 331].*

Под чужим крылом не пряталась, не отсиживалась,
Не утешал чужой небосвод меня. —
Где был, к их несчастью, мой народ,
С моим народом там же я была.

Однако в переводе, как нам кажется, с помощью глаголов с отрицанием «не 'мбæхстæн», «нæ бадтæн», «нæ рæвдыдта» А. Кодзати еще больше акцентирует внимание реципиента на готовности лирической героини

³ «Чужими» А. Ахматова считает русских эмигрантов, покинувших к тому времени Родину.

к самопожертвованию как о собственном выборе, о некоей ее миссии. Оппозиция «чужой» — «свой» находит выражение в соответствующих на языке перевода понятиях «кайдәр» ('чей-то'), «әцағалон» ('чужой') — «мә» ('мой').

Основная часть и в переводе состоит из отдельных стихотворений, объединенных в единый цикл: X глав (три из них имеют название: «Тәрхон» ('Приговор'), «Ныхас адзалимә» ('Разговор со смертью'), «Чырыстийы байтыгъд» ('Распятие Христа'). Каждая глава изобилует символами, нагруженными семантикой, раскрывающими взгляд автора на отображаемый трагический отрезок времени.

«Посвящение», «Вступление» — эти части «Реквиема» вводят читателя в тюремный Ленинград. Почти в каждой строке автор запечатлевает поэтический образ. Уже первые строки в переводе отражают эмоциональное состояние героини, горе которой не выдерживает природная стихия: «Ацы хъыг наә бауромдзәен хох дәр, / Дон дәр әй наә фәуыздәни ласт» ('Это горе не остановит и гора / И река ее не унесет'). Звукопись оригинала, запечатленная в повторении в первой строке согласных [г], [н], [р] «Перед этим горем гнутся горы», во второй — гласной [е] «Не течет великая река», в переводе достигается совсем иными фонетическими средствами и созвучием только во второй строке гласной [ә]: «Дон дәр әй наә фәуыздәни ласт».

План содержания в сопоставляемом отрывке вызывает у реципиента адекватное восприятие, даже если единицы перевода в денотативном отношении неадекватны исходным. Значительную эмоциональную и смысловую нагрузку несут в переводе выражения: «наә алы бон дәр — сау» ('наш каждый новый день — черный'), «о мә бон» ('о, мой день'), «стәй тәрхон...» ('затем приговор'), «уд ыснараг, фестади әрду» ('душа истончилась, превратилась в волосок'), «тарст уд» ('испуганная душа'), «әрвдзәф бәласау ләуу» ('стой, подобно пораженному молнией дереву'), «дыууә фыдазы» ('два тяжелых года'), «сау халон» ('черная ворона'), «сау цалх» ('черное колесо'), «тугайдзаг цырыхъхъ» ('кровавый сапог') и др.

В отрывке природа персонифицирована. Городу и в целом стране также приписывается состояние живого, т. е. и в переводе утверждается мысль, что боль может чувствовать не только человек, каждая деталь в поэме чувствует боль и страдает от нее. Мотив жертвенности охватывает все

пространство: от земли и до неба: «улыбался / Только мертвый» — «Бæстыл æрмæстдæр марды зæрдæ ради» ('На земле только сердце мертвого радовалось'), «И ненужным привеском качался / возле тюрем своих Ленинград» — «...лæууыд йæ ахæстæттæм рады... Ленинград» ('стоял к своим тюрьмам в очереди... Ленинград'), «И безвинная корчилась Русь» — «Æмæ куыдта Уырысы зæхх æдыхæй...» ('И плакала русская земля от немощи...'). Переводные отрывки соответствуют общей тональности подлинника, отражая чувство сострадания ко всем тем, кого коснулась эта трагедия (человек, город, земля).

Тяжесть случившегося в каждой главе помогают ощутить художественные образы, передача которых на осетинский язык не всегда была возможна. Например, отсутствием в переводном отрывке метафоры «звезды смерти» смягчен мотив смерти. А отсюда наблюдается и ослабление авторской личностной интонации.

Символом страшной эпохи становятся «черные маруси» — машины, на которых увозили осужденных и которые, образуя в строфе смысловой центр, становятся «резко контрастирующими со смертельными судорогами несчастной великой державы, подчеркивая масштаб вселенской катастрофы» [16, с. 319]. Естественно, дословный перевод не может адекватно восприниматься читателем, так как не осуществляется полная сигнификация образа. Символ, олицетворяющий «путь к смерти», А. Кодзати реализован частично: сохранен смысл в строке на основе другого образа «сау цалх йыл тылди» ('черное колесо на нее катилось'). В тексте:

Звезды, смерти стояли над нами,
И безвинная корчилась Русь
Под кровавыми сапогами
И под шинами черных марусь

[17, с. 556]

Æмæ куыдта Уырысы зæхх æдыхæй,
Æмæ йæ бон хъæр кæнын дæр нæ уыд.
Тылди йыл сау цалх, тугæйдзаг цырыхъхъ æй
Йæ быны ссæста, мардта йын йæ уд

[18, с. 332].

И плакала русская земля от немощи,
И не в силах была даже кричать.
Катилось на нее черное колесо, кровавый сапог ее
Под собой топтал, убивал ее душу.

Очень сложное для анализа произведение насыщено художественными образами, выражениями, которые не только помогают автору раскрыть основную тему, а читателю в полной мере ощутить трагедию, но и установить связь времен, показать соизмеримые события в истории страны. В качестве сравнения А. Ахматова в следующем стихотворении проводит параллель «стрелецкие женки — лирическая героиня», обозначая степень страдания своей героини.

Буду я, как стрелецкие женки,
Под кремлевскими башнями выть [17, с. 557].

Этот отрывок, как и весь стих в переводе, предельно близок к оригиналу, пословно отражая не только сам прием сравнения, но и адекватно воспроизводя коммуникативный эффект, заключенный в нем.

Стрелецы усау, ме 'лгыыст уд, дзыназ уал,
Ам, Кремьлы сырх маэсгуыты бын хит! [18, с. 333]

Подобно стрелецкой жене, моя проклятая душа, стони пока,
Здесь, под красными башнями Кремля страдай!

Концепция динамической адекватности (термин Ю. Найда) выражается в использовании слов, близких в смысловом и эмоциональном отношении, с сохранением их прагматического потенциала и в переводе.

Произведение, построенное на системе символов, и в дальнейшем не менее трагично по своему звучанию. Более глубокому пониманию идейно-художественного своеобразия поэмы служит ввод А. Ахматовой глав (II и VI), напоминающих колыбельную песенку, а больше — материнский плач.

Тихо льется тихий Дон,
Желтый месяц входит в дом.
Входит в шапке набекрень,
Видит желтый месяц тень.
Эта женщина больна,

Эта женщина одна,
 Муж в могиле, сын в тюрьме,
 Помолитесь обо мне [17, с. 557].

В переводных отрывках легкая, лирическая мелодика стиха сменяется эмоциональной подачей душевных переживаний лирической героини, не противоречащей тематической направленности оригинала, а может быть более уместной в произведении со столь трагическим содержанием.

Тулы хьеллаугæнгæ Дон,	Катится, качаясь, Дон,
Атад, ахуыссды бон.	Растаял, погас день.
Уатмæ бахызти сындæг	В комнату зашел медленно
Бур мæй, федта дзы æндæрг —	Желтый месяц, увидел там силуэт —
Иу ус, бахорз ис йæ арт:	Эта женщина, погас ее очаг:
Ахст — йæ фырт, йæ мой — тыхмард.	Арестован — сын, супруг — убит.
Усæн а хæдзар — ингæн.	Женщине этот дом — могила.
Зæдтыл бафæдзæхсут мæн [18, с. 333].	Помолитесь обо мне.

Переданный переводчиком план содержания оригинала характеризуется проникновением в мир авторских интенций. А. Кодзати находит языковые средства, в которых, на наш взгляд, отражена эмоциональная оценочность и экспрессивность отрывка. Однако передать сложную систему символов, раскрыть их связь с действительностью не всегда удается в переводе. Здесь А. Кодзати не учтен мотив больной и обезумевшей от горя женщины, являющийся сквозным в поэме: «Эта женщина больна, / Эта женщина одна».

В переводе не отражен замедленный темп, мелодичность стиха. Если у А. Ахматовой в этих отрывках ключевыми являются лексемы «тихо», «тихий», «легкий», подчеркивающие в колыбельной имитацию тишины (в противовес «крику» и «вытью» в основном тексте), то у А. Кодзати отсутствуют в переводе слова, связанные с семантическим полем «тишины, молчания». Наоборот, переводные строки не диссонируют с тональностью поэмы в целом, переводчик делает акцент и здесь на трагическом: «Тихо льется Тихий Дон» — «Тулы хьеллаугæнгæ Дон» («Катится, качаясь, Дон»), «Легкие летят недели» — «Удхор, фидиссаг фыдазтæ» («Мучительные, позорные, трагические годы»).

Далее в переводе последовательность III и IV глав изменена. Приведем пример IV (в переводе III) главы, в которой ярко противопоставляется жизнь героини «до» и «после»:

Показать бы тебе, насмешнице
И любимице всех друзей,
Царскосельской веселой грешнице,
Что случится с жизнью твоей —
Как трехсотая, с передачею,
Под Крестами будешь стоять
И своею слезой горячею
Новогодний лед прожигать.
Там тюремный тополь качается,
И ни звука — а сколько там
Неповинных жизней кончается... [17, с. 557–558]

У А. Кодзати:

Уæд цы буц уыдтæ, уæд цы хъал уыдтæ,
Худын, хъазынаей уды чи 'фсæста!
Ныр дæ царды таг, ой, ныггалиутæ,
Ныр чызгон бонтæй цух дæ, ирвæзт дæ.
Дымгæ къонайы хъазы фæныкæй,
Ой, мæ рыст уæнгтæ 'взоны уынджы къæй⁴,
Ам цъæх айнаг их у мæ цæссыгæй,
О, тæвдцæссыгæй у цæрдхуынчътæ.
Ам гæдыбæлас ризы ирдгæмæ.
Уынгтæ — гобийау. Уым та мидагæй,
Удтæ, сонт удтæ сæфынц мингæйттæй [18, с. 333].

Тогда какой избалованной ты была, тогда какой гордой ты была,
Смехом, играми насыщала душу!
Теперь линия твоей жизни, ой, запуталась,

4 Фразеологизм «уынджы къæйыл зайын» (букв. с осет. «оставаться на уличной плите») означает «остаться одной; остаться ни с чем; потерять кров».

Теперь от девичьих дней отдалена ты, избавлена ты.
 Ветер в очаге играет пеплом,
 Ой, мое больное тело терзает уличная плита,
 Здесь голубой твердый лед от моих слез,
 Ой, от горячих слез весь покрыт дырами.
 Здесь тополь дрожит на холодном ветру.
 Улицы, словно немые. А там внутри,
 Души, безумные души погибают тысячами.

В переводе не совсем отражен лексический состав оригинала, но лучше воспринять текст, а также познать изображенную в тексте действительность реципиенту, как кажется, помогают выражения, которые несут значительную смысловую и эмоциональную нагрузку: «фыдхъызæмар» ('сверхмучение'), «бæллæхтæ-фыдохтæ» ('беды-несчастия'), «ахуысс, быны зæрдæ, аскъуый» ('погасни, сердце, разорвись'), синонимические (и не только) повторы: «Уæд цы буц уыдтæ, уæд цы хъал уыдтæ» ('Тогда какой избалованной ты была, тогда какой гордой ты была...'), «Худын, хъазынаы уды чи 'фсæста» ('Смехом, играми насыщала душу!..'), «Ныр чызгон бонтæй цух дæ, ирвæзт дæ» ('Теперь от девичьих дней отдалена ты, избавлена ты'), «Удтæ, сонт удтæ сæфынц мингайттæй» ('Души, безумные души погибают тысячами').

Желаемый эмоциональный эффект достигается А. Кодзати и различными художественными приемами, например метафоризацией: «атад, ахуыссыди бон» ('растаял, погас день'); персонификацией: «уатмæ бахызти сындæг / бур мæй» ('в комнату зашел медленно / желтый месяц'); образным сопоставлением: «усæн а хæдзар — ингæн» ('женщине этот дом — могила'), «бонтæ сынттыгау — сæнтсау» ('дни как вороны — очень черные'). В осетинском тексте присутствует и национально-образная символика: «дымгæ къонайы хъазы фæныкæй» ('ветер в очаге играет пеплом')⁵. В переводе сохраняется семантика опустелого дома, в котором не осталось мужчины, потому что «Муж в могиле, / Сын в тюрьме».

II и VI главы написаны четырехстопным хореем. Своей формальной организацией приближает восьмистишия во II и VI главах к народной пе-

5 Огонь в очаге у осетин тушили при гибели последнего представителя мужского пола семьи, считалось, что жизнь в этой семье / доме закончилась.

сенной традиции и А. Кодзати. В переводе не только сохранен размер, совпадает и количество слогов в строке (во II гл. — 7 слогов, в VI гл. — восьмисложный стих чередуется с семисложным) местами с выпадением ударного (пиррихий). В переводе VI главы ритм причета в запевых сохраняется междометиями «*Ой*, маэ рыст уаэнгтæ...», «*О*, тæвд цаэссыгæй у цаэрдуынчытæ», характерными для поэтики плача. И в переводе стих звучит как причитание — хъарæг — над покойником, в котором, по мнению фольклориста Н.М. Герасимовой, глубже и поэтичнее из всех жанров устного народного творчества отражаются личные переживания человека [3, с. 134]. Преломление в поэме жанра плача видится Н.Л. Лейдерману на протяжении всей поэмы. По его мнению, произведение А. Ахматовой написано в жанровых рамках фольклорного канона, которое «не пропускает ни одной фазы похоронного обряда: у нее есть и плач-оповещение <...> и плач при выносе <...> есть плач при опускании гроба <...> есть и поминальный плач» [11, с. 207].

О временном отрезке мучительно долгих ожиданий в очередях Ленинграда автор еще раз говорит в V главе «Вступления». Томительные семнадцать месяцев транслируются и в переводе: строки подчеркивают страдание лирической героини в очередях в ожидании приговора — каменного слова. Эмоциональное состояние лирической героини передают глаголы «кричу», «зову», «кидалась в ноги». Каждое выражение и в переводе отражает выпавшие на долю матери страдания: «кæнын фæдис» ('бью тревогу'), «лаууын зонгуытыл» ('стою на коленях'). Степень отчаяния усиливается в переводе использованием фразеологизмов, выражений с яркой коннотацией («уд хъуырмæ ссыд» ('душа подступила к горлу') русский эквивалент «чаша терпения переполнилась»; «цардыл ауыгътон маэ къух» ('на жизнь махнула рукой')). Переводчик сохраняет ощущение безысходности. «Аллюзии на похоронную церемонию, вызванные мрачными предчувствиями матери» [8, с. 81] оформлены эллиптическими предложениями «И только пыльные цветы, / И звон кафельный, и следы / Куда-то в никуда». Переводимые единицы в осетинском тексте не нашли своего смыслового соответствия, А. Кодзати придерживается только внешней формальной точности: «Æрмæст æфсæн дуæртты зæлланг, / Æхсæвы сау тарфмæ фæндаг, / Ыздæхæнтæ дзы — нал» ('И только железных дверей звон, / Дорога в глубину черной ночи, / Возврата оттуда — нет'). Однако и перевод, как нам кажется, производит определенный коммуникативный эффект на получателя

художественного текста. А. Кодзати сохраняет прагматический потенциал отрывка выбором языковых единиц для обозначения эмоционального состояния героини. Подобно русскому оригиналу, в переводе акцентируется внимание на безысходности ситуации, ощущении ее тупиковости. Ассоциация дисбаланса передается в переводе и в образе звезды, которая символизируют не надежду, а неизбежную смерть: «Ыстъалы нау — адзал» ('Это не звезда — смерть').

В переводе сохраняется чередование четырехстопного и трехстопного ямба в восьми- и шестисложных строках. В строфе 14 строк, что приближает ее к сонету. А. Кодзати расширяет рамки оригинальной поэтической формы. В переводе 16 строк: вместо второго катрена у него секстина.

А. Кодзати и сам обращался в поэзии к форме сонета, но не всегда прибегал к ее традиционной классической форме. Как пишет другой известный осетинский поэт Х.-М. Дзуццати: «Почему-то строгость, каноничность, жесткость и неизблемость его (сонета. — *Е.Дз.*) формы мне напоминают тоталитарную систему, в которой нам вольно или невольно приходилось жить — жить как бы в сонете, в его догматике и несвободе. В нем Ахсар выражал свою “несонетную”, несистемную, недозволенную правду. Он в сонете противостоял сонету» [5]. И уходом от строгой поэтической формы здесь, может быть, и скрыто это противостояние тоталитарному режиму.

В сонете сохранен способ рифмовки: перекрестная сменяется парной (АБАБ, ВГВГДД, ЕЕЖ, ЗЗЖ). Чередование мужских и женских рифм, что присуще классическому сонету, в оригинале и в переводе представлено только мужскими клаузулами. Теза и антитеза сонета в оригинале графически разграничены в 8/6 стихах, в переводе противопоставление начинается после 10 строки — 10/6. Сюжетно-эмоциональный переход как и в оригинале, начинается с выделительно-ограничительной частицы «æрмæст» (в оригинале союз + частица «и только»). Анафористическая композиция — использование в начале строк союза «и» (что тоже характерно для канонического сонета) — усиливает эффект одномоментности действий, длящихся вечно (авторский замысел передается и глаголами настоящего времени). В переводе А. Кодзати поэтический прием сохранен, но для зачина используется чередование букв «к», «æ», «ы».

Прозвучавший приговор для лирической героини — смерть моральная, не физическая. Психологическое состояние героини, понимающей всю

безысходность реальности, А. Кодзати передает, соблюдая семантическую точность, но не совсем бережно воспроизводит символику этого отрывка, обойдя ключевые эпитеты (антитеза: каменное слово — живая грудь (символ ее прошлой жизни, когда она еще могла чувствовать, ощущать что-то)).

Как перенести гибель сына? Решение этой трагической проблемы лирическая героиня видит в: «Надо память до конца убить, / Надо, чтоб душа окаменела, / Надо снова научиться жить». Не случайно автор и здесь делает упор на единоначатии в каждой строке. Лексическая анафора — повтор предикативного наречия «надо» — проходящая лейтмотивом в строфе, не только придает ей выразительность и особый ритм, героине автор подсказывает выход из замкнутого круга.

В переводе мы также слышим голос лирической героини, себе дающей наставления стойко преодолеть / перенести горе матери / жены. В отрывке перевода сохранен мотив окаменелости, внутренней опустошенности человека, лишённого как духовных, так и физических сил:

Фæлаæ быхс — кæнинагтæ дзæвгар и.
Хъуамæ фестай дойнагдур, æндон,
Ферох кæ дæ судзгæ фыд, ныммар ай,
Зæгъ дæхицæн: хъуамæ та цæрон [18, с. 334].

Но терпи — еще много дел.
Должна стать камнем, сталью,
Забудь о своем страдающем теле, убей его,
Скажи себе: должна опять жить.

И в осетинском варианте А. Кодзати находит функциональные аналоги для отражения контекста, в котором «внутренняя энергия строк говорит о несокрушимом противостоянии личности окружающему миру, эпохе, судьбе» [15, с. 15].

Адекватным в смысловом отношении является перевод А. Кодзати IX главы поэмы «Уже безумие крылом...», полностью отражающий не только символику оригинала, но и пословно воспроизводящий его лексический строй. Сохранить идиостиль А. Ахматовой в отрывке А. Кодзати удается передачей языковых средств, реализующих и авторский художественный

замысел: «Ни сына страшные глаза — / Окаменелое страданье» — «Нæдæр мæ хъæбулæн йæ тарст / (Йæ хъыг йæ цæстыты ныддур и)» («Ни моего сыночка испуг / (Его печаль в глазах окаменела)»).

Поэма А. Ахматовой, как утверждают некоторые исследователи ее творчества, построена по библейскому сюжету, где кульминационным моментом является распятие. В «Распятии» А. Ахматова опять устанавливает вневременную связь. В X главе появляются Богородица с Сыном, с которой ассоциирует себя А. Ахматова / лирическая героиня. Соотношение в поэме двух временных планов прослеживается и в статье О.М. Баруткиной: «Ахматова соединяет хронотоп 1930-х годов с вечным временем, запечатленным в Евангельской истории. Личное горе Ахматовой матери смешивается с трагедией всех матерей, что стояли с ней “под красною ослепшею стеной” и освещается горем Матери-Девы, которая с безмолвным мужеством переносила свой подвиг. Прошлое время размыкается в настоящее вневременным началом главного материнского образа — Богородицы, и благодаря этому появляется возможность будущего, где память победит и “сохранит” все... Время “большого террора”, по Ахматовой, можно в итоге сопоставить только с картинами убийства и погребения Христа» [2, с. 11–12]. В первой части восьмистишия у А. Ахматовой обращение Иисуса на кресте к Отцу и Матери сменяется во второй Его Распятием, появляются образы, стоящие под крестом: Магдалина, ученик Иоанн, Мать. К X главе предпослан эпиграф из канона Великой Субботы: «Не рыдай Мене, Мати, во гробе зрящи» — в переводе передается современным осетинским языком, словарный состав приближен к оригиналу. В осетинском переводе евангельский план воспроизводится на уровне образном и словесном, акцентирующем внимание А. Кодзати, как и А. Ахматовой, на семантике смерти и страдании Матери.

Начинающееся с торжественной интонации стихотворение в переводе потеряло свою патетичность. Эта часть передана средствами переводящего языка нейтрального пласта:

Хор ангелов великий час восславил,
И небеса расплавились в огне [17, с. 560].

Уый хатыдта: нæ баззайдзæн æвдæй,
Æмбæрста ноджы: нæу æнцон мæлын [18, с. 335].

Он понимал: не останется невредимым / живым,
Осознавал еще: нелегко умирать.

Мотив окаменелости автор воплощает в образе «любимого ученика» — апостола Иоанна. У А. Кодзати состояние окаменелости → опустошенности правомерно испытывает Дева Мария, которая и вбирает в себя безмерное горе матерей.

Весь тягостный путь и страдания лирической героини А. Ахматовой выражаются в отрывке глаголами: «рыдала», «билась», «каменела», «молчала» (настоящее время глагола отождествляется с вечностью движения). Лейтмотив страдания реализуется образными, семантически близкими единицами переводящего языка: «басур ис» ('лишилась чувств'), «уынар-гъын» ('выть'), «хъæрзын» ('стонать'), «цавддурау» ('окаменеть'), «нæ кодта уынар» ('не произносила ни звука'), «иу дæр нæ уæндыди кæсын» ('ни один не осмелился смотреть'), символизирующими и в осетинском тексте мучения матери и сына.

Эпилог — поэтическое завещание А. Ахматовой — образует кольцевую композицию с предисловием. В двухчастном эпилоге автор опять отправляет нас в многотысячную очередь Ленинграда, где встречаются те же образы опавших лиц, звучит мотив единства судьбы А. Ахматовой с судьбой народа:

И я молюсь не о себе одной,
А обо всех, кто там стоял со мною,
И в лютый холод, и в июльский зной,
Под красною ослепшею стеною [17, с. 561].

В переводе А. Кодзати:

Æмæ та кувын, Иу Хуыцауæй курын:
Сæдæтæй, минтæй Де стыр бæллæх сис...

Сырх агуыри сис гоби у, нæ дзуры,
О, саугуырм æмæ дурзæрдæ у сис [18, с. 336].

И опять молю, Единого Бога прошу:
Избавь сотых, тысячных от Твоей большой беды...
Красная кирпичная стена нема, молчит,
Да, совсем ослепшая и жестокая стена.

Исповедально-завещательные строки А. Ахматовой в переводе, как представляется, совсем о другом, о том, что к молитве о сотых и тысячных красная стена оставалась молчаливой и слепой. За пределами осетинского текста осталась возникающая и здесь «тема ответственности и долга поэта перед немотой народного горя» [14, с. 19].

Голос «стомиллионного народа», которым становится героиня, — это возможность сказать и озвучить на века трагедию миллионов, и в этом А. Ахматова видит свой нравственный долг.

Мæ хъарæг нывæндын уæхи дзырдтæй æз,
Мæ хъарæджы сиу и милуанты хъæлæс [18, с. 337].

Мое причитание я сложила из ваших слов,
В моем причитании слит голос миллионов.

В переводе эксплицитно присутствует ахматовская скорбно-лирическая интонация. В строфе в целом она выражена экспрессивной глагольной лексикой («цæстырухс ныррауат и, ныззауат» 'блеск глаз уничтожен, угас', «мидбылхудт ныххус» 'улыбка засохла'), другими изобразительно-выразительными средствами, которые и на осетинском языке удивительно точно передают горечь личной трагедии А. Ахматовой, переходящей во всенародную: «уадултæ—дур-къæй» ('щеки словно каменная плита'), «сау дамгъæтæ» ('черные буквы'), «саугуырм» ('совсем слепая'), «дурзæрдæ» ('с каменным сердцем'), «зæрдæ сисы фæдис» ('сердце бьет тревогу'), «ныккалæд йæ бон» ('пусть обрушится его день'), «æвзарын цæрдудæй зындон» ('будучи живой, испытываю ад').

В переводе отражена и важная для А. Ахматовой «тема посмертной памяти» [7, с. 100]:

Рæхджы мæ йæхимæ куы айса ингæн, —
Сымах дæр-иу, курын, æрымысут мæн [18, с. 337].

А если в скором времени меня возьмет к себе могила, —
И вас тоже, прошу, вспомните меня.

И в осетинском тексте уже идет речь не о поминальной молитве о сыне и муже, проходящей лейтмотивом в поэме в целом, звучит мотив памяти о ней самой, которая зримо может материализоваться в памятнике (опять встречается символ окаменения!) с «максимальной конкретизацией локуса» [6, с. 214], где ставить его: «Æмырæхгæд дуармæ кæм ниудтон куыдзау» ('У наглухо запертой двери, где выла как собака').

Появляющийся в конце поэмы А. Ахматовой голубь отсылает нас опять к христианской религии, где голубь выступает символическим изображением Святого Духа, воплощающего созидательное женское начало наряду с Богородицей. В осетинском тексте библейский символ сохранен, олицетворяя и здесь духовную свободу.

Перевод одного из самых трагичных произведений русской литературы потребовал от А. Кодзати не только знания языков, практических навыков перевода, но и познаний в истории, фольклоре для того, чтобы расшифровать сложную систему символов. В разноязычных текстах мы находим близкие образно-семантические эквиваленты индивидуальных метафор и других единиц перевода. Но, к сожалению, не все концепты и образы переданы в осетинском тексте, так как язык перевода не всегда позволял найти эквивалент, а буквальный перевод не мог вызывать аналогичные ассоциации в сознании реципиента. Приходилось отрываться от буквы и передавать исходную информацию средствами переводящего языка. Однако упорные поиски средств первичной образности позволили передать историко-политический контекст сюжета, исповедальный пафос поэмы. И в поэтическом переводе А. Кодзати проецируется великая печаль и скорбь. Однако, несмотря на то, что А. Кодзати смог прочувствовать личную скорбь любящей матери и жены, в стиле изложения текстов заметны

различия. Мужчина-переводчик более сдержан в употреблении эмоционально-оценочных средств, влияющих на звучание ахматовского голоса в переводном произведении.

Список литературы

Исследования

- 1 *Афанасенко Ю.В.* Трагическое звучание поэмы А.А. Ахматовой «Реквием» // Научные итоги года: Достижения, проекты, гипотезы. 2016. № 6. С. 33–39.
- 2 *Баруткина М.О.* Мотив моления о чаше в поэме Анны Ахматовой «Реквием» // Грехнёвские чтения: литературное произведение в системе контекстов: мат. конф. Нижний Новгород: Николаев, 2019. С. 11–18.
- 3 *Герасимова Н.М.* Прагматика текста. Фольклор. Литература. Культура. СПб.: РИИИ; СПбГУ, 2012. 364 с.
- 4 *Джузеппина Л.* “Un poeta sicuro” и ее “Più fedele interprete”. Анна Ахматова в переводах Раисы Олькеницкой Нальди // Новый филологический вестник. 2019. № 3 (50). С. 307–320. DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00081
- 5 *Дзуццати Х.М.* «Поэт, который есть поэт» // Северная Осетия. 2017. 29 июня. URL: <http://sevosetia.ru/Article/Index/109304> (дата обращения: 01.11.2022).
- 6 *Ерохина И.В.* «Тройное дно» эпилога «Реквиема» Анны Ахматовой: смысло-делирующая функция реминисценций // «...Как в прошедшем грядущее зреет...»: Полувековая парадигма поэтики серебряного века: сб. ст. М.: Азбуковник, 2012. С. 211–228.
- 7 *Ивинская А.-С.* Исповедальность «Реквиема» Анны Ахматовой в переводе Юдиты Вайчюнайте // Практики и интерпретации. 2017. Т. 2 (2). С. 91–110. DOI: 10.23683/2415-8852-2017-2-91-110
- 8 *Каранец М.В., Черноситова Т.Л.* Компаративный анализ переводов поэмы «Реквием» А. Ахматовой на английский и французский языки // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 12 (42). Ч. 1. С. 79–82.
- 9 *Кухарева А.С.* Стратегии переводчика поэтического текста (на материале переводов стихотворений Анны Ахматовой на английский язык) // Труды молодых ученых. 2020. № 17. С. 145–148.
- 10 *Кучинский Р.Ю.* Переводы поэзии Анны Ахматовой на испанский язык // Амурский научный вестник. 2019. № 3. С. 48–52.
- 11 *Лейдерман Н.Л.* Бремя и величие скорби («Реквием» в контексте творческого пути Анны Ахматовой) // Русская литературная классика XX века. Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 1996. С. 199–214.
- 12 *Мамиева И.В.* Современная осетинская поэзия: жизнь после // Известия СОИГСИ. 2017. № 24 (63). С. 133–157.

- 13 *Найфонова Ф.Т.* Анна Ахматова — переводы из осетинской поэзии // Известия СОИГСИ. 2014. № 11 (50). С. 67–74.
- 14 *Сонькин В.А.* «Реквием» А. Ахматовой // Литература в школе. 2010. № 10. С. 17–19.
- 15 *Старикова Н.Н.* Анна Ахматова в словенских переводах // Stephanos. 2017. Вып. 4 (24). С. 9–21. DOI: 10.24249/2309-9917-2017-24-4-9-21
- 16 *Тихомирова А.О.* Воплощение «сверхличных» чувств в поэме А.А. Ахматовой «Реквием» // Русский язык в славянской межкультурной коммуникации. М.: МГОУ, 2018. С. 317–321.

Источники

- 17 *Ахматова А.* От царскосельских лип: Поэзия и проза. М.: Эксмо, 2008. 656 с.
- 18 *Кодзати А.М.* Кто-нибудь: стихотворения, переводы. Владикавказ: Ир, 2017. 447 с. (На осет. яз.)

References

- 1 Afanasenko, Iu.V. "Tragicheskoe zvuchanie poemy A.A. Akhmatovoi 'Rekviem'." ["The Tragic Sound of A.A. Akhmatova's Poem 'Requiem'."]. *Nauchnye itogi goda: Dostizheniia, proekty, gipotezy*, no. 6, 2016, pp. 33–39. (In Russ.).
- 2 Barutkina, M.O. "Motiv moleniia o chashe v poeme Anny Akhmatovoi 'Rekviem'." ["The Motif of Praying for a Cup in Anna Akhmatova's Poem 'Requiem'."]. *Grekhnveskie chteniia: literaturnoe proizvedenie v sisteme kontekstov: materialy konferentsii* [*Grekhn'ev's Readings: Literary Work in the System of Contexts: Conference Proceedings*]. Nizhnii Novgorod, 2019, pp. 11–18. (In Russ.).
- 3 Gerasimova, N.M. *Pragmatika teksta. Fol'klor. Literatura. Kul'tura* [*Pragmatics of the Text. Folklore. Literature*]. St. Petersburg, Russian Institute of Art History Publ., St. Petersburg State University Publ., 2012. 364 p. (In Russ.).
- 4 Dzhuzheppina, L. "'Un poeta sicuro' i ee 'Più fedele interprete.' Anna Akhmatova v perevodakh Raisy Ol'kenitskoi Nal'di" ["'Un poeta sicuro' and Her 'Più fedele interprete.' Anna Akhmatova in the Translations of Raisa Olkenitskaya Naldi"]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 3 (50), 2019, pp. 307–320. DOI: 10.24411/2072-9316-2019-00081 (In Russ.).
- 5 Dzutstsati, Kh.M. "Poet, kotoryi est' poet" ["A Poet Who is a Poet"]. *Severnoia Osetiia*, June 29, 2017. Available at: <http://sevosetia.ru/Article/Index/109304> (Accessed 01 November 2022). (In Russ.).
- 6 Erokhina, I.V. "'Troinoe dno' epiloga 'Rekviema' Anny Akhmatovoi: smyslomodeliiruiushchaia funktsiia reministsentsii" ["'Triple Bottom' of the Epilogue in 'Requiem' by Anna Akhmatova: The Semantic Function of Reminiscences"]. *"...Kak v proshedshem griadushchee zreet..." : Poluvekovaia paradigma poetiki serebriianogo veka: sbornik statei* ["...As the Future Ripens in the Past...": A Half-century Paradigm of Silver Age Poetics: Collection of Articles]. Moscow, Azbukovnik Publ, 2012, pp. 211–228. (In Russ.).
- 7 Ivinskaia, A.-S. "Ispovedal'nost' 'Rekviema' Anny Akhmatovoi v perevode Iudity Vaichiunaite" ["Confessional Character of Anna Akhmatova's 'Requiem' translated by Yudita Vaichyunaite"]. *Praktiki i interpretatsii*, vol. 2 (2), 2017, pp. 91–110. DOI: 10.23683/2415-8852-2017-2-91-110 (In Russ.).
- 8 Karapets, M.V., and T.L. Chernositova. "Komparativnyi analiz perevodov poemy 'Rekviem' A. Akhmatovoi na angliiskii i frantsuzskii iazyki" ["Comparative Analysis of the Translations of the Poem 'Requiem' by A. Akhmatova into English and French"]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, no. 12 (42), part 1, 2014, pp. 79–82. (In Russ.).
- 9 Kukhareva, A.S. "Strategii perevodchika poeticheskogo teksta (na materiale perevodov stikhotvorenii Anny Akhmatovoi na angliiskii iazyk)" ["Strategies of the Translator of the Poetic Text (Based on the Material of Translations of Anna Akhmatova's Poems into English)"]. *Trudy molodykh uchenykh*, no. 17, 2020, pp. 145–148. (In Russ.).
- 10 Kuchinskii, R.Iu. "Perevody poezii Anny Akhmatovoi na ispanskii iazyk" ["Translations

- of Anna Akhmatova's Poetry into Spanish"]. *Amurskii nauchnyi vestnik*, no. 3, 2019, pp. 48–52. (In Russ.)
- 11 Leiderman, N.L. “Bremia i velichie skorbi (‘Rekviem’ v kontekste tvorcheskogo puti Anny Akhmatovoi)” [“The Burden and Greatness of Sorrow (‘Requiem’ in the Context of Anna Akhmatova’s Creative Path)”]. *Russkaia literaturnaia klassika XX veka* [*Russian Literary Classics of the 20th Century*]. Ekaterinburg, Ural’skii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet Publ., 1996, pp. 199–214. (In Russ.)
- 12 Mamieva, I.V. “Sovremennaia osetinskaia poezii: zhizn’ posle” [“Modern Ossetian Poetry: Afterlife”]. *Izvestiia SOIGSI*, no. 24 (63), 2017, pp. 133–157. (In Russ.)
- 13 Naifonova, F.T. “Anna Akhmatova – perevody iz osetinskoi poezii” [“Anna Akhmatova – Translations from Ossetian Poetry”]. *Izvestiia SOIGSI*, no. 11 (50), 2014, pp. 67–74. (In Russ.)
- 14 Son’kin, V.A. “‘Rekviem’ A. Akhmatovoi” [“‘Requiem’ by A. Akhmatova”]. *Literatura v shkole*, no. 10, 2010, pp. 17–19. (In Russ.)
- 15 Starikova, N.N. “Anna Akhmatova v slovenskikh perevodakh” [“Anna Akhmatova in Slovenian Translations”]. *Stephanos*, issue 4 (24), 2017, pp. 9–21. DOI: 10.24249/2309-9917-2017-24-4-9-21 (In Russ.)
- 16 Tikhomirova, A.O. “Voploshchenie ‘sverkhlichnykh’ chuvstv v poeme A.A. Akhmatovoi ‘Rekviem’.” [“The Embodiment of ‘Superpersonal’ Feelings in the Poem by A.A. Akhmatova ‘Requiem’.”]. *Russkii iazyk v slavianskoi mezhkul’turnoi kommunikatsii* [*Russian Language in Slavic Intercultural Communication*]. Moscow, Moscow State Regional University Publ., 2018, pp. 317–321. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

<https://elibrary.ru/DHSNYM>
УДК 398.81
ББК 82.3

ЖАНРОВО-СТИЛЕВАЯ СТРУКТУРА ЭМИГРАНТСКОЙ ФОЛЬКЛОРНОЙ ЛИРИКИ КРЫМСКИХ ТАТАР («ПЕСНЯ ПРОХЛАДНОЙ ВОДЫ»)

© 2023 г. О.Н. Гуменюк

Крымский инженерно-педагогический университет

им. Февзи Якубова, Симферополь, Крым

Дата поступления статьи: 06 сентября 2022 г.

Дата одобрения рецензентами: 10 декабря 2022 г.

Дата публикации: 25 июня 2023 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-242-267>

Аннотация: Одним из обоснованных при классификации эмигрантского песенного фольклора крымских татар является подход, позволяющий выделить превалирующий сюжетный мотив в том или ином цикле соответствующих устнопоэтических произведений. Можем вести речь о циклах песен, в которых доминируют настроения, раздумья, связанные с необходимостью покинуть родные края; тревоги во время отплытия и путешествия в морском безбрежье на чужбину; мытарства и сложности адаптации на новых землях; горечь разлуки с родными и близкими людьми. Такой подход обусловлен в значительной степени тем, что при всей эмоциональной насыщенности этих песен в их лирическом изложении весьма явственны очертания эпического повествования. Вместе с тем в фольклоре крымских татар встречаются довольно пространственные песни, в которых объединяются все вышеуказанные мотивы. К таким фольклорным произведениям принадлежит «Песня Прохладной Воды», являющаяся основным объектом исследования в предлагаемой публикации. Обращается внимание на сложность композиции этой песни, на особенности ее образной структуры, подчеркивается проникновенность поэтических интонаций, своеобразии версификации, ритмомелодики.

Ключевые слова: устнопоэтическое творчество крымских татар, эмигрантская песня, поэтика, ритмомелодика.

Информация об авторе: Ольга Николаевна Гуменюк — доктор филологических наук, профессор, Крымский инженерно-педагогический университет им. Февзи Якубова, пер. Учебный, д. 8, 2950015 г. Симферополь, Крым.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7440-2297>

E-mail: olvimy21@gmail.com

Для цитирования: *Гуменюк О.Н. Жанрово-стилевая структура эмигрантской фольклорной лирики крымских татар («Песня Прохладной Воды») // Studia Litterarum. 2023. Т. 8, № 2. С. 242–267.*
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-242-267>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 8, no. 2, 2023

GENRE AND STYLE STRUCTURE OF EXPATRIATE FOLKLORE LYRICS BY CRIMEAN TATARS (“THE SONG OF COOL WATER”)

© 2023, Olha M. Humeniuk

*Fevzi Yakubov Crimean Engineering and Pedagogical
University, Simferopol, Crimea*

Received: September 06, 2022

Approved after reviewing: December 10, 2022

Date of publication: June 25, 2023

Abstract: Plot-motif treatment is one of reasonable in classification of expatriate song. It allows to distinguish prevail plot motif in the certain subgroup of corresponding folklore works. Investigating the song folklore by Crimean Tatars, we can rather clearly divide it by such principle. It is possible to determine the songs, where such motifs are dominant as moods and meditations concerning necessity of abandonment from native country, the troubles during departure and sailing to foreign land through sea expanse; the ordeals and severities of adaptation to new circumstances; bitterness of separation from nearest and dearest. Such principle is largely determined by very clear contours of epic narrative in lyrical exposition of these songs in spite of their emotional richness. Besides there are perceptible in folklore by Crimean Tatars rather extensive songs, where all mentioned motifs are combine. Folklore work “The Song of Cool Water” is the main object of study in the proposed article. The author pays attention on composition complexity of this song, on the peculiarities of its figurative structure. She stresses the penetration, vulnerability of its poetic intonations, versification originality.

Keywords: oral-poetic creativity by Crimean Tatars, repatriate song, poetics, rhythm and melodic.

Information about the author: Olha M. Humeniuk, DSc in Philology, Professor, Fevzi Yakubov Crimean Engineering and Pedagogical University, Uchebnyi lane 8, 295015 Simferopol, Crimea. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7440-2297>

E-mail: olvimy21@gmail.com

For citation: Humeniuk, O.M. “Genre and Style Structure of Expatriate Folklore Lyrics by Crimean Tatars (“The Song of Cool Water”).” *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 2, 2023, pp. 242–267. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-242-267>

Появление и распространение крымскотатарской народной эмигрантской песни связаны с упадком в конце XVIII в. Крымского ханства и присоединением его территории к России. Уже в те времена, собственно в 1778 г., в Крыму произошла первая депортация — насильственное выселение в северное Приазовье христиан, преимущественно греков-урумов. С ее помощью разрушались устоявшиеся, вполне гармоничные межконфессиональные и экономические отношения в Крыму, что вело к его ослаблению и, следовательно, более легкому подчинению. Эмиграция крымских татар с родной земли, начавшаяся в конце XVIII в., фактически не прекращалась и продолжалась, как подчеркивает выдающийся общественно-политический деятель Амет Озенбашлы, «полтора столетия» [11, с. 163]. Эмиграция то затихала, то с новой силой возобновлялась. Можно выделить отдельные ее наибольшие волны: конец XVIII – начало XIX в.; время Крымской войны середины XIX в. и ближайшие послевоенные годы; также связанный с военными катаклизмами рубеж XIX–XX вв. О причинах и реализации крымской эмиграции, о ее волнах обстоятельно рассказывается в публикациях современного российского историка Валерия Возгрин [3, с. 362–374, 453–462, 615–617]. Официальная царская власть не была последовательной в отношении к массовому выезду коренных жителей Крыма. Она то всячески поощряла переселение, то, ощущая угрозу экономической катастрофы, запрещала его. Но постоянная политика обезземеливания местных крестьян, вытеснение их из веками обрабатываемых территорий, религиозные и национальные притеснения были основной причиной, по которой крымские татары покидали родной край и перебирались преимущественно на земли Османской империи. Главным образом в Турцию, а также в Добруджу —

причерноморскую местность по обоим берегам Дуная (часть современных Румынии и Болгарии), где донныне проживает многочисленная крымскотатарская диаспора. Ситуация с эмиграцией, как отмечает А. Озенбашлы, меняется в 80-е гг. XIX в. с началом издания просветителем и писателем Исмаилом Гаспринским газеты «Терджиман» («Переводчик») и формирования вокруг нее группы интеллигенции, равнодушной к судьбе народа и настроенной против эмиграции. «Просматривая газету “Терджиман” за 1902 год, — продолжает исследователь, — видим, что, несмотря на свойственные И. Гаспринскому осторожность и осмотрительность, при помощи ряда публикаций была сформирована позиция против исхода татар из Крыма» [11, с. 202]. «К началу 1903 года, — отмечает А. Озенбашлы, — эмиграция несколько утихает. Но русско-японская война, начавшаяся в 1904 году, послужила толчком к новой волне эмиграции» [11, с. 205]. В некоторых крымскотатарских фольклорных сборниках наряду с разделом «Солдатские песни» выделяется раздел «Песни о русско-японской войне» [18, с. 35–42]. Отмеченные исторические события и связанные с ними социально-бытовые реалии и тенденции многогранно отобразились в песенном фольклоре крымских татар. Горестные бедствия на родной земле трактуются здесь как основная причина разлуки с ней, разлуки, которую глубоко переживают вынужденные переселенцы.

Многие исследователи эмигрантской песни обращают внимание на связанную с отображением реальных событий присущую ей социально-бытовую конкретику, документальность, в связи с этим небезосновательно указывают на ее связь с песней исторической [1, с. 7; 2, с. 4–5; 8, с. 77; 13, с. 125; 14, с. 3, 29]. Но если исторические песни традиционно относятся к эпическому жанру, то песни эмигрантские, прежде всего ввиду их особой эмоциональной насыщенности, чувственной проникновенности, большинством исследователей безоговорочно причисляются к лирике [2, с. 3; 4, с. 15; 10, с. 93]. Более детально о типологических особенностях эмигрантской народной песни речь идет в одной из моих предыдущих публикаций [5].

Поскольку эмигрантская, особенно крымскотатарская, народная песня изучена еще недостаточно, существуют некоторые разногласия относительно ее терминологического обозначения. Фольклорист Алексей Олесницкий, говоря о песнях, в которых речь идет об эмиграции крымских татар, продолжающейся, по его наблюдению, и во время его полевых запи-

сей, т. е. в 1909 г., дает и русское, и крымскотатарское (бытующее в народе) обозначения: «Песни переселенческие» («Муаджир тюркюлер») [12, с. 10]. Современный исследователь Февзи Алиев в своей фольклорной антологии предлагает такое определение: «Иджрет ве сюрюн йырлары» («Переселенческие песни и песни высылки») [15, с. 11]. Название фольклорного сборника, в котором наиболее полно на сегодняшний день представлены песни соответствующей тематики, созвучно терминологии А. Олесницкого — «Кърымтатар муаджир торкюлер», притом в выходных данных этого сборника фигурирует также обозначение «Крымскотатарские эмигрантские песни» [17, с. 2, 224]. Мне кажется, это вполне корректное обозначение особого цикла социально-бытовой народной песни. Ведь песни, в основе тематики которых лежат определенные социально-бытовые явления, преимущественно и получили названия, соответствующие номинациям этих явлений, — казачьих, чумацких, бурлацких, тюремных, сиротских и т. д. Почему же такое явление как эмиграция, должно быть исключением? Впрочем, когда речь идет о крымскотатарском фольклоре, вполне уместно и употребление такого термина, как муаджирская песня.

Источником эмоциональной насыщенности, волнительного лиризма эмигрантской песни являются глубоко драматические жизненные обстоятельства, в изложении которых широко используются повествовательные средства. На это, в частности, обращает внимание Филарет Колесса, отмечая, что эмигрантские песни составляют «широкий цикл, настоящую эпопею, с разных сторон отображающую судьбу эмигрантов» [9, с. 42]. Не только характер воссоздаваемых душевных переживаний, но и определенные очертания фабульного сюжета в соответствующих фольклорных произведениях дали возможность Софии Грице, анализирующей значительный массив украинских эмигрантских песен, применить при их классификации сюжетно-мотивный подход. Исследовательница выделяет опорные сюжетные мотивы, один из которых если не становится самодовлеющим, то, по крайней мере, доминирует в той либо иной выделенной подгруппе. Это, в частности, такие сюжетные мотивы, как «настроения, раздумья, связанные с намерением выезда из родного края»; «путешествие на чужбину, тревога в дороге, переправа через море, океан»; «сложные обстоятельства жизни в процессе освоения новых земель»; «драматические переживания разлученных семей» [4, с. 14].

Подобные сюжетные мотивы выразительны и в крымскотатарских эмигрантских песнях, они весьма важны для их классификации. К примеру, тяжкие раздумья и горестные ощущения обездоленных людей, вынужденных покинуть родную землю, превалируют в наиболее ранних образцах эмигрантской лирики крымских татар, стилистически близких старинной молитве (иляхи), — «Имдат ола Мевлядам, агъларым Къырымны» («Да поможет Господь, оплакиваю Крым»), «Аман, Мевлям, къуртар бизни!» («О горе, Боже, спаси нас!») и др. [15, с. 71–75]. Среди песен о душевных тревогах и тяготах при преодолении морских просторов весьма характерны, в частности, такие фольклорные произведения, как «Бурса япуры келип» («Из бурсы пришел корабль»), «Шу вапурнынъ туманы» («Этого корабля дым») [17, с. 50–51, 55]. Мытарства на далекой чужбине отображаются в песнях «Къоран, къоран ичинде» («В ограде, в ограде»), «Кетеджекмен бу ерден» («Покину родную землю») [17, с. 52–53] и др. Весьма обширен цикл песенных миниатюр, в которых превалирует горечь разлуки с родными и близкими людьми. К таким фольклорным произведениям относится «Судакская песня», детально проанализированная в одной из моих предыдущих статей [6]. В то же время в эмигрантском фольклоре крымских татар выделяются преимущественно довольно пространные песни, в которых эмоциональная взволнованность умножается взаимосвязью всех указанных выше сюжетных мотивов. К таким произведениям эмигрантского фольклора крымских татар относится «Сурукъ-Сув тюркюси» («Песня Прохладной Воды») [16, с. 15; 17, с. 44–48; 20, с. 69–71]. Созданная на рубеже XIX–XX вв., эта песня продолжает традиции вышеупомянутых фольклорных произведений, преимущественно более ранних. По своей тональности и стилистике она близка также к таким крымскотатарским народным песням, как, например, «Айтыр да агъларым» («Скажу да заплачу») [18, с. 56–57], «Ешилъ ада» («Зеленый остров») [17, с. 60]. В них также сочетаются различные сюжетные мотивы. Вполне возможно, как это часто бывает, мог существовать оставшийся неизвестным конкретный автор первоначального варианта этого довольно пространного текста, посему, вероятно, его возникновение, а отчасти и бытование, можно рассматривать как явление пограничное между литературной и собственно фольклорной сферой. Но записи бытующих в народе различных вариантов как словесного, так и музыкального текстов этого произведения, связанные с тематическими,

образными, интонационными особенностями вышеупомянутых народных песен, реалии его художественного мира не дают возможности отделить его от фольклорной традиции.

Впервые «Сувукъ-Сув тюркюсы» была опубликована в крымском научном издании в 1927 г. [7, с. 69–71]. Публикаторы С.Б. Ефетов и В.И. Филоненко представляют с собственными комментариями по их наблюдениям ранее не опубликованные тексты из рукописной тетради, озаглавленной как «Сборник ногайско-татарских песен крымских мусульман, собранных по всей территории Крыма А. Мурасовим в 1903–1910 годах». Открывают эту тетрадь образцы эмигрантских песен — «Сувукъ-Сув тюркюсы» и «Къырым дестаны» («Крымское сказание»). Последнее произведение к тому времени уже было опубликовано в фольклорном сборнике А. Олесницкого 1910 г. [18, с. 138–145], а в 1913 г. в научном журнале А. Самойловичем [19, с. 81–98], поэтому в этой публикации оно не представлено. Песня «Сувукъ-Сув тюркюсы» представлена здесь довольно пространством вариантом, состоящим из семнадцати двухстрочных строф.

Кроме текста, который можно считать основным, здесь публикуются в конце еще две строфы:

Белимдеки къушагъым атлас да болды,
Бу Къырымда къаланлар папаз да болды.

Ашагъанымыз арпа болса да нанай,
Акъшамдан сонъ пенджерен маймунлар къарай

(На моей талии теперь атласный пояс,
А оставшиеся в Крыму становятся даже попами.

Хотя у нас здесь овсяная пища, все же не падаем духом,
По вечерам из окон выглядывают обезьянки) [7, с. 71].

Эти строфы вызывают интерес как некое свидетельство о приспособлении переселенцев к жизни в новой для них стороне. Очевидно, атласный пояс — это один из признаков такого приспособления. Но они по смыслу, и особенно по стилистике, настолько несовместимы со всем предыдущим

текстом, что уже у упомянутых публикаторов вызвали удивление. С. Ефетов и В. Филоненко отмечают, что, согласно показаниям А. Мурасова, тот записал основной текст песни «в Феодосии со слов жителя Сувук-Сув — Исы Хаклы Ариф Оглу». И добавляют: «По поводу двух последних строк песни А. Мурасов пишет, что они обнаружены в письме некоего Абд-уль-Мубари, отправленном из города Эски-Шеир в 1904 году. Написаны они на жаргоне вожаков медведей, не жильцами Сувук-Сув, а выходцами из него и только потом попали в общую песню» [7, с. 70]. Эти две строфы и по своему характеру, и по приведенным свидетельствам явно здесь чужеродные и не могут считаться частью целостного текста, хотя в одном из коротких вариантов песни они кажутся более органичными [17, с. 44]. Их нет в большинстве записанных фольклористами других вариантов этого песенного произведения. В предлагаемой публикации рассматривается, прежде всего, вариант, помещенный в научном издании С. Ефетовым и В. Филоненко, не только потому, что это первая публикация, но преимущественно в связи с тем, что и по объему, по образно-композиционной выразительности он представляется наиболее полным и характерным.

Как отмечалось выше, на рубеж XIX–XX вв. приходится новая волна эмиграции из Крыма, во многом вызванная обезземеливанием крымскотатарских крестьян, она усиливается в 1904 г. рекрутчиной, связанной с началом Русско-японской войны [10, с. 199–205; 3, с. 712–716]. Образные реалии анализируемой песни дают основания предполагать, что здесь речь идет преимущественно об эмиграции экономического характера.

Сувукъ-Сув (Прохладная Вода) — название горного села, расположенного около одноименной реки вблизи Судака. Это название, а следовательно, и название песни, приобретает в художественном контексте отчетливо символическое звучание. Прохладная вода в Крыму издавна связывается с благотворной живительной силой. К примеру, в таких народных песнях, как «Озен ичи туземлик» («Река среди долины»), «Сув акъар тыныкъ-тыныкъ» («Вода течет прозрачная-прозрачная»), «Эвлери бир сув башына» («Дома у воды») ведущий образ воды ассоциируется с вдохновенным течением высокого, страстного чувства любви. А в песнях «Юксек минаре» («Высокий минарет»), «Нане сувы ичерим» («Выпью мятной воды») питье прохладной воды прочитывается как символ сладостного любовного чувства. Упомянутые песни помещены в сборниках Февзи Али-

ева [15], Ильяса Бахшына [16], Ягъя Шерфединова [21], иных фольклористов. «Ипийджан, — обращается к любимой девушке в начале одной из песен очарованный ее красотой лирический герой, — ты воды глоток...» [21, с. 141]. Понятно, что такое незаурядное и красноречивое название родного села, которое приходится оставлять его обездоленным жителям и которое в их воображении сочетается с мифологемой потерянного рая, существенно определяет художественное содержание анализируемого фольклорного произведения.

Песня состоит из довольно пространных двухстрочных строф. Уже в первых двух строфах отчетливо определяется неприкайное положение людей, которые в горестном смятении вынуждены покидать родные берега, отправляться в далекое тревожное путешествие:

Кетеджекмиз кой тышлаб дерьялар ашыб,
Къальтеджекмизни бильмиймиз къалдыкъ шашыб.

Сувукъ-Сувда айтувлы Чатал-Къая,
Джандан да суйген коюмиз кетти да зая

(Отправляемся, оставляя деревню, преодолевая водные просторы,
От тревожного путешествия сами не свои.

Сувук-Сув славное Рогатой Скалой,
Наше дорогое сердцу село утрачено навсегда) [20, с. 69].

Родное село сразу же противопоставляется бескрайней морской шири, и это противопоставление сопровождается ощущением невероятной тревоги, в плену которой путники не знают, как быть («къальтеджекмизни бильмиймиз»), становятся сами не свои («къалдыкъ шашыб»). Родное село известно не только рекой, но также еще одной особой природной приметой — Рогатой Скалой, явно упоминающейся в песне не случайно. Образ скалы в соответствующем контексте приобретает значение надежности, твердости, а следовательно, усиливает уже в первой строке противопоставление уютного дома и безбрежной морской стихии. Трогательное отношение к родному селу отчетливо обозначается уже с первых строк песни. Неслучайно слово «коюмиз»

(«наше село») предваряется таким развернутым красноречивым эпитетом, как «джандан да суйген» («от всей души любимое»). Эмоциональная интенсивность и связанное с ней разнообразие интонационных оттенков (боль, тревога, неуверенность, трогательная нежность) усиливаются и в некоторой степени суммируются здесь полным безнадёжного отчаяния колоритным выражением «кетти да зая» («утраченное навсегда»).

Отмеченная оппозиция родного села и дальнего тревожного путешествия экспрессивно развертывается в дальнейших песенных строфах:

Пек джель эссе, тѣкюлир теректе япракъ,
Алалмадыкъ коюмизден бир авуч топракъ.

Кетеджекмиз кой ташлаб булуткъа къараб,
Кимлер илем ойнармыз чечекдай джайнаб?

(Сильный ветер подует, посыплются с деревьев листья,
Мы не удосужились взять из нашего села и горсти земли.

Отправляемся, оставляя село, поглядывая на тучу,
С кем будем радоваться, рассыпавшись, словно цветы?) [20, с. 69].

Такая пейзажная деталь, как листья, срываемые с дерева сильным ветром, напрямую не заявлена как метафорическая параллель к неприкаянности несчастных путников, но в общем контексте эта поданная как бы невзначай деталь воспринимается именно так. Такой же параллелью к неприкаянности, горестной судьбе несчастных путников предстает в конечном итоге и зловещая туча, нависшая над переселенцами. В значительной степени именно благодаря выразительным живописным деталям вполне достоверная картина проникается трогательной эмоциональной силой и приобретает изысканную поэтичность. Люди, которые, очевидно, уже отчалили от родных берегов, запоздало спохватились, что не успели в неожиданной суете расставания взять с собой на память хотя бы горсточку родной земли. Они чувствуют, что на чужбине уже не смогут радоваться общению с односельчанами, с родными и близкими так, как раньше, и это ощущение предстает в пронзительно печальном образе рассыпанных цветов.

Среди разнообразия образных деталей выделяется деталь, связанная с акцентом на социальной причине, можно сказать, ставшей венцом той ситуации, что настигла крымское село, по крайней мере, предстала непосредственным толчком, побудившим его жителей пуститься в далекое и опасное странствие. Ключевым словом, которое еще больше выделяет соответствующую строфу, является слово «памачык». Это приспособленная к крымскотатарской фонетике форма слова «помещик». Такая форма фигурирует в первом опубликованном варианте песни. Это публикация записи, датированной 1904 г. [20, с. 70]. Интересно, что во всех других записанных фольклористами вариантах нет этого фонетического приспособления, слово фигурирует в своей изначальной форме (помещик), что в еще большей степени усиливает социальный акцент. Крестьяне поставлены помещиком в такие условия, что вынуждены эмигрировать, хотя прекрасно осознают смертельную опасность, которой они подвергаются. Это осознание проявляется в выразительно натуралистичной, хотя и не лишенной элементов удручающей гиперболичности картине поглощения обездоленных путников морскими рыбами:

Кетмейик десен къальтейик памачык айта,
Дерьяда ольсек олюмизни балыкълар ютар

(Мы б и не ехали, но помещик вынуждает,
Если на море встретим смерть, нас рыбы поглотят) [20, с. 70].

Отмеченная удрученность картины подчеркивается выразительной звукописью: «...балыкълар ютар». Здесь довольно красноречиво превалирование яркого звука *a*, не менее красноречива контрастная смена смутно-тревожных звукосочетаний *ал, ла* на угрожающие *ар, ар*.

Можно сказать, что первые пять строф песни представляют собой ощутимо структурированную ее вступительную часть, завершающуюся упоминанием о недобром помещике и о тревожном предчувствии смертельной опасности. Эту часть можно назвать по повторяющемуся в начале первой и четвертой строф выражению «Кетеджекмиз кой тышлаб» («Покидая наше село»).

Вторую часть (следующие четыре строфы) можно назвать по такому же повторяющемуся, на этот раз в начале ее первых двух строф (шестая

и седьмая строфы песни), выражению «Сувукъ-Сувнынъ ичинде» («На просторах Прохладной Воды»). Здесь несколько интенсивнее развивается мотив, уже заявленный в одной из предыдущих строф («Сувукъ-Сувда айтувлы Чатал-Къая»), мотив трогательно нежной любви к родному селу. Этот мотив не раз контрастно оттеняется то риторически экспрессивными, то обозначенными красноречивыми деталями приземленного, бытового характера сетованиями на тяжелую судьбу вынужденных переселенцев. Здесь также развивается оппозиция родного края и безбрежного морского пространства (последнему, в частности, противопоставляются источники родного края):

Сувукъ-Сувнынъ ичинде беш алмалыкъ,
Ич Къырымгъа кельмеди бойле де джаныкъ.

Сувукъ-Сувнынъ ичинде юз вёрст багъча,
Кетеджек коюмизден юзлермен акъча.

Парахоткъа мингенде якъарлар комюр,
Энди бизге къалмады Къырымда омюр.

Сувукъ-Сувнынъ чешмеси дерьяда денъиз,
Адымызны быракъыб муаджир денъиз

(В Сувук-Сув пять яблоневых садов,
В Крыму не было еще такой печали.

В Сувук-Сув на сто верст сады,
Оставляю наше село со ста грошами.

При посадке на пароход зажигают уголь,
Вот уже и нет для нас жизни в Крыму.

Вместо родников Сувук-Сув морская быстрина,
Забудьте наши имена, называйте нас переселенцами) [20, с. 70].

Если первая часть песенного повествования скорее связана с прощанием, с непосредственным расставанием с родным селом, то во второй части это уже в большей степени ласковое обращение к нему (все более далекому) с определенного расстояния, с морских просторов. Ведя речь о некотором различии указанных двух частей, вряд ли стоит проводить между ними слишком резкую грань, но соответствующая динамика все же ощутима.

Уже говорилось о значительном интонационном богатстве анализируемого фольклорного произведения, о взаимодействии в нем различных эмоциональных оттенков. Видим, что во второй части своеобразно развиваются образные мотивы, а также интонации, заявленные в первой. Это можно сказать и об интонации безнадежного отчаяния, которое сменяется осознанием неотвратимости новых тяжелых жизненных обстоятельств и настроенностью на их стоическое восприятие. Если в первой части показательна в этом смысле уже упомянутая фраза «Джандан да суйген коюмиз кетти да зая» («Наше дорогое сердцу село утрачено, и ничего тут не поде-лаешь»), то в последующих строфах можно выделить такую поэтическую фразу, собственно итоговую во всем предыдущем песенном изложении: «Адымызны быракъыб муаджир деньъиз» («Забудьте наши имена, называйте нас переселенцами»). В этой фразе выразителен сдержанный трагизм и вместе с тем не менее отчетливо проявляется чувство человеческого достоинства.

Контрастно подчеркиваемая драматизмом содержания особая легкость, даже игривость песенного изложения, характерная не только для этого произведения, но и для многих других образцов крымскотатарской фольклорной лирики, в значительной степени обусловлена здесь непринужденным, как бы вполне произвольным сочетанием образных деталей, интонационных нюансов, лаконичных сентенций. Все же за этой кажущейся, скорее всего даже умышленной, мозаичностью четко угадывается довольно стройный и последовательный эпический сюжет. Определенное движение этого сюжета собственно и позволяет выделить отдельные композиционные части фольклорного произведения. Примечательно, что именно во второй части непосредственно заявлен образ парохода, который знаменует все большую удаленность от родных берегов. Так же, как и в песнях «Бурса япуры келип» («Из бурсы прибыл пароход»), «Шу вапурнынъ думаны» («Этого парохода дым»), этот образ при всей своей конкретике и достовер-

ности приобретает символические черты, предстает некой квинтэссенцией тяжких лишений и переживаний переселенцев. Это подчеркивается и связанным с движением парохода живописным параллелизмом — как сгорает уголь в топке корабля, так сгорела и жизнь путников на родной земле. Рифмованное созвучие «комюр — омюр» («уголь — жизнь») представляется весьма показательным.

С развитием эпического сюжета фольклорного произведения связаны и очертания его третьей части, к тому же здесь этот сюжет не просто, как раньше, угадывается по отдельным ключевым словам, таким, например, как «памачык» или «парахот», но и приобретает вполне отчетливые признаки непосредственной повествовательности. Горемычные путешественники приплыли в Стамбул, но здесь государственный служащий, который занимается их пребыванием в новой для них стране, получает распоряжение направить их к другим, более отдаленным берегам. Им снова приходится садиться на корабль и направляться к окончательному пункту назначения — к турецкому поселению Эль-Бузлу (в других вариантах песни фигурирует еще более отдаленная территория — Добруджа). Прибытие сюда вызывает у эмигрантов красноречивые ассоциации с судным днем и побуждает снова и снова вспоминать родное село, теперь уже такой далекий и навеки утраченный Крым:

Истанбулнынъ джамиси, минареси,
Девлеттен бизге келеджек кочь гемиси.

Девлет кият ёллагъан консулгъа деген,
Бу тарафта маджирлер къалмасын деген.

Парахоткъа мингенде айланды башым,
Къырымда къалды, эй достлар, къыз къардашым.

Дегирмен киби айлана парахот чархы,
Искелеге тёкюльди Сувукъ-Сув халкъы.

Пускюлим кетти дерьягъа джалдай да джалдай,
Миндирдилер гемиче алдай да алдай.

Сувукъ-Сувдан биз чыкъдыкъ сагъ-селямет,
Эль-Бузлу койге кельгенде къкъопты къыямет

Сув акъынды билезик сувуна языкъ,
Артымыздан къалгъанлар сизлерге языкъ.

(Стамбульские мечети, минареты,
От государства нам выделяют новый корабль.

Государство направило консулу предписание,
Чтобы в этой стороне переселенцев не оставляли.

Когда садился на пароход, у меня закружилась голова,
В Крыму осталась, ой друзья, сестренка моя.

Как мельница, крутится колесо парохода,
На причал высыпал люд Сувук-Сув.

Кисть моей фески, упав на волны, плывет и плывет,
Посадили нас на корабль обманом да обманом.

Из Сувук-Сув выбирались живые-здоровые,
В Эль-Бузлу прибыли, как на страшный суд.

Тоска по чистой прохладной воде,
Тоска по всем, кого пришлось покинуть нам) [20, с. 71].

Несмотря на довольно выразительно очерченные сюжетные перипетии, на первом плане здесь, как и во всей песне, острые переживания путешественников. Третья часть песни начинается с указания на прибытие крымцев в Стамбул, где им бросаются в глаза прежде всего мечети и минареты. Впрочем, о строениях славного города говорится крайне лаконично, ведь в данную минуту путешественникам не до них, возникают хлопоты и тревоги, связанные с дальнейшим переездом. Характерный здесь повтор начала одной из стрóf предыдущей части — «Парахоткъа мингенде...» («Ког-

да я садился на пароход...»). На этот раз такой оборот, встречающийся и в других эмигрантских песнях, сочетается с высказыванием, четко передающим усталость и мучительное душевное состояние эмигранта, — «...айланды башым» («...закружилась моя голова»). Слово со значением кружения встречается и в следующей строфе, где речь идет о колесе корабля, которое крутится («айлан»), как мельничное колесо. Это тонко психологизированное сравнение ассоциативно связано с воспоминаниями о реалиях родного села, расположенного на берегах горной реки, а вместе с тем оно по-своему подчеркивает уже упомянутую символичность образа корабля как одного из ключевых в художественной ткани песни. Возможна здесь и ассоциация с колесом Фортуны как символом изменчивости.

Как отмечалось, емкие образные детали весьма существенны в поэтическом мире рассматриваемой песни. Такой выразительной деталью является и кисть головного убора (*путькюль*), которая неожиданно оказалась на волнах и плывет по ним. Суффикс *-им* (*путькюлим*) свидетельствует о принадлежности этой кисти именно лирическому герою, и она, вероятно, сорвалась вниз с его фески. Этот трогательный образ, отчетливо перекликающийся с судьбой несчастного странника, органично входит в систему присущих песне изысканных поэтических параллелей.

Оторванность от отчей земли — это также и разлука с дорогими людьми. Грустное упоминание об оставленной в Крыму сестре лирического героя («къыз къардашым») после сравниваемого со Страшным судом прибытия в далекое село на чужбине сменяется, будто по принципу крещендо, финальным аккордом. Этот аккорд также пронизан щемящим лиризмом, но в то же время он возведен к трагическому пафосу. Он представляет собой страстное выражение сожаления по прохладным прозрачным источникам милого сердцу села, по всем родным и дорогим людям, которые остались теперь уже в такой далекой дали.

Песня представляет собой монолог-воспоминание участника вынужденного переселенческого странствия. Скорее всего, такое повествование должно было бы излагаться в прошедшем времени. Обращает на себя внимание то, что не раз глаголы, прежде всего те, которыми начинаются поэтические строки, которые задают особую динамику всей песне, предстают в форме будущего времени: «Кетеджекмиз...» («Оставим...», «Покинем...», «Отправимся...»). Рассказчик будто вспоминает о времени и о чувствах, ког-

да переселенцы только собирались в дорогу, и как бы заново переживает уже ранее пережитое. Такое своеобразное оперирование различными временными, а затем и пространственными плоскостями придает песенному течению особую эмоциональную насыщенность, лирическую взволнованность.

Характерное для этого фольклорного произведения, как и для многих других крымскотатарских эмигрантских песен, взаимодействие лирических и эпических аспектов художественной речи усиливается благодаря своеобразному обыгрыванию употребления местоимений *мы* – *я* и связанных с ними глагольных форм. Превалирует в большинстве крымскотатарских эмигрантских песен, в том числе и в «Сурукъ-Сув тюркюсы», местоимение *биз* (*мы*). В этом местоимении сочетаются аспекты личные и общие, лирические и эпические. Основным субъектом лирического повествования в эмигрантской песне является большое человеческое сообщество, поставленное волею судьбы в экстремальные условия. Но от имени этого сообщества преимущественно выступает индивидуальный рассказчик, являющийся участником воспроизводимых событий и выражающий собственные переживания. Местоимение *мен* (*я*) и соответствующие ему глагольные и другие словесные формы появляется здесь довольно редко, но все же такое появление существенно усиливает лирическую струю. Часто в эмигрантской песне *мен* (*я*) фигурирует там, где речь идет о разлуке с близкими людьми. Например, в одном из вариантов песни «Айтыр да агъларым» («Скажу да заплачу») лирический герой оказывается на противоположном краю моря и остро переживает разлуку с матерью, оставленной в Крыму. Всмотриваясь в морскую даль, герой надеется на утешительные вести, на возможную встречу с матерью. В песне в целом превалирует местоимение *биз* и соответствующие ему словесные формы, а на этот раз речь идет о «анайым» («моей матушке»):

Денъизден да чыкъкъъан бир къара, эй яр, гемими экен,
Айтыр да агъларым.
Къырымда къалгъан анайым, эй яр, келеми экен?

(С моря приближается что-то темное, ах, ах, видимо, корабль,
Скажу да заплачу.
В Крыму оставшаяся моя матушка, ах, ах, может, приплывет?) [17, с. 34].

В «Сувукъ-Сув тюркюсы» при упоминании о сестре, которая осталась в Крыму, появляется редкая в песне красноречивая трансформация субъекта лирического повествования — словесные формы первого лица множественного числа сменяются формами первого лица единственного числа: «...айланды башым» («...у меня пошла кругом голова»), «...къыз кардашым» («...моя сестра»). Ранее лирический герой сетовал, что ему пришлось покинуть село со ста грошами («юзлермен акъча»). Однако глубокие личные переживания здесь преимущественно неотделимы от не менее проникновенной и трогательной передачи страданий и лишений сообщества, о чем, в конце концов, говорит и название песни.

Важную и притом многоаспектную роль в художественной структуре произведения играют топонимы. Уже говорилось о выразительной символике вынесенного в заглавие красноречивого названия родного села несчастных путников. Эта символика своеобразно разворачивается в тексте. Название Сувукъ-Сув звучит в песне шесть раз, четыре раза с него начинается определенная строфа, в результате чего приобретает особую выразительность присущая песне система экспрессивных повторов. Отмеченная переключка идентичного или похожего начала отдельных строф не раз встречается в песне: *Кетеджекмиз кой тышлаб...* — *Кетеджекмиз кой тышлаб...* — *Кетмейик десен...* — *Кетеджек коюмизден; Паракоткъа мингенде...* — *Паракоткъа мингенде*. Рядом со сквозным топонимом *Сувукъ-Сув*, наравне с ним проходит через всю песню, будто создавая единую четкую линию, слово *кой* (село). Эти два слова (*Сувукъ-Сув* и *кой*) часто попеременно сменяют друг друга, внося в песенное течение своеобразную мерцающую динамику, усиливающую присущий фольклорному произведению проникновенный лиризм. Фигурируют также топонимы *Чатал-Къая*, *Къырым*, турецкие названия — *Истанбул* и *Эль-Бузлу*. Подчеркивая в целом характерную для эмигрантских песен четкую достоверность, даже документальность воспроизводимых событий и реалий, топонимы, использованные в песне, органично входят в ее художественную систему, подчеркивают ее поэтическую изысканность.

Сквозные, не раз повторяющиеся слова, такие как *Сувукъ-Сув*, *кой*, а также *кетеджекмиз* (покидаем, уезжаем), с которого начинается песня, *парахот*, рядом с которым фигурирует близкий ему по значению синоним *геми* (корабль), *дерья* (морская ширь), можно назвать ключевыми. Как не

трудно заметить, эти ключевые слова органично входят в характерную для песни бинарную оппозицию родного края и далекого тревожного путешествия. Они ощутимо способствуют изысканной организации художественной речи, усиливают ее экспрессивную динамику. Эту функцию выполняют и такие неперенные версификационные средства песни, как ритм и рифма.

Ритм здесь отличается особой легкостью, даже игривостью, которая контрастно подчеркивает присущий общей тональности текста строгий драматизм, достигающий граней трагизма. Характерна для песни непринужденная, вроде бы вполне произвольная, вполне соответствующая рассматриваемому ритму, а на самом деле четко структурированная вяз двухстрочных строф, скрепленных парной рифмой. В основе ритма отчетливо просматривается сочетание четырехсложной и трехсложной стоп, сменяющихся сочетанием трехсложной и двухсложной, причем последняя (двухсложная) стопа выступает носителем точной звучной рифмы. Такое постепенное и неуклонное уменьшение длины стоп, увенчанное эффектной рифмой, существенно определяет легкость и игривость ритмического рисунка. Между первой частью строки, которую составляют четырехсложная и трехсложная стопы, и второй непременно присутствует люфт — цезура. Можно сказать, что здесь наличествуют разделенные цезурой две основные пространственные стопы (семисложная и пятисложная), которые в свою очередь делятся на четырехсложную и трехсложную, далее трехсложную и двухсложную. Эти небольшие стопы также разделены цезурой, хотя здесь порой наблюдаются некоторые отклонения от указанной четкости. Такие отклонения от ритмической основы связаны также с наличием в отдельных стопах несколько большего или меньшего количества слогов, что в музыкальном звучании может нивелироваться увеличением или уменьшением продолжительности нот. Отмеченные случаи усложненности ритма, придания ему некоей причудливости, в основном связаны с передачей тревожного состояния путешественников, их душевного смятения. Примечательно, что впервые такое незначительное, но ощутимое нарушение привычного ритмического течения случается в пятой строфе. Здесь идет речь о том, что люди своего родного села ни за что бы не оставили, но их принуждает к этому помещик, а затем высказывается тревога по поводу смертельной опасности, которая ждет эмигрантов среди морского безбрежья. Интересна под указанным углом зрения также строка «Истанбулынъ джамисы, минаресы».

Для выравнивания ритма здесь необходимо звук *e* в слове «минаресы» несколько удлинить, что можно трактовать как проявление определенного удивления, очарования великолепием религиозных сооружений славного города.

Вышеотмеченная неременная цезура после пространныго семи-сложного периода каждой строки песни позволяет продлить образованный таким образом люфт. Характерно для крымскотатарского поэтического фольклора удлинение подобных пауз благодаря введению песенного восклицания *аман*, реже других возгласов. Например, в широко популярной эмигрантской песне «Айтыр да агъларым» («Скажу да заплачу») среди каждой строки фигурирует возглас «эй яр». В ряде вариантов «Сурукъ-Сув тюркюсы» роль такого песенного восклицания выполняет присутствующее в каждой строке обращение — «достлар» («друзья»). Появление такого обращения придает звучанию песни особую доверительность, задушевность, но одновременно и жалостность.

Благодаря появлению в каждой строке еще двух слогов, фактически еще одной стопы (эти два слога к тому же обрамляются короткими паузами), ритм существенно замедляется, ослабевает его легкость и игривость. Следовательно, ритм уже не контрастно, а более непосредственно сочетается с присущими произведению тревожными интонациями. Появляется больше внешней экспрессии. Особенно характерен в этом смысле довольно обширный вариант песни со словом «достлар» (девятнадцать строф), представленный в сборнике Аблязиза Велиева и Сервера Какуры [17, с. 45–46]. В этом варианте также то и дело в разных падежах появляется слово «Сурукъ-Сув», им тут начинается первая строфа, ряд последующих строф, а также последняя строфа. Завершается этот вариант песни строфой, в которой в очередной раз с сожалением упоминается теперь уже такое далекое родное село, а время прибытия в селение на другой стороне моря сравнивается с судным днем. Приметно появление в этом варианте строф, в которых с особой выразительностью подчеркивается крайне тяжелое положение вынужденных переселенцев. Некоторые из этих строф ощутимо перекликаются со строфами, встречающимися в песне «Айтыр да агъларым» («Скажу да заплачу»):

От бастырып кетермиз, достлар, къапыны чеклеп,
Къаерлерде джурермиз, достлар, къалентир беклеп.

Парахоткъа минермиз, достлар, манърашкъан къойдай,
Акъыллыгъа олюмдай, достлар, ахмакъкъа тойдай

(По траве пойдём, друзья, закрыв дверь,
В какие же дали пойдём, друзья, переждав карантин.

Сядем на пароход, друзья, как блеющие овцы,
Разумному — как смерть, друзья, дурачине — как праздник) [17, с. 45].

Другие строфы, также исполненные особой драматической экспрессии, нигде не встречаются, кроме этого варианта песни:

Къалды этек астында, достлар, бабайлар къабири,
Буны корьген байгъушнынъ, достлар, къалмады сабыры.

Тютеп къалгъан оджакълар, достлар, сёнерми экен?
Къырым халкъы хорлукъкъа, достлар, конерми экен?

Айланып чыкъты бир геми, достлар, кок бурундан,
Котерильген къысметимиз, достлар, шу Къырымдан

(Остаются на произвол судьбы, друзья, могилы родителей,
Бедняга, который видит такое, друзья, вынести не способен.

Неужели тлеющие домашние очаги, друзья, теперь погаснут?
Выдержит ли, друзья, крымский народ такие страдания?

Следует корабль, друзья, из-за синего мыса,
Сорваться нам суждено, друзья, из нашего Крыма) [17, с. 45].

К сожалению, в публикации С. Ефетова и В. Филоненко нет нотной записи. В записанных фольклористами вариантах музыкального текста

«Сувукъ-Сув тюркюсы» зафиксированы исполнения фольклорного произведения со сквозным обращением «достлар». Таковы записи Я. Шерфединова [14, с. 29], Ф. Алиева [15, с. 91], И. Бахшыша [16, с. 15]. Это доверчиво-печальное, рассчитанное на сочувственный отклик обращение, фигурирующее в центре каждой строки, четко обрамляется цезурами, поэтому расширено паузами. Эти паузы порой прямо обозначаются в нотах, иногда заполняются ферматами или распевами. В любом случае в результате такого продления строк существенно нивелируется легкость и игривость ритма, если не музыкального, то стихотворного. Поэтому ритм уже не контрастно оттеняет ведущую печальную тональность, как это наблюдается во многих крымскотатарских народных эмигрантских песнях, в том числе в рассмотренном выше варианте анализируемой песни, а непосредственно ее усиливает. Это, к примеру, в нотной записи Я. Шерфединова находит отражение в указании на характер звучания песни: «Медленно, с тяжелой грустью» [14, с. 29].

В записи Я. Шерфединова отсутствуют ферматы, зато паузы, а также распевы, достигающие порой трех, а то и четырех нот, касаются не только упомянутого случая, они здесь вообще присущи песенному звучанию, характеризующемуся особой протяжностью, неторопливой заунывностью. Характерно здесь и такое указание в одном из заключительных тактов на темповое изменение, как *rit.* (*ritenuto* — сдержанно, замедленно), то есть речь идет о еще большем снижении динамики. Замедлению и соответствующему эмоциональному окрасу звучания способствует также насыщенность ритмического плана — едва ли не в каждом такте наблюдается изменение размера. Используются сложные и смешанные размеры — 6/8, 5/8, 7/8. Все эти средства направлены на раскрытие тяжелой подавленности и мятущейся тревожности, на передачу силы и глубины переживаний обездоленных путников.

У Я. Шерфединова, что в целом характерно для записей фольклориста, отдельно выписана партия бубна. Это, в частности, важно ввиду сложности ритмического рисунка песни, еще больше усложняющегося из-за частой сменяемости размеров. Такое акцентирование ритма усиливает драматизм звучания, содействует впечатлению вторжения в мировосприятие неожиданной тревоги, ощущению неотвратимости тяжелых испытаний. К тому же такая четкая определенность ритмического рисунка может существенно помочь в исполнении песни.

Вариант мелодии, помещенный в более позднем издании Ильяса Бахшыша [16, с. 15], почти не отличается от варианта, представленного в сборнике Я. Шерфединова. Тональность также крайне печальная, только если у Я. Шерфединова *d moll* (ре минор), то у Бахшыша *e moll* (ми минор). Мелодия здесь меняется в пределах октавы, в ее неторопливом поступенном движении случаются скачки на кварту и квинту, что придает звучанию определенную экспрессивность, соответствующую душевному смятению субъекта лирического повествования.

В начале первой музыкальной фразы, совпадающей с первой строкой куплета, фольклорист указывает на такое темповое определение, как *Ad libitum* (по желанию, по усмотрению исполнителя). В такой свободной исполнительской манере первая поэтическая строка может восприниматься как запев. Она звучит более пространно по сравнению со следующей строкой, в том числе и вследствие еще большего удлинения длинных нот ферматами. Дальнейший музыкальный текст обозначен указанием на уточнение темпа и добавление размеров $3/8$, $5/8$. Здесь фигурируют ноты меньшей длительности, преимущественно восьмые и шестнадцатые, что обуславливает появление более частых распевов. Сочувственное обращение к друзьям «достлар» снова увеличивается ферматой.

«Сурукъ-Сув тюркюсю» — это прежде всего проникнутое трогательным лиризмом фольклорное произведение, которому присуща особая эмоциональная интенсивность и которое не может оставить равнодушным читателя или слушателя. Песенное течение здесь характеризуется особой легкостью, в его основе — казалось бы, весьма произвольная и непринужденная, а на самом деле цепкая и изысканная вязь двухстрочных строф, отмеченная четкой ритмикой, звучными и точными рифмами, богатством интонаций, образной яркостью. Сердцевиной образного строя предстает село, славное своей живописной скалой, своими садами, а прежде всего чистыми прохладными источниками. Нежная любовь к родному селу, очарование его красотами, боль прощания с ним, тоска по нему, верность ему вопреки горестной разлуке — все эти интонационные переливы очень существенны в песенном течении. Родному селу противопоставляются представшие перед неприкаянными путниками тревожная морская безбрежность и неприветливая далекая сторона. С этим противопоставлением связан присущий фольклорному произведению острый драматизм, достигающий граней тра-

гизма. Богатая интонационная палитра песни дополняется эмоциональными красками, связанными с ощущением тревоги, отчаяния, безнадежности, а вместе с тем стоической готовности достойно и стойко воспринимать тяжкие удары судьбы. За всеми этими перипетиями лирического характера отчетливо просматривается эпический сюжет, позволяющий четко разделить песню на три основные части — непосредственное прощание с родным селом и отбытие от дорогих сердцу берегов; тревожное морское путешествие с неизменными мыслями о родном селе; воспоминания о родном селе во время скитаний на чужбине.

В песне лаконично и четко переданы социально-бытовые реалии, обозначенные словами *памачык* (помещик), *парахот*, *консул*, которые способствуют обрисовке эпического сюжета и вместе с другими словами, такими как *кой* (село), *дерья* (водная ширь, быстрина), в общем контексте приобретают статус ключевых. В образном строе фольклорного произведения обращают на себя внимание выразительные достоверные детали, такие, например, как свеваемые ветром листья, раскаленные угли в топке корабля. Все эти детали органично вписываются в художественную систему произведения, входят в созвучные общей стилистике ненавязчивые поэтические параллели. Они способствуют выразительности живописной метафоричности и символики. Особую роль в художественной структуре произведения играют топонимы.

Поэтический и музыкальный тексты песни, дополняя друг друга, сливаясь воедино, способствуют раскрытию лирической проникновенности и глубокого драматизма как ведущих жанрово-стилевых черт этого незаурядного фольклорного произведения.

Список литературы

Исследования

- 1 *Болат Юс., Бахшыш Ибр.* Кырымтатар йырлары. Симферополь: Кырым АССР девлет нешритты, 1939. 150 с.
- 2 *Велиев А.* Иджреттеки кырымтатарларынъ оджакъларында сёнмеген Кырым атешы // *Велиев А., Какура С.* Кырымтатар муаджир тюркюлери. Симферополь: Кырымдевоктувпеднешир, 2007. С. 3–22.
- 3 *Возгрин В.* История крымских татар: в 4 т. Симферополь: Къартбаба продакшн, 2014. Т. 2. 940 с.

- 4 *Грица С.* Буд здрава, землице: українські народні пісні про еміграцію. Київ: Музична Україна, 1991. 176 с.
- 5 *Гуменюк О.* Жанрово-стилевая специфика украинской народной эмигрантской песни // Вестник славянских культур. 2019. Т. 53. С. 115–123.
- 6 *Гуменюк О.* Образно-композиционная орнаментальность «Судакской песни» в эмигрантском фольклоре крымских татар // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 2. С. 342–357. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-342-357>
- 7 *Ефетов С., Филоненко В.* Песни крымских татар // Известия Таврического общества истории, археологии и этнографии. Симферополь, 1927. Т. 1 (58). С. 69–84.
- 8 *Козар Л.* Фольклорна основа історико-етнографічних праць Ф. Вовка про Задунайську Січ // Слов'янський світ. 2015. Вип. 14. С. 77–100.
- 9 *Колесса Ф.* Фольклористичні праці / підгот. до друку, вст. стаття і прим. В.А. Юзвенко. Київ: Наук. думка, 1970. 412 с.
- 10 *Луньо Є.* Емігрантські пісні // Українська фольклористика: словник-довідник / укладання і загальна редакція Михайла Чернопиского. Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. С. 93–94.
- 11 *Озенбашлы А.* Трагедия Крыма в воспоминаниях и документах. Симферополь: Доля, 2007. 288 с.
- 12 *Олесницкий А.* Предисловие // *Олесницкий А.* Песни крымских турок М.: Лазаревский институт восточных языков, 1910. С. 7–12.
- 13 *Руснак І.* Український фольклор. Київ: ВЦ «Академія», 2010. 304 с.
- 14 *Шерфединов Я.* Песни и танцы крымских татар. Симферополь: Крымгосиздат; М.: Госмузиздат, 1931. 94 с.

Источники

- 15 *Алиев Ф.* Антология крымской народной музыки — Крым халкъ музыкасынынъ антологиясы. Симферополь: Крымское учебно-педагогическое гос. изд-во, 2001. 600 с.
- 16 *Бахшыш Ил.* Къырымтатар халкъ йырлары — Крымскотатарские народные песни. Симферополь: Къырым девлет окув-педагогика нешриятъ, 2004. 384 с.
- 17 *Велиев А., Какура С.* Къырымтатар муаджир тюркюлери — Крымскотатарские эмигрантские песни. Симферополь: Къырымдевокъувпеднешир, 2007. 204 с.
- 18 *Олесницкий А.* Песни крымских турок / под ред. Вл.А. Гордлевского. М., 1910. 172 с. (Труды по востоковедению, издаваемые Лазаревским институтом восточных языков. Вып. 32).
- 19 *Самойлович А.* Песнь о крымских событиях // Известия Таврической ученой архивной комиссии. № 50 / под ред. Арс.Ив. Маркевича. Симферополь: Тип. Таврического губернского земства, 1913. С. 81–98.
- 20 *Сурукъ-Сув тюркюси* // Известия Таврического общества истории, археологии и этнографии. Симферополь, 1927. Т. 1 (58). С. 69–71.
- 21 *Шерфединов Я.* Звучит кайтарма — Янърай къайтарма. Ташкент: Изд-во лит. и иск. им. Гафура Гуляма, 1979. 332 с.

References

- 1 Bolat, Yus., and Ibr. Bakhshysh. *K"yrymtatar iyrlary* [*Crimean Tatar Songs*]. Simferopol, K"yrym ASSR Devlet Publ., 1939. 150 p. (In Crimean Tatar)
- 2 Veliev, A. "Idzhretteki k"yrymtatarlaryn" odzhak"larynda senmegen K"yrym ateshi" ["Inextinguishable Flame of Crimea in Hearths of Crimean Tatar Emigrants"]. Veliev, A., and S. Kakura. *K"yrymtatar muadzhir tiurkiuleri* [*Crimean Tatar Emigrant Songs*]. Simferopol, K"yrym Devlet Okuv-pedagogika Publ., 2007, pp. 3–22. (In Crimean Tatar)
- 3 Vozgrin, V. *Istoriia krymskikh tatar: v 4 t.* [*The History of Crimean Tatars: in 4 vols.*], vol. 2. Simferopol, K"artbaba Production Publ., 2014. 940 p. (In Russ.)
- 4 Hrytsa, S. *Bud zdrava, zemlyce: ukrai'ns'ki narodni pisni pro emigraciju* [*Farewell, Land: Ukrainian Folk Songs about Emigration*]. Kyiv, Muzychna Ukraina Publ, 1991. 176 p. (In Ukrainian)
- 5 Humeniuk, O. "Zhanrovo-stilevaia spetsifika ukrainskoi narodnoi emigrantskoi pesni" ["Genre and Style Specific of Ukrainian Folk Émigré Song"]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 53, 2019, pp. 115–123. (In Russ.)
- 6 Humeniuk, O. "Obrazno-kompozitsionnaia ornamental'nost' 'Sudakskoi pesni' v emigrantskom fol'klore krymskikh tatar" ["Figurative-Compositional Ornamentality of Sudak Song in the Émigré Folklore of Crimean Tatars"]. *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 2, 2021, pp. 342–357. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-342-357> (In Russ.)
- 7 Yefetov, S., and V. Filonenko. "Pesni krymskikh tatar" ["Songs of Crimean Tatars"]. *Izvestiia Tavricheskogo obshchestva istorii, arkheologii i etnografii*, vol. 1 (58), 1927, pp. 69–84. (In Russ.)
- 8 Kozar, L. "Fol'klorna osnova istoriko-etnografichnykh prats' F. Vovka pro Zadunais'ku Sich" ["Folkloric Base of Historical-ethnographic Works by F. Vovk about Transdanubian Sich"]. *Slovians'kyi Svit*, issue 14, 2015, pp. 77–100. (In Ukrainian)
- 9 Kolessa, F. *Fol'klorstychni pratsi* [*Folkloristic Works*]. Kyiv, Naukova Dumka Publ., 1970. 412 p. (In Ukrainian)
- 10 Lunio, Ye. "Emigrants'ki pisni" ["Émigré Songs"]. *Ukrains'ka fol'klorstyka: slovnyk-dovidnyk* [*Ukrainian Folklore: Dictionary-Reference Book*]. Ternopil, Pidruchnyky i Posibnyky Publ., 2008, pp. 93–94. (In Ukrainian)
- 11 Ozenbashly, A. *Tragediia Kryma v vospominaniiah i dokumentakh* [*Tragedy of Crimea in Memories and Documents*]. Simferopol, Dola Publ., 2007. 288 p. (In Russ.)
- 12 Olesnitski, A. "Predislovie" ["Preface"]. Olesnitski, A. *Pesni krymskikh turok* [*The Songs of Crimean Turks*]. Moscow, Lazarevskii institut vostochnykh iazykov Publ., 1910, pp. 7–12. (In Russ.)
- 13 Rusnak, I. *Ukrains'ky fol'klor* [*Ukrainian Folklore*]. Kyiv, Publishing Center Academia, 2010. 304 p. (In Ukrainian)
- 14 Sherfedinov, Ia. *Piesni i tantsy krymskikh tatar* [*Songs and Dances by Crimean Tatars*]. Simferopol, Moscow, Krymosizdat Publ., Gosizdat Publ., 1931. 94 p. (In Russ. and Crimean Tatar)

Научная статья /
Research Article

<https://elibrary.ru/BRDYUD>
УДК 398
ББК 82.3(2) + 83.3(2Рос=Рус)

«СОН БОГОРОДИЦЫ» В РУССКИХ РУКОПИСНЫХ И ФОЛЬКЛОРНЫХ ТРАДИЦИЯХ (XVII – НАЧАЛО XXI в.)

© 2023 г. А.Л. Топорков

Институт мировой литературы им. А.М. Горького

Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 17 января 2023 г.

Дата одобрения рецензентами: 24 февраля 2023 г.

Дата публикации: 25 июня 2023 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-268-287>

Аннотация: «Сон Богородицы» относится к наиболее распространенным христианским апокрифам. Он известен у многих европейских народов, главным образом православных и католических: у белорусов, болгар, боснийцев, гагаузов, греков, ирландцев, испанцев, итальянцев, македонцев, немцев, поляков, португальцев, румын, русских, сербов, словенцев, украинцев, французов, хорватов и т. д. Наиболее широко «Сон Богородицы» представлен в народных традициях Восточной, Южной, Центральной и Западной Европы. В некоторых странах существует давняя научная традиция исследования «Сна Богородицы». Такие известные филологи, как Александр Веселовский в России и Богдан Петричейку Хашдеу в Румынии, писали об этом сюжете еще в XIX в. В XX в. «Сон Богородицы» плодотворно изучался в Италии, Германии, Румынии, России и др. странах. В статье предлагается предварительная классификация основных жанровых версий «Сна Богородицы» в русских рукописных и фольклорных традициях.

Ключевые слова: «Сон Богородицы», апокриф, духовный стих, заговор-молитва.

Информация об авторе: Андрей Львович Топорков – член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3106-3819>

E-mail: atoporkov@mail.ru.

Для цитирования: Топорков А.Л. «Сон Богородицы» в русских рукописных и фольклорных традициях (XVII – начало XXI в.) // Studia Litterarum. 2023. Т. 8, № 2. С. 268–287. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-268-287>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 8, no. 2, 2023

“DREAM OF THE VIRGIN” IN RUSSIAN HANDWRITTEN AND FOLKLORE TRADITIONS (17TH – THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY)

© 2023. Andrey L. Toporkov
*A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*
Received: January 17, 2023
Approved after reviewing: February 24, 2023
Date of publication: June 25, 2023

Abstract: “The Dream of the Virgin” is one of the most widespread Christian Apocrypha. It is known among many European peoples, mainly Orthodox and Catholic, namely Belarusians, Bulgarians, Bosnians, Gagauz, Greeks, Irish, Spaniards, Italians, Macedonians, Germans, Poles, Portuguese, Romanians, Russians, Serbs, Slovenes, Ukrainians, French, Croats, etc. The “Dream of the Virgin” is most widely represented in the folk traditions of Eastern, Southern, Central and Western Europe. Some countries have an old scholarly tradition of studying this plot. Such well-known philologists as Alexander Veselovsky in Russia and Bogdan Petriceicu Hasdeu in Romania wrote about it as early as the 19th century. In the 20th century, this text was studied a lot in Italy, Germany, Romania, Russia, etc. The article proposes a preliminary classification of the main genre versions of the “Dream of the Virgin” in Russian manuscript and folklore traditions.

Keywords: “The Dream of the Virgin,” apocrypha, a spiritual verse, a charm-prayer.

Information about the author: Andrey L. Toporkov, Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, DSc in Philology, Director of Research, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3106-3819>

E-mail: atoporkov@mail.ru

For citation: Toporkov, A.L. “‘Dream of the Virgin’ in Russian Handwritten and Folklore Traditions (17th – the Beginning of the 21st Century).” *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 2, 2023, pp. 268–287. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-268-287>

«Сон Богородицы» (далее — СБ) — один из самых распространенных христианских апокрифов — известен у многих европейских народов, главным образом православных и католических: у белорусов, болгар, боснийцев, гагаузов, греков, ирландцев, испанцев, итальянцев, македонцев, немцев, поляков, португальцев, румын, русских, сербов, словенцев, украинцев, французов, хорватов и т. д. СБ широко представлен в народных традициях Восточной, Южной, Центральной и Западной Европы.

Несмотря на целенаправленные поиски, ученым не удалось пока найти греко-византийский источник СБ. Наиболее ранние рукописные фиксации на итальянском языке относятся к XIV в. Обзор различных версий происхождения сюжета СБ и анализ ранних итальянских записей представлен в серии новаторских работ М.Б. Плюхановой [4; 5; 6].

В России документированная история текстов с сюжетом СБ прослеживается на протяжении примерно 400 лет: с первой половины XVII в. до нашего времени. В русских Индексах ложных книг СБ фигурирует с начала XVII в. [3, с. 360]. Первая датированная фиксация на русском языке — рукопись СБ, конфискованная в Москве и сохранившаяся в составе следственного дела бывшего стрельца Афоньки Науменко (1642 г.) [20, с. 31]. Первая публикация СБ в России относится к 1831 г. [25, с. 74–79].

Вероятнее всего, СБ попал в Россию в первой четверти XVII в. из Польши через территорию Украины или Белоруссии. Впрочем, ранняя история текстов СБ на русском языке пока мало исследована. С учетом ситуации Смуты и активных международных контактов того времени можно предполагать, что тексты СБ переводились на русский язык неоднократно.

СБ сохранился до наших дней в сотнях рукописей XVII–XX вв. и во множестве записей, сделанных фольклористами со слов носителей традиции в XIX – начале XXI в. Тексты СБ включались в обширную область низкой рукописной традиции, которая тесно взаимодействовала с фольклором. Сюжет СБ не просто заимствовался и транслировался, но подвергался при этом многообразным переосмыслениям и структурным преобразованиям. Переписчики и исполнители достаточно свободно правили тексты, сокращали их или, наоборот, дополняли. Все это говорит о том, что СБ, несмотря на переводной характер, стал органической частью русской рукописной и фольклорной традиции. Популярности СБ способствовали особое народное почитание Богородицы и Христа, мотивы пророческого сна, диалогическая структура.

Разнообразие текстов СБ обусловлено множественностью сфер их функционирования и широким набором функций, способов фиксации, материальных носителей, техник исполнения, хранения и трансляции текстов, включенностью в различные жанры и виды книжного и фольклорного творчества, взаимодействием с разными текстами-спутниками, прозаическим или стихотворным типом наррации.

Интерес к текстам СБ имел не только религиозный и эстетический, но и прагматический характер. В этих текстах сам Христос призывал людей к тому, чтобы они копировали, хранили и распространяли рукописи СБ, обещая за это защиту от всяческих бед и болезней. Таким образом, в СБ включен определенный алгоритм, благодаря которому тексты превращаются в своеобразные «святые письма», а механизм их копирования и дальнейшего распространения в социуме приобретает вирусный характер, сопоставимый с действием компьютерного вируса.

В некоторых европейских странах существует давняя научная традиция исследования СБ. Такие известные филологи, как Александр Веселовский в России и Богдан Петричейку Хашдеу в Румынии, писали об этом сюжете еще в XIX в. В XX в. СБ плодотворно изучался в Италии, Германии, Румынии, России и других странах. Можно назвать, например, книгу Леопольда Кретценбахера «Юго-восточное распространение апокрифического “Сна Марии”» [10], статьи Эмануэлы Тимотин «Апокрифы и средства их легитимации. Сон Богородицы в румынской традиции» [13] и «Сочинения о Страстях. Стихотворные румынские версии “Сна Богородицы” в их литера-

турном контексте (XVII–XIX вв.)» [14], монографию М. Шмюккер-Брелоер «Эсхатологические апокрифы в рукописной традиции: Редакция. Исследование. Иконографические параллели» [12], статьи «“Сон Богородицы” в ирландской устной традиции» Дэниса МакЭрдла [11], «Заклинание для спасения души: “Сон Богородицы” на Балканах и в России» Стаматиса Зохиоса [15], «“Сон Богородицы” и его устно-письменные исполнения с примерами из ранней современной румынской традиции» Лауры Илиеску [9].

На русском материале написаны десятки статей, посвященных главным образом функционированию СБ в отдельных регионах. Мы постараемся дать общий обзор различных версий сюжета СБ в русских книжных и фольклорных традициях, а также предложим предварительную классификацию основных жанровых версий СБ. Вопросы социального функционирования СБ не будут затрагиваться, так как мы надеемся посвятить им отдельное исследование.

Как установили уже наши предшественники, сюжет СБ в русской традиции реализуется в трех основных жанрах: это прозаические апокрифические статьи, духовные стихи и молитвы-заговоры [18, с. 386–387; 8, с. 66; 32, с. 124–148]. Охарактеризуем кратко каждую из перечисленных жанровых разновидностей СБ с учетом того, что не все тексты можно однозначно отнести к какому-либо определенному жанру.

1. Апокрифические статьи с сюжетом СБ

Сюжет СБ в наиболее полном виде представлен в прозаических апокрифических статьях. Начиная с XVII в. текст СБ записывали на отдельных листках, столбцах, свитках, которые хранили дома или брали с собой в дорогу (например, отправляясь на войну или в суд) в виде письменного амулета. Тексты СБ могли также включаться в состав рукописных сборников наряду с другими неканоническими молитвами, заговорами, апокрифическими нарративами. Традиция записывать СБ на листках или в небольших тетрадках кое-где сохранилась в сельской местности до наших дней.

Большинство текстов апокрифических статей с сюжетом СБ включают две части — нарративную и прагматическую. В первой приводится диалог между Богородицей и Христом, а во второй говорится о чудесной способности СБ помогать людям в различных ситуациях.

В первой части можно выделить 4 эпизода:

1. Во вводном фрагменте сообщается о том, где и когда спала Богородица.

2. Христос спрашивает Богородицу, что Ей снилось.

3. Богородица рассказывает свой сон.

4. Христос говорит Богородице, что Ее сон сбудется [18, с. 386].

Во второй части перечисляются ситуации, в которых помогает СБ. Эти наставления, как правило, произносятся от имени Христа, например:

И которая жена беременна и не может родить младенца, или в болезни, а сей сон [и] святую молитву над ней прочитав трижды и положить над головой ему — и жену прошу, и без болезни отпущу [32, с. 135, № 4].

Обе части апокрифической статьи характеризуются широкой вариативностью, особенно третий эпизод первой части и вторая (прагматическая) часть. Большинство текстов апокрифических статей с сюжетом СБ относятся к **основной редакции**, в рамках которой выделяются **пространные, краткие и переходные версии**.

Пространная редакция включает описания евангельских событий от Лазаревой субботы до Троицы, в том числе воскрешение Лазаря, въезд Христа в Иерусалим, умывание ног на Тайной Вечери, предательство Иуды, задержание Христа евреями или римскими воинами, суд Пилата, бичевание, путь на Голгофу, распятие, прободение Христа копьем и излияние из Его тела крови и воды, описание природных катаклизмов, сошествие Христа во ад и спасение сущих во аде, обращение Иосифа и Никодима к Пилату, снятие Христа с креста и положение во гроб, приход жен-мироносиц и их встреча с ангелом, вознесение Христа на облаке, сошествие Святого Духа на апостолов [28, с. 334–339; 33, с. 53–56; 29, с. 150–151; 8, с. 199–203; 32, с. 129–131, № 2; 31, с. 407–408, № 147; 12, с. 181–184].

В пространной версии апокрифа имеются описания всех или почти всех перечисленных выше эпизодов, а в кратких версиях — только некоторых из них. На различия между пространными и краткими версиями уже указывалось в литературе о СБ [1, с. 486; 8, с. 72].

Варьирование повествования о СБ определяется, с одной стороны, сокращением текста, выпадением отдельных эпизодов или даже целых нарративных цепочек, а с другой, наоборот, включением новых эпизодов.

Рассказ Богородицы о содержании Ее сна разрастается главным образом за счет интерполяций из Нового Завета, новозаветных апокрифов и литургических песнопений [2; 7]. При этом расширяются и детализируются прежде всего описания мучений Христа, Его распятия на кресте, сошествия во ад и спасения грешников.

Переходные версии отражают сближение апокрифической статьи с заговорами, которое проявляется в том, что во второй части текста появляются формулы, напоминающие формулы заговоров, например, в записи СБ из дела Афоньки Науменко (1642):

...к тому человеку не прикоснется и огонь, ни кой злой человек супостат, ни **тать**, ни разбойник, ни душегубство, ни чаро**действа**, ни притче, ни призор, ни прелубо**действие**, ни чаро**действие**, ни потеря, ни продажа, ни поклеп, ни болезнь, ни убыток, ни черная немочь, ни от диявола искушения, ни во сне, на яве... ([20, с. 31]; здесь и далее в цитатах полужирным шрифтом выделяются части слов, связанных рифмой. — А.Т.).

Известны случаи, когда в одной и той же тетрадке записаны несколько текстов апокрифической статьи, близкие заговорам [18, с. 388–392; 12, с. 177–180]. Например, в рукописном сборнике 1810-х гг. приведены подряд четыре варианта СБ, которые функционально и содержательно отличаются друг от друга: первый имеет характер общего оберега, второй призван защитить от колдунов, третий — от вражеского оружия, а четвертый — от судей и приказных людей [30, с. 673–676].

Дополнительно к основной редакции СБ можно выделить **контаминированные версии**, которые представляют собой соединение СБ и других апокрифических текстов, главным образом «Эпистолии о неделе» («Листа Иерусалимского») [17, с. 211–221, № 622–624, с. 226–235, № 628–630; 26, с. 60–62, 65–67; 18, с. 390–391, № 3, с. 395–398; 21, с. 452–454, № 779; 27, с. 291; 30, с. 532–534, № 2, с. 703–704, № 5; 12, с. 184–188].

2. Духовные стихи

Духовные стихи в отличие от апокрифических статей имеют поэтическую форму и как правило предназначаются для пения. В духовных стихах с сюжетом СБ на первый план выступают взаимоотношения между

матерью и ее сыном, которые изображаются в эмоциональном, лирическом ключе [8, с. 83]. Например, Богородица обращается к Сыну с серией риторических вопросов:

Заплакала матенька Мария...
Возрадовалась матенька Мария.
«Неужели Ты, мой Сын возлюблен,
Неужели Ты из мертвых воскреснешь,
Неужели то чудо случится,
Что возрадуется мое сердце ретиво,
Что воскреснет мое Чадо мило,
Милое мое Чадо, единое.

[23, с. 97, № 53]

Подобные эмоциональные вопросы характерны для похоронных причитаний, в которых женщина оплакивает своего умершего родственника, призывает его вернуться к живым и высказывает надежду на их будущую встречу [8, с. 83].

В качестве примера рассмотрим сборник духовных стихов Русского Севера с 16 вариантами СБ [23, № 36, 37, 53, 54, 56, 176, 190, 202, 203, 217, 231, 242, 269, 291, 318, 345]. Тексты значительно различаются по своему объему: в самом коротком из них 9 стихов [23, с. 396, № 231], а в самом длинном — 81 [23, с. 447–449, № 269].

Во многих духовных стихах с сюжетом СБ магическая функция утратила свою актуальность и вторая (прагматическая) часть отсутствует. Развернутая вторая часть имеется только в трех текстах [23, № 269, 291, 345]. При этом наиболее пространственный характер имеет текст, контаминированный с «Епистолией о неделе» [23, с. 554–556, № 345]. Еще в двух текстах наставление сведено к краткой формуле, например: «Кто этот стих воспевае, Избавлен будет от вечных муки» [23, с. 74–75, № 37] (см. также: [23, с. 99, № 56]). Отметим, что в текстах духовных стихов помощь ожидается именно от исполнения стиха, а не от хранения его в письменном виде [23, № 37, 56, 269, 291]. Характерно также, что речь идет не о защите от зла в повседневной жизни, а о спасении от вечных мук в ином мире.

В целом можно выделить пять разновидностей духовных стихов с сюжетом СБ: **первую, вторую и смешанную редакции, переходные и контаминированные версии.**

1) Тексты **первой редакции** представляют собой стихотворный пересказ или переложение апокрифической статьи. При переработке прозаического текста он сокращается, разбивается на сопоставимые по длине отрезки, ритмизуется и наделяется характерными чертами фольклорной стилистики и поэтики (синтаксический параллелизм, тавтологические словосочетания, спорадическая рифма, эпитеты в постпозиции, анафоры и другие виды повторов и др.). При этом надо отметить, что и в текстах прозаического апокрифа можно найти отдельные элементы ритмизации, спорадическую рифму и другие элементы поэтической структуры.

2) Тексты **второй редакции** представляют собой самостоятельную разработку сюжета СБ с добавлением эпизодов, отсутствующих в прозаическом апокрифе: рождение Христа, Его пленение и крещение, усупение Богородицы и обещание Христа явиться за Ее душой, написать Ее портрет и поместить его в церкви.

Общими у первой и второй редакций являются вводная часть, мотивы сна Богородицы, диалога между Богородицей и Христом и толкования Христом Ее сновидения, содержание которого во второй редакции отличается от его содержания в первой редакции. Если в первой редакции, как и в апокрифической статье, Богородице снятся мучения Христа, Его распятие и сошествие во ад, то во второй редакции Ей снится, что Она родила сына, крестила Его и запеленала, например:

...Страшен я сон в снах видала,
Будто я Сына спородила,
Во свято крещенье крестила,
Во пелены пеленовала...

[23, с. 74–75, № 37]

(см. также: [23, № 36, 53, 54, 56, 176, 190, 242, 318])

В текстах второй редакции духовного стиха Сын сообщает Матери, что Он придет за Ее душой и отнесет ее на небеса, а также напишет Ее лик на иконе, которую поместит в церкви, например:

На третий день, матенька, воскресну,
Сам Я к тебе, матенька, буду,
И с твоего тела душу выну,
Я спишу твой облик на икону,
Положу икону в Божью церковь,
Пойду у иконы помолюся,
Пойду к иконе приложуся,
Вовеки, матенька, с тобой прошуся.

[23, с. 99, № 56]

(см. также: [23, № 37, 54, 56, 190, 202, 217, 242])

Если в апокрифической статье евангельские события излагались в правильной последовательности, то во второй редакции стиха мы видим многочисленные отступления от хронологии Нового Завета, в частности своеобразное «склеивание» событий: Крещение Господне совершается сразу вслед за Рождеством, а Успение Богородицы — вслед за Воскресением Христовым. В этих отступлениях есть своя внутренняя логика. Это не просто ошибки неграмотного сочинителя, но творчество в рамках иной эстетической установки, для которой важна символическая связь событий и лирический характер переживаний матери и сына, а не следование хронологии, установленной христианским преданием.

3) В **смешанной редакции** духовного стиха в дополнение к событиям второй редакции появляются и события первой редакции, прежде всего описание распятия Христа, например:

— Пресвятая мати Мария,
Пречудная Дево, Пресвятая!
Где же ты ночесь ночевала,
Где же ты ночесь опочивала?
— Спала я ночь — ночевала
Во граде я в Вифлееме,
Во святой горе да во вертепе.
Мало мне ночесь присыпалось,
Много во сне привиделось,
Чуден я сон, спавши, видела:

*Как бы Тебя я, чадо, спородила,
Во пелены Тебя повивала, —
Пеленами я Тебя обвивала, —
В пелены камчатных,
В пелены да шелковых;
Над рекою как бы Иорданом,
Выросло древо кипарисно;
А на этом честном древе
Святой крест проявился,
Как бы чадо роспятое,
В руках-ногах пригвожденно,
В голову саблюю пресеченно,
В ребра копием пригвожденно,
Свята Божья кровь пролитая,
Свято Божье лико оплевано,
Свято Божье тело обречено
Меж двумя разбойниками,
Между двумя лиходеями.
— Не плачь-ко ты, мати Мария,
Воистину сон твой неложен,
Не скорби бело лико,
Не трать, мати, белых очей,
Воистину сон твой неложен:
Быть Мне, матушка, роспяту,
Быть Мне у Жидовского князя Пилата.
На первой день Меня замучат,
На другой Меня день, матушка, зароят,
На третий день, матушка, воскресну,
На небеса вознесусь со ангеламы,
С херувимы-серафимы.
Сам Я по твою, мать, душу буду,
Сам со телес душу сниму;
Напишу твое лико на икону,*

Разнесу во Божью церковь за престолы:

Тебя буду, мати, свеличати,

Меня, Христа, прославляют во веки. —

Аминь.

[17, с. 184–185, № 608] (курсив мой. — А.Т.)

Отметим, что в данном тексте представлены только два события из жизни Христа — Его рождение и смерть на кресте, причем второе событие как бы непосредственно следует за первым, как если бы на Голгофе распяли новорожденного младенца.

4) **Переходные версии** духовных стихов структурно и функционально сближаются с молитвами или заговорами, например не поются, а произносятся как обычные молитвы, или включают заговорно-магические формулы.

5) В **контаминированных версиях** духовный стих с сюжетом СБ объединяется с другими духовными стихами, например со стихом о Вознесении [23, с. 332–334, № 190, с. 369–371, № 217] или с «Епистолией о неделе» [23, с. 554–556, № 345].

3. Молитвы-заговоры

Полузаговоры-полумолитвы с сюжетом СБ органично включились в корпус русских заговоров и неканонических молитв, многие из которых также сочетали в себе черты заговора и молитвы и существовали параллельно в двух регистрах — рукописном и устном. В некоторых текстах имеется только первая (нарративная) часть, а вторая (прагматическая) отсутствует; в других в сокращенном виде сохраняются обе части.

Для заговоров с сюжетом СБ характерны ритмизация, спорадическое использование синтаксического параллелизма и рифмы (особенно в диалогических репликах и перечислительных конструкциях). Наиболее устойчиво в текстах сохраняется мотив распятия и излияния крови Христа, которой придается целительное значение.

Молитвы и заговоры, в которых имеется сюжет СБ либо его фрагменты, с трудом поддаются классификации. Выделим среди них четыре группы, хотя ими не исчерпывается все многообразие материала.

1) Полная **редакция** (с сохранением двухчастной структуры и ряда эпизодов СБ) может совпадать текстуально с переходной редакцией апокрифической статьи.

2) **Краткая редакция** (с сохранением двухчастной структуры, но с утратой ряда эпизодов) представляет собой сжатый пересказ сюжета СБ. В первой части текста при этом опускается большинство нарративных звеньев апокрифической статьи, а сохраняется главным образом описание распятия Христа и истечения крови из Его ран. Во второй части сокращается перечисление функций СБ. Например, следующий заговор призван спасти человека только от адских мук:

Шла Богородица по земле, **шла**, приустила; **легла** спать, приуснула. Привидела сон про Господа Бога, про Христа Небесного: завели на гору, руки и ноги гвоздем приковали, буйную главу весьма сшибли, горячую кровь разливали, тело Христово прободали. — Кто эту молитву прочитает по утренней зори и по вечерней зори, избавлен будет от мук вечных, от огня **палящего**, от смолы **кипящей**, от воды **топящей** [19, с. 165, № 26].

3) **Редакция с мотивами духовного стиха** также представляет собой сжатое изложение сюжета СБ, причем в ней встречаются мотивы, характерные для второй редакции духовного стиха, отсутствующие в апокрифической статье, например мотивы рождения и пеленания Христа:

— Дева Мария, где спала-почивала?

— На том древе-кипарисе, на Ирбитской на горе, *мало чадо народила, во полотно пеленала*, алы краски проливала, гвоздями убивала.

Кто этому сну поверует, того Господь Бог спасет от пули и меча, от вострого ножа, от **лесного заблуждения**, от **водяного потопления** [24, с. 520, № 1].

4) **Контаминированные версии** молитвы-заговора с сюжетом СБ включают дополнительно фрагменты заговоров или апокрифических статей. Например, текст может начинаться как СБ, а продолжаться как заговор или, наоборот, начинаться как заговор, а продолжаться как СБ. Встречают-

ся и более сложные случаи, когда формулы СБ и заговоров перемешиваются друг с другом, например:

(1) Встану благословясь, пойду перекрестясь, из дверей в двери, из ворот в ворота, под светел месяц, по частым звездам. Умоюсь росую, утрусь я пеленою, пойду в восточную сторону. В восточной стороне на окияне-море стоит золотый камень. На золотом камне — церковь престольная, (2) *в церкви престольной — Мати Мария спала-почивала, видела во сне про истинна Иисуса Христа. Иисус Христос взят на распяты, руки-ноги раскидавши, копьем-гвоздями прибывавши.* (3) Села муха на сердце святого духа, царя Давыда-Иосифа. (4) *Кто эту молитву знает, тот и прочитает, тому рабу не будет в лесе заблужденья, в воде — утопленья, на огне — сожженья и в миру — обижденья.* (5) В море — ключ, во дверях — замок, во своей избе запрусь, никого не побоюсь [16, с. 376, № 2388] (курсив мой. — А.Т.).

В приведенном тексте выделяются 5 фрагментов. Из них 1-й и 5-й характерны для заговоров, 2-й и 4-й связаны с сюжетом СБ, а происхождение 3-го неясно.

Заключение

Различные реализации сюжета СБ в русской рукописной традиции и фольклоре можно обобщить следующим образом:

1. Апокрифическая статья

- 1.1. Основная редакция
 - 1.1.1. Пространные версии
 - 1.1.2. Краткие версии
 - 1.1.3. Переходные версии
- 1.2. Контаминированные версии

2. Духовный стих

- 2.1. Первая редакция
- 2.2. Вторая редакция
- 2.3. Смешанная редакция

2.4. Переходные версии

2.5. Контаминированные версии

3. Молитвы-заговоры

3.1. Полная редакция

3.2. Краткая редакция

3.3. Редакция с мотивами духовного стиха

3.4. Контаминированные версии

Предложенная классификация имеет предварительный характер. Впоследствии она, несомненно, потребует уточнений и дополнений.

Отметим в заключение, что с 1990-х гг. интерес к СБ возродился и у исследователей, и у читающей публики. Если в советский период и духовные стихи, и заговоры находились под негласным запретом, практически не публиковались и не изучались, то позднее и те и другие приобрели необычайную популярность. Новая жизнь СБ, как и всей сферы фольклорной магии, началась с распадом Советского Союза, появлением Интернета и частного книгоиздательства, отменой государственной цензуры и пробуждением интереса к народным верованиям и ко всем видам эзотерики.

Десятки и даже сотни вариантов СБ можно без труда найти в Интернете, причем публикации текстов сопровождаются подробными сведениями о том, как следует произносить СБ, какие магические действия про это совершать и каких результатов это позволяет добиться. Одно из сводных изданий включает, например, целых 113 вариантов СБ [22]. Не отстают и фольклористы, которые публикуют новые тексты СБ из своих полевых записей или из архивных собраний.

Все более насущным представляется рассмотрение этой темы не на региональном материале, а в широком компаративном аспекте. Но это, очевидно, дело будущего.

Список литературы

Исследования

- 1 *Варенцова Е.М.* Сон Богородицы // Словарь книжников и книжности древней Руси. XVII в. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. Ч. 3: П/С. С. 485–487.
- 2 *Зинченко Ю.И.* Духовный стих «Сон Богородицы» в контексте устной и письменной культуры // Староладожский сборник. Старая Ладога: [б. и.], 1998. С. 160–172.
- 3 *Кобяк Н.А.* Индекс ложных книг и древнерусский читатель // Христианство и церковь в России феодального периода (Материалы). Новосибирск: Наука, 1989. С. 352–363.
- 4 *Плюханова М.Б.* «Сон Богородицы» – “Sogno di Maria” в контексте итальянской словесности о Страстях Христовых // Словесность и история. 2021. № 3. С. 34–61.
- 5 *Плюханова М.Б.* «Сон Богородицы» у А.Н. Веселовского и далее: некоторые вопросы итало-русского компаративного исследования христианской легенды // Пространство безграничной словесности: сб. ст. к 70-летию В.Е. Багно. СПб.: Нестор-История, 2021. С. 376–405.
- 6 *Плюханова М.* «Плач Богородицы» флорентийский и поморский: типологическое сравнение // Ad virum illustrem: К 70-летию Михаила Леонидовича Андреева. М.: Изд. дом «Дело» РАНХиГС, 2021. С. 613–635.
- 7 *Рождественская М.В.* О новонайденном свитке из Государственного Архива Швеции («Сон Богородицы») // Норна у источника Судьбы. Сб. ст. в честь Елены Александровны Мельниковой. М.: Индрик, 2002. С. 324–332.
- 8 *Соболева Л.С.* Рукописная литература Урала: Наследование традиций и обретение самобытности. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2005. Вып. 1. 221 с.
- 9 *Illiescu L.J.* “The Dream of the Mother of God” and its oral-written performances, with examples from early modern and contemporary Romanian tradition // The Language of Magic / ed. by Eleonora Cianci and Nicholas Wolf. Milano, Editioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2022. P. 141–161.
- 10 *Kretzenbacher L.* Südost-Überlieferungen zum apokriphen Traum Mariens. München: Verlag der Bay, 1975. 170 S.
- 11 *McArdle D.* Aisling na Maigrine: “The Virgin’s Dream” in Irish oral Tradition // Charms, Charmers and Charming in Ireland: From the Medieval to the Modern / ed. by Ilona Tuomi, John Carey, and Barbara Hillers. Cardiff: University of Wales Press, 2019. P. 159–176.
- 12 *Schmücker-Breloer M.* Eschatologische Apokryphen in der russischen handschriftlichen Tradition. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2018. 575 S.
- 13 *Timotin E.* Les apocryphes et leurs moyens de légitimation. Le Rêve de la Vierge dans la tradition roumaine // New Europe College Yearbook. Bucharest, 2010–2011. P. 211–253.

- 14 *Timotin E.* Versifier la Passion. Les versions roumaines versifiées du Rêve de la Vierge dans leur contexte littéraire (XVIIe–XIXe siècles) // *Neophilologus*. 2018. Vol. 102. P. 471–481.
- 15 *Zochios S.* An incantation for the salvation of the soul: the “Dream of the Virgin” in the Balkans and Russia // *Ελετηρική Κέντρον Λαογραφίας*. 2021. Т. 35–36 (2014–2019). P. 865–898.

Источники

- 16 [Аникин В.П.] Русские заговоры и заклинания: Материалы фольклорных экспедиций 1953–1993 гг. / под ред. проф. В.П. Аникина. М.: Изд-во Московского ун-та, 1998. 480 с.
- 17 *Бессонов П.* Калики переходные. Сборник стихов и исследование. М., 1864. Ч. 2. Вып. 6. 944 с.
- 18 [Бучилина Е.А.] Духовные стихи. Канты (Сборник духовных стихов Нижегородской области) / сост., вступ. ст., подгот. текстов, исследование и коммент. Е.А. Бучилиной. М.: Наследие, 1999. 415 с.
- 19 *Ефименко П.С.* Материалы по этнографии русского населения Архангельской области. М., 1878. Ч. 2. 276 с. (Тр. Этногр. отд. Имп. О-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии при Моск. ун-те; Т. 30; кн. 5; вып. 2.)
- 20 *Зерцалов А.Н.* К материалам о ворожбе в древней Руси. Сыскное дело 1642–1643 гг. о намерении испортить царицу Евдокию Лукьяновну // Чтения в Императорском обществе истории и древностей Российских. 1895. Кн. 3. С. 1–38.
- 21 [Иванов А.Н., Каргин А.С.] Традиционная культура Гороховецкого края. Экспедиционные, архивные, аналитические материалы / сост. А.Н. Иванов, А.С. Каргин. М.: Государственный республиканский центр фольклора, 2004. Т. 2. 630 с.
- 22 *Кличук В.И.* Сны Пресвятой Богородицы. 2011. URL: <https://litgu.ru/knigi/ezoterika/27744-sny-presvyatoy-bogorodicy.html?ysclid=190erjxo04519035483> (дата обращения: 17.01.2023).
- 23 [Кузнецова В.П.] Духовные стихи Русского Севера / сост. В.П. Кузнецова. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2015. 800 с.
- 24 [Липинская В.А.] Заговоры, молитвы и охранительные списки русского населения юга Западной Сибири / подгот. текста, предисл., терминологический словарь В.А. Липинской // Традиционный опыт природопользования в России. М.: Наука, 1998. С. 480–526.
- 25 *Малов А.* Письма к русским воинам. СПб.: Тип. Мед. деп. М-ва вн. дел, 1831. Ч. 1. 391 с.
- 26 *Минх А.Н.* Народные обычаи, обряды, суеверия и предрассудки крестьян Саратовской губ. // Записки Русского географического общества по Отделению этнографии. СПб.: Тип. В. Безобразова и К°, 1890. Т. 19. Вып. 2. С. 1–152.

- 27 Русские крестьяне. Жизнь. Быт. Нравы. Материалы «Этнографического бюро» князя В.Н. Тенишева. СПб.: Деловая полиграфия, 2008. Т. 6: Олонецкая, Псковская, Тульская губ. 599 с.
- 28 Семилуцкий А. Село Покойное Ставропольской губернии Новоигорьевского уезда // Сборник Материалов для описания местностей и племен Кавказа. Тифлис: Упр. Кавказского учебного округа, 1897. Т. 23. С. 253–356.
- 29 [Смилянская Е.Б.] Заговоры и гадания из судебно-следственных материалов XVIII в. / публ. Е.Б. Смилянской // Отреченное чтение в России XVII–XVIII веков. М.: Индрик, 2002. С. 99–172.
- 30 [Топорков А.Л.] Русские заговоры из рукописных источников XVII – первой половины XIX в. / сост., подг. текстов, статьи и коммент. А.Л. Топоркова. М.: Индрик, 2010. 830 с.
- 31 [Фадеева Л.В.] Заговоры, обереги и молитвы / сост. и автор ст. Л.В. Фадеева // Традиционная культура Муромского края. Экспедиционные, архивные, аналитические материалы: в 2 т. М.: ГРЦРФ, 2008. Т. 1. С. 363–418.
- 32 [Шеваренкова Ю.М.] Рукописная религиозная проза Нижегородского края: тексты и комментарии / сост., подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. Ю.М. Шеваренковой. Нижний Новгород: РАСТР-НН, 2008. 294 с.
- 33 Шереметев П. Зимняя поездка в Белозерский край. М.: Синод. тип., 1902. 180 с.

References

- 1 Varentsova, E.M. "Son Bogoroditsy" ["Dream of the Virgin"]. *Slovar' knizhnikov i knizhnosti drevnei Rusi. XVII v.* [Directory of Scribes and Bookishness of Ancient Rus'. 17th Century], part 3; P/S. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 1998, pp. 485–487. (In Russ.)
- 2 Zinchenko, Iu.I. "Dukhovnyi stikh 'Son Bogoroditsy' v kontekste ustnoi i pis'mennoi kul'tury" ["Spiritual Verse 'Dream of the Virgin' in the Context of Oral and Written Culture"]. *Staroladozhskii sbornik [Old Ladoga Collection]*. Staraya Ladoga, [S. n.], 1998, pp. 160–172. (In Russ.)
- 3 Kobiak, N.A. "Indeks lozhnykh knig i drevnerusskii chitatel'" ["The Index of Repudiated Books and the Old Russian Reader"]. *Khristianstvo i tserkov' v Rossii feodal'nogo perioda (Materialy)* [Christianity and the Church in Russia in the Feudal Period (Materials)]. Novosibirsk, Nauka Publ., 1989, pp. 352–363. (In Russ.)
- 4 Pliukhanova, M.B. "'Son Bogoroditsy' – 'Sogno di Maria' v kontekste ital'ianskoi slovesnosti o Strastiakh Khristovykh" ["'The Dream of the Virgin' – 'Sogno di Maria' in the Context of Italian Literature about the Passion of Christ"]. *Slovesnost' i istoriia*, no. 3, 2021, pp. 34–61. (In Russ.)
- 5 Pliukhanova, M.B. "'Son Bogoroditsy' u A.N. Veselovskogo i dalee: nekotorye voprosy italo-russkogo komparativnogo issledovaniia khristianskoi legendy" ["'The Dream of the Virgin' by A.N. Veselovsky and beyond: Some Issues of the Italian-Russian Comparative Study of the Christian Legend"]. *Prostranstvo bezgranichnoi slovesnosti: Sbornik statei k 70-letiiu V.E. Bagno* [The Space of Boundless Literature: Collection of Articles for the 70th Anniversary of V.E. Bagno]. St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2021, pp. 376–405. (In Russ.)
- 6 Pliukhanova, M. "'Plach Bogoroditsy' florentiiskii i pomorskii: tipologicheskoe sravnenie" ["'Lament of the Virgin' from Florence and Pomors: A Typological Comparison"]. *Ad virum illustrem: K 70-letiiu Mikhaila Leonidovicha Andreeva* [To the 70th Anniversary of Mikhail Leonidovich Andreev]. Moscow, "Delo" Publishing House of the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, 2021, pp. 613–635. (In Russ.)
- 7 Rozhdestvenskaia, M.V. "O novonaidennom svitke iz Gosudarstvennogo Arkhiva Shvetsii ('Son Bogoroditsy')" ["About the Newly Found Scroll from the State Archives of Sweden ('The Dream of the Virgin')"]. *Norna u istochnika Sud'by. Sbornik statei v chest' Eleny Aleksandrovny Mel'nikovoi* [Norn at the Well of Fate. Collection of Articles in Honor of Elena Alexandrovna Melnikova]. Moscow, Indrik Publ., 2002, pp. 324–332. (In Russ.)
- 8 Soboleva, L.S. *Rukopisnaia literatura Urala: Nasledovanie traditsii i obretenie samobytnosti* [Handwritten Literature of the Urals: Inheritance of Traditions and Acquisition of Originality], issue 1. Ekaterinburg, Bank kul'turnoi informatsii Publ., 2005. 221 p. (In Russ.)

- 9 Illiescu, Laura Jiga. “‘The Dream of the Mother of God’ and its Oral-Written Performances, with Examples from Early Modern and Contemporary Romanian Tradition.” Cianci, Eleonora, and Nicholas Wolf, editors. *The Language of Magic*. Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2022, pp. 141–161. (In English)
- 10 Kretzenbacher, Leopold. *Südost-Überlieferungen zum apokriphen Traum Mariens*. München, Verlag der Bay, 1975. 170 S. (In German)
- 11 McArdle, Denis. “Aisling na Maigrine: ‘The Virgin’s Dream’ in Irish Oral Tradition.” Tuomi, Ilona, and John Carey, and Barbara Hillers, editors. *Charms, Charmers and Charming in Ireland: From the Medieval to the Modern*. Cardiff, University of Wales Press, 2019, pp. 159–176. (In English)
- 12 Schmücker-Breloer, Maritta. *Eschatologische Apokryphen in der russischen handschriftlichen Tradition*. Köln, Weimar, Wien, Böhlau, 2018. 575 S. (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reihe B, Editionen.) (In German)
- 13 Timotin, Emanuela. “Les apocryphes et leurs moyens de légitimation. Le Rêve de la Vierge dans la tradition roumaine.” *New Europe College Yearbook*. Bucharest, 2010–2011, pp. 211–253. (In French)
- 14 Timotin, Emanuela. “Versifier la Passion. Les versions roumaines versifiées du Rêve de la Vierge dans leur contexte littéraire (XVIIe–XIXe siècles).” *Neophilologus*, vol. 102, 2018, pp. 471–481. (In French)
- 15 Zochios, Stamatis. “An Incantation for the Salvation of the Soul: The ‘Dream of the Virgin’ in the Balkans and Russia.” *Επετηρίς Κέντρου Λαογραφίας*, vol. 35–36 (2014–2019), 2021, pp. 865–898. (In Greek)

Научная статья /
Research Article

<https://elibrary.ru/BMAKVX>
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)4

ПОХВАЛЬНОЕ СЛОВО НОВГОРОДСКОМУ ЮРОДИВОМУ НИКОЛАЮ КОЧАНОВУ: ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ

© 2023 г. Н.В. Пак

*Государственный университет морского
и речного флота имени адмирала С.О. Макарова,
Санкт-Петербург, Россия*

Дата поступления статьи: 19 июля 2022 г.

Дата одобрения рецензентами: 15 октября 2022 г.

Дата публикации: 25 июня 2023 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-288-315>

Аннотация: В статье рассматриваются литературные источники анонимного Похвального слова Николаю Кочанову, новгородскому юродивому XIV в., написанного предположительно в Новгороде в середине XVI в. Немногочисленные исторические сведения о жизни святого автор во многих случаях передает словами заимствований из литературных источников. Установлены три из них: Поучение на память Василия Кесарийского Иоанна Глики, Похвальное слово Николаю Мирликийскому, атрибутируемое Клименту Охридскому, и анонимное Слово на перенесение мощей Николая Чудотворца из Мир Ликийских в Бари. Во второй части статьи Похвальное слово сопоставляется с двумя поздними житиями Николая Кочанова. Проведенный анализ подтверждает вывод о том, что они восходят к Похвальному слову как своему источнику. Кроме того, на тексте Похвального слова Николаю Кочанову также основывается поздняя Похвала Ксенофону Робейскому, другому новгородскому святому, основателю Ксенофонта Робейского монастыря, и Житие этого же святого. В приложении публикуется текст Похвального слова по списку XVII в. *ОЛДП F.48*.

Ключевые слова: восточнославянская агиография, древнерусская агиография, новгородская агиография, текстология, Василий Кесарийский, Николай Мирликийский, Николай (Кочанов), Иоанн XIII Глика Константинопольский, Климент Охридский, Ксенофонт Робейский.

Информация об авторе: Наталья Викторовна Пак — кандидат филологических наук, специалист по учебно-методической работе, Государственный университет морского и речного флота имени адмирала С.О. Макарова, ул. Двинская, д. 5/7, 198035 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0307-2395>

E-mail: nataliya.pak@gmail.com

Для цитирования: Пак Н.В. Похвальное слово новгородскому юродивому Николаю Кочанову: литературные источники // Studia Litterarum. 2023. Т. 8, № 2. С. 288–315. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-288-315>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 8, no. 2, 2023

THE PANEGYRIC ON NICHOLAS KOCHANOV, A FOOL FOR CHRIST OF NOVGOROD: LITERARY SOURCES

© 2023, Natalia V. Pak

*Admiral Makarov State University of Maritime and
Inland Shipping, St. Petersburg, Russia*

Received: July 19, 2022

Approved after reviewing: October 15, 2022

Date of publication: June 25, 2023

Abstract: The article examines the literary sources of the anonymous Panegyric on Nicholas, named Kochanov, a 14th-century Saint of Novgorod, presumably written in Novgorod in the middle of the 16th century. In numerous cases the author of the Panegyric conveys the few historical information about the life of the Saint by the borrowings from certain literary sources. Established ones are the Sermon on the memory of Basil of Caesarea by John XIII of Constantinople, the Panegyric of Nicholas of Myra attributed to Clement of Ohrid, and the anonymous Sermon on the transfer of the relics of Nicholas the Wonderworker from Myra of Lycia to Bari. The second part of the article provides a comparison of the Panegyric with two late lives of Nicholas Kochanov. The results of analysis confirm the conclusion that they go back to the Panegyric as their source. Moreover, the late Praise of Xenophon of Robeika, another Saint of Novgorod, the founder of the Monastery in honour of St. Nicholas, as well as the Life of Xenophon of Robeika are also based on the text of the Panegyric of Nicholas Kochanov. The appendix contains the text of the Panegyric of Nicholas Kochanov published in accordance with the manuscript of the 17th century *OLDP F.48*.

Keywords: East Slavic hagiography, Old Russian hagiography, Novgorod hagiography, textual criticism, Basil of Caesarea, Nicholas of Myra, Nicholas (Kochanov), John XIII of Constantinople, Clement of Ohrid, Xenophon of Robeika.

Information about the author: Natalia V. Pak, PhD in Philology, Specialist in educational and methodical work, Admiral Makarov State University of Maritime and Inland Shipping, Dvinskaya St. 5/7, 198035 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0307-2395>

E-mail: nataliya.pak@gmail.com

For citation: Pak, N.V. "The Panegyric on Nicholas Kochanov, a Fool for Christ of Novgorod: Literary Sources." *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 2, 2023, pp. 288–315. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-288-315>

То небольшое, что известно о памятнике, которому посвящена настоящая статья, помещается всего в нескольких строках. По предположению В.О. Ключевского, Похвальное слово в честь новгородского блаженного Николая Кочанова, жившего, по преданию, в XIV в., принадлежит к числу произведений макарьевского времени и было написано в Новгороде в середине XVI в. [6, с. 268]. Широкого распространения в рукописной традиции оно не имело и дошло до нас в немногочисленных рукописях XVI–XVIII вв. [19, с. 511; 17, с. 274–275]. О жизни святого сообщает «очень скудные и неопределенные черты, переплетая их общими местами» [6, с. 269].

В названии памятника используется слово «Салос» в его терминологическом значении¹, едва ли не единственный раз в агиографической традиции применительно к новгородскому юродивому Николаю², в сопровождении пояснения книжника, что это слово значит: «Слово похвално Николы Каллосу (sic!), сирѣчь Христа ради уроду, нарицаемому Кочанову» (РНБ. Ф. 536. Оп. 1. № F.48, л. 389; далее — ОЛДП F.48)³ [5, с. 54].

Как отмечает В.И. Охотникова, Похвальное слово «полностью соответствует жанру славословия. Начинается оно рассуждением о том, что ни богатство, ни слава, ни сила, ни “сладость” не достойны “хвалы и удивления”, ибо все это “погибнет и разрушится... с привременным житием”, только “добродетель бессмертна есть”. Жизнь Николы для автора Слова —

1 О развитии терминологического значения у греческого слова *σαλός* ‘сумасшедший’ см.: [4, с. 40–44].

2 Известен еще один юродивый с таким именем, живший в XVI в. во Пскове, за которым в церковной и научной традиции закрепилось определение «Салос», см., например, название посвященной этому святому статьи в «Православной энциклопедии»: [14].

3 За указание на эту рукопись благодарю Т.Б. Карбасову.

пример того, как человек оставил все соблазны этого мира, все временное во имя вечного. Как сообщает автор, Никола был сыном богатых родителей Максима и Ульяны, но пренебрег богатством, “оставил села и имения, и раб множество” и стал юродствовать. И далее в самых общих словах описывается “чистое житие” Николы и его “юродственное шествие”. Заканчивается сочинение акафистной похвалой и молитвенным обращением к святому. Слову похвальному нельзя отказать в стройности, логичности развития мысли, ясности образов, языка» [13, с. 178].

Хотя известны по крайней мере два списка XVI в. и один из них относится к середине XVI в. [18, с. 172–176; 17, с. 274], Похвальное слово не было включено в состав макарьевских Великих Миней Четых. Этот факт обычно признается значимым для определения времени создания и установления автора того или иного памятника, однако никто из исследователей о нем не упоминает.

Принято считать, что раннего Жития этого святого не существовало [19, с. 511]. На тексте Похвального слова основываются три попытки составить Житие в более позднее время: повествование, озаглавленное «О святомъ блаженномъ Христа ради юродивомъ Николае Качановѣ. Изъ слова похвальнаго вкратцѣ» (нач. «Святѣи Христа ради юродивѣи Николаи Качанов родися въ великомъ Новѣградѣ от добру и христиану родителю...»)⁴, «Сказание о святомъ Николае, Христа ради юродивомъ» (нач. «Святѣи Христа ради юродивѣи Николаи, проименованиемъ Качанов, родися в четыренадесятомъ веке...») из печатной службы 1831 г. и Житие, сохранившееся в единственном списке XIX в. (нач.: «Блаженныи Николаи Качановѣ родися въ Великомъ Новѣградѣ от добрыхъ и христианскихъ родителей...»)⁵ [17, с. 275]. Между тем само Похвальное слово, будучи одним из древнейших агиографических памятников, повествующих о святом, до сих пор не было издано.

Перечисленные сведения из истории текста интересующего нас памятника можно дополнить указанием тех литературных источников, из которых были заимствованы «общие места».

Значительную часть риторического повествования Похвального слова составляют пять заимствований разной длины из Поучения на 1 января,

4 Упоминается Л.В. Соколовой [19, с. 511]. Текст издан: [8, с. 84–87].

5 Упоминается В.И. Охотниковой [13, с. 178]. Текст издан: [7, с. 41–44].

память Василия Кесарийского, принадлежащего Иоанну XIII Глике, патриарху Константинопольскому (1315–1320) (нач. «Мнозии от челоуѣкъ ови убо богатства и имѣния хвалят и удивляются о нихъ...», ВHG 262h). Текст Похвального слова Николаю Кочанову цитируется по списку *ОЛДП F.48*, ссылки на листы рукописи даются в квадратных скобках. Курсивом здесь и далее выделяются изменения, сделанные при адаптации заимствованного текста.

Мнози от ч(е)л(овѣ)къ,
 ови убо богатство и имѣния хвалят(ъ)
 и удивляются о них(ъ), ини же блажат
 славу и силу, друзии же пищу, инии
 же сладость. От сих же ни едино есть
 блажено, ниже
 достойно похвалению, или славѣ,
 или удивлению, понеже бо не имать
 присное пребытие, но с вѣкомъ симъ
 и привременнымъ житиемъ купно
 разрушается и погибаеть, многимъ же
 ч(е)л(овѣ)комъ ни здѣ послужи, ниже
 пребысть с ними богатство и слава, ни
 сладость, ни пища,
 но яко не явися. Подобно яко
 соние, мимоидеть и остави
 съдържащих(ъ) е, и абие бысть красныи
 и славныи уныль, и богатыи нищъ, и
 благыя дни имѣя прииде в напасти.
 Едина же добродѣтель бесм(е)ртна
 есть и вѣчна вещь и блажена, и та
 убо есть едина достойна ублажению
 и похвалению и удивлению, понеже
 бо содержащих(ъ) ю блаженех(ъ) и
 достоинѣх(ъ) похвалѣнию показаетъ.

(А) *Якоже* мнози от ч(е)л(овѣ)къ,
 ови убо богат(ъ)ства имѣния хвалят(ъ)
 и удивляются о немъ, инии же
 блажат(ъ) славу и силу, друзии же пищу,
 инии же сладость. От сихъ же ни едино
 достойно похвалению или славѣ
 и удивлению, понеже бо не имать
 присное пребытие, но с вѣкомъ симъ
 и привременнымъ *сим(ъ)* житием(ъ)
 купно разрушается и погибаеть, многимъ
 же ч(е)л(овѣ)комъ ни здѣ послужи,
 ниже пребысть с ними богат(ъ)ство и
 слава, ни сладость, ни пища,
 но, *якоже*
 соние, мимоидеть и оставить
 содержащихъ е, и абие бысть красныи
 и славныи уныль, и богатыи нищ(ъ), и
 благыя дни имѣя прииде в напасть.
 Едина же добродѣтель бесм(е)ртна
 || есть и вѣчна вещь⁶ и блаженна, и
 та убо есть достойна ублажению и
 удивлению, понеже бо содержащихъ
 ю блаженных(ъ) и достойных(ъ)
 похвалению покажутъ.

6 На тексте Похвального слова Николаю Кочанову основывается также Похвала Ксенофону Робейскому (нач. «Приспѣ намъ, возлюбленнии христiane, пресвѣтлое торжество и память успѣния преподобнаго Ксенофонта...»), новгородскому святому, основателю Ксенофонта Робейского монастыря, и Житие этого святого (нач. «Сеи преподобнии отец

Вспомянемъ, братие, колиции силнии,
и богати, и пи||щницы от вѣка бышя, и
ни единого ихъ память съ похвалениемъ
бысть:

добродѣтельныхъ) же и святыхъ) же
неугасаема есть похвала,

и слава бесм(е)ртна, и вѣчно убажение,
и похваляющий сихъ веселятся, и
играють духовно,
и радуются:

«Похваляему бо, рече, праведному,
възвеселятся людие: бесм(е)ртне бо есть
ему и благопохваление о причащении
слова онѣхъ)». И се явѣ есть о нихже
дѣлаемъ дн(е)сь, празднующе краснаго
праздника еже въ святыхъ) отца
нашего Василиа Великаго:

веселимъсѹ убо въистину,
и радуемъсѹ, и просвѣщаемъсѹ,
ублажающе сего и прославляюще
пѣсньми, и похвалами, и похвалении,
и пѣнии. Ктому же и по всему времени
святыхъ) памяти празднующе,

Вспомянемъ, братие, колицы силни,
и богати, и пищницы от вѣка бышя, и
ни единого ихъ память с похвалениемъ
бысть;

добродѣтель же святыхъ неугасаема,

и слава бесм(е)ртна, и вѣчно убажение,
и похваляюще сихъ) веселятся и
духовно играють.

Якоже рече Соломонъ,

похваляему праведнику, возвеселятся
людие: бесм(е)ртне бо есть ему и
благохваление о причащении слова
онѣхъ)». И се явѣ есть от нихже
дѣлаемъ) днесъ, празднующе
прекраснаго праздника *преблаженнаго*
Христа ради уродиваго Николы,
нарицаемаго Кочанова:

веселимъсѹ убо, *братие*, воистинну,
радуемъсѹ и просвѣщаемъсѹ,
ублажающе его и прославляюще
пѣсньми, и похвалами, и пѣнии,
призывающе имя его.

Ксенофонть, рода и коего града, или веси, откуда бе, не изобретено бысть...»). Похвала
издана: [20, с. 311–315]; Житие издано: [3, с. 265–268; т. 1, с. 104–105].

Житие, согласно датировке А.Г. Боброва, было написано между серединой XVIII в.
и 1830-ми гг. [3, с. 258]; относительно времени создания Похвального слова никаких
предположений высказано не было. Однако в Житии фрагментарно читается заимствова-
ние из Поучения на память Василиа Кесарийского «уразуме мира сего настоящую жизнь,
что весьма кратка, скоропреходящу и исполненна безъчисленныхъ и горестныхъ бедствии;
другая жъ **есть безъсмертная вечная**, и всякихъ сладостей и увеселении преисполненная»
[3, с. 265–266], что может говорить об одновременном создании Жития и Похвалы и исполъ-
зовании общего литературного источника (Похвального слова Николаю Кочанову) или, что
менее вероятно, о написании Жития после Похвалы. В связи с этим остается сожалеть, что
Житие публикуется отдельно от Похвалы, являющейся его составной частью.

<p>якоже свѣтилникъ зримъ ихъ сияющихъ кождаго ихъ по памяти своеи</p>	<p>Якоже свѣтилникъ зримъ сияющъ, <i>такоже и память его,</i></p>
<p>и просвѣщающихъ(ъ) душъ нашихъ(ъ), и исправляющихъ(ъ) о Бозѣ стопы нашихъ(ъ).</p>	<p>просвѣщающу душъ нашихъ, <i>и мракоту грѣховную отгоняющи,</i> и исправляющи о Бозѣ стопы наша (л. 389 об. – 390 об.).</p>
<p>Истинно бо есть священное и божественное слово, глаголющее: «Яко ихже проувидѣ Богъ, си реч(ъ) испрѣва повелѣ съединообразники быти образу Сына Его, яко быти Ему перво родну во многихъ(ъ) братиахъ. Ихже бо исперва повѣле, сихъ и призва, ихже призва, сихъ(ъ) и прослави, ихже прослави, сихъ(ъ) и оправда, причастники и наслѣдники быти ц(а)р- ствию Его небесному и неизреченному и блаженному животу и наслаждению» [11, стб. 57–58].</p>	<p>(В) Истинно бо есть божественное слово, глаголющее: «Якоже ихже проувидѣ Богъ, сим(ъ) исперва повелѣ соединообразнымъ(ъ) быти образу Сына Его, яко быти Ему первородну во многихъ(ъ) братияхъ. Ихже бо исперва повелѣ, сихъ(ъ) и призва, ихже призва, сихъ и прослави, ихже прослави, сихъ и оправда, и причастники, и наслѣдники быти ц(а)рствию Его небесному, и неизреченному животу, и наслаждению» (л. 390 об. – 391).</p>
<p>Кто же исповѣдати возможеť многая и великая дарованя, еже дароваеть съдрѣжащимъ(ъ) добродѣтель, и в нынѣшнѣмъ вѣцѣ, и в будущемъ(ъ)? Кто ли възможеť(ъ) изрещи блаженство и славу ону, егда праведнии просиаютъ, яко с(о)лнце, и блаженнои и нетлѣнной пищи наслаждение?</p>	<p>(С) <i>Никтоже исповѣдати и похвалити</i> возможе многая и великая дарованя <i>Божия</i>, еже даруетъ содерѣжащимъ <i>добродѣтели терпѣние</i>, в нынѣшнемъ вѣце и в будущемъ. Кто ли изрещи возможеť блажен(ъ)- ство и славу ону, егда праведнии просиаютъ, яко с(о)лнце, блаженнои и нетлѣнной пищи наслаждение? (л. 393)</p>

<p>Глаголет бо Христос: «Отче, ихже далъ Ми еси, хошу, идѣже есмь Азъ, и они будутъ со Мною, даже зрять славу Мою, еяже далъ Ми еси». Инѣже пакы глаголетъ: «Приидѣте, благословении Отца Моего, наслѣдуйте уготованное вамъ ц(а)рство небесное от искони мира».</p>	<p>(D) <i>Якоже</i> глаголетъ,</p>
<p>Въистину убо праведнии въ вѣкы живи суть, и память ихъ пребываетъ в род(ъ) и род(ъ).</p>	<p>праведнии в вѣкы <i>живутъ</i>, и память их(ъ) пребывает(ъ) в род(ъ) и родъ.</p>
<p>Блажени убо суть въистину добродѣтели причастницы и блази дѣлателие заповѣдемъ Господним(ъ), <i>см. ниже</i></p>	<p>Блажени убо воистинну добродѣтели причастницы и блази дѣлатели заповѣдем(ъ) Господнимъ, (E) даже и до см(е)рти соблюдая хриstopодобное житие,</p>
<p>понеже тамо отходятъ, идѣже Христосъ есть, одесную Отца сѣдяи, [...]. Тамо бо и мы мало на послѣдокъ ити имамы, и елицы здѣ добръ течение съвершиши, възвеселятся тамо о Господи, владычествующимъ силою своею въ вѣкы, елицы же уныниемъ и лѣнностію пожиши, мукамъ и томлениомъ предани будутъ, не тисущами или тмами лѣтомъ, но вѣкы не имущимъ конця. Сего ради молюся вамъ: утрезвимся и въспрянемъ на всякъ д(е)нь и час(ъ)... [II, стб. 58–59].</p>	<p>(D) понеже тамо отходятъ, идѣже Христосъ есть, одесную Отца сѣдяи, и елицы здѣ добро течение совершыши, възвеселятся тамо о Господи, владычествующимъ силою своею вѣкы. Елицы же уныниемъ и лѣнностію пожиши, мукамъ и томлению предани будутъ, не тысущами или тмами лѣтомъ, но во вѣкы не имуще <i>кончины</i>. Сего ради молюся вам(ъ), братие: утрезвитесь и <i>бодри будите</i> (л. 393–393 об.).</p>
<p>...даже до см(е)рти соблюдати хриstopодобное житие... [II, стб. 60].</p>	<p><i>см. выше</i></p>

Другим литературным источником новгородского памятника явилось Похвальное слово Николаю Мирликийскому (нач. «Се наста, братие,

свѣтлое празднество...»), приписываемое Клименту, епископу Охридскому, одному из учеников Кирилла и Мефодия [12, с. 91–95], из которого было заимствовано девять фрагментов разной длины. Исследователи неоднократно высказывали аргументы против предполагаемого авторства Климента Охридского [9; 12, с. 190–191, № 74], однако в недавней работе Д. Атанасова приводятся новые данные в его пользу [2].

В отличие от Поучения на память Василия Кесарийского, обращение к которому не имеет видимой мотивации, выбор этого сочинения в качестве литературного источника Похвального слова Николаю Кочанову легко может быть объяснен тождеством имен прославляемых святых.

Се наста,	(а) Приспѣ намѣ,
братие, свѣтлое празднество ⁷ предивнаго отца нашего чудотворца Никола,	братие, свѣтлое празднество <i>и памят(ь) успения преблаженнаго, иже Христа ради уродиваго Никола, нарицаемаго Кочанова. Сеи убо блаженнии Никола в великомѣ Новѣградѣ,</i>
еже во всемъ мирѣ,	якоже с(о)лнце, добродѣтели просия <i>и весь градѣ удиви своимѣ житием(ѣ) (л. 389 об.). [...]</i>
яко с(о)лнце, добротелѣми осияя, чюдеси удивляя весь мирѣ.	
Бѣ бо	(b) Сеи убо блаженнии Никола родися от добру родителю,
от добру родителю прозябѣ, яко и маслина доброродна,	
от отца, нарицаемаго Феофана, и матери, нарицаемыя Ноны. Доброплодная же, купати хотяща, положи в нѣвахѣ, воста простѣ, стоя 2 часа [10, стб. 789].	отца, нареченнаго <i>Максима</i> , и матери, нареченныя <i>Ульянии</i> , доброплодная (л. 390 об.).

7 В некоторых списках читается «Се приспѣ, братие, свѣтлое празднество» [12, с. 91].

...издѣтска бо бѣ искипила в немь по
достоянию

благодати Божия,
течаше бо изо усть его

сладко учение,

яко кадило добровонно.

В тои же добродѣтели пребывающю,
возвѣсти ему архиепископъ
преподобный Филипъ прити въ
епископью... [10, стб. 790].

...якоже рече достоинѣ Христос: «Иже
вѣруеть въ Мя, то ищрева его рѣки
животныя истекутъ». «Азъ бо, рече,
дамъ ему уста и премудрость, еже не
возмогутъ противитися и отвѣщати вся
противляющися вамъ». Пророкомъ
Иодемъ глаголетъ: «Излѣю от духа
Моего, и дамъ чюдеса на небесѣ горѣ, и
знаменія на земли низу,
и благодати сугубъ даръ подамъ». Того жадаю, блаженныи отецъ нашъ
Николае презри маловременная
сласти жития сего, не ища земныхъ,
но небесныхъ, не ища временныхъ, но
вѣчныхъ,
мѣсто от мѣста приды,
възиская заблужешихъ,

(с) Издѣт(ь)ска бо *нача велию вѣру к'*
Богу держати, и явися на нем(ѣ)

Божия благодать,

течаше бо изъ усть его

молитва к' Богу,

яко кадило благовонно.

*И любяше чистоту, и постѣ, и колѣнное
поклонение.*

И в тои же добродѣтели ему
пребывающю, *и велможы же начаша его и
людие блажити и славити* (л. 390 об.).

(d) Якоже рече Христос достоинѣ: «Иже
вѣрують в Мя, то из чрева его рѣкы
животныя истекутъ»,

«и благодати сугубъ даръ подамъ *вамъ*».
И сего жадаю блаженныи уродивыи
Никола, *отрину* маловременныя сласти
|| жития сего, не *хотя* земных(ѣ), но
небесныхъ, не ища временныхъ, но
вѣчныхъ,
с мѣста на мѣсто переходя,
*и уродомъ ся творя, и образъ спасению
всѣмъ являя своего жития,*
терпѣнием(ѣ) отвращая от заблужения,

текыи к' болнымъ), недужныя исцѣляя, печалныя утѣшая, обидимымъ помагая, от см(е)рти изимая [10, стб. 790].

Радуися, небопарныи орле, облиставъ весь миръ и наполнивъ вся сладкаго учения. Радуися, Николае, похвала апостольская, радуися, Николае, монастыремъ твердое и недвижимое основание [10, стб. 794].

Радуися, побѣднича бѣсомъ и ересемъ прогониче... [10, стб. 794].

Тѣмже, братие, того Сына Божиаго почитающа, заповѣди Его соблюдаемъ, иже рече: «Не уabei, не укради, лжи послухъ не буди, не прелюбодѣи, не восхити чюжего обидою, чти отца своего и матеръ, возлюби ближнего своего, яко и самъ ся», и страхомъ(ъ) и трепетомъ(ъ) поч(е)сти Христа, якоже почте тя, от небытия въ бытие тя сотвори: тебе ради звѣздами небо украси, тебе ради с(о)лнце постави, тебе ради луну и звѣзды сотвори на просвѣщение твое, тебе ради постави времена и м(ѣ)с(я)ци, дни и часы, тебе ради море, и рѣки, источники излия, тебе ради звѣри, и птица, вся четвероногя сотвори, да ты возведеть в' первое райское мѣсто. Ты, того оставивъ, рѣкамъ, источникамъ требы полагаеши, жрещи, яко Богу, бездушней твари.

<и нынѣ болныя и недужныя исцѣляя,> и печалныя утѣшая, обидимымъ(ъ) помагая, и от *страсти бѣсовския* избавляя (л. 391–391 об.).

(е) Радуися, небопарныи орле, обле||тавыи весь *Новъградъ(ъ)* и наполнивыи *своего великаго крѣпкаго терпѣния*. Радуися, *Новуграду* твердое основание недвижимо.

(f) Радуися, побѣдивыи бѣсы *своимъ терпѣниемъ* (л. 392 об. – 393).

(g) *Поклоняемся Сыну Божию,*

и заповѣди Его соблюдаемъ(ъ), иже рече: «Не уabei, не укради, лжи послухъ не буди, не прелюбодѣи, не восхити чюжаго обидою, чти отца своего и матеръ, и возлюби ближняго своего, яко самъ себе». Страхомъ и трепетомъ(ъ) почти Христа, якоже тя почте, от небытия в бытие сотвори: тебе ради небо звѣздами украси, тебе ради с(о)лнце постави, тебе || ради луну и звѣзды сотвори на просвѣщение твое, тебе ради постави времена, м(ѣ)с(я)цы, и дни, и часы, тебе ради море, и рѣкы, и источники излия, тебе ради птицы, и звѣри, и вся четвероногая сотвори, да ты возведетъ(ъ) в райское мѣсто. Ты, того оставивъ, рекамъ и источникамъ требы полагаеши, жрещи, яко Богу, твари *воздушней*.

Да того ради бываетъ небу затворение,
бездождие, плодомъ пагуба, ово сланою,
ово градомъ(ъ), ово язьями различными,
ихже да убѣжимъ, милос(е)рдие Божие
укротяще.

Ръци же ми, чимъ я можемъ укротити?

Не симъ ли: не || воздаи же зла за зло, ни
клеветы за клевету, убыстри же нозѣ
свои на течение къ ц(е)ркви право,

услышаная в неи скоро сотворяи,
алчныя накормляи, жадныя напои,
нагыя одѣвай, странныя приемли,

болныя посѣщай, нищяя ввожа в
домъ, сирымъ буди во отца мѣсто, вся,
реченная ти преди, сотвори.

Тѣми бо тѣсными путыи разширять ти
ся двери небесныя... [10, стб. 792–793].

Да и мы, братие и отцы,

добронравию поревнуемъ
и память его честно творимъ,

не на брашно токмо ся собираемъ,
но и на послушание и на добрая дѣла
подвигнемся,
воздержася не от брашна токмо, но
и от пьянства, от зависти, от свара, от
татбы, от клеветы, от лихоимания и
от прелюбодѣяния, от мертвечины, от
кровоядения.

И того ради бываетъ небу затворение,
и бездождие, и плодомъ пагуба, ово
сланою, ово градомъ, ово язьями
различными, иже да убѣжимъ того,
милос(е)рдие Божие кротяще.

И рцѣмъ, чимъ я можемъ(ъ) укротити?

Не симъ ли: не воздаждь зла за зло,
ни клеветы за клевету, и убыстри нозѣ
твои на течение право къ ц(е)ркви, и

услышанная в неи скоро сътворяи,
алчныя накорми, и жадныя напои,
и нагыя одѣвай, и болныя посѣщай,

странныя приемли, || нищяя введи в
домъ(ъ) свои, сиру буди во отца мѣсто, и
вся си реченная *соблюди*.

Тѣми бо путыи разширятся двери
небесныя (л. 393 об. – 394 об.).

(i) Да мы, братие и отцы, *послушаемъ*
свят(а)го писания, и сотворимъ(ъ) тако,
и останемъся от злыхъ дѣлъ,
и поревнуимъ *блаженному отцу Николѣ,*
и память *ч(е)стнаго его преставления*
ч(е)стно творимъ(ъ)

и празднуемъ.

Не на брашно токмо ся збираемъ(ъ),
но на послушание, и на добрая дѣла
подвигнемся,
воздержася не от брашна токмо, но
и от пития, и от зависти, от свара, от
татбы, от клеветы, и от лихоимания, и
от прелюбодѣяния, и от кровоядения, и
от всего зла.

Такова бо дѣла творяща далече от Бога
суть, аще не покаются покаяниемъ,
еже бо есть приятно Богу, еже остатися
от всякого зла и ктому не претворяти
его, но слезами, и милостынею, и
умилениемъ омыти вся соблазны,

такo пребывающу, славити пресвятую
Троицу,
во единомъ Божествѣ, во единой
державѣ сущи, Емуже лѣпо есть присно
воздати честь и поклоняние единому
Богу со безначальнымъ Сыномъ Исус
Христомъ, Емуже слава въ вѣки вѣкомъ,
аминь [10, стб. 794].

Таковая дѣла творяще далече от Бога
суть, аще не покаются покаяниемъ, еже
бо есть приятно Богу, еже остатися от
всякого зла || и ктому не творити его, но
слезами, и умилениемъ, и милостынею
омыти вся соблазны... (л. 394 об. – 395).

(j) Тако пребывающе, славимъ Святую
Троицу,
*Отца и Сына и Святаго Духа, и нынѣ и
присно и во вѣки вѣкомъ(ѣ),*
аминь (л. 395 об.).

Из Слова на перенесение мощей Николая из Мир Ликийских в Бари (нач. «Присно убо должны есмы, братие...»), предположительно русского сочинения конца XI в. [16, с. 191–192, № 75] или первой четверти XII в., третьего источника анализируемого памятника, заимствована заключительная молитва. Автора новгородского Похвального слова интересовал только эпизод поклонения мощам. Очевидно, что в почитании Николая Мирликийского он видел авторитетный образец, которому следовал в своем описании.

Нам же, о преподобныи угодниче
Христовъ,
милостивъ буди zde и в будущемъ вѣцѣ!
На тя бо уповахомъ и молимся,
ты бо всѣх видимых и невидимых
честнѣ явися.
Блаженъ по истинѣ град Барьскыи,
и церкви его освященна, въ неуже ты
возвеличи Господь Богъ!

(к) *О преблаженне* угодниче Христовъ
уродивъи Никола,
милостив(ѣ) буди намъ здѣ и в
будущем(ѣ) вѣце, на тя бо уповахомъ, и
тебѣ ся молимъ.
Ты бо всѣхъ видимыхъ и невидимыхъ
врагъ избавляеши.
Блаженъ есть поистинне *Новъград(ѣ),*
и *мѣсто,* на немже положено *ч(е)стное*
тѣло твое.

<p>Освяти бо тя, угодника своего, Вышнии, ты бо еси всѣмъ хрѣстьяномъ помощникъ и заступникъ, избавляя ны от всѣхъ напасти, от бѣд нашихъ. И еще молим ти ся, святыи прѣблаженныи угодниче, святителю Христовъ Николае, имаши дръзновение къ Владыцѣ, молися о насъ, праздноующимъ всегда память и творящихъ праздникъ принесение твоихъ мощей, яко да спасени будемъ твоими молитвами, благодатию и челоувѣколюбиемъ Единароднаго Сына, с нимже благословенъ еси, съ Пресвятымъ, Благымъ и Животворящимъ ти Духомъ, и нынѣ, и присно, и въ вѣки вѣкомъ. Аминь [15, с. 242].</p>	<p>Освяти бо тя <i>Господь</i> вышнии, своего угодника. Ты бо <i>всѣмъ вѣрующимъ во Отца и Сына и Свят(а)го Духа и приходящимъ ко гробу твоему буди молебникъ</i> и помощникъ и заступникъ, всѣм(ъ) хр(и)стяномъ, <i>не токмо здѣ в Новѣградѣ, но и вездѣ, во имя Христа Бога нашего призывающихъ(ъ) твое ч(е)стное имя,</i> избавляеши насъ от всѣхъ напастей и бѣдъ. И еще молим ти ся, преблаженне угодниче Христовъ Никола, имаши дерзновение ко Владыцѣ, и моли о насъ, праздноующихъ выну и творящихъ <i>память твоего преставления,</i> яко да спасени будемъ твоими молитвами (л. 395–395 об.).</p>
---	--

Выявленные литературные источники подтверждают вывод о том, что два житийных повествования о новгородском юродивом составлены на основе Похвального слова. Нагляднее всего это видно при сравнении первоначального чтения «течаше» (оно заимствовано из Похвального слова Николаю Мирликийскому Климента Охридского) и вторичного чтения «исхождаше» в житийных повествованиях.

Текст Жития, опубликованного Е.А. Рыжовой, восходит к повествованию «Изъ слова похвальнаго вкратцѣ»: в нем пропущены слова «И пребывая во иуродствѣ», являющиеся заимствованием из Похвального слова Николаю Кочанову, и читается дополнение «богатствомъ изобилующихъ, имѣющихъ сель и рабовъ множество». В Похвальном слове этого места нет, но ниже читается фраза «Тако и сеи блаженнии Никола Кочановъ, остави вся Господа ради, села, и имѣние, и рабъ множество», парафразом которой, по всей видимости, и является указание «Изъ слова похвальнаго вкратцѣ».

Полужирным шрифтом выделяются первоначальные чтения Похвального слова и повествования «Изъ слова похвальнаго вкратцѣ», курсивом — вторичные чтения.

^b Сеи убо блаженнии Никола родися	Святыи Христа ради юродивыи Николаи Качанов родися въ Великомъ Новѣградѣ	Блаженнии Николаи Кочановъ родися въ Великомъ Новѣградѣ
от добру родителю, отца, нареченнаго Максима, и матери, нареченныя Ульянии, доброплодныя. ^b	от добру и христиану родителю, отца именемъ Максима, матери же Иулиании, <i>богатствомъ</i> <i>изобилующихъ и</i> <i>имѣющихъ сель и рабовъ</i> <i>множество,</i>	от добрыхъ и христианскихъ родителей — отца именемъ Максима и матери Иулиании, <i>богатствомъ</i> <i>изобилующихъ, имѣющихъ</i> <i>сель и рабовъ множество,</i>
^c Издѣт(ь)ска бо нача велию вѣру къ Богу держати, и явися на нем(ъ) Божия благодать, течаше бо изъ устъ его молитва къ Богу, яко кадило благовонно. И любяше чистоту, и постъ, и колѣнное поклонение.	и издѣтска нача велию вѣру къ Богу держати. И явися на нем Божия благодать. <i>Исхождаше</i> бо изъ устъ его молитва къ Богу, яко кадило благовонно, и любяше чистоту и постъ и коленное преклонение.	и издѣтства нача велию вѣру къ Богу держати. И явися на немъ Божия благодать: <i>исхо ждаше</i> бо изо устъ молитва къ Богу, яко кадило благовонно, и любяше чистоту, и постъ, и колѣнное преклонение.

И в тои же добродѣтели
ему пребывающу,^c и
вельможи же начаша
его и людие блажити и
славити.

Сеи же блаженныи не
хотя славы от ч(е)л(овѣ)-
къ, [...]

И сего желая блаженныи
Никола,
и нача уродствовати
Господа ради.

И пребывая во урод-
ствѣ,

ходя по стогнамъ(ъ) града,
похабъ ся творяше, во
устѣхъ же молитву имѣя къ
Богу всегда.

И тогда промчѣся доброта
его, во всемъ(ъ) великомъ
Новѣградѣ, чистаго
ради жития его. [...] и
образъ спасению всѣмъ
являя своего жития,
терпѣниемъ(ъ) отвращая
от заблужения, [...].

[...] Тако и сеи блаженныи
Никола Кочановъ,
остави вся Господа ради,
села, и имѣние, и рабъ
множество, и веселие,
нестяжание стяжавъ,

Въ таковой добродѣтели
ему пребывающу, начаша
его вельможи и людие
блажити и славити.

Сеи же не хотя славы от
человекъ

и желая наслѣдникъ быти
Царствия Небеснаго,
нача юродствовати
Господа ради.

И пребывая во
иуродстве,

по стогнамъ града ходя,
похабъ творяше ся, во
устѣхъ молитву имѣя къ
Богу всѣгда.

Тогда промчѣся доброта
его во всемъ Великомъ
Новѣградѣ чистаго ради
жития его. Ибо образъ
всѣмъ являя спасения
житиемъ своимъ и
терпѣниемъ ||

Въ таковой добродѣтели
ему пребывающу, начаша
его вельможи и людие
ублажати и славити.

Онъ же, не хотя славы от
человѣкъ

и желая наслѣдникъ быти
Царствия Небеснаго,
нача юродствовати
Господа ради,

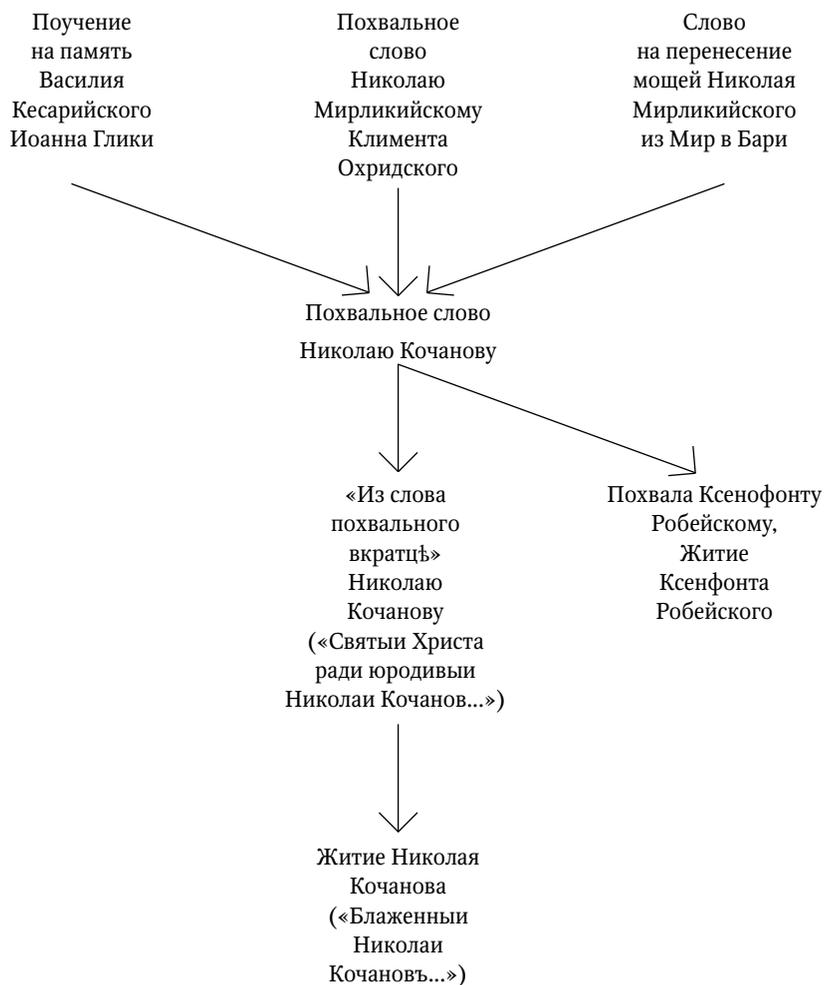
по стогнамъ града ходя,
похабъ творяше ся, во
устѣхъ же молитву къ Богу
имѣя всегда.
Тогда промчѣся доброта
его во всемъ Великомъ
Новѣградѣ чистаго ради
жития его, ибо житиемъ
своимъ и терпѣниемъ
являя всѣмъ образъ
спасения.

и худостию ризною измлада к' Богу прилѣпися, и во уродство претворися, и терпѣниемъ бо своимъ и мужествомъ много пострада, и мразы зимныя терпя, и худость ризную имѣя, и нищету любляше. Мученицы бо во едино время страсти претерпѣшя, сеи же во вся дни живота своего муки терпя, и уничижение, и пханіе от мирскія чади приимаше, и о ихже согрѣшени Богу моляся. И сего ради чая пріяти воздаяніе вѣчныхъ благъ (л. 390 об., 391, 391 об., 392).	много бо пострада, худость ризную имѣя, и нищету любя. Во вся дни живота своего муки терпя, уничижение и пханіе от мирскія чади приимаше и о ихъ согрѣшени Богу моляся, чая пріяти воздаяніе вѣчныхъ благъ [8, с. 84].	Много бо пострада, худость ризную имѣя и нищету любя, во вся дни живота своего муки терпя, уничижение и <i>посмѣянія</i> от мирскія чады приимаше и о ихъ согрѣшени Богу моляся, чаяше пріяти воздаяніе вѣчныхъ благъ [7, с. 41–42].
--	---	---

Таким образом, практически все сведения о жизни новгородского святого оказываются описанными при помощи заимствований из Похвального слова одноименному более раннему и более известному святому. Только имена родителей юридического Максим и Иулиания известны также из нежитийных источников — они упоминаются в городских синодиках [17, с. 274]. Литературный источник здесь, скорее всего, использован для восполнения недостатка сохранившихся биографических сведений. Косвенным образом это свидетельствует о том, что время жизни святого (XIV в.) и время написания Похвального слова в его честь (середина XVI в.) значительно отдалены друг от друга.

Литературные источники примерно четверти текста не определены, однако компилятивный характер памятника и способы использования заимствованного текста заставляют предполагать, что и остальной текст основывается на литературных источниках, которые пока не установлены. Для дальнейшего изучения Похвального слова и его литературной истории предлагается публикация текста по одному списку.

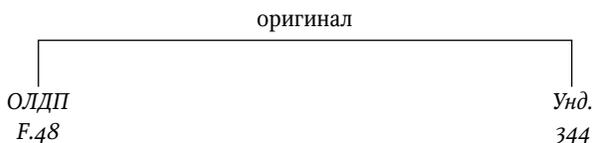
Взаимоотношения упомянутых в статье памятников можно представить в виде следующей схемы:



Принципы публикации текста

Рукописная традиция Похвального слова Николаю Кочанову не исследована. К сожалению, один из древнейших списков РНБ. Ф. 588. Оп. 2. № 851 в настоящее время находится на реставрации. При написании статьи к анализу были привлечены два списка XVII в. *ОЛДП F.48* и РГБ. Ф. 310. № 344 (далее — *Унд. 344*). Эти списки близки друг другу (в частности, в обоих в заглавии читается ошибка «Каллосу» вместо «Саллосу», но не исключено, что эта ошибка содержалась в оригинале памятника) и имеют каждый по одной довольно значительной утрате. В *ОЛДП F.48* после слов «терпѣнем(ъ) отвращая от заблужения» пропущен текст «и нынѣ болныя и недужныя исцѣляя» (л. 391 об.); в *Унд. 344* после слов «родися от добру родителю, отца» пропущен текст «нареченнаго Максима и матери» (л. 8 об.).

Взаимоотношение списков можно представить в виде схемы:



В основу публикации положен список *ОЛДП F.48*, для восстановления пропуска используется список *Унд. 344*.

Древнерусский текст передается в упрощенной орфографии, пунктуация приближена к современной.

Заемствования из Поучения на память Василия Кесарийского обозначаются прописными латинскими литерами А–А, В–В, С–С, D–D, Е–Е; заимствования из Похвального слова Николаю Мирликийскому и Слова на перенесение его мощей — строчными латинскими литерами а–а, b–b, с–с, d–d, e–e, f–f, g–g, h–h, i–i, j–j, k–k.

Издается впервые.

М(ѣ)с(я)ца июля въ 27 д(е)нь. Слово похвално Николы⁸ Каллосу (sic!), сирѣчь Христа ради уроду, нарицаемому Кочанову.

Благослови, отче.

^аПриспѣ намъ, братие, свѣтлое празднество и память(ь) (л. 389 об.) успения преблаженнаго иже Христа ради уродиваго Николы, нарицаемаго Кочанова.

Сеи убо блаженнии Никола в великомъ Новѣграде, якоже с(о)лнце, добродѣтели просия и весь градъ удивил^а своимъ житиемъ(ь). Якоже ^Амнози от ч(е)л(овѣ)къ, овии убо богатъ(ь)ства имѣннѣ хвалятъ(ь) и удивляются о немъ, инии же блажатъ(ь) славу и силу, друзии же пишу, инии же сладость. От сихъ же ни едино достойно похвалению или славы и удивлению, понеже бо не имать присное пребываніе, но с вѣкомъ симъ и привременнымъ симъ(ь) житиемъ(ь) купно разрушается и погибаетъ, многимъ же ч(е)л(овѣ)комъ ни здѣ послужити, ниже пребысть с ними богатъ(ь)ство и слава, ни сладость, ни пища, но, якоже соние, мимоидеть и оставитъ содержащихъ е, и абие бысть краснии и славнии уныль, и богатыи нищ(ь), и благыи дни имѣя прииде в напасть. Едина же добродѣтель бесм(е)ртна (л. 390) есть и вѣчна вещь и блаженна, и та убо есть достойна ублаженію и удивлению, понеже бо содержащихъ ю блаженныхъ(ь) и достойныхъ(ь) похвалению показуетъ. Воспомянемъ, братие, колицы силни, и богатыи, и пищницы от вѣка бышша, и ни единого ихъ память с похвалениемъ бысть; добродѣтель же святыхъ неугасаема, и слава бесм(е)ртна, и вѣчно ублаженіе, и похваляюще сихъ(ь) веселятся и духовно играютъ. Якоже рече Соломонъ, похваляему праведнику, возвеселятся людие: бесм(е)ртнѣ бо есть ему и благохваление о причащеніи слова онѣхъ(ь). И се явѣ есть от нихже дѣлаемъ(ь) днесь, празднующе прекраснаго праздника преблаженнаго Христа ради уродиваго Николы, нарицаемаго Кочанова: веселимъ(ь) убо, братие, воистинну, радуемъ(ь) и просвѣщаемъ(ь), ублажающе его и прославляюще пѣсньми, и похвалами, и пѣннѣи, призывающе имя его. Якоже (л. 390 об.) свѣтилникъ зримъ сияющъ, такоже и память его, просвѣщающу душъ нашихъ, и мракоту грѣховную отгоняюще, и исправляюще о Бозѣ стопы наша.^А И хошу вамъ исповѣдати начало добраго повѣданія о семъ блаженнемъ Николѣ, и како и откуда бѣ.

8 Буква «ы» исправлена на «у».

^bСеи убо блаженнии Никола родися от добру родителю, отца, нареченнаго Максима, и матери, нареченныя Улянии, доброплодныя. ^b ^cИздѣт(ь)ска бо нача велию вѣру к' Богу держати, и явися на нем(ъ) Божия благодать, течаше бо изъ устъ его молитва к' Богу, яко кадило благовонно. И любяше чистоту, и постъ, и колѣнное поклонение. И в тои же добродѣтели ему пребывающу, ^c и велможи же начаша его и людие блажити и славити. Сеи же блаженнии не хотя славы от ч(е)л(овѣ)къ, по пророческому словеси: «Егда умножится слава дому его, не оставитъ ли вся» (Пс. 48: 17). ^bИстинно бо есть божественное слово, (л. 391) глаголющее: «Якоже ихже проувидѣ Богъ, сим(ъ) исперва повелѣ соединообразным(ъ) быти образу Сына Его, яко быти Ему первородну во многихъ братияхъ. Ихже бо исперва повелѣ, сих(ъ) и призва, ихже призва, сихъ и прослави, ихже прослави, сихъ и оправда, и причастники, и наслѣдники быти ц(а)рьствию Его небесному, и неизреченному животу, и наслаженію» (Рим. 8: 29–30).^b

И сего желая блаженнии Никола, и нача уродствовати Господа ради. И пребывая во уродствѣ, ходя по стогнам(ъ) града, похабъ ся творяше, во устѣхъ же молитву имѣя к' Богу всегда. И тогда промѣчеса доброта его во всем(ъ) великомъ Новѣградѣ, чистаго ради житія его. ^d«Якоже рече Христосъ достоинъ: «Иже вѣрують в Мя, то из чрева его рѣкы животныя истекутъ» (Ин. 7: 38), «и благодати сугубъ даръ подамъ вамъ» (Деян. 2: 18, 19; Иоиль 2: 29, 30). И сего жадаю блаженнии уродивыи Никола, отрину маловременныя сласти (л. 391 об.) житія сего, не хотя земных(ъ), но небесныхъ, не ища временныхъ, но вѣчныхъ, с мѣста на мѣсто преходя, и уродомъ ся творя, и образъ спасенію всѣмъ являя своего житія, терпѣнием(ъ) отвращая от заблуженія, <и нынѣ болныя и недужныя исцѣляя,>⁹ и печальныя утѣшая, обидимым(ъ) помогаю, и от^d страсти бѣсовския избавляю. И се суть уродство блаженнаго Николы, и тако добрая его молитва к' Богу, тако чисто житіе его, якоже рече Господь во Евангелии: «Иже любитъ кто отца или мать паче Мене, нѣсть Ми достоинъ. Иже не примет(ъ) кр(е)ста своего и вѣслѣдъ Мене не грядет(ъ), нѣсть Ми достоинъ» (ср.: Лк. 14: 26–27). Тако и сеи блаженнии Никола Кочановъ, остави вся Господа ради, села, и имѣние, и рабъ множество, и веселие, нестяжание стяжавъ, и худостию ризною измлада к' Богу прилѣпился, и во уродство претворися, и терпѣниемъ

9 В рукописи отсутствует.

бо своимъ (л. 392) и мужествомъ много пострада, и мразы зимныя терпя, и худость ризную имѣя, и нищету любяше. Мученицы бо во едино время страсти претерпѣшя, сеи же во вся дни живота своего муки терпя¹⁰, и уничтожение, и пхание от мирскія чади приимаше, и о ихже согрѣшении Богу моляся. И сего ради чая пріяти воздаяние вѣчныхъ благъ.

Кто не дивится, братие, терпѣнию его, или кто не ужасеся его нищетѣ, видяше его в толицѣ смиреніи? Что ли реку, или что възглаголю? Блаженъ еси и преблаженъ великии Новѣградъ, яко сподобися такового дара и такового свѣтилника скрыти в себѣ, сего блаженнаго Николу. Блаженъ (ъ) еси и преблаженъ во всѣхъ (ъ) градѣхъ (ъ), яко таково скровище скрися в тебѣ, некрадомо и неиздаемо, и неоскудно подавающе здравіе приходящымъ с вѣрою к ѡцѣлбному его гробу. Тѣмъже воспою: радуися, (л. 392 об.) блаженне Никола, подражателю святыхъ ангель. Радуися, иже измлада к Богу прилепися. Радуися, возлюбивыи постъ, и молитву, и колѣнное поклонение. Радуися, возлюбивыи чистоту. Радуися, стяжавыи смирение добродѣтель (ъ). Радуися, сладоточныя молитвы, яко кадило благовонно, к Богу всылая. Радуися, ревнителю блаженнаго Андрѣя. Радуися, уродивыхъ похвала. Радуися, бывъ Христа ради уродъ. Радуися, уме, наслажаяся благыхъ мыслии. Радуися, терпѣнию столпъ и нищетѣ возлюблениче. Радуися, иже маловременныя сласти житія сего отвергъ. Радуися, яко удалился еси от всякия злобы. Радуися, Никола, иже претерпѣвыи до конца <от> мирскія чади уничтожение, и пхание, и наруганія. Радуися, Никола, иже великии Новѣградъ (ъ) житиемъ (ъ) чистоты своя удивль. ^eРадуися, небопарныи орле, обле (л. 393) тавыи весь Новѣградъ (ъ) и наполнивыи своего великаго крѣпкаго терпѣнія. Радуися, Новуграду твердое основание недвижимо. ^eРадуися, яко пророческаго дара сподобися. Радуися, яко познавыи архиерѣя великаго во утробѣ матерни. ^fРадуися, побѣдивыи бѣсы^f своимъ терпѣниемъ. Радуися, Никола, иже ко гробу твоему приходяще милости просимъ. ^cНиктоже исповѣдати и похвалити возможе многая и великая дарования Божія, еже даруетъ содержащымъ добродѣтели терпѣние, в нынѣшнемъ вѣце и в будущемъ. Кто ли изрещи возможетъ блаженъ (ъ)ство и славу ону, егда праведнии просяють, яко с(о)лнце, блаженнои и нетлѣнної пици наслаждение?^c Якоже ^dглаго-

10 В этом месте используются слова канона Андрею Юродивому, однако они могли быть заимствованы через посредство какого-либо другого текста (в частности, они вошли также в канон Николаю Кочанову).

леть, праведнии в вѣки живутъ, и память их(ъ) пребывает(ъ) в род(ъ) и родъ. Блажени убо воистинну добродѣтели причастницы и блази дѣлатели заповѣдем(ъ) Господнимъ, (л. 393 об.) ^Е даже и до см(е)рти соблюдая хри-стоподобное житие, ^Е понеже тамо отходятъ, идѣже Христос есть, одесную Отца сѣдяи, и елицы здѣ добро течение совершыша, возвеселятся тамо о Господи, владычествующимъ силою своею <в> вѣкы. Елицы же уныниемъ и лѣнностію пожиша, мукамъ и томлению предани будутъ, не тысущами или тмами лѣтомъ, но во вѣкы не имуще кончины. Сего ради молюся вам(ъ), братие, утрезвитесь и ^Д бодри будите.

Поклоняемся Сыну Божию, ^Г и заповѣди Его соблюдаем(ъ), иже рече: «Не уби, не укради, лѣжи послухъ не буди, не прелюбодѣи, не восхити чю-жаго обиду, чти отца своего и матеръ, и возлюби ближняго своего, яко самъ себе» (Мф. 19: 18, 19). Страхомъ и трепетом(ъ) почти Христа, якоже ты почте, от небытия в бытие сотвори: тебе ради небо звѣздами украси, тебе ради с(о)лнце постави, тебе (л. 394) ради луну и звѣзды сотвори на про-свѣщение твое, тебе ради постави времена, м(ъ)с(я)цы, и дни, и часы, тебе ради море, и рѣкы, и источникикы излия, тебе ради птицы, и звѣри, и вся чет-вероногая сотвори, да ты возведет(ъ) в райское мѣсто. Ты, того оставивъ, рекамъ и источникамъ требы полагаеши, жреши, яко Богу, твари воздуш-ней. И того ради бываетъ небу затворение, и бездождие, и плодомъ пагу-ба, ово сланою, ово градомъ, ово язями различными, иже да убѣжимъ того, милос(е)рдие Божие кротяще. И рцѣмъ, чимъ я можем(ъ) укротити? Не симъ ли: не воздаждь зла за зло, ни клеветы за клевету, и убыстри нозѣ твои на течение право к(е)ркви, и услышанная в ней скоро сътвори, алчныя накорми, и жадныя напои, и нагяя одѣвай, и болныя посѣщай, странныя приеми, (л. 394 об.) нищяя введи в дом(ъ) свои, сиру буди во отца мѣсто, и вся си реченнаа соблюди. Тѣми бо путыи разширятся двери небесныя. ^Г И молимъсѣ Богу, и призываемъ святыя на помощь, и не послушают(ъ) насъ святии.

^В Да мы, братие и отцы, послушаемъ свят(а)го писания, и сотворим(ъ) тако, и останемъся от злыхъ дѣлъ, и поревнуимъ блаженному отцу Николѣ, и память ч(е)стнаго его преставления ч(е)стно творим(ъ) и празднуемъ. Не на брашно токмо ся збираем(ъ), но на послушание, и на добрая дѣла подвигнемся, воздержашеся не от брашна токмо, но и от пития, и от зависти, от свары, от татбы, от клеветы, и от лихоимания, и от прелюбодѣяния, и от

кровоядения, и от всего зла. Таковая дѣла творяще далече от Бога суть, аще не покаются покаяниемъ, еже бо есть приятно Богу, еже остатися от всякого зла (л. 395) и ктому не творити его, но слезами, и умилиениемъ, и милостынею омыти вся соблазны,^h и сего святаго Николу уродиваго призвати на помощь. И молимъ ему, сице глаголюще: ^k «О преблаженне угодниче Христовъ уродивый Никола, милостив(ъ) буди намъ здѣ и в будущем(ъ) вѣце, на тя бо уповахомъ, и тебѣ ся молимъ. Ты бо всѣхъ видимыхъ и невидимыхъ врагъ избавляеши. Блаженъ есть поистинне Новѣград(ъ), и мѣсто, на немже положено ч(е)стное тѣло твое. Освяти бо тя Господь вышнии, своего угодника. Ты бо всѣмъ вѣрующимъ во Отца и Сына и Свят(а)го Духа и приходящимъ ко гробу твоему буди молебникъ и помощникъ и заступникъ, всѣм(ъ) хр(и)стияномъ, не токмо здѣ в Новѣградѣ, но и вездѣ, во имя Христа Бога нашего призывающих(ъ) твое ч(е)стное имя, избавляеши насъ от всѣхъ напасти и бѣдъ. И еще молим ти ся, (л. 395 об.) преблаженне угодниче Христовъ Никола, имаши дерзновение ко Владыцѣ, и моли о насъ, празнующихъ выну и творящихъ память твоего преставления, яко да спасени будемъ твоими молитвами.^{k j} Тако пребывающе, славимъ Святую Троицу,^j Отца и Сына и Святаго Духа, и нынѣ и присно и во вѣки вѣком(ъ), аминь.

Сокращения

- РГБ — Российская государственная библиотека (Москва), Научно-исследовательский отдел рукописей
 РНБ — Российская Национальная библиотека (С.-Петербург), Отдел рукописей
 ВHG — *Halkin F.* (ed.). *Bibliotheca hagiographica graeca. Troisième édition (=Subsidia hagiographica. No. 8a).* Bruxelles: Société des Bollandistes, 1957.

Рукописи

- РГБ. Ф. 310 (собрание В.М. Ундольского). № 310. XVII в. Л. 7–14. Похвальное слово Николаю Кочанову. — *Унд. 344*
 РНБ. Ф. 536 (собрание Общества любителей древней письменности). Оп. 1. № F.48. 20-е гг. XVII в. [5, с. 54]. Л. 389–395 об. Похвальное слово Николаю Кочанову. — *ОЛДП F.48*
 РНБ. Ф. 588 (собрание М.П. Погодина). Оп. 2. № 851. Сер. XVI в. [12, с. 172–176]. Л. 111–116 об. Похвальное слово Николаю Кочанову.

Список литературы

Исследования

- 1 Анкудинов И.Ю. Ксенофонт Робейский Николаевский монастырь // Новгородский архивный вестник. 2016. № 13. С. 83–141.
- 2 Атанасова Д. Разказът като реторически похват (Словата за св. Николай Мирликийски, приписвани на Климент Охридски) // Св. Климент Охридски в културата на Европа: Международна научна конференция, София, 25–27 ноември 2018. София: [б. и.], 2018. С. 513–524.
- 3 Бобров А.Г. Житие Ксенофонта Робейского в списке Пушкинского времени // Пушкин и другие: Сборник статей к 60-летию профессора Сергея Александровича Фомичева. Новгород: [б. и.], 1997. С. 257–268.
- 4 Иванов С.А. Блаженные похабы: Культурная история юродства. М.: CORPUS, 2005. 464 с.
- 5 Карбасова Т.Б., Сергеев А.Г. Неизвестный годовой комплект житийно-учительных текстов 20-х годов XVII века // Шестые Лихачевские чтения: Международная научная конференция «Петербургская текстологическая школа: традиции и развитие». Тезисы докладов / ред.-сост. С.А. Семячко. СПб.: Пушкинский Дом, 2021. С. 53–54.
- 6 Ключевский В. Древнерусские жития святых как исторический источник. М.: К. Солдатенков, 1871. [4], IV, 466, IV, IV с.
- 7 Рыжова Е.А. Мотив «хождение по воде» в житиях юродивых и устных преданиях // Юродивые в русской культуре: сб. науч. ст. / отв. ред. и сост. Е.М. Юхименко. М.: [Б. и.], 2013. С. 34–47. (Труды Государственного Исторического музея, вып. 197.)
- 8 Терешкина Д.Б. Новгородская житийная литература: учеб. пособие по спецкурсу. Великий Новгород: [Б. и.], 2006. 125 с.
- 9 Thomson Fr. The "Passio S. Johannis Baptistae" and the "Laudatio (Secunda) S. Nikolai Episcopi Myrensis" hitherto attributed to Clement of Ochrida // Studia Slavica Mediaevalia et Humanistica Riccardo Picchio Dicata. Roma: Edizione dell'Ateneo, 1986. Vol. 2. P. 697–703.

Источники

- 10 Великие Минеи Чети, собранные Всероссийским митрополитом Макарием / изд-е Археографической комиссии. Вып. 11. Декабрь. Дни 6–17. М.: Синодальная тип., 1904. [12] с., 581–1188 стб.
- 11 Великие Минеи Чети, собранные Всероссийским митрополитом Макарием / изд-е Археографической комиссии. Январь. Тетрадь 1. Дни 1–6. М.: Синодальная тип., 1910. [10] с., 320 стб.

- 12 *Климент Охридски. Събрани съчинения / обработили: Б.Ст. Ангелов, К.М. Куев, Хр. Кодов, Кл. Иванова. София: Издателство на Българската Академия на науките, 1977. Т. 2. 843, [3] с.*
- 13 *Охотникова В.И. Житие Николая Кочанова // Великий Новгород. История и культура IX–XVII веков: Энциклопедический словарь / отв. ред. В.Л. Янин. СПб.: Нестор-История, 2007. С. 178–179.*
- 14 *Охотникова В.И. Николай (Никола, Микула) (Сал(л)ос), блж., Христа ради юродивый, Псковский // Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2018. Т. L: Никодим – Никон / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. С. 289–291.*
- 15 *Перенесение мощей святого и преподобного отца Николы чудотворца архиепископа Мирской Ликии в Бар град (Подготовка текста, перевод и комментарии Н.В. Савельевой) // Библиотека литературы Древней Руси / под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Поньрко. Т. 12: XVI в. СПб.: Наука, 2003. С. 236–243, 574–575.*
- 16 *Письменные памятники истории Древней Руси. Летописи. Повести. Хождения. Поучения. Жития. Послания: Аннотированный каталог-справочник / под ред. Я.Н. Шапова. СПб.: Русско-Балтийский информационный центр, 2003. 384 с.*
- 17 *Романова А.А. Николай (Никола) Кочанов // Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2018. Т. L: Никодим – Никон / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. С. 274–276.*
- 18 *Рукописные книги собрания М.П. Погодина: Каталог. СПб.: Российская Национальная библиотека, 2010. Вып. 4 / отв. ред. Е.В. Крушельницкая. 448 с.*
- 19 *Соколова Л.В. Чудеса Николая Кочанова // Словарь книжников и книжности Древней Руси / отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1989. Вып. 2: (Вторая половина XIV – XVI в.). Ч. 2: Л–Я. С. 511–512.*
- 20 *Цветков А., свящ. Преподобный Ксенофонт Робейский и основанная им обитель // Новгородские епархиальные ведомости. 1899. № 5. С. 304–315.*

References

- 1 *Ankudinov, I.Iu. “Ksenofontov Robeiskii Nikolaevskii monastery” [“The Monastery of Xenophon of Robeika in Honour of St. Nicholas”]. *Novgorodskii arkhivnyi vestnik*, no. 13, 2016, pp. 83–141. (In Russ.)*
- 2 *Atanasova, D. “Razkaz”t kato retoricheski pokhvat (Slovata za sv. Nikolai Mirlikiiski, pripisvani na Kliment Okhridski) [“The Narrative as a Rhetorical Device (The Slavonic Eulogies on St. Nicholas of Myra, Attributed to Clement of Ohrid)”]. *Sv. Kliment Okhridski v kulturata na Evropa: Mezhdunarodna nauchna konferentsiia, Sofia, 25–27 noemvri 2018* [St. Clement of Ohrid in the Culture of Europe: International Scientific Conference, Sofia, November 25–27, 2018]. Sofia, 2018, pp. 513–524. (In Bulgarian)*

- 3 Bobrov, A.G. "Zhitie Ksenofonta Robeiskogo v spiske Pushkinskogo vremeni" ["The Life of Xenophon of Robeika in the Manuscript of Pushkin's Time"]. *Pushkin i drugie: Sbornik statei k 60-letiiu professora Sergeia Aleksandrovicha Fomicheva* [Pushkin and Others: Collection of Articles on the 60th Anniversary of Professor Sergei Alexandrovich Fomichev]. Novgorod, 1997, pp. 257–268. (In Russ.)
- 4 Ivanov, S.A. *Blazhennye pokhaby: Kul'turnaia istoriia iurodstva* [Blessed Fools for Christ: Cultural History of God's Foolishness]. Moscow, CORPUS Publ., 2005. 464 p. (In Russ.)
- 5 Karbasova, T.B., and A.G. Sergeev. "Neizvestnyi godovoi komplet zhitiino-uchitel'nykh tekstov 20-kh godov XVII veka" ["Unknown Annual Set of Hagiographic and Teaching Texts of the 20s of the 17th Century"]. *Shestye Likhachevskie chteniia: Mezhdunarodnaia nauchnaia konferentsiia "Peterburgskaia tekstologicheskaia shkola: traditsii i razvitie." Tezisy dokladov* [The 6th Likhachev Readings: International Scientific Conference "St. Petersburg Textual Criticism School: Tradition and Development." Abstracts of Reports]. St. Petersburg, Pushkin House Publ., 2021, pp. 53–54. (In Russ.)
- 6 Kliuchevskii, V. *Drevnerusskie zhitiia sviatykh kak istoricheskii istochnik* [Ancient Russian Lives of the Saints as a Historical Source]. Moscow, K. Soldatenkov Publ., 1871. [4], IV, 466, IV, IV p. (In Russ.)
- 7 Ryzhova, E.A. "Motiv 'khozhdenie po vode' v zhitiiax iurodivykh i ustnykh predaniiakh" ["The Motif of 'Walking on Water' in the Lives of God's Fools and Oral Tradition"]. Iukhimenko, E.M., editor. *Iurodivye v russkoi kul'ture: Sbornik nauchnykh statei* [Holy Fools in Russian Culture: Collection of Academic Articles]. Moscow, 2013, pp. 34–47. (Trudy Gosudarstvennogo Istoricheskogo muzeia [Proceedings of the State Historical Museum], issue 197.) (In Russ.)
- 8 Tereshkina, D.B. *Novgorodskaia zhitiinaia literatura: uchebnoe posobie po spetskursu* [Novgorod Hagiographic Literature: A Textbook for a Special Course]. Veliky Novgorod, 2006. 125 p. (In Russ.)
- 9 Thomson, Fransis. "The 'Passio S. Iohannis Baptistae' and the 'Laudatio (Secunda) S. Nicolai Episcopi Myrensis' Hitherto Attributed to Clement of Ochrida." *Studia Slavica Mediaevalia et Humanistica Riccardo Picchio Dicata*, vol. 2. Roma, Edizione dell'Ateneo, 1986, pp. 697–703. (In English)

Научная статья /
Research Article

<https://elibrary.ru/CFGRXD>

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(4Гем) + 83.3(2Рос=Рус)

+ 83

СЕНТ-БЁВ ПРОТИВ ЭККЕРМАНА, ИЛИ КАК СОЗДАВАЛСЯ ПЕРВЫЙ РУССКИЙ ПЕРЕВОД «РАЗГОВОРОВ» ГЁТЕ

© 2023 г. Е.А. Андрущенко

Институт мировой литературы им. А.М. Горького

Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 14 февраля 2023 г.

Дата одобрения рецензентами: 20 марта 2023 г.

Дата публикации: 25 июня 2023 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-316-333>

Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 23-28-00218)

Аннотация: В статье речь идет о причудливом случае рецепции Гёте в России в конце XIX в. — о первом переводе «Разговоров» Гёте (1891), выполненном Д.В. Аверкиевым по заказу А.С. Суворина. Учет горизонта ожиданий имплицитного читателя сделал его газету и издательство одним из успешнейших предприятий России рубежа веков и совпадал с культуртрегерским темпераментом Аверкиева — и как писателя, знакомившего публику с культурой и бытом старой России, и как переводчика, приобщавшего ее к достижениям западноевропейской литературы и науки. При переводе Аверкиев пользовался текстом-посредником — французским переводом «Разговоров» Э. Делеро — и перенес на русскую почву не только его композиционные особенности, но и высказанное Ш.О. де Сент-Бёвом в письме к Ж. Шарпентьеру скептическое отношение к личности Эккермана. Сокращая текст оригинала, добавляя в перевод материалы из переписки Гёте и мемуаров о нем, Делеро исправлял «неправильный» жанр исходного текста, образцом которого воспринималась книга Д. Босуэлла о С. Джонсоне. Аверкиев сохранил основные особенности текста-посредника, но дополнил его своей статьей и сносками, приближающими текст к русским реалиям. Некоторые сноски превращены им в развернутые примечания, посвященные истории литературы и театра, теоретиком которого он был. Возникнув в недрах уходящей культуры, перевод Аверкиева предвосхитил будущие искания русского модернизма, деятели которого изучали личность Гёте по его переводу и цитировали разговоры немецкого писателя в его редакции.

Ключевые слова: Д.В. Аверкиев, А.С. Суворин, Гёте, Э. Делеро, рецепция, культуртрегер, перевод, текст-посредник, сноски, адресат, имплицитный читатель.

Информация об авторе: Елена Анатольевна Андрущенко — доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8260-4961>

E-mail: andrushenko2013@gmail.com

Для цитирования: Андрущенко Е.А. Сент-Бёв против Эккермана, или Как создавался первый русский перевод «Разговоров» Гёте // Studia Litterarum. 2023. Т. 8, № 2. С. 316–333. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-316-333>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 8, no. 2, 2023

SAINTE-BEUVE VS ECKERMANN, OR HOW THE FIRST RUSSIAN TRANSLATION OF “CONVERSATIONS WITH GOETHE” WAS MADE

© 2023, Elena A. Andrushchenko

*A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia*

Received: February 14, 2023

Approved after reviewing: March 20, 2023

Date of publication: June 25, 2023

Acknowledgements: The study was carried out at IWL RAS with the financial support of the Russian Science Foundation (RSF, project no. 23-28-00218).

Abstract: The article discusses a curious case of the reception of Goethe in Russia in the late 19th century — the first translation of “Conversations with Goethe” (1891), authored by D.V. Averkiev and commissioned by A.S. Suvorin. Taking the expectations of the implicit reader into account had made his newspaper and publishing house one of most successful Russian enterprises by the turn of the century. It also aligned with Averkiev’s Kulturträger attitude, both as a writer who introduced the public to the culture and everyday life of old Russia and as a translator who familiarized it with the achievements of Western European literature and science. In his translation Averkiev utilized an intermediate text, namely É. Delerot’s translation of the “Conversations” into French. He transferred not only its structural features, but also the skeptical opinion of Eckermann’s personality expressed by C.A. Sainte-Beuve in his letter to G. Charpentier. By reducing the original text, extending his translation with materials from Goethe’s correspondence and recollections about him, Delerot corrected the “wrong” genre of the source text — with the ideal seen in J. Boswell’s book on S. Johnson. Averkiev retained the essential features of the intermediate text, but complemented it with his own article as well as footnotes bringing the text closer to Russian understanding. He expanded some footnotes into detailed comments on the history of literature and theatre, which he specialized in. Having emerged in the depths of a fading culture, Averkiev’s translation anticipated the future explorations of Russian modernism, whose representatives studied the personality of Goethe via his translation and quoted the German writer’s conversations in his interpretation.

Keywords: D.V. Averkiev, A.S. Suvorin, Goethe, É. Delerot, reception, Kulturträger, translation, intermediate text, footnotes, recipient, implicit reader.

Information about the author: Elena A. Andrushchenko, DSc in Philology, Professor, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8260-4961>

E-mail: andrushchenko2013@gmail.com

For citation: Andrushchenko, E.A. “Sainte-Beuve vs Eckermann, or How the First Russian Translation of ‘Conversations with Goethe’ Was Made.” *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 2, 2023, pp. 316–333. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-316-333>

К концу XIX в. в рецепции творчества Гёте в России наступил период, когда принципиальные дискуссии о нем были, в сущности, завершены, а интерес смещался в сферу массового сознания: «Читающая “публика” пробавляется теперь по преимуществу полуанекдотическими и вполне анекдотическими мелочами о Гете, находящими изредка место на журнальных задворках, в разделе “Смесь”» [6, с. 747]. Становление русского модернизма, сформулировавшего свое отношение к Гёте и творившего миф о нем, еще только начиналось. В этой обстановке в издательстве известного журналиста, издателя и хозяина «Нового времени» Алексея Сергеевича Суворина вышли в свет «Разговоры Гёте, собранные Эккерманном» (1891) [21] — первый перевод знаменитой книги на русский язык. Замысел ее публикации принадлежал издателю, напечатавшему перевод тиражом 2000 экземпляров [24, с. 22; 25, стб. 503]. Если судить по распространенной тогда издательской практике, книга относилась к категории переводной литературы наряду с профессиональными изданиями и книгами на иностранных языках, печатавшимися таким же тиражом.

Первый рецензент перевода «Разговоров» Вл. З—в. [В.Р. Зотов] справедливо полагал, что он будет востребован теми, «кого интересует история литературы вообще и история развития мысли у умных людей и первоклассных писателей. Много ли у нас таких любителей и ценителей литературы — это другой вопрос, и как бы ни хотелось нам, чтобы перевод Эккермана сделался так же популярным в России, как подлинник в Германии, но мы сильно сомневаемся в этом, зная, как большинство нашей публики привыкло только “пробегать”, а не читать хорошие книги» [11, с. 863]. К ноябрю 1891 г. продажи показали, что любителей подобного рода изданий оказа-

лось не слишком много. «Но тем большего внимания и благодарности заслуживает переводчик, трудившийся “для немногих”, — писал рецензент, — и издатель, выпустивший в свет книгу, без всякой надежды на ее быстрый сбыт» [12, с. 502]. Это в полной мере соответствовало издательской тактике Суворина, давно заслуживающей специального внимания [19, с. 17]; здесь же отметим, что учет горизонта представлений и ожиданий имплицитного читателя сделал его газету и издательство одним из успешнейших предприятий России рубежа веков.

Суворинское издание было адресовано разным типам читателей: и тем, кто искал в нем живой голос Гёте, как Антон Чехов, Николай Лесков, Василий Розанов, Лев Толстой, Дмитрий Мережковский, Павел Флоренский, и тем, кто мог позволить себе покупку книги, но не очень хорошо разбирался в том, какую ценность имеют разговоры автора «Фауста». Реакция на перевод «Разговоров», зафиксированная в письмах, дневниках, записных книжках и статьях рубежа веков, свидетельствует о том, что он оказал большое влияние на образованных читателей, которые судили об образе мыслей, чувствах Гёте, о его предпочтениях, цитировали его высказывания в этой редакции (см.: [1, с. 87–96; 2, с. 7–16]). Благодаря переводу «Разговоров» своеобразный и плодотворный диалог русской культуры с Гёте обогатился ценным и важным источником его высказываний. Не случайно обозреватель «Сборника Нивы» рекомендовал приобрести «эту любопытную книгу, заключающую в себе столько гениальных мыслей Гёте по самым разнообразным предметам». Он полагал, что «одно уже имя переводчика ручается за хорошую передачу подлинника» [10, с. 734].

Первый переводчик «Разговоров» на русский язык — Дмитрий Васильевич Аверкиев (1836–1905), беллетрист, литературный критик и драматург — был автором популярной пьесы «Каширская старина» (1872), которая до сих пор ставится на сцене российских театров. Его многочисленные пьесы составили ему славу успешного драматурга и любителя русской старины. Он был известным и плодовитым переводчиком. Начиная с «Введения к изучению химии по унитарной системе Шарля Жерара» (1859) [15] и книги Моля и Раука «Главнейшие технические применения пара, электричества и света» (1860) [17], заканчивая трудом Джона Лёббока «Муравьи, пчелы и осы: Наблюдения над нравами общежительных перепончатокрылых» (1884) [16], Аверкиев почти ежегодно печатал переводы европей-

ских трудов по химии, физике, физиологии. Задачу приобщения русского читателя к достижениям мировой науки решал и перевод трехтомного труда Луи Фигье «Светила науки от древности до наших дней: Жизнеописание знаменитых ученых и краткая оценка их трудов» (1871) [22; 23].

На 1890-е гг. приходится переводы Аверкиева из французской и английской литературы. Он участвовал в собрании сочинений Оноре де Бальзака, переводил Джеймса Фенимора Купера, Лоренса Стерна, Проспера Мериме, Уильяма Шекспира и др. Его перевод «Гамлета» (1895) соперничал с переводом Петра Гнедича и был признан лучшим [26]. В издательстве Суворина Аверкиев выпустил свою известную книгу «О драме» [9], трехтомное собрание пьес (СПб., 1887–1896, 2 изд. 1906) [7], перевод «Истории Манон Леско и Кавалера де Грие» Прево (1892) в «Новой библиотеке Суворина» [20] и «Разговоры Гёте, собранные Эккерманном». Издательская тактика Суворина совпала с культуртрегерским темпераментом Аверкиева — и как писателя, знакомявшего публику с культурой и бытом старой России, и как переводчика, приобщавшего ее к достижениям западноевропейской литературы и науки. Эту сторону деятельности Аверкиева затмили достижения его более успешных современников и последователей, но его перевод «Разговоров» не в меньшей мере характеризует сложный и противоречивый период в истории русской литературы, чем выдающиеся произведения той поры. В отличие от деятелей Серебряного века, переносивших на русскую почву «новейшее» европейское искусство, адресованное искушенному читателю, Аверкиев ориентировался на вкус и запросы обычной публики и переводил книги, прошедшие проверку временем. Этот просветительский посыл отвечал направленности массового книгоиздания, в конце XIX в. переживавшего невиданный расцвет.

Между тем его перевод «Разговоров» по сей день остается, в сущности, вне поля зрения исследователей. В преамбуле к примечаниям перевода 1934 г., выполненного Евгенией Рудневой, ему посвящено два предложения: «В 1891 г. в издательстве Суворина появилось первое издание “Разговоров” на русском языке в переводе Аверкиева; в 1905 г. — оно было повторено. Суворинское издание содержит ряд пропусков и, следуя французским и английским переводам, в отступление от немецкого оригинала, объединяет все три части “Разговоров” общей хронологической последовательностью» [27, с. 859]. В знаменитой книге Виктора Жирмунского «Гете в русской

литературе» — одно: «“Разговоры Гёте, собранные Эккерманом”, выходят отдельным изданием только в 1891 г. в переводе Д.В. Аверкиева (2-е изд. — 1905 г., 3-е изд. — Academia, 1935)» [4, с. 391]. Видимо, исследователь ошибочно датировал перевод 1935 г. и приписал его Аверкиеву. В издании перевода, выполненного Наталией Ман (1984), речь о прежних переводах не идет вообще. В публикации фрагментов «Разговоров» в сборнике работ Гёте использован перевод Рудневой [13, с. 450–493].

Отсутствие научного интереса к переводу Аверкиева можно объяснить несколькими причинами. Одна из них — идеологическая. Литератор среднего дарования, свою критическую деятельность он начинал в кругу Аполлона Григорьева и Николая Страхова, примыкал к «почвенникам», был сотрудником журналов братьев Достоевских «Время» и «Эпоха». В спорах тех лет он был припечатан писаревской характеристикой как писатель, который «уже с головою окунулся в мутную премудрость “Эпохи” и в своих многочисленных критических статьях заплатил уже такую обильную дань духу мракобесия и сикофантства, что навсегда отрезал себе дорогу к прямой литературной деятельности» [18, с. 262]. Репутация Аверкиева в демократическом лагере была изрядно испорчена. Она повлияла и на судьбу публикации его пьесы «Непогрешимые» в «Отечественных записках», которая была отвергнута не по литературным, а по «направительным» соображениям [14, с. 175]. Те же соображения действовали и в советское время.

Но настоящей причиной того, что «Разговоры» в переводе Аверкиева забыты, является, конечно, природа этого текста. Его особенности во многом проистекали из издательской практики того времени и из представлений Аверкиева о роли переводчика и редактора. Они были сформированы в течение тридцати лет его переводческой деятельности. Вот, например, как он судил об издании книги «Байрон в переводе русских поэтов» под редакцией Николая Гербея. По мнению Аверкиева, в собрании «была очевидная скудость переводов: удачных было немного, были переводы просто-напросто недобросовестные. Издателю предстоял огромный труд. Ему надо было приискать талантливых сотрудников; ему надо было быть крайне осмотрительным в выборе переводов. Если бы мы прибавили, что *редактору* следовало самому быть хорошо знакомым с Байроном, изучив его в подлиннике, составить себе полное и вполне определенное понятие об этом великом поэте, — то, конечно, это немало удивило бы читателей: они были бы вправе

обвинить нас за то, что мы с важным видом знатока говорим такие общеизвестные истины» [8, с. 21].

Вывод, к которому пришел Аверкиев, состоял в том, что «у г. Гербеля есть *средства* издавать Байрона, но нет *средств* даже посредственно переводить» [8, с. 26]. Он также полагал, что в издании должна быть сопроводительная статья, между тем «вместо дельной самостоятельной статьи о Байроне г. Гербель ограничился помещением довольно поверхностной статьи Шера и выписками из статьи лорда Маколея, когда-то переведенной в “Русском вестнике”» [8, с. 21]. Берясь за перевод «Разговоров», Аверкиев постарался избежать этих недостатков: он сопроводил издание своей вступительной статьей и аппаратом, напоминающим аппарат современных научных изданий — в нем есть сноски и указатель имен и предметов. (В переводе 1934 г. такой же раздел называется «Указатель имен, понятий и предметов» [27, с. 883]).

В статье «От переводчика» Аверкиев объяснял замысел издания «Разговоров», происхождение и ценность этой книги, а также обосновал принципы, которых придерживался: «...в переводе я старался по возможности точно передавать не только слова Гёте, но и то настроение, в котором он говорил и которое живо чувствуется при чтении Эккерманна. Я позволил себе высказывать по временам, в примечаниях, те мысли, которые возбуждались во мне при чтении, а равно казавшиеся мне необходимыми разъяснения идей и воззрений Гёте, сближая порою, ради вящей наглядности, явления немецкой и нашей жизни. Сверх того перевод снабжен примечаниями, взятыми из немецкого издания г. Генриха Дюнцера и французского перевода г. Эмиля Делеро. Примечания и добавления последнего особенно драгоценны; так, ему принадлежат все цитаты из писем Гёте или сочинений о нем, разъясняющие или дополняющие высказанные в “Разговорах” мнения и идеи» [21, ч. 1, с. XVIII–XIX].

На шмуцтитутле суворинского издания указано, что это перевод с немецкого, однако Аверкиев дал своему переводу заглавие, отличающееся от названия книги Эккермана. Это сигнализирует о том, что текст предлагаемого издания не тождествен исходному: Аверкиев воспользовался текстом-посредником — переводом «Разговоров» на французский язык, выполненным Э. Делеро “*Conversations de Goethe pendant les dernières années de sa vie: 1822–1832*” (1863) [29]. Делеро более четверти века служил дирек-

тором Версальской библиотеки и был известен как специалист по творчеству Гёте. Как пишет В.В. Полонский, «первые переводы произведений, созданных на языках, относительно недавно завоевавших себе высокий международный культурный статус, нередко выполнялись не с оригинала, а с их французской версии — как правило, воспроизводя ее особенности и огрехи» [5, с. 133–134]. Это относится и к переводу Аверкиева, повторившему даже композиционные особенности французского издания.

Делеро вмонтировал записи из третьего тома Эккермана в первые два, пометив записи Сорэ специальными значками. Из трех томов исходного текста у него получился перевод в двух томах, названный так же, как и у Эккермана. Переводу предшествует эпиграф: «В разговоре Гёте невероятно остроумен. Мадам де Сталь» (“Goethe est un homme d’un esprit prodigieux en conversation. M-me de Stael”) [29, t. 1, шмуцтитул]. Издание открывает письмо Ш.О. де Сент-Бёва от 1 мая 1863 г. к издателю перевода — Ж. Шарпентьеру, в котором охарактеризован не только исходный текст и его автор, но и перевод Делеро. Сент-Бёв полагал, что текст, получившийся у Делеро, превосходит оригинал полнотой материала и легкостью изложения. Сент-Бёва привлекала и личность переводчика, увлеченного Гёте и целый год проводившего в Веймаре, и он приветствовал публикацию его перевода [29, t. 1, р. XXI–XXII].

Вслед за письмом Сент-Бёва во французском переводе печаталась вступительная заметка Делеро, в которой определены принципы его перевода: сохранить все, что касается Гёте, сократить рассказы Эккермана о себе, дополнить текст материалами из переписки Гёте с Цельтером, Рейнхардом, Буассере и др. [29, t. 1, р. XXIII–XXIV]. Таким образом, французский перевод «Разговоров» включал элементы, существенно отличающие его получившийся текст от исходного. И Сент-Бёв, и Делеро скептически судили об Эккермане и сомневались в необходимости сохранять его рассказы о себе и его рассуждения. Иными словами, они не воспринимали издание Эккермана в его целостности и полагали, что масштаб его личности не соответствует той жанровой претензии, которую представляли собой «Разговоры». Аналогом подобной формы отношений между двумя литераторами Сент-Бёв называл Николь и Арно или Делейра и Руссо, то есть соавторов и друзей, а образцом жанра — жизнеописание Сэмюэля Джонсона, написанное Джеймсом Босуэллом, акцент в котором сделан на разговорах, мыслях.

Заметим, что в XX в. жанр «Разговоров» уже воспринимается как восходящий к диалогу [3, с. 337–382]. Но всего через пятнадцать лет после выхода в свет третьей части эккермановского издания Сент-Бёв и Делеро видели в нем искажение «правильного» жанра, когда автор не только не равнозначен своему герою, но и не придерживается формы жизнеописания. Потому Делеро считал возможным обращаться с исходным текстом так, чтобы незначительный собеседник великого Гёте не занимал неправомерно много места. Похожими соображениями руководствовался, вероятно, и Аверкиев.

У него также сложилось издание, состоящее из нескольких «слов» — исходного текста Эккермана, перевода Делеро, примечаний Дюнцера [30], фрагментов из переписки Гёте, из книги Фалька [31] и из воспоминаний канцлера Мюллера [32], включенных в текст-посредник и отсутствующих в других переводах этой книги на русский язык. Его перевод оказался масштабнее замысла Суворина издать знаменитую в Европе книгу на русском языке. Аверкиев не только использовал его для знакомства читателей с разговорами Гёте, но связал их с историей русской литературы, театра и изложил собственные идеи. Его сноски из служебных элементов превратились в значимую часть перевода. Для этого Аверкиеву пришлось потеснить сделанное его предшественником.

Постраничные сноски к «Разговорам» имеют разнообразный характер. С одной стороны, они выполняют справочную функцию: в них поясняются имена, события, уточняются обстоятельства публикации произведений и пр. Аверкиев последовательно избавлялся от сносок, адресованных французскому читателю. К исключенным относится, например, замечание о том, почему немец Гёте использовал французское словосочетание “*carte blanche*” (в записи от 26 апреля 1823 г. [29, т. 1, р. 22–23]), отсылка к опыту Ламартина (запись от 27 января 1824 г. [29, т. 1, р. 92–93]) или объяснение места в национальной памяти военных сражений: как полагал Делеро, Аустерлиц и Йена важны для французского читателя, а Лейпциг и Ватерлоо — для немецкого (запись от 24 ноября 1824 г. [29, т. 1, р. 142]). Когда же Делеро в своих примечаниях цитировал Вольтера [29, т. 1, р. 224], Аверкиев — Пушкина (запись от 15 октября 1825 г. [21, ч. 1, с. 213]). Одну из сносок [29, т. 1, р. 81–84] Аверкиев вообще перенес в основной текст, видимо, в связи с большой важностью для русского читателя рассказа о встрече Гёте с Наполеоном (запись от 2 января 1824 г. [21, ч. 1, с. 73–78]).

С другой стороны, отказываясь от перевода некоторых сносок предшественника, Аверкиев заменял их собственными, как в записи от 29 октября 1823 г. В этом фрагменте «Разговоров» Гёте советовал Эккерману обратиться к созданию поэмы, в которой самое сложное — дать индивидуальные черты: «схватить и изобразить частное (индивидуальное) и составляет истинную жизнь искусства. <...> Всякий характер, как бы своеобразен он ни был, и все, что подлежит изображению, от камня до человека, — заключает в себе нечто общее, потому что все повторяется, и нет в свете вещи, которая была бы в нем только раз. С этой-то ступени изображения индивидуального и начинается то, что именуется композицией» [21, ч. 1, с. 43]. Делеро объясняет эту мысль тем, что «Гёте просто имеет в виду, что, когда мы хорошо знаем, как написать отдельное стихотворение, тогда можно попытаться написать стихотворение, которое есть только гармоничная и правильная последовательность определенного числа отдельных стихотворений, объединенных композицией. Прежде чем думать о сочетании частей, нужно быть уверенным, что эти части будут хорошими» («...Goethe veut tout simplement dire que, lorsqu'on sait bien écrire une *poésie détachée*, on peut alors tenter d'écrire un *poème*, qui n'est que l'enchaînement harmonieux et régulier d'un certain nombre de *poésies détachées*, réunies par la *composition*. Avant de penser à la combinaison des parties, il faut être sûr que ces parties seront bonnes» [29, t. 1, p. 52]).

Аверкиев полагал, что Эккерман «не вполне верно или, по крайности, весьма отвлеченно толкует ниже мысль Гёте. Гёте находил, что настоящее творчество (композиция) начинается тогда, когда поэт научается схватывать и живописать индивидуальные черты данного предмета. Находя в Эккерманне способность к изображению природы, он поэтому и советовал ему от описания, так сказать, природы вообще перейти к изображению частной местности, именно Тифурга, ставя задачей — живописание ее индивидуальных особенностей. Держаться “общего” в поэтических образах способен, так сказать, всякий; тут всякий может подделаться под поэта. <...> Посредственности благоразумно всегда держаться “общего”, и из какого бы быта или времени они ни кропали свои поэмы, романы или драмы, все у них равно бесцветно и обще, равно приложимо ко всему. В умении схватывать те или иные индивидуальные черты сказывается и самая индивидуальность поэта; он из безличного стихотворца становится поэтом, достойным быть названным по имени» [21, ч. 1, с. 43, 44].

Но чаще Аверкиев уточнял точку зрения Гёте, спорил с Эккерманом, проводил параллели с русской литературой и практикой русского театра. В записи от 26 февраля 1824 г., например, Гёте рассуждает о предзнании, утверждая, что у подлинного поэта всегда есть знание о мире, не связанное с его изучением, и что без него он «и со зрячими глазами остался бы слеп и все мои исследования и опыты оказались бы тщетным и мертвым трудом. Свет перед нами и краски нас окружают; но если б в наших собственных глазах не было ни света, ни красок, то мы не воспринимали бы их и извне» [21, ч. 1, с. 101]. Делеро прокомментировал эти слова так: «Это один из принципов Гёте в его Теории цветов» (“C’est un des principes de Goethe dans sa *Théorie des couleurs*” [29, т. 1, р. 110]). Аверкиев отказывается от этой сноски и дает свой концептуальный комментарий, принципиально отличающийся от пояснения Делеро.

Он довольно объемный, приведем его в сокращении: «Недоразумение между Гёте и Эккерманном, таким образом, осталось не вполне разрешенным, а между тем оно касается одного из важнейших вопросов поэтического творчества. По нашему мнению, Эккерманн, говоря как бы в опровержение мнения Гёте, что в “Фаусте” нет ни строки, “которая не обличала бы ясных следов внимательного изучения мира и жизни”, имел в виду по преимуществу характерность или колоритность (*couleur locale*) изображения. Несомненно, что Гёте первый стал вводить ее в драму и что она весьма сильна в “Фаусте”. Его лица, сверх мастерской обрисовки их внутреннего или душевного обличия, носят на себе отпечаток места и времени действия. <...> Все сказанное Гёте об антиципации — несомненная правда. Без такой врожденной способности немислимо создание вполне живых и цельных лиц с ясно определенным характером и даже с индивидуальными чертами; немислимо верное угадывание художником душевных состояний и волнений создаваемых им лиц в различные моменты действия. <...> В этом отношении было бы поучительно сравнение писателей, по-видимому, однородных; например, таких умных и наблюдательных литераторов, как г. Григорович и Мельников, с такими несомненными художниками, как Островский и Писемский. <...> В новейшей литературе характерность получила чересчур преобладающее значение; она увлекла весьма даровитых художников, а за ними и публику. <...> Отсюда стремление к изображению душевнобольных, сумасшедших, идиотов, истеричных, а равно к особен-

но яркой и даже подчеркнутой рисовке мимолетных ощущений, исключительных психических моментов. В этой усиленной погоне за характерным порой забываются или по крайности небрегутся высшие задачи искусства» [21, ч. 1, с. 101–103].

Сноска, таким образом, превратилась в обширный комментарий, в котором Аверкиев не только разобрал сложное для русского уха слово «антиципация», но и высказался по существу проблемы, обсуждаемой Гёте, как историк литературы и критик. Он говорит об обусловленности поведения персонажей их происхождением и родом деятельности, о художественном обобщении, о натурализме, причем обозначает линию размежевания между литераторами и художниками. Очевидно, что диалог Гёте с Эккерманом становится для него поводом высказать суждения, выходящие за пределы собственно перевода и касающиеся его историко-литературных взглядов.

В сносках зачастую проступает критический темперамент Аверкиева, выбивающийся из служебной роли переводчика. В примечании к записи от 9 октября 1828 г. он, например, пишет: «Признаюсь, я всегда чувствовал особую слабость к “Клавиго” Гёте, и доселе считаю его самым сценичным из драматических произведений германского поэта. Меня всегда удивляло редкое исполнение на сцене именно этой пьесы. Что тому причиной? ее ли великая сжатость, требующая особого напряжения артистических сил, или просто малая литературная образованность как артистов, так и заведующих художественною частью в театре? Уже по описанию чтения можно предчувствовать, что за впечатление произведет на сцене эта пьеса!» [21, ч. 2, с. 102–103]. Когда Гёте сетует на невыдержанность репертуара немецких театров — «где вчера мы видели “Гамлета”, мы видим сегодня *Штаберле*» (запись от 30 марта 1824 г.) [21, ч. 1, с. 112], — Аверкиев поясняет, кто такой Штаберле, и замечает: «Нельзя не заметить, что обстоятельства, подобные указанным Гёте, мешают и в нашем театре правильному развитию вкуса публики. Даже в Москве, невзирая на несколько частных сцен, не установилось еще разделение репертуара между отдельными театрами. И это не прекратится, пока дух соперничества во что бы то ни стало не заменится духом соревнования в деле искусства. Тогда каждый театр будет довольствоваться только пьесами данного рода и стараться исполнять их с возможным совершенством» [21, ч. 1, с. 112].

Плодовитый драматург, член комиссии по театральному ведомству (1882), Аверкиев хорошо знал театральное дело, так что проведенные им параллели опирались на его большой практический опыт. Он проявился и в том, как, например, комментируется разговор о трех единствах (запись от 24 февраля 1825 г.): «Даже греки, от коих исходит этот закон, не всегда ему следовали: в “Фяэтоне” Еврипида и в других пьесах место действия перемещается, и отсюда следует, что для них хорошее изложение сюжета было важнее, чем слепое преклонение перед законом, который сам по себе не много значит. Шекспир нарушал до крайней возможности единства времени и места; но его пьесы ясны, нет ничего яснее их, а потому и греки нашли бы их безукоризненными. Французские поэты старались строжайшим образом следовать закону трех единств, но они грешили против ясности, разрешая драмы не драматически, а при помощи рассказа» [21, ч. 1, с. 155–156].

К этому фрагменту разговора Аверкиев дает такие сноски: «Упрек не вполне справедливый. У греков рассказы в трагедиях дело обычное и нередко они встречаются и в конце пьес. Зависело это не столько от соблюдения закона единств (если таковой существовал в древности, — что сомнительно), сколько от сосредоточения трагического действия на одном лице», и далее — «Несомненно, однако, что слишком частая перемена декораций разбивает впечатление и препятствует сосредоточению внимания. Вот почему при постановке Шекспира по возможности стараются избегать перемен и соединяют несколько сцен в одну. Для зрителя весьма нередко все равно, где именно происходит данная сцена; вообще его более интересует, что и как происходит» [21, ч. 1, с. 156–157].

Обосновывая свой подход к переводу «Разговоров», Аверкиев признавался, что «почувствовал себя счастливым» после предложения издать эту книгу. «Да, именно “счастливым”, — это выражение при чтении книги не раз попадется на глаза читателю. <...> Переводя подобную книгу, подыскивая на родном языке равноценные выражения для передачи не всегда обдуманного, часто глубокомысленного и образного слова, невольно приходится как бы самому переживать ее; другими словами, постоянно поддерживать себя на значительной умственной высоте» [21, ч. 1, с. III–IV]. Это сказало не только в лексическом строе перевода, требующем отдельного внимания, но и в отказе от тех примечаний Делеро, которые вскрывают психологию и буржуазный характер окружающего Гёте общества.

Так, в записи от 19 октября 1823 г. Эккерман рассказывает, как в первый раз обедал у Гёте. Делеро в сноске поясняет имена тех, кого он упоминает: «Мадемуазель Ульрика де Погвиш, сестра мадам де Гёте. Она до сих пор живет в Веймаре. Двое детей, Вальтер и Вольфганг, внуки Гёте. Сегодня они взрослые люди; но литературная слава литературы их дедушки не прельщала их. Г-н Вальтер де Гёте камергер при дворе Веймара; г-н Вольфганг де Гёте, советник посольства Пруссии в Вене» (“Mademoiselle Ulrike de Pogwisch, sœur de madame de Goethe. Elle habite toujours Weimar. Les deux enfants, Walter et Wolfgang, sont les petits-fils de Goethe. Aujourd’hui ce sont des hommes faits; mais la gloire littéraire de leur grand-père ne les a pas tentés. M. Walter de Goethe est chambellan à la cour de Weimar; M. Wolfgang de Goethe, conseiller de légation près l’ambassade de Prusse, à Vienne” [29, t. 1, p. 42]).

Аверкиев удаляет все примечания, кроме одного: о том, что Ульрика — это «младшая сестра Оттилии; она жила в доме Гёте» [21, ч. 1, с. 33]. Он умалчивает о равнодушных к творчеству гения внуках, посвятивших себя непоэтическому ремеслу: эта подробность не поддерживала впечатление о высоком, которое формируется в ходе перевода. По этой же причине он снимает и скептический комментарий Делеро к словам Гёте о его «Теории цвета» (запись от 1 февраля 1827 г.): «Бедняга Гёте, чьи идеи о цветах были так плохо восприняты, здесь, кажется, в отчаянии ухватился за Эккермана, чтобы иметь хотя бы одного надежного и благодарного ученика» (“Le pauvre Goethe, dont les idées sur les couleurs avaient été si mal accueillies, semble ici, en désespoir de cause, s’emparer d’Eckermann pour avoir au moins dans le monde *un* disciple sûr et reconnaissant” [29, t. 1, p. 303]). В переводе Аверкиева сомнения в верности точки зрения Гёте не возникают: даже когда он бранится на лающую собаку, его образ остается величественным [21, ч. 2, с. 410]. Эта установка согласуется с тем, как он относился к «Разговорам»: «...всегда, если не сразу, то перебросив две, три страницы, нападал на место, которое невольно увлекло мысль, перенося ее в более возвышенную сферу. И, конечно, не я один, узнав, полюбил эту книгу. Сошлюсь на Ф.И. Буслаева, который зовет ее своим “эстетическим евангелием” и любит прочитывать из нее страничку, другую, “на сон грядущий”» [21, ч. 1, с. III].

Соглашаясь подготовить к изданию «Разговоры» Гёте, Аверкиев не испытывал пиетета перед исходным текстом. Он, несомненно, знал его, ориентировался на него, но переводил с французского издания, воспроиз-

водя его главные композиционные особенности. Его задачей было создание возвышенного образа Гёте — от передачи своего личного отношения к книге Эккермана и специфического отбора лексики до формирования сносок, которые ограничивают представления о круге общения и интересах Гёте сферой «значительной умственной высоты» и приобщают читателя к замечательным подробностям его жизни. Вступительная статья к переводу складывалась из собственных размышлений переводчика и текста статьи Эккермана, так что упрек Гербелью в отсутствии самостоятельной статьи к переводам Байрона был едва ли справедлив. Под влиянием авторитетного мнения Сент-Бёва у Аверкиева сложилось скептическое отношение к секретарю Гёте, и он полемизировал с ним в примечаниях, пользуясь возможностью высказаться об истории литературы и театра.

Несмотря на существенные отличия от исходного текста, в принимающей культуре перевод «Разговоров» занял важное место. Созданный в недрах уходящей культуры, он оказался созвучным будущим исканиям русского модернизма, вписавшего собственную страницу в рецепцию Гёте и творившего миф о нем. Аверкиев предложил такую транскрипцию разговоров великого олимпийца, которая давала пищу умам искусственным и возвышала тривиальные. Заслуга такого далекого от религиозно-философских споров той поры писателя, как Аверкиев, в том, что они получили для этого материал, представляется огромной.

Список литературы

Исследования

- 1 *Андрущенко Е.А.* Какую оперу не написал П.И. Чайковский // Писатели и критики первой половины XX века: предшественники, последователи (незабытые и забытые времена) / под ред. Л.А. Колобаевой, С.И. Кормилова, А.В. Назаровой; сост. А.В. Назарова. М.: Common Place, 2021. С. 87–96.
- 2 *Андрущенко Е.А.* Текстологические заметки к статье Д.С. Мережковского «Гёте» // Д.С. Мережковский: писатель — критик — мыслитель / ред.-сост. О.А. Коростелев, А.А. Холиков. М.: Дмитрий Сечин; Литфакт, 2018. С. 7–16.
- 3 *Волков С.* Вспоминая Анну Ахматову. Разговор с Иосифом Бродским // Континент. 1987. № 53. С. 337–382.
- 4 *Жирмунский В.М.* Гете в русской литературе. Л.: Наука, 1982. 558 с.
- 5 *Полонский В.В.* GALLO-ROSSICA: Из истории русско-французских литературных связей конца XVIII – начала XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 416 с.
- 6 *Сергиевский И.* Гете в русской критике / предисл. Л. Каменева // Литературное наследство. М.: Жур.-газ. объединение, 1932. Т. 4/6: [И.В. Гёте]. С. 723–758.

Источники

- 7 *Аверкиев Д.В.* Драмы: в 3 т. Пб.: А.С. Суворин, 1887–1896.
- 8 *Аверкиев Д.* Литературное шарлатанство (Байрон в переводе русских поэтов, изданном под редакцию Ник. Вас. Гербея. Т. I, II, III. СПб., 1864 и 1865. Дон-Жуан. Поэма Байрона. Песнь первая. Перевод Д. Минаева. Современник. 65. I) // Эпоха. 1865. № 2. Текущ. литература. С. 21–38.
- 9 *Аверкиев Д.В.* О драме. Критическое рассуждение. С прилож. статьи «Три письма о Пушкине». Изд. тщательно пересм. и знач. доп. Пб., 1893. 382 с.
- 10 *Б. а.* Разговоры Гёте, собранные Эккерманом. Перевод с немецкого Д.В. Аверкиева. Часть первая и вторая. Изд. А.С. Суворина. СПб., 1891. Цена по 1 р. 50 к. // Сборник Нивы. 1892. № 3. Март. Библиография. С. 734.
- 11 *Вл. 3–в.* Разговоры Гёте, собранные Эккерманом. Перевод с немецкого Д.В. Аверкиева. Часть первая. СПб., 1891 // Исторический вестник. 1891. Т. XLIII. Март. Критика и библиография. С. 861–864.
- 12 *В–ж.* Разговоры Гёте, собранные Эккерманом. Перевод с немецкого Д. Аверкиева. Часть вторая. СПб., 1891 // Исторический вестник. 1891. Т. XLVI. Ноябрь. Критика и библиография. С. 502–504.
- 13 *Гёте И.В.* Избранные философские произведения / под ред. Г.А. Курсанова и А.В. Гулыги; вступ. ст. и коммент. Г.А. Курсанова. М.: Наука, 1964. 520 с.
- 14 *Достоевский Ф.М.* Письмо к Д.В. Аверкиеву от 18 ноября 1877 г. // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1986. Т. 29. Кн. 2. С. 175.
- 15 *Жерар Ш.Ф.* Введение к изучению химии по унитарной системе Шарля Жерара / пер. Д. Аверкиева и П. Алексеева. СПб.: Торг. дом С. Струговщикова, Г. Похитонова, Н. Водова и К°, 1859. 232 с.

- 16 *Лёббок Дж.* Муравьи, пчелы и осы: Наблюдения над нравами общежит. перепончатокрылых: С прил. ст. переводчика «Муравьиные следы» / [соч.] Сэра Джона Лёббока, баронета, чл. парл., чл. К. О. и т. д.; пер. с 5 англ. изд. Д.В. Аверкиева. СПб.: А.С. Суворин, 1884. 491 с.
- 17 *Моль К.Л., Раук.* Главнейшие технические применения пара, электричества и света / [соч.] Д-ра Моля и Раука. СПб.: Общественная польза, 1860. 257 с. (разд. паг.)
- 18 *Писарев Д.И.* Литературная критика: в 3 т. / сост., подгот. текста и примеч. Ю.С. Сорокина. Л.: Худож. лит., 1981. Т. 2: Статьи 1864–1865 гг. 465 с.
- 19 *Письма З.Н. Гиппиус и Д.С. Мережковского к А.С. Суворину (1891–1911) / подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Н.А. Богомолова // Литературное наследство. М.: ИМЛИ РАН, 2018. Т. 106: Эпистолярное наследие З.Н. Гиппиус. Кн. I. С. 17–107.*
- 20 *Прево А.Ф.* История Манон Леско и кавалера де Грие: (Histoire de Manon Lescaut): Роман аббата Прево / пер. [и предисл.] Д.В. Аверкиева. СПб.: А.С. Суворин, 1892. 225 с. (Новая библиотека Суворина).
- 21 *Разговоры Гёте, собранные Эккерманном (пер. с нем. [с предисл.] Д.В. Аверкиева). Ч. 1–2. СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1891. Ч. 1. 358 с.; Ч. 2. 416 с.*
- 22 *Светила науки от древности до наших дней: Жизнеописание знаменитых ученых и крат. оценка их трудов / соч. Луи Фигье. [Т.] [1] — [Т. 2]: Великие ученые средних веков и времен Возрождения: С 12 портр. и грав., снятыми с древ. памятников г.г. Верас, Де Бар и др. / пер. с фр. под ред. Д. Аверкиева. 1871. 559 с.*
- 23 *Светила науки от древности до наших дней: Жизнеописание знаменитых ученых и крат. оценка их трудов / соч. Луи Фигье. [Т.] [1] — [Т. 3]: Ученые XVII и XVIII веков: С многими портр. и грав., снятыми с древ. памятников г.г. Верас, Де Бар и др. / пер. с фр. под ред. Д. Аверкиева. 1873. 505 с.*
- 24 *Список книг, вышедших в России в 1891 году. СПб.: Тип. М-ва внутр. дел, 1892. 262 с.*
- 25 *Список книг, вышедших в России в 1905 году [С алф. указателем]. СПб.: Тип. М-ва внутр. дел, 1906. 1004 стб.*
- 26 *С. У-ц.* Из литературного прошлого нашей столицы // Наша старина. 1915. № 7. С. 650.
- 27 *Эккерман И.П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / вступ. ст. В.Ф. Асмуса, пер., примеч. и указатель Е.Т. Рудневой; под общ. ред. Мих. Лифшица. [М.; Л.]: Academia, 1934. 965 с.
- 28 *Эккерман И.П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / пер. с нем. Н. Ман; вступ. ст. Н. Вильмонта; коммент. и указ. А. Аникста. М.: Худож. лит., 1981. 687 с.
- 29 *Conversations de Goethe pendant les dernières années de sa vie: 1822–1832. Т. 1, 2 / recueillies par Eckermann; trad. par Émile Délerot; précédées d'une introd. par C. Sainte-Beuve. Paris: G. Charpentier, 1863.*
- 30 *Eckermann J.P.* Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. 6. Auflage, mit einleitender Abhandlung und Anmerkungen von Heinrich Düntzer. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1885. Bd. 1–3.
- 31 *Falk J.* Goethe aus näherm persönlichen Umgange dargestellt. Ein nachgelassenes Werk. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1832. 318 S.

- 32 Müller F. von. *Erinnerungen aus den Kriegszeiten von 1806–1813*. Braunschweig, 1851. 310 S.

References

- 1 Andrushchenko, E.A. “Kakuiu operu ne napisal P.I. Chaikovskii” [“Which Opera Was not Written by P.I. Tchaikovsky”]. *Pisateli i kritiki pervoi poloviny XX veka: predshestvenniki, nasledovateli (nezabytye i zabytye vremena)* [Writers and Critics of the First Half of the 20th Century: Predecessors, Followers (Unforgotten and Forgotten Times)], ed. by L.A. Kolobaeva, S.I. Kormilov, A.V. Nazarova, comp. A.V. Nazarova. Moscow, Common Place Publ., 2021, pp. 87–96. (In Russ.)
- 2 Andrushchenko, E.A. “Tekstologicheskie zametki k stat’e D.S. Merezhkovskogo ‘Gete’.” [“Textological Notes to D.S. Merezhkovsky’s Article ‘Goethe.’”] *D.S. Merezhkovskii: pisatel’ – kritik – myslitel’* [D.S. Merezhkovsky: A Writer – A Critic – A Thinker], ed. and comp. O.A. Korostelev and A.A. Kholikov. Moscow, Dmitrii Sechin Publ., Litfakt Publ., 2018, pp. 7–16. (In Russ.)
- 3 Volkov, S. “Vspominaia Annu Akhmatovu. Razgovor s Iosifom Brodskim” [“Remembering Anna Akhmatova. A Conversation with Joseph Brodsky”]. *Kontinent*, no. 53, 1987, pp. 337–382. (In Russ.)
- 4 Zhirmunskii, V.M. *Gete v russkoi literature* [Goethe in Russian Literature]. Leningrad, Nauka Publ., 1982. 558 p. (In Russ.)
- 5 Polonskii, V.V. *GALLO-ROSSICA: Iz istorii russko-frantsuzskikh literaturnykh sviazei kontsa XVIII – nachala XX veka* [GALLO-ROSSICA: From the History of Russian-French Literary Relations in the Late 18th – Early 20th Century]. Moscow, IWL RAS Publ., 2019. 416 p. (In Russ.)
- 6 Sergievskii, I. “Gete v russkoi kritike” [“Goethe in Russian Criticism”], foreword by L. Kamenev. *Literaturnoe nasledstvo* [Literary Heritage], vol. 4/6: I.V. Gete. [I.W. Goethe]. Moscow, Zhurnal’no-gazetnoe ob”edinenie Publ., 1932, pp. 723–758. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

<https://elibrary.ru/CNHBOA>
УДК 82
ББК 83 + 79.3

«БОЛЬШИЕ ДАННЫЕ» ЦИФРОВОГО АРХИВА: ДИАЛОГ С РАСТРОВОЙ РУКОПИСЬЮ

© 2023 г. Л.В. Хачатурян

*Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 05 декабря 2022 г.

Дата одобрения рецензентами: 19 января 2023 г.

Дата публикации: 25 июня 2023 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-334-349>

*Исследование выполнено в рамках проекта Российского научного фонда № 22-28-01569,
НИУ «Высшая школа экономики»*

Аннотация: В статье отражены современные тенденции работы с цифровым наследием русской литературы, рассмотрен процесс формирования виртуальных архивов как постепенного накопления «большой даты» научных исследований — нераспознанного информационного массива растровых документов, содержащего десятки тысяч изображений. В ходе исследования анализируется возникшая на рубеже XX–XXI вв. специфика научной работы в области эго-документального наследия (корпус дневниковых записей, рабочих тетрадей, записных книжек, переписки), принципы публикации и современные стандарты цифровизации архивного наследия. На основе изучения и практики работы трех наиболее перспективных виртуальных ресурсов по истории русской литературы середины XIX – первой половины XX вв. сформулированы конкретные задачи и методы визуализации большого корпуса растровых образов архивных документов, а также не задействованные ранее возможности автоматизации поискового аппарата. Большое внимание уделяется переходу от графических элементов растрового изображения рукописи к семантическим, позволяющим применить элементы интеллектуального анализа (data mining) для нераспознанного массива данных.

Ключевые слова: эго-документы, архивные материалы, цифровой архив, русская литература XX в., рукописное наследие, большие данные, интеллектуальный анализ данных.

Информация об авторе: Любовь Валерьевна Хачатурян — кандидат культурологии, доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», ул. Мясницкая, д. 20, 101000 г. Москва, Россия.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2689-5186>

E-mail: rgaliz2010@yandex.ru

Для цитирования: *Хачатурян Л.В.* «Большие данные» цифрового архива: диалог с растровой рукописью // *Studia Litterarum.* 2023. Т. 8, № 2. С. 334–349.
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-334-349>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 8, no. 2, 2023

“BIG DATA” OF THE DIGITAL ARCHIVE: A DIALOGUE WITH A RASTER MANUSCRIPT

© 2023, Lyubov V. Khachaturian
*National Research University Higher School
of Economics, Moscow, Russia*
Received: December 05, 2022
Approved after reviewing: January 19, 2023
Date of publication: June 25, 2023

Acknowledgements: The research was carried out at National Research University Higher School of Economics within the framework of the project of the Russian Science Foundation no. 22-28-01569.

Abstract: The article reflects the current trends in working with the digital heritage of Russian literature, examines the process of forming virtual archives as a gradual accumulation of the “big data” of scientific research, i. e. unrecognized information array of raster documents containing tens of thousands of images. The research analyzes the specifics of scientific work in the field of ego-documentary heritage that arose at the turn of the 20th – 21st centuries (a corpus of diary entries, workbooks, notebooks, correspondence), the principles of publication and modern standards of digitization of archival heritage. The study and practicing of the three most promising virtual resources on the history of Russian literature of the mid-19th – first half of the 20th centuries allows to formulate specific tasks and methods of visualization of a large corpus of raster images of archival documents, as well as previously untapped possibilities of search engine automation. Much attention is paid to the transition from the graphical elements of the raster image of the manuscript to semantic ones, which allow the use of data mining elements for an unrecognized data array.

Keywords: ego-documentary heritage, archival materials, digital archive, Russian literature of the 20th century, handwritten heritage, big data, data mining.

Information about the author: Lyubov V. Khachaturian, PhD in Cultural Studies, Associate Professor, National Research University Higher School of Economics, Myasnitskaya 20, 101000 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2689-5186>

E-mail: rgaliz010@yandex.ru

For citation: Khachaturian, L.V. “‘Big Data’ of the Digital Archive: A Dialogue with a Raster Manuscript.” *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 2, 2023, pp. 334–349. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-334-349>

В своей книге «Дальнее чтение» социолог литературы Франко Моретти назвал художественное наследие «Великим Непрочтенным». «Вопрос даже не в том, *что* стоит исследовать, вопрос в том, *как*. “Я занимаюсь западно-европейской прозой”... Это не совсем так, потому что я занимаюсь лишь канонизированной ее частью, которая составляет меньше одного процента всей изданной литературы» [10, с. 79]¹. Проблема «*как* исследовать» справедлива и для литературного наследия XX в. К сожалению, архивные данные только подтверждают приведенную закономерность — более 92 % рукописных документов до настоящего времени не опубликованы и фактически не изучены; по аналогии с вышеприведенной метафорой рукописное наследие до сих пор остается «великим нераспознанным».

Традиционно в качестве завершающей стадии и основы академической публикации принимался критически установленный текст². При этом уже на рубеже XX–XXI вв. как оригинальные эго-тексты стали исследоваться и публиковаться полные корпуса записных книжек, рабочих тетрадей, дневников и переписки, ранее привлекаемые только как материал для

1 Курсив Ф. Моретти. Сама метафора восходит к работе Маргарет Коэн «Сентиментальное воспитание романа» [14]. В следующей главе («Литературная бойня») Моретти приводит более точную статистику: 0,5 % прочитанного противостоит 99,5 % «великого непрочтенного» [10, с. 106].

2 В качестве издания, подводящего итог развитию академической школы текстологии второй половины XX в., можно выделить монографию Л.А. Спиридоновой «Текстология: теория и практика» [12]. В указанной работе «критически установленный текст» понимается как «текст классического произведения, который с наибольшей полнотой отражает творческую волю автора» [12, с. 10]. При этом в качестве задачи текстологии как научной дисциплины рассматривается «подготовка к научному изданию полного собрания сочинений писателей-классиков» [12, с. 10].

критического изучения, восстановления и комментирования основного или даже «канонического» текста³. Параллельно происходил рост интереса к архивному наследию в целом. Самостоятельным и принципиально новым объектом изучения стал авантекст — от черновых автографов в блокнотах и рабочих тетрадях до маргиналий на страницах уже опубликованных книг. «Многожильный провод» литературного процесса сконцентрировал внимание на обширном корпусе материалов, относящихся к бытованию текстов в социуме, делая предметом исследования «официальные документы» (стенограммы, протоколы, анкеты и т. п.) и деловую переписку.

Дополнительным фактором, определившим новую архивную оптику, стала цифровая трансформация, произошедшая в архивах в последние десятилетия. В начале XXI в. появились два принципиально новых инструмента работы с рукописным наследием. Наравне с подлинником в исследовании и архивном деле начали использоваться электронные копии документов (собственно, с этого времени рукописное наследие и получило предикат «стать цифровым»)⁴. Работа с электронными изображениями позволила заполнить, казалось бы, невосполнимые лакуны в рукописном тексте. Графическая обработка цифровых копий предоставляет возможность проявить следы осыпавшегося карандаша или выцветших чернил и прочесть запись, ранее считавшуюся утраченной⁵. Лучший пример — оцифровка личной библиотеки писателя, правки *post publicationem*, которую автор остав-

3 См.: «Тщательно выправив этот текст с помощью сопоставления его с другими источниками, исключив правку цензора и редактора, не согласованную с писателем, текстолог получает именно тот текст, который называют *каноническим* (курсив Л.А. Спиридоновой. — Л.Х.) или окончательным» [12, с. 15].

4 Речь идет об Электронном фонде пользования (ЭФП): «Электронный фонд пользования (ЭФП) представляет собой совокупность электронных копий документов Архивного фонда РФ, записанную на цифровые носители и предназначенную для использования вместо подлинников документов, что обеспечивает сохранность документов и возможность формирования электронных ресурсов, обеспечивающих оперативность доступа к документу, в т. ч. с использованием интернет-технологий» [22, п. 2.1].

5 Бесконтактная цифровая реставрация рукописных документов — одно из наиболее перспективных направлений научной-исследовательских разработок в сфере архивоведения. В статье Л.И. Бородкина «Digital history: Применение цифровых медиа в сохранении культурного наследия?» виртуальная реконструкция и визуализация объектов культурного наследия рассматриваются как самостоятельное направление цифровой истории [3, с. 18]. Методика бесконтактной реконструкции объектов архитектурного наследия представлена в его работе «Виртуальная реконструкция исторического городского ландшафта: проблемы междисциплинарного синтеза и их решение» [2, с. 130–131].

лял на страницах своих уже опубликованных книг, по сути, создавая новую редакцию⁶. Не меньшего внимания заслуживают и маргиналии писателя в книгах, ставших материалом для его собственных произведений⁷. Вторым инструментом текстолога стал виртуальный архив, представляющий собой открытый каталог и фонд пользования рукописей, в любое время дня и ночи доступный для исследователя в Интернете. Как и реальный архив, электронное собрание позволяет увидеть источник в его бытовании — набросок рассказа вместе с письмом, в которое он был вложен; правку газетной статьи — в альбоме рецензий; первые варианты стихотворений вместе с посвященными им дневниковыми записями. Работая над созданием цифрового архива, ученый воссоздает историю текста во всей ее полноте. Он продвигается от нескольких строчек в записной книжке или подчеркнутой карандашом фразы к рабочим тетрадям, письмам, рисункам. Затем следуют черновые автографы, еще очень далекие от окончательного варианта, опять письма и дневники, и наконец, первый беловик, возможно — один из многих, а дальше, в зависимости от судьбы произведения, гранки, рукописная книга, при счастливом исходе — издание, авторские пометы на котором, вполне вероятно, заставят архивиста еще раз пройти весь этот путь.

Создание архивов растровых изображений рукописей (т. е. изображений, передаваемых исключительно графически, «нечитаемых» программным обеспечением любого класса) было вызвано активным развитием цифровых архивов и библиотек, содержащих распознанные данные, редактируемые в программной среде. В первую очередь это корпусные исследования⁸, к которым относятся Национальный корпус русского язы-

6 Показателен пример цифрового восстановления правки И.А. Бунина на страницах его Собрания сочинений. См.: «Работа с электронными изображениями позволяет не только фиксировать процесс создания текста, но и восстановить, казалось бы, полностью утраченные строки. <...> Электронные копии, созданные с разрешением от 300 до 800 TIFF, позволяют масштабировать изображение, а их последующая обработка позволяет выполнить электронное ретуширование текста (путем последовательного наложения друг на друга полностью идентичных копий) и восстановить следы осыпающегося карандаша, “проявляя” неразборчивые или стертые временем фрагменты» [8].

7 В этом отношении крайне интересен входящий в личную библиотеку М.А. Булгакова русский прозаический перевод (подстрочник) «Фауста» Гёте А. Соколовского [17]. В настоящее время ведутся переговоры с руководством РГБ о размещении полной цифровой копии этого издания на портале «Автограф. XX век».

8 Среди зарубежных корпусных исследований ведущую роль занимает Manuscripts Special Interest Group, развивающая получившее популярность на рубеже 1970–1980-х гг. се-

ка [23] и Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор» [31]⁹. Междисциплинарный корпус Фундаментальной электронной библиотеки (ФЭБ) можно рассматривать как связующее звено между собраниями распознанных текстов, во множестве представленными в Интернете, и цифровыми архивами последнего десятилетия — массивами растровых изображений. Тотальная фиксация источников, характерная для современных фольклорных собраний, объединяет в цифровом пространстве картографию экспедиций, фотографии, аудио- и видеофайлы¹⁰. Необходимо отметить, что постоянное обновление технических средств каталогизации и визуализации источников заложена в специфике фольклорных коллекций. Еще в 1960-х гг. В.Я. Пропп в «Методической записке по архивному хранению и систематизации фольклорных материалов» назвал архив, лишенный современного справочного аппарата, «мертвой грудой материалов»¹¹. При этом несколько глобальных изменений формата цифровых и магнитных источников произошли только за последние десять лет [13, с. 11].

мантическое кодирование текстов. Эта система стала основой широко известной программы семантической классификации текста TEI (Text Encoding Initiative, 2011) [35]. Размещенные в программе тексты проходят расшифровку, обработку и первичное кодирование, а затем вносятся в программу. Растровые рукописные массивы система TEI автоматизированно не обрабатывает.

9 Сходный принцип систематизации данных использован и в цифровых корпусах текста, создаваемых для локальных научных исследований отдельными группами ученых. В качестве одного из наиболее удачных примеров локального корпуса можно привести систему обработки рукописей «Манускрипт» (Ижевск) [20]. «Манускрипт» представляет собой собрание текстов (в данном случае — памятников древнерусской письменности) и систему электронной разметки, с помощью которой можно формировать поисковые запросы.

10 Речь идет о форматах WMA, MP3, AVI, MOV, MPEG4, miniDV, Betacam, DvCam, miniDVD. Более подробно о методике тотальной фиксации фольклорных материалов см. в публикациях о создании Экспедиционного мультимедийного программного комплекса: «Технические средства для фиксации аудио и визуальных компонентов традиционных культур используются исследователями практически с момента их появления: фотографии с середины XIX в., звукозаписи и кино — с начала XX-го. Появление цифровых аудио, видео и фото форматов коренным образом изменили процесс экспедиционной работы фольклористов и этнологов. Они позволяют фиксировать не просто “образцы” народной культуры, по необходимости экономя на магнитофонной, кино или фотоленке, как это было еще совсем недавно — буквально до 1990-х. Цифровая аппаратура дает возможность проводить что называется тотальную фиксацию — “бытовые” разговоры с исполнителями и носителями традиций, многочасовые видеозаписи обрядовых актов и т. д.» [6, с. 84–85].

11 Более точно: «При таком размахе, который приобрела в СССР собирательская работа, правильное хранение собранных материалов становится делом государственной важности. Архив без надлежащих указателей и каталогов — это мертвая гряда материалов» [21, с. 5].

Становясь частью растрового архива, источник приобретает новое качество — мобильность. Независимо от научной квалификации исследователя и состояния оригинала рукописи любой пользователь Интернета получает к нему прямой доступ: может его изучать, комментировать, цитировать в своих работах и ссылаться на сам источник, а не только на публикацию в собрании сочинений¹². Развитие технологий обусловило практически неограниченный рост цифровых архивов. С созданием дата-центров публикация тысяч и десятков тысяч цифровых изображений не представляет никаких технических затруднений¹³. Тем не менее с постоянным накоплением цифры органически связаны и слабые стороны электронной публикации. Ориентируясь на сложившиеся стандарты академического исследования¹⁴, цифровой архив просто физически не может подготовить полноценный научно-справочный аппарат для стремительно растущего объема источников. Постепенно, независимо от позиции его создателей, виртуальный архив ставит вопрос об альтернативных стандартах публикации. Авторское исследование информационного массива (вступительная статья, научная передача

12 В качестве оптимального источника возможно рассматривать предложенный Н.А. Богомоловым и В.Л. Гайдук «интегрированный комментированный текст», находящийся в непосредственной связи с опубликованной в Интернете цифровой копией рукописного автографа [1, с. 335].

13 В 2010–2013 гг. в постоянно функционировавших цифровых архивах «Объединенный электронный архив И.А. Бунина» [26], «Виртуальный архив Анны Ахматовой» [16] и «Объединенный архив Вяч. Иванова» [24] ежегодный рост информационного массива составлял около 1000 электронных изображений. В 2014 г. начал работать Цифровой архив русской литературы «Автограф. XX век» [33]. В 2014–2021 гг. его экспонентный рост составил 4 000 изображений. В 2022 г. ежегодное пополняемое количество изображений было увеличено до 5 000. Готовится к открытию портал «“Стенограмма”: Политика и литература. Цифровой архив литературных организаций 1920-х – 1930-х годов» (ИМЛИ РАН) [30], электронный массив которого составляет более 15 000 изображений.

14 Лучше всего этот тип научного комментария охарактеризовал А.В. Лавров в одной из своих недавних публикаций: «Архивную единицу можно было ввести в оборот без солидного идеологического сопровождения — просто охарактеризовав конкретную ситуацию, конкретное лицо, персонажа. Вот тогда у нас и появился новый тип комментария — развернутого, с большими дополнительными этажами материалов. Первым его освоил Гарик Суперфин еще до своей посадки: его стиль работы — к письму в четыре строки давать комментарий в четыре страницы. Образец такой работы — письма Ахматовой к Брюсову (совместно с Романом Тименчиком), где писем несколько строчек, а работа на 20 страниц» [19]. Или более академично: «В течение последнего столетия были осуществлены или продолжают осуществляться под эгидой Академии наук несколько десятков собраний сочинений русских классиков. За это время установлены и отработаны в ходе практической деятельности базовые текстологические принципы, которым призваны удовлетворять издания академического типа» [7, с. 7].

ча текста, создание реального, текстологического и контекстного комментария) функционально меняется на разработку новой модели управления информацией. Возможно, текущим решением дихотомии «буквы и цифры» может стать возвратная публикация на бумажном носителе, подразумевающая подготовку тематического издания на материалах цифрового архива¹⁵. В возникшем таким образом конгломерате традиции и новации электронный архив обеспечит необходимую полноту источниковой базы, а сборник научных материалов — академическую подготовку.

* * *

Технологически цифровое собрание представляет собой нераспознанный корпус растровых изображений, состоящий из десятков тысяч объектов — электронных форм архивных документов. Понимаемый как единый массив, виртуальный архив идеально подходит под уже ставшее классическим определение «больших данных»: структурируемые и неструктурированные данные большого объема и значительного разнообразия. В качестве определяющих характеристик для массивов big data традиционно выделяют «три V»: объем (volume), скорость приращения (velocity) и многообразие (variety). Действительно, и накопленный объем цифровых изображений, и темпы роста виртуальных архивов полностью укладываются в предложенный формат. Третий и важнейший критерий — разнообразие и унификация частного — отсылает к «Структуре научных революций» Томаса Куна: числа, собранные при отсутствии каких-либо ожидаемых закономерностей, почти наверняка останутся просто числами. В поисках закономерности, которая смогла бы превратить принципиально нерешаемые задачи исследования в «паззлы» (puzzle), доступные парадигме «нормальной науки», оправдано обращение к стандартам описания архивных документов. Разработанный в 1994 г. Основной международный

¹⁵ Подобное решение дихотомии цифрового архива было предложено в выступлениях Н.В. Корниенко, Д.С. Московской и М.Л. Спивак на Международной конференции «Литературный цифровой архив как культурная практика и социальный опыт», проходившей 20 октября 2022 г. в ИМЛИ РАН. Заслуживает внимания то, что по пути синтеза «буквы и цифры» развиваются и новейшие разработки Пушкинского Дома. В качестве примера можно привести создание в 2018 г. электронного ресурса «Объединенный цифровой архив рукописей Ф.М. Достоевского» [25], а также опубликованные работы К.А. Баршта и его научной группы [18].

стандарт архивного описания (ISAD, Оттава) [34] за два последующих десятилетия получил несколько редакций, в последнюю из которых были включены цифровые копии. International Standard Archival Description предусматривает выделение общих признаков по шести основным (страна, хранилище, шифр¹⁶, подлинность, авторство, датировка) и 26 дополнительным параметрам, варьируемым в каждой стране или даже административном округе. За исключением фондирования, включенные в международный стандарт информационные поля соответствуют архитектонике рукописного документа. В беловике и черновике, письме и дневнике мы можем выделить информационное поле даты, заголовка, подписи, рисунка и корпуса документа, то есть собственно текста. Эти поля, универсальные для любой рукописи, могут стать стабильными ориентирами, на которых базируется управление любым (и здесь уже не столь важно, распознанным или растровым) информационным массивом.

Публикация растрового источника как электронного гипертекста становится частью цифровой трансформации филологии; уже сейчас возможно говорить как минимум о нескольких виртуальных архивах, выстраивающих систему гиперссылок, предоставляющих исследователю возможность самостоятельно моделировать состав и размер информационного массива. Среди них «Объединенный цифровой архив рукописей Ф.М. Достоевского» (ИРЛИ РАН) и ««Стенограмма»: Политика и литература. Цифровой архив литературных организаций 1920-х – 1930-х годов» (ИМЛИ РАН). С некоторой оговоркой возможно в этом ряду говорить и о проекте ИРЛИ РАН «А.С. Пушкин: Электронное академическое издание. Тексты произведений» [15]; при этом необходимо отметить, что Pushkin Digital в первую очередь является уникальным цифровым научным изданием в гипертекстовом формате, и возможность использовать черновики Пушкина как растровый архив [32] – результат вторичный.

Если размер источника уже не единица хранения, а гипертекст¹⁷, меняется стратегия его исследования. Единица хранения требует пристально-

16 Именно здесь заложен основополагающий принцип фондирования: от общего (фонда) к частному (единице хранения и листу).

17 Обращения к литературе как к гипертексту И.А. Пильщиков связывает не только с работой Франко Моретти «Дальнее чтение», но и с работами русской формальной школы и близких к ней ученых (Б.В. Томашевский, Б.И. Ярхо), указанными им в качестве источника исследований Моретти. В статье «Русский квантитативный формализм 1910-х – 1930-х гг.

го текстологического изучения, «медленного чтения», академической публикации. Работа с гипертекстом преследует иные цели. Корпус структурно различных текстов предназначен для быстрого, или «дистанцированного»¹⁸ чтения, главной задачей которого становится поиск нужной информации в разнохарактерном множестве: «Когда мы просто читаем и интерпретируем тексты, то сколько текстов мы можем изучить? Один текст, десять текстов, пусть сто текстов — ну в крайнем случае тысячу, а ведь их гораздо больше. Как пишет Моретти, есть семь тысяч викторианских романов, которые никто никогда не прочтет, — но мы до сих пор читаем Теккерея или Диккенса и хотим знать, в чем их специфика. <...> Что делать? Выход — изучать эти семь тысяч романов дистантно, выявив некоторые формализуемые признаки, по которым уже сейчас компьютер может анализировать большие текстовые объемы (это и есть быстрое, “дистанцированное” чтение, *distant reading*, противопоставленное медленному, пристальному чтению — *close reading*)» [27].

Наиболее близко к управлению «большой цифрой» подходит проект «“Стенограмма”: Политика и литература». В проекте задействован нераспознанный массив официальных документов — машинописных отчетов о съездах, конференциях, заседаниях литературных институций¹⁹, протоко-

как предшественник *Digital Humanities*» Пильщиков отмечал «Удивительный факт: русские первопроходцы количественной поэтики и статистического стиховедения — Андрей Белый, Борис Исаакович Ярхо и Борис Викторович Томашевский — начали и долгое время вели свою работу независимо друг от друга» [11, с. 130].

¹⁸ Терминологическая модель, предложенная Франко Моретти. Показательно, что для характеристики работ Моретти Т.Д. Венедиктова заимствует термины из «Структуры научных революций» Томаса Куна: «Здесь перед нами — “нормальный” (в куновском смысле) литературовед-зарубежник, автор диссертации и монографии о творчестве Т.С. Элиота, — уже готовый, впрочем, к рискованной творческой эскападе» [4, с. 82]. О применении *distant reading* в библиотечном деле см. в работе В.П. Леонова: «Ф. Моретти, начав с поисков точного метода, приходит не к большим данным, с чем литературоведу и библиографу еще нужно научиться иметь дело, а к методологическому повороту в самом литературоведении и, полагаю, библиографоведении. На этом повороте мы получаем объекты и данные нового типа, надстроенные над языком пристального чтения, которые нужно не понимать, но на которые нужно смотреть. <...> Не исключаю также, что взаимодействие пристального, дальнего и масштабированного чтения в рамках цифровой и автоматизированной обработки текстов будет способствовать формированию нового исследовательского объекта — точного библиографоведения» [9, с. 65].

¹⁹ Московской ассоциации пролетарских писателей, Всероссийской ассоциации пролетарских писателей, Всесоюзного объединения ассоциаций пролетарских писателей, Российской ассоциации пролетарских писателей (1925–1932).

лов и анкет их участников, учетных листков и финансовых ведомостей — в совокупности насчитывающих десятки тысяч страниц. Ранее эти материалы не публиковались²⁰, поэтому работу с архивным корпусом проект начинает практически с чистого листа: структуры, хроники, комментария, аннотированного указателя.

Информационный массив выстроен по модели интерактивного древа — ветвящейся сети источников, которую исследователь формирует сам. От конкретной стенограммы он может перейти к персоналии и всему комплексу связанных с ней документов (а в перспективе — анкет, справок и отчетов); в равной степени исследователь может задействовать поиск по организациям и сосредоточить внимание на источниках, посвященных институциональной политике. Предусмотрена и еще одна возможность — компаративное направление, формирующие источниковый массив по ключевым словам. С помощью гибкого управления большими данными комплекс из десятков тысяч растровых страниц редуцируется до нескольких десятков отдельных страниц, непосредственно затрагивающих проблематику исследования. Остается один шаг до интеллектуального анализа данных: если унифицировать ключевые слова и сделать интерактивным поисковый аппарат, то сжатие информационного массива от десятков тысяч возможно нужных страниц до нескольких десятков совершенно необходимых можно будет выполнить автоматически. Технологии искусственного интеллекта могут быть задействованы для решения исследовательских задач и при полнотекстовом поиске. В этом случае с помощью программного модуля будет сформирован растровый паттерн искомой лексемы (графическая имитация машинописи), а затем автоматизированно сопоставлен с множеством словоформ полного машинописного корпуса стенограмм и протоколов.

«Новая оптика» цифрового архива устраняет кажущиеся противоречия между академической публикацией XX в. и нераспознанными мас-

20 Более подробно: «До сих пор эти архивные документы — стенограммы профессиональной производственной деятельности самых влиятельных для первых пореволюционных десятилетий пролетарских писательских организаций не подвергались фронтальной разработке, не вводились в научный оборот, не становились самостоятельным предметом системного изучения и научной публикации. Фонды этих **писательских союзов** хранятся в архивном собрании ИМЛИ РАН, состав их уникален и не дублируется материалами других архивохранилищ, журнальной и газетной периодикой и представляет собой бесценный источниковедческий ресурс, основополагающий для восстановления хроники литературной повседневности» [30].

сивами данных современности. Цифровая революция превратила единицу хранения в корпус текстов. Работа с «большими данными» требует современных инструментов — последовательного использования «дистанционного» и «пристального чтения». Эффективная организация работы с растровым массивом для управления дистанционным чтением становится главной задачей цифрового архива, вдумчивая научная интерпретация отобранной информации остается прерогативой пользователя.

Список литературы

Исследования

- 1 Богомолов Н.А., Гайдук В.Л. Валерий Брюсов. Дневник 1890 год (Предисловие Н.А. Богомоллова, подготовка текста и примечания В.Л. Гайдук и Н.А. Богомоллова) // *Studia Litterarum*. 2020. Т. 5, № 3. С. 328–357. DOI: <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-3-328-357>
- 2 Бородкин Л.И. Виртуальная реконструкция исторического городского ландшафта: проблемы междисциплинарного синтеза и их решение // Историко-культурное наследие в цифровом измерении: материалы Международ. науч. конф. (Пермь, 20–22 октября 2021 г.). Пермь, 2021. 210 с. URL: <http://www.psu.ru/files/docs/science/books/sborniki/istoriko-kulturnoe-nasledie-v-cifrovom-izmerenii.pdf> (дата обращения: 30.03.2023).
- 3 Бородкин Л.И. Digital history: Применение цифровых медиа в сохранении культурного наследия? // Информационный бюллетень Методологические проблемы исторической информатики. 2012. Т. 1, № 1. С. 14–21.
- 4 Венедиктова Т.Д. Хитроумный путешественник // Новое литературное обозрение. 2018. № 2. С. 82–88.
- 5 Жиров М.С., Жирова О.Я., Кузнецова Н.С. Электронный фольклорный архив в современном социокультурном пространстве // Самарский научный вестник. 2021. Т. 10, № 1. С. 283–286.
- 6 Кляус В.Л., Воронков С.О., Семенов А.А. Проект создания «экспедиционного мультимедийного программного комплекса» // Мультимедийные и цифровые технологии в собирании, сохранении и изучении фольклора. Материалы междунар. науч. конф. (16–18 ноября 2011 г., Москва) / сост. В.Л. Кляус, Е.В. Миненок; под ред. В.М. Гацака. М.: ИМЛИ РАН, 2012. 252 с.
- 7 Лавров А.В. Тексты и комментарии. Из материалов к истории русской литературы первой трети XX века. СПб.: Пушкинский Дом, 2018. 528 с.
- 8 Ларин А.А., Хачатурян Л.В. Электронная реконструкция творческого архива: экономические и правовые аспекты. Опыт РГАЛИ и Архива русской эмиграции университета г. Лидса // Объединенный электронный архив Ивана

- Бунина. Электронная текстология. URL: <http://www.bunin-rgali.ru/index.php?view=textualism&t=text1> (дата обращения: 30.03.2023).
- 9 *Леонов В.П.* Дальнее чтение как стратегия точного библиографоведения // Научные и технические библиотеки. 2019. № 10. С. 56–67.
- 10 *Моретти Ф.* Дальнее чтение / пер. с англ. А. Вдовина, О. Собчука, А. Шели; науч. ред. пер. И. Кушнарева. М.: Изд-во Ин-та Гайдара, 2016. 352 с.
- 11 *Пильщиков И.А.* Семь бесед о филологии и Digital Humanities. Интервью и дискуссии (2015–2021). М.: Изд-во Московского ун-та, 2022. 192 с.
- 12 *Спиридонова Л.А.* Текстология: теория и практика. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 256 с.
- 13 *Черных А.В.* Фольклорный архив. Пермский край: исследовательский и издательский проект // Славянская традиционная культура и современный человек. Слово. Время. Человек / сост. В.Е. Добровольская, А.Б. Ипполитова, Т.М. Санникова, А.В. Черных. СПб.: Маматов, 2021. 416 с.
- 14 *Cohen M.* The Sentimental Education of the Novel. Princeton: Princeton University Press, 1999. 219 p.

Источники

- 15 Александр Сергеевич Пушкин. Электронное академическое издание. Тексты произведений. URL: <https://pushkin-digital.ru> (дата обращения: 30.03.2023).
- 16 Виртуальный архив Анны Ахматовой. URL: <http://www.akhmatova-rgali.ru> (дата обращения: 30.03.2023).
- 17 *Гете И.-В.* Фауст. Прозаический перевод с пометами М.А. Булгакова. СПб., 1902. 192 с. // НИОП РГБ. Ф. 562. Карт. 69. Ед. хр. II. 194 л.
- 18 Записные тетради Ф.М. Достоевского 1869–1872 гг. к роману «Бесы»: дипломатическая транскрипция. СПб.: Наука, 2021. 581 с.
- 19 *Лавров А.[В.]* «У нас все — целина: куда ни копни, все впервые» // Arzamas. 2022. 3 августа. URL: <https://arzamas.academy/mag/1108-lavrov> (дата обращения: 30.03.2023).
- 20 Манускрипт. Славянское письменное наследие. URL: <http://mns.udsu.ru> (дата обращения: 30.03.2023).
- 21 Методическая записка по архивному хранению и систематизации фольклорных материалов / отв. ред. проф. В.Я. Пропп. Вильнюс, 1964. 105 с.
- 22 Методические рекомендации по электронному копированию архивных документов и управлению полученным информационным массивом. М.: ВНИИДАД, 2012. 125 с. URL: https://archives.gov.ru/documents/rekomend_el-copy-archival-documents.shtml (дата обращения: 30.03.2023).
- 23 Национальный корпус русского языка. URL: <https://ruscorpora.ru> (дата обращения: 30.03.2023).
- 24 Объединенный архив Вяч. Иванова. URL: <http://www.ivanov-rgali.ru> (дата обращения: 30.03.2023).

- 25 Объединенный цифровой архив рукописей Ф.М. Достоевского.
URL: <https://dostoevskyarchive.pushdom.ru/about> (дата обращения: 30.03.2023).
- 26 Объединенный электронный архив Ивана Бунина. URL: <http://www.bunin-rgali.ru>
(дата обращения: 30.03.2023).
- 27 *Пильщиков И.* У цифровой филологии большое будущее // Arzamas.
URL: <https://arzamas.academy/materials/1161> (дата обращения: 30.03.2023).
- 28 Собрание П.Н. и С.П. Лукницких // РО ИРЛИ РАН. Ф. 754. Оп. 1.
- 29 Собрание П.Н. и С.П. Лукницких // Портал «Автограф. XX век».
URL: <http://gumilev.literature-archive.ru/ru/digital-archive/stihotvoreniya-i-poemy>
(дата обращения: 30.03.2023).
- 30 «Стенограмма»: Политика и литература. Цифровой архив литературных организаций 1920–1930 гг. URL: <http://stenogramma.imli.ru> (дата обращения: 30.03.2023).
- 31 Фундаментальная электронная библиотека. «Русская литература и фольклор».
URL: <http://feb-web.ru> (дата обращения: 30.03.2023).
- 32 Электронная интерактивная модель академического издания А.С. Пушкина.
URL: <https://pushkin-digital.ru/node/108> (дата обращения: 30.03.2023).
- 33 Электронный архив русской литературы «Автограф. XX век». URL: <http://literature-archive.ru> (дата обращения: 30.03.2023).
- 34 ISAD (G): Основной международный стандарт архивного описания: принят Комитетом по стандартам описания, Стокгольм, Швеция, 19–22 сентября 1999 г. / Междунар. совет архивов; гл. ред. пер.: Жабко Е.Д., 2-е изд. СПб.: Президентская библиотека им. Б.Н. Ельцина, 2011. 247 с.
- 35 Text Encoding Initiative. URL: <https://tei-c.org> (дата обращения: 30.03.2023).

References

- 1 Bogomolov, N.A., and V.L. Gaiduk. “Valerii Briusov. Dnevnik 1890 god (Predislovie N.A. Bogomolova, podgotovka teksta i primechaniia V.L. Gaiduk i N.A. Bogomolova)” [“Valery Brusov. Journal Entries of 1890 (Foreword by N.A. Bogomolov, preparation of the text and notes by V.L. Gayduk and N.A. Bogomolov)”]. *Studia Litterarum*, vol. 5, no. 3, 2020, pp. 328–357. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-3-328-357> (In Russ.)
- 2 Borodkin, L.I. “Virtual’naia rekonstruktsiia istoricheskogo gorodskogo landshafta: problemy mezhdistsiplinnogo sinteza i ikh reshenie” [“Virtual Reconstruction of the Historical Urban Landscape: Problems of Interdisciplinary Synthesis and Their Solution”]. *Istoriko-kul’turnoe nasledie v tsifrovom izmerenii: materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii (Perm’, 20–22 oktiabria 2021 g.)* [Historical and Cultural Heritage in the Digital Dimension: Materials of the International Scientific Conference (Perm, October 20–22, 2021)]. Perm, 2021. 210 p. Available at: <http://www.psu.ru/files/>

- docs/science/books/sborniki/istoriko-kulturnoe-nasledie-v-cifrovom-izmerenii.pdf (Accessed 12 January 2023). (In Russ.)
- 3 Borodkin, L.I. "Digital history: Primenenie tsifrovyykh media v sokhranении kul'turnogo naslediiia?" ["The Use of Digital Media in the Preservation of Cultural Heritage?"]. *Informatsionnyi biulleten' Metodologicheskie problemy istoricheskoi informatiki*, vol. 1, no. 1, 2012, pp. 14–21. (In Russ.)
- 4 Venediktova, T.D. "Khitroumnyi puteshestvennik" ["The Clever Traveler"]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 2, 2018, pp. 82–88. (In Russ.)
- 5 Zhirov, M.S., and O.Ia. Zhirova, and N.S. Kuznetsova. "Elektronnyi fol'klorny arkhiv v sovremennom sotsiokul'turnom prostranstve" ["Electronic Folklore Archive in the Modern Socio-cultural Space"]. *Samarskii nauchnyi vestnik*, vol. 10, no. 1, 2021, pp. 283–286. (In Russ.)
- 6 Kliaus, V.L., and S.O. Voronkov, and A.A. Semenov. "Proekt sozdaniia 'Ekspeditsionnogo mul'timediinogo programmnoogo kompleksa'." ["The Project of Creating an 'Expeditionary Multimedia Software Complex'."]. *Mul'timediinye i tsifrovye tekhnologii v sobiranii, sokhranении i izuchenii fol'klora. Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii (16–18 noiabria 2011 g., Moskva)* [Multimedia and Digital Technologies in Collecting, Preserving and Studying Folklore. Proceedings of the International Scientific Conference (November 16–18, 2011, Moscow)]. Moscow, IWL RAS Publ., 2012, pp. 84–94. (In Russ.)
- 7 Lavrov, A.V. *Teksty i kommentarii. Iz materialov k istorii russkoi literatury pervoi treti XX veka* [Texts and Comments. From Materials on the History of Russian Literature of the First Third of the 20th Century]. St. Petersburg, Pushkin House Publ., 2018. 528 p. (In Russ.)
- 8 Larin, A.A., and L.V. Khachaturian. "Elektronnaia rekonstruktsiia tvorcheskogo arkhiva: ekonomicheskie i pravovye aspekty. Opyt RGALI i Arkhiva russkoi emigratsii universiteta g. Lidsa" ["Electronic Reconstruction of the Creative Archive: Economic and Legal Aspects. The Experience of the RGALI and the Archive of Russian Emigration of the University of Leeds"]. *Ob"edinennyi elektronnyi arkhiv Ivana Bunina. Elektronnaia tekstologiya. Elektronnyi resurs* [Ivan Bunin's United Electronic Archive. Electronic Textology. Electronic Resource]. Available at: <http://www.bunin-rgali.ru/index.php?view=textualism&t=text1> (Accessed 12 January 2023). (In Russ.)
- 9 Leonov, V.P. "Dal'nee chtenie kak strategiiia tochnogo bibliografovedeniia" ["Distant Reading as a Strategy of Accurate Bibliography"]. *Nauchnye i tekhnicheskie biblioteki*, no. 10, 2019, pp. 56–67. (In Russ.)
- 10 Moretti, F. *Dal'nee chtenie* [Distant Reading], trans. from English by A. Vdovin, O. Sobchuk, A. Sheli, scientific ed. of trans. by I. Kushnarev. Moscow, The Gaidar Institute Publ., 2016. 352 p. (In Russ.)

- 11 Pilshchikov, I.A. *Sem' besed o filologii i Digital Humanities. Interv'iu i diskussii (2015–2021)* [Seven Conversations about Philology and Digital Humanities. Interviews and Discussions (2015–2021)]. Moscow, Moscow University Publ., 2022. 192 p. (In Russ.)
- 12 Spiridonova, L.A. *Tekstologiya: teoriia i praktika* [Textology: Theory and Practice]. Moscow, IWL RAS Publ., 2019. 256 p. (In Russ.)
- 13 Chernykh, A.V. "Fol'klorni arkhiv. Permskii krai: issledovatel'skii i izdatel'skii proekt" ["Folklore Archive. Perm Krai: Research and Publishing Project"]. *Slavianskaia traditsionnaia kul'tura i sovremennyi chelovek. Slovo. Vremia. Chelovek* [Slavic Traditional Culture and Modern Man. Word. Time. Person], comp. V.E. Dobrovol'skaia, A.B. Ippolitova, T.M. Sannikova, A.V. Chernykh. St. Petersburg, Mamatov Publ., 2021, pp. 10–21. (In Russ.)
- 14 Cohen, Margaret. *The Sentimental Education of the Novel*. Princeton, Princeton University Press, 1999. 219 p. (In English)

Рецензия /
Book Reviews

<https://elibrary.ru/CLCQWX>
УДК 82.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)53

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ИСТОРИОСОФСКОЙ КОНЦЕПЦИИ В РОМАНАХ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО

© 2023 г. Н.М. Щедрина

*Московский государственный областной
педагогический университет, Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 18 января 2023 г.

Дата одобрения рецензентами: 21 февраля 2023 г.

Дата публикации: 25 июня 2023 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-350-359>

Аннотация: В рецензии дается общая характеристика научной монографии

Т.И. Дроновой «Историософский роман Д.С. Мережковского в перспективе XX века», вышедшей в 2021 г. в издательстве Саратовского университета. Анализируется структура книги, в ходе рассмотрения которой выявляется оригинальная концепция историософского романа, представленная автором. Т.И. Дронова обращается к дискуссионным вопросам жанра в современном литературоведении и выявляет доминанту и содержательное наполнение понятия «историософского романа». В аналитических главах эта проблема получает практическое разрешение. Приоритетным оказывается «перенос» внимания с религиозно-философской концепции художника-мыслителя на метод познания истории и анализ поэтики. Утверждается, что отношение к истории как к тексту приводит Д.С. Мережковского к эстетизации минувшего. Глубоко импонирует в работе Т.И. Дроновой выявляемая ею парадоксальность жанрового синтеза в историософском романе, обусловленная сопряжением конкретно-исторического и метаисторического планов повествования. В монографии убедительно раскрываются особенности художественного воплощения авторской историософской концепции в трилогии «Христос и Антихрист», способы выведения Д.С. Мережковским читателя за пределы конкретно-исторической эпохи к метаисторическим конфликтам. Актуализируется вопрос о природе художественного историзма в трилогии «Царство Зверя», рассматривается важность для писателя проблемы «*историчности* повествования». Не меньший интерес представляет большой раздел монографии о характере связи прозы 1920–1930-х гг. (А. Платонова, М. Булгакова, М. Алданова) с творчеством Д. Мережковского.

Ключевые слова: рецензия, Д. Мережковский, А. Платонов, М. Булгаков, М. Алданов, историософский роман, жанровый синтез, эстетизация истории, повествовательные стратегии, экфрасисы, структура «текст в тексте», мотив, лейтмотив.

Информация об авторе: Нэлля Михайловна Щедрина — доктор филологических наук, профессор, Московский государственный областной педагогический университет, ул. Фридриха Энгельса, д. 21 А, 105005 г. Москва, Россия.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9313-2405>

E-mail: schedrina@gmail.com

Для цитирования: Щедрина Н.М. Художественное воплощение историософской концепции в романах Д.С. Мережковского // Studia Litterarum. 2023. Т. 8, № 2. С. 350–359. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-350-359>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 8, no. 2, 2023

THE ARTISTIC EMBODIMENT OF THE HISTORIOSOPHICAL CONCEPT IN THE D.S. MEREZHKOVSKY'S NOVELS

© 2023, Nellya M. Shchedrina
*Moscow State Regional Pedagogical University,
Moscow, Russia*
Received: January 18, 2023
Approved after reviewing: February 21, 2023
Date of publication: June 25, 2023

Abstract: The review gives a general description of T.I. Dronova's monograph "D.S. Merezhkovsky's Historiosophical Novel in the Perspective of the 20th Century," published in 2021 by the Saratov University Publishing House. The analysis of the book structure reveals the original concept of the historiosophical novel, which is presented by the author. The postulates of the research are based on theoretical studies and results of the genesis and genre novelty's study of the historiosophical novel of the writer-thinker, as well as on the serious methodological basis and fundamental historical and literary works. The author of the monograph appeals to the controversial issues of the genre in modern literary studies and identifies the dominant and meaningful content of the concept "historiosophical novel." The problem gets a practical solution in the analytical chapters. The transfer of the attention from the religious and philosophical concept of the writer-thinker to the cognitional method of history and the analysis of poetics prioritizes in further. It is declared that the attitude to history as a text leads D.S. Merezhkovsky to the aestheticization of the Past. The paradoxical nature of genre synthesis in the historiosophical novel, which T.I. Dronova brought out due to the conjugation of concrete historical and metahistorical narrative plans, has a deep impression. The monograph convincingly reveals the features of the artistic embodiment of the author's historiosophical concept in the trilogy *Christ and the Antichrist*, as D.S. Merezhkovsky leads the reader outside the concrete historical epoch to metahistorical conflicts. The question of the nature of artistic historicism in the trilogy *The Kingdom of the Beast* is actualized, the author analyses the importance of the "historicity of narrative" problem for the Writer. A large section of the monograph about the nature of connections in the prose of the 1920–1930s (A. Platonov, M. Bulgakov, M. Aldanov) with D. Merezhkovsky's works is also of interest.

Keywords: review, D. Merezhkovsky, A. Platonov, M. Bulgakov, M. Aldanov, historiosophical novel, genre synthesis, aestheticization of history, narrative strategies, ekphrasis, structure "text within a text," motif, leitmotif.

Information about the author: Nellya M. Shchedrina, DSc in Philology, Professor, Moscow State Regional Pedagogical University, Friedricha Engelsa St., 21 a, 105005 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-000-9313-2405>

E-mail: schedrina@gmail.com

For citation: Shchedrina, N.M. "The Artistic Embodiment of the Historiosophical Concept in the D.S. Merezhkovsky's Novels." *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 2, 2023, pp. 350–359. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-350-359>

Научная монография доцента Саратовского национального исследовательского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского Т.И. Дроновой является результатом ее многолетних раздумий об идейно-эстетической природе романов Д.С. Мережковского, изучения наследия писателя и его художественных открытий, значимых для русской литературы XX столетия. Автором работы «Историософский роман Д.С. Мережковского в перспективе XX века» (2021) [1] подводятся предварительные итоги осмысления в современном литературоведении творчества художника-мыслителя и предлагаются новые пути его исследования. Учитывая многообразие подходов предшественников к анализу прозы Д.С. Мережковского дореволюционного и эмигрантского периодов, Т.И. Дронова аргументированно отстаивает свой взгляд на специфику его историософских романов и их роль в искусстве XX в.

Доказательно утверждается, что основными контекстами, в которые, как правило, включалось романное наследие писателя отечественными литературоведами, были искусство символизма и религиозно-философские искания Серебряного века. Гораздо реже исследователи обращали внимание на наличие в творчестве прозаиков 1920–1930-х гг. связей с идеями и эстетическими открытиями Д.С. Мережковского, выявляя отдельные переклички с его художественными и публицистическими текстами в творчестве А.Н. Толстого, Б.А. Пильняка, Ю.Н. Тынянова, О.Д. Форш.

Т.И. Дронова видит свою задачу в *принципиальной* постановке вопроса о вкладе Д.С. Мережковского — автора историософских романов — в развитие исторического повествования и — шире — прозы XX в.

Методологически значимой представляется репрезентируемая во введении позиция наблюдателя — введение понятия *перспективы XX в.*,

«взгляд в направлении “стрелы времени”, позволяющий проследить процесс рождения новых идей и форм, в противовес *ретроспективному*, предлагающему оценку художественных явлений с точки зрения вершинных достижений» [1, с. 9] символизма. Автора монографии привлекает раскрытие и зарождение в историософском романе Д.С. Мережковского новых повествовательных стратегий, востребованных в 1920–1930-е гг. Более того, Т.И. Дронова считает, что для исследователя романного мышления XX в. историософский роман представляет интерес как «один из путей постижения “неготовой, становящейся современности” (М. Бахтин) в эпоху кризиса жанра» [1, с. 19].

В центре внимания литературоведа — актуальнейшая проблема жанровой новизны историософского романа, выявление эстетического потенциала нового типа исторического повествования. Особенностью рецензируемой монографии является органическое соединение историко-литературного и теоретического подходов к осмыслению жанра, родоначальником которого, по признанию отечественных ученых, является автор трилогий «Христос и Антихрист» и «Царство Зверя».

В первой главе исследования «Историософский роман: вопросы жанровой идентичности» актуализируется проблема неоднозначности трактовок понятия «историософский роман». Сопоставляя различные, нередко омонимичные по отношению друг к другу истолкования термина, бытующие в современных научных работах без должной рефлексии, Т.И. Дронова проявляет глубокий интерес к осмыслению теоретических проблем.

Опираясь на труды Г.В.Ф. Гегеля, Д. Лукача, Г. Шпета, М.М. Бахтина, Ю.Н. Тынянова, А.В. Гулыги, С.С. Аверинцева, Ю.М. Лотмана, К.Г. Исупова и др. и собственный скрупулезный анализ имеющихся на сегодняшний день определений термина «историософский роман», автор монографии убедительно раскрывает вопросы жанровой идентичности исследуемой разновидности. Благодаря широкому обращению к литературоведческим, культурологическим и философским проблемам романного жанра Т.И. Дронова предлагает новый методологический ракурс рассмотрения формально-содержательных особенностей исторического, философского, философско-исторического, историософского романов.

Ценность и новизна монографии Т.И. Дроновой состоит в оригинальном истолковании природы историософского романа. Современными

специалистами по творчеству Д.С. Мережковского признается ключевая роль религиозно-философской концепции в идейно-художественном целом, утверждается едва ли не тотальная подчиненность ей исторической и художественной компоненты произведений. В отличие от большинства исследователей, автор монографии сосредоточивает внимание на осмыслении *метода познания* истории Д.С. Мережковского, на парадоксальном характере *жанрового синтеза* в его историософских романах, источником которого является преодоление «шопенгауэровской коллизии» между историей и философией, делает акцент на новых познавательных возможностях историософских романов Д.С. Мережковского, обусловленных методом постижения минувшего и поисками новых средств выразительности.

Вынесенная в название второй главы проблема — «Историософский роман Д.С. Мережковского как эстетический феномен» — рассматривается Т.И. Дроновой в нескольких аспектах. В посвященном генезису историософского романа разделе раскрываются процессы жанрового обновления в эпоху Серебряного века, в которых особую роль сыграл историософский роман Д.С. Мережковского. Пристальное внимание уделяется значению исторической дистанции и исторического материала в преодолении кризиса романного жанра. По мнению Т.И. Дроновой, «в эпохи утраты тотальности прошлое как уже упорядоченная, структурированная действительность дает со-бытийную основу романному повествованию <...>. Не менее важна эстетическая функция исторического материала. Произведению, в котором доминирует авторская мысль о мире, он придет недостающую ему эпичность, позволяет выстроить сюжетное повествование, создающее иллюзию миметичности» [1, с. 86]. Важное место в работе занимают размышления исследователя о реализации в историософском романе идей «жизнетворчества», характерных для эпохи конца XIX – начала XX в.

Обратившись к анализу метода художественного постижения истории в историософском романе Д.С. Мережковского, Т.И. Дронова осмысляет характерные для автора трилогий «Христос и Антихрист» и «Царство Зверя» принципы воссоздания и пересоздания минувшего. С одной стороны, она рассматривает их как проявление характерной для культуры Серебряного века тенденции к эстетизации гносеологии, именуемой З.Г. Минц панэстетизмом, с другой — как результат отношения Д.С. Мережковского

к истории как к тексту, отрефлексированному писателем в записной книжке 1891 г. и эссеистских произведениях эмигрантского периода. Проанализировав размышления писателя о познании истории, исследователь приходит к выводу о формировании в творчестве Мережковского эстетического отношения к минувшему, а также о рецептивном (герменевтическом) подходе — ведущем методе познания прошлого.

Убедительными представляются итоговые концептуальные выводы второй главы: «<...> отношение к истории как к тексту, определяющее позицию автора — читателя и интерпретатора событий далекого прошлого — ключ к пониманию его историософской прозы. <...> Именно в гносеологической сфере, в изменении метода познания истории коренятся открытия Мережковского-художника, а также те опасности, которые подстерегают писателя на избранном пути» [1, с. 140].

Завершается глава раскрытием познавательных возможностей рецептивного (герменевтического) метода Д.С. Мережковского по отношению к текстам — будь то текст истории или художественное произведение — в ходе анализа исследований писателя о Н.В. Гоголе.

В аналитической главе «Повествовательные стратегии автора трилогии “Христос и Антихрист”» раскрывается процесс рождения в прозаических произведениях Д.С. Мережковского «нового художественного зрения», являющегося результатом рецептивного (герменевтического) подхода к изображаемой реальности.

Осмысляя характер эстетизации действительности в романе «Юлиан Отступник», Т.И. Дронова сосредоточивает внимание на особенностях рецепции писателем античного текста, обращается к философским предпосылкам переосмысления им Античности. По ее мнению, в творчестве создателя историософского романа образ Античности рождается на путях синтеза «классического» (гегелевско-гётевского) и «романтического» (ницшевского) кодов прочтения. Особая роль отводится в монографии философии Платона, чьи темы, образы и мотивы оказываются созвучными собственным устремлениям художника-мыслителя. В ходе анализа «платоновского кода» в романе «Юлиан Отступник» Т.И. Дронова выявляет смысло- и текстопорождающие функции цитат, референций и аллюзий на платоновские произведения «Тимей», «Пир», VII книгу «Государства» (миф о Пещере) и др., раскрывает характер отсылок к Платону и апостолу Павлу,

в их диалогическом соотношении, как значимых для воплощения авторской концепции грядущего синтеза.

В русле «расширения художественной впечатлительности» в историко-философских романах первой трилогии Т.И. Дронова исследует функции экфрасисов: их жанровый потенциал в «Юлиане Отступнике», формально-содержательную роль в «Леонардо да Винчи», в повествовательной структуре которого описание живописных произведений художника становятся источником основных лейтмотивов, репрезентирующих религиозно-философскую позицию Д.С. Мережковского.

В разделе, посвященном роману «Петр и Алексей», в центре внимания находятся эстетическая роль документов, конкретно-исторический и мета-исторический потенциал античных образов, формально-содержательное значение мотива Петра-Антихриста. Подводя итоги третьей главы, Т.И. Дронова утверждает, что рецептивный (герменевтический) подход к объекту изображения (Античности – Возрождению – Петровской эпохе) обусловил формирование индивидуально-неповторимого их облика и духовного смысла. При этом, как считает исследователь, «на протяжении 1890 – первой половины 1900-х г. меняется характер авторской концепции, но неизменным остается метод “прочтения” прошлого» [1, с. 235].

О специфике художественного историзма в трилогии «Царство Звезды» Т.И. Дронова ведет речь в четвертой главе, исследуя эволюцию взглядов Мережковского в новую историческую эпоху: с одной стороны, возрастание интереса к политической проблематике в революционной атмосфере 1905–1917 гг., с другой — формирование «неохристианской» религиозной концепции, обусловившей доминирующую роль в произведениях новозаветных символов и мотивов.

В результате анализа особенностей историзма второй трилогии сделан вывод о значимости для Мережковского изучения документов, поиска в истории сюжетов, способных послужить импульсом к художественному осмыслению изображаемой эпохи. С другой стороны, во второй трилогии обнаруживается возрастание интереса писателя к духовной жизни исторических личностей (в первую очередь Александра I и декабристов), что приводит к усилению роли субъективного начала. Утверждается, что создатель трилогии наделяет своих персонажей-декабристов нравственно-философскими переживаниями, в которых определяющими оказываются

поиски абсолюта, эсхатологические ожидания, столь свойственные самому писателю.

Предпринятое в четвертой главе выявление содержательности библейских цитат и реминисценций, по большей мере связанных с кульминационными моментами евангельского повествования — смертью и воскресением Христа и грядущим Апокалипсисом, позволяет исследователю прийти к аргументированному выводу об их формально-содержательной роли в произведениях: «Человеческая история, заключенная в “раму” библейского метасюжета, оказывается, по Мережковскому, вечным повторением Голгофы ради приближения “нового неба и новой земли”» [1, с. 280].

С точки зрения автора работы, во второй трилогии Мережковский-художник прокладывает не один, а несколько путей в искусстве — он стоит у истоков полемичных по отношению друг к другу типов исторического повествования — «романа с высокой степенью документированности художественной структуры и параболической прозы на историческом материале <...>» [1, с. 285], которые будут востребованы в творчестве писателей последующих литературных эпох.

Основной вектор анализа в пятой главе «В присутствии Мережковского...» определяется постановкой вопроса о наследовании жанровых и повествовательных стратегий «старшего современника» в творчестве прозаиков 1920–1930-х гг. Для сопоставительного исследования выбираются тексты А. Платонова, М. Булгакова, М. Алданова, чьи романы представляют новый этап развития жанра.

В ходе изучения Т.И. Дроновой публицистики А. Платонова и «Чевенгура» раскрывается парадоксальный характер связей с «языком описания» революционных процессов в творчестве Д.С. Мережковского (публицистикой и трилогией «Царство Зверя»): эсхатологическая природа мышления российской интеллигенции эпохи революции, максимализм А. Платонова — художника и философа, сближающий его с предшественником.

В романе М.А. Булгакова «Белая гвардия» автором книги об историческом романе Д.С. Мережковского выявляются интертекстуальные связи с трилогией «Царство Зверя» и преемственность на уровне повествовательных стратегий (репрезентация истории через артефакты, литературные проекции персонажей и др.). По отношению к «Мастеру и Маргарите»

для Т.И. Дроновой актуальной представляется традиция, идущая от первой трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» (анализируются мотивные переключки, поэтика «романа о Пилате» и др.). Ознакомившись с ее точкой зрения, можно смело утверждать, что в современных исследованиях о литературной эволюции Булгакова недостает связи с трилогиями Мережковского.

Особое внимание автором книги уделено анализу произведений М.А. Алданова 1920–1930-х гг.: его полемике с историософской концепцией Д.С. Мережковского в публицистике («Армагеддон»), пародированию сюжетно-композиционных приемов трилогии «Христос и Антихрист» в тетралогии «Мыслитель», развитию в трилогии «Ключ. Бегство. Пещера» характерных для мэтра историософского романа форм диалога с читателем (введение структуры «текст в тексте», музыкального кода и др.). Соотнося двух писателей на уровне жанровых стратегий, обнаруживая генетически обусловленную связь их романов, Т.И. Дронова квалифицирует произведения Мережковского как историософский роман, а текст Алданова — как «антиисториософский по пафосу роман познания истории» [1, с. 394].

Завершают главу размышления о «проблематизации» документа в творчестве Д.С. Мережковского, М.А. Алданова, Ю.Н. Тынянова.

Диалог с произведениями Д.С. Мережковского в метропольной и эмигрантской литературе первой трети XX столетия, выявленный в монографии, обогащает имеющиеся на сегодняшний день представления о характере развития культуры XX в. Свидетельством продуктивности проведенного Т.И. Дроновой анализа является тот факт, что сформулированные ею итоги побуждают к продолжению разговора в этой плоскости и выводят в целом к комплексу проблем, не решенных современным литературоведением.

В заключении утверждается, что именно историософские романы Д.С. Мережковского, открывающие новые горизонты жанрового мышления в литературе XX в., являются убедительным результатом его религиозно-философских и эстетических исканий, в отличие от религиозных и политических проектов, выявивших свою несостоятельность уже в 1910–1920-е гг.; что рассмотрение динамики философско-исторического повествования в XX в. свидетельствует о предельном расширении границ художественного познания в направлении религиозно-философского и

исторического дискурса; что метод постижения истории писателем-мыслителем приводит к преодолению миметического характера романного повествования. Идущий по пути «расширения художественной впечатлительности» создатель трилогий «Христос и Антихрист» и «Царство Зверя» использовал в словесном тексте языки описания других видов искусства, обогащая свои произведения в эстетическом плане. По справедливому мнению Т.И. Дроновой, историософские романы Д.С. Мережковского являются художественным наследием, сохраняющим свое значение для потомков.

Рецензируемая монография отличается богатством наблюдений над текстами, широтой философских и литературоведческих контекстов, целостностью и продуманностью композиции. Научный потенциал книги подтверждается многочисленными экскурсами и цитацией теоретико-методологических, философских, психологических, культурологических и историко-литературных трудов.

Научное исследование «Историософский роман Д.С. Мережковского в перспективе XX в.» представляет несомненный интерес для специалистов-филологов, может быть использовано в учебном процессе на гуманитарных факультетах.

В завершение предложенного Т.И. Дроновой «путешествия» по лабиринтам мысли и сложным художественным структурам трилогий «Христос и Антихрист» и «Царство Зверя» хочется пожелать автору монографии продолжения работы над масштабной проблемой, вынесенной в ее название.

Список литературы

- 1 Дронова Т.И. Историософский роман Д.С. Мережковского в перспективе XX века. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2021. 412 с.

References

- 1 Dronova, T.I. *Istoriiosofskii roman D.S. Merezhevskogo v perspektive XX veka* [*D.S. Merezhevsky's Historiosophical Novel in the Perspective of the 20th Century*]. Saratov, Saratov University Publ., 2021. 412 p. (In Russ.)

STUDIA LITTERARUM

Литературные исследования

Literary Studies

Научный журнал

Academic journal

Том 8, № 2

Vol. 8, no 2

Дизайн обложки и макет журнала *В.А. Музыкаленко*

Верстка *А.З. Бернштейн*

Корректор *М.В. Нефёдова*

16+

Подписано в печать ##.06.2023

Формат 60×90 1/16

Усл.-печ. л. 22,5

Тираж 300 экз. Заказ №

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных материалов в ООО «Фотоэксперт»
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5,
эт. 1, пом. I, ком. 6.3-23Н

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

121069, Москва, ул. Поварская, д. 25 а

тел. (495) 691-23-01, 690-05-61