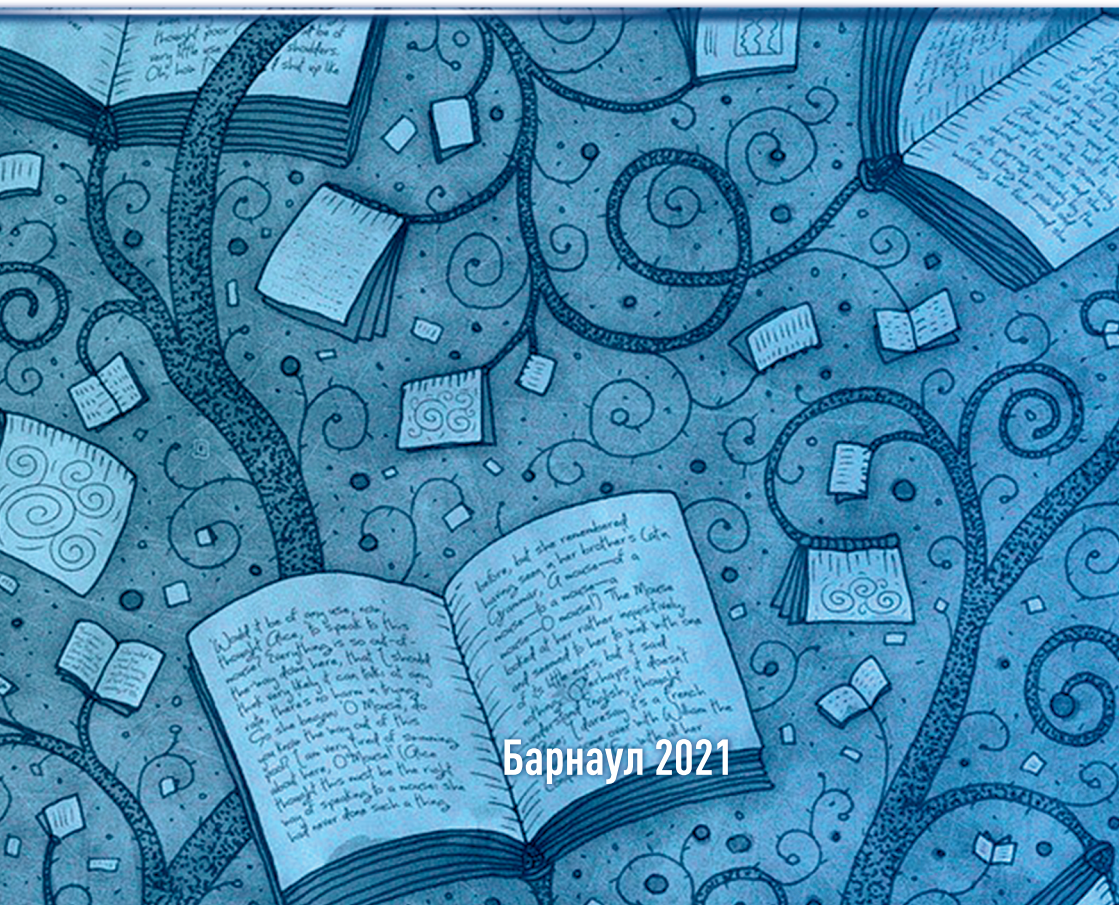




Во власти культуры и текста



Барнаул 2021

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное бюджетное государственное образовательное учреждение
высшего образования
«Алтайский государственный педагогический университет»

ВО ВЛАСТИ КУЛЬТУРЫ И ТЕКСТА

*Сборник научных трудов
к юбилею доктора филологических наук,
профессора*

Галины Петровны Козубовской

Барнаул
ФГБОУ ВО «АлтГПУ»
2021

УДК 82.0(08)+821.161.1(08)
ББК 83.0я4+83.3(2=411.2)я4
В61

Во власти культуры и текста: сборник научных трудов к юбилею доктора филологических наук, профессора Галины Петровны Козубовской / под науч. ред. Е.Ю. Сафроновой. – Барнаул : АлтГПУ, 2021. – 498 с.

ISBN 978-5-907487-05-5

Рецензенты:

Кибальник Сергей Акимович – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русской литературы РАН (Пушкинский Дом), профессор Санкт-Петербургского государственного университета.

Касаткина Татьяна Александровна – доктор филологических наук, заведующая научно-исследовательским Центром «Ф.М. Достоевский и мировая культура», главный научный сотрудник Института мировой литературы имени А.М. Горького РАН.

Редакционная коллегия:

Сафронова Е.Ю., кандидат филологических наук, доцент;
Маркина П.В., кандидат филологических наук, доцент;
Абиева Н.М., кандидат филологических наук, доцент;
Михайлова М.С., кандидат филологических наук;
Стенина В.Ф., кандидат филологических наук, доцент

Издание посвящено 70-летию доктора филологических наук, профессора кафедры литературы Алтайского государственного педагогического университета Галины Петровны Козубовской. Сборник подводит итоги 25-летней деятельности научной лаборатории «Культура и текст», созданной стараниями юбиляра. Статьи ученых России, Украины, Болгарии, Польши и Израиля, в которых поставлены актуальные проблемы теории и истории культуры, предложены современные подходы к изучению литературы и новые интерпретации классики, отражают широту и многообразие научных интересов Галины Петровны Козубовской.

Сборник адресован как специалистам-литературоведам, культурологам, философам, лингвистам, так и всем, кто ценит и любит русскую словесность и культуру.

ISBN 978-5-907487-05-5

© Алтайский государственный педагогический университет, 2021

Издание приурочено к 70-летию со дня рождения доктора филологических наук, профессора Галины Петровны Козубовской, известного российского филолога, признанного специалиста в области истории русской литературы XIX-начала XX вв., мифопоэтики, мотивики, нарратологии, жанрологии, поэтической семантики, художественной антропологии. Ей принадлежат пять монографий, около 230 статей, полвека связывают юбиляра с филологией, четверть века под чутким руководством Г.П. Козубовской развивается научно-исследовательская лаборатория «Культура и текст».

Сборник открывается биографическим очерком, намечающим основные вехи профессионального пути Галины Петровны. Представленные в сборнике статьи, посвященные актуальным проблемам теории и истории русской литературы и культуры, сосредоточены вокруг научных интересов юбиляра. Книга завершается воспоминаниями учеников, добавляющими важные штрихи к портрету ученого как личности.

Исследования юбиляра отличаются, с одной стороны, масштабной постановкой задач, стремлением решать фундаментальные проблемы отечественной словесности, а с другой, – глубиной анализа, тонкой стилистикой и вниманием к мельчайшим деталям художественного текста. Научная и педагогическая деятельность Галины Петровны и многолетний опыт общения с ней позволяют охарактеризовать ее как надежного соратника, человека удивительного трудолюбия, фантастической работоспособности, увлеченного филологией, умеющего заинтересовать учеников и коллег, вдохновить на научный поиск и оказать в этом помощь и поддержку. Любовь к русской словесности и культуре, преданность выбранному в юности делу, профессионализм высочайшего класса, постоянное стремление к расширению круга научных интересов и постановке смелых научных задач – это те основные черты, которые характеризуют жизненный путь юбиляра.

Дорогая Галина Петровна! Примите от всех нас, авторов статей и редакторов настоящего сборника, поздравление с Вашим юбилеем, пожелания крепкого сибирского здоровья и новых свершений в нашей любимой науке – филологии!

Коллеги, ученики, друзья

Анастасия Сергеевна Кузнецова

учитель гимназии № 45 (Барнаул), выпускница АлтГПУ

УЧЁНЫЙ ОТ БОГА

Введение

«Умей нести свой крест и веруй!»

А.П. Чехов

Приведенные в качестве эпитафии слова отражают жизненное кредо известного не только в Сибири и России, но и за рубежом ученого, литературоведа, специалиста в области мифопоэтики Галины Петровны Козубовской, научная жизнь которой сложилась в непростое для нашей страны время – время перестройки, или курса на обновление общества. Может быть, это и не случайно, потому что с ее именем связано обновление литературоведческой интерпретации двух известных поэтов XIX века – Е.А. Баратынского и А.А. Фета.

Галина Петровна, прожив непростые и суровые времена, по сей день остаётся верной своему призванию. Отдавая свою жизнь науке, она продолжает открывать неизведанное в литературе.

Изучая труды, усваивая идеи Г.П. Козубовской, понимаешь: «Это учёный от Бога». Любить свой предмет так, как любит его Галина Петровна, – это искусство.

Каждому интересно узнать, какой жизненный путь прошёл человек, достигший столь колоссальных результатов в своей деятельности. Как раз именно с этой точки зрения, т.е. с использованием личных данных учёного, личность Г.П. Козубовской может быть раскрыта и понята глубже. Об этом и пойдет речь в нашем биографическом очерке.

«Родилась от честных родителей...»

Галина Петровна родилась 14 декабря 1951 года в Барнауле. Мать – Анна Степановна Зорина, учитель математики средней школы № 25. Ученики считали ее педагогом по призванию, так как она обладала даром притягивать и располагать к себе. Отец – Петр Иванович Козубовский, по профессии строитель, долгое время работал заместителем директора по капитальному строительству Станкостроительного завода.

Детские годы прошли в Барнауле. Семья жила небогато, но весело. Каждый вечер в квартире Козубовских собирались соседи – почти весь подъезд приходил смотреть телевизор (по тем временам телевизор – большая редкость). Гости сидели, где приходилось: мебели в доме было мало.

Именно родители внушили Галине Петровне основное правило жизни – оставаться человеком даже «у бездны на краю». Этому завету она следует и по сей день. Галина Петровна, вспоминая своих родителей, говорит обычно, что «родилась от честных родителей (такая фраза есть в старинных книгах). “Честные” в прямом смысле этого слова. Оба много работали, трудились до упаду, и меня учили этому. Никто из них чужой копейки никогда не взял. Но всегда помогали людям».

«Наверное, гены...»

Интерес к литературе появился у будущего ученого еще в детстве. «Наверное, потому, что я с детства была окружена книгами. Родители много читали, тратили все деньги на подписку», – вспоминает Галина Петровна. В это же время определяется круг читательских, а потом уже и научных изысканий будущего ученого, – русская классика, и только русская классика.

Литературный азарт пробудился в 8-ом классе благодаря учителю литературы Алевтине Александровне Мызиной, чьи уроки с удовольствием посещали даже «троечники», слушая «взахлеб» непростые, а порой и трагичные истории из жизни русских поэтов и писателей. В школьные годы Галина Петровна с удовольствием писала сочинения, но не на «свободную», а именно на литературную тему. Учителя часто оставляли сочинения себе.

Литературный талант Галины Петровны проявился в 9-ом классе, когда она вместе со своими одноклассниками, исследующими творчество М. Горького, поехала на экскурсию в Горький и Казань. В это время она ведет групповой дневник наблюдений – пишет о казанском Кремле, и о Волге, и о ночном купании при лунном свете (однажды их повели на такую «экскурсию»). Этот дневник очень понравился редактору одной телевизионной программы барнаульского телевидения, в которой, к сожалению, Галина Петровна не приняла участия, так как заболела менингитом.

Свой интерес к литературе Галина Петровна объясняет так: «Наверное, гены. Дед по отцовской линии, хотя и был по профессии бухгалтером, умел писать такие письма, над которыми рыдали те, для кого он их писал...».

«В смиренье сердца надо верить и терпеливо ждать конца...»

Научная биография Галины Петровны началась еще в студенческие годы. Будучи студенткой третьего курса, она выступила на Дне Науки с докладом о поэзии Е.А. Баратынского. Обращение к творчеству одного из самых загадочных и неочтенных поэтов русской литературы было связано с тем впечатлением, которое произвела на юную одухотворенную натуру эпитафия на могиле поэта в Александро-Невской лавре: «В смиренье сердца надо верить и терпеливо ждать конца» (поэтические строки самого поэта). «Эти строки поразили меня в самое сердце, – делится впечатлениями Галина Петровна. – Мне захотелось как можно больше узнать о жизни и творчестве этого поэта, который называл свой дар убогим».

В годы обучения в Барнаульском государственном педагогическом институте (в Питер молодой девушке, да еще и после такой серьезной болезни, ехать было страшно) Галина Петровна приобщилась к науке. Научное мышление молодого ученого формировалось под воздействием лекций кандидата филологических наук, доцента Нелли Абрамовной Портновой, специалиста по русской поэзии XIX века. Поражала неординарность научного мышления преподавателя, ломавшего социологические схемы и сумевшего внушить студентам критическое отношение к «стереотипным оценкам» литературных произведений.

В это время в вузе пытались сформировать команду молодых ученых: так возникло НСО, возглавляемое к.н.ф., доцентом Г.А. Паком. Кому как ни ему поручить организовать научное общество: он был из Питера, ученый-лингвист, принадлежавший к ленинградской школе. Из НСО, помимо Г.П. Козубовской, вышли многие ученые БГПИ / Алт-ГПУ: например, декан истфака д.и.н., проф. М.А. Демин.

На историко-филологическом факультете Барнаульского государственного педагогического института (отделение «Русский язык и литература») Галина Петровна обучалась с 1969 по 1973 гг. Это время

совпало с Ренессансом (своеобразным расцветом) кафедры литературы, которую в то время возглавляла к.ф.н., доцент Г.М. Шленская. На кафедре работали кандидаты наук (для вуза эта ученая степень в то время была еще редкостью) Н.А. Портнова (специалист по поэзии русского романтизма), Т.В. Витторф (она была из Чехии, из-за рубежа, лично знакома с самим Юлиусом Фучиком, прошла через лагерь), Л.Е. Ленчик, который в то время писал работу по поэзии А. Блока (от него узнали, что существует Тарту и университет, в который стремились попасть со всего союза), В.С. Перцовский (известный критик) и мн. другие.

В 1976 году Галина Петровна поступает в аспирантуру по специальности «русская литература» при Куйбышевском пединституте. Аспирантуру старейшего в России вуза возглавлял в то время доктор филологических наук, профессор В.А. Бочкарев – один из тех, кто «делал» новую литературоведческую науку в 20-30-е гг. XX века. Приобретенный в годы обучения в аспирантуре научно-исследовательский опыт, приобщение к научной школе В.А. Бочкарева – человека, стоявшего «за науку», – определило научное мировоззрение будущего ученого, сформировав уважительное отношение к настоящей науке, которой в алтайской провинции (правда, в Томске и Новосибирске уже появились научные школы) в то время не было. В городе все хорошо знали и уважали В.А. Бочкарева, а также знали, что его ученики подолгу пишут диссертации (это считалось признаком хорошего тона; медленно, значит, с полным погружением и добротой).

Работать над кандидатской диссертацией в те годы было не просто. В старинной библиотеке вуза было много «старых», дореволюционных изданий, но отсутствовали современные, приходилось ездить в Москву и Ленинград. Об этом времени Галина Петровна вспоминает с потаенной грустью в глазах: «Там приходилось читать в ускоренном темпе и в больших количествах. Но столько находила интересного и полезного! И еще надо было успеть покопаться в архивах, куда допускали по спецразрешению и очень неохотно. Так, например, в архиве Ленинки регистратор ехидно спросила: «Зачем Вам письма Баратынского, если Вы занимаетесь лирикой?». Я не менее ехидно ответила: “Но там ведь может быть эстетика поэта”. От неожиданности она замолчала и больше меня не трогала».

Написав досрочно кандидатскую диссертацию, уже в 1980 году – в 28 лет – Галина Петровна в Ленинградском государственном педагогическом институте им. Герцена, считавшемся в то время филологическим научным центром (во многом благодаря Н.Н. Скатову), – защищает свой первый научный труд «Лирика Е.А. Баратынского и проблема творчества». «Герценовский вуз» считался тогда необычайно «сильным». Там работали: известный уже д.ф.н., проф. Б.Ф. Егоров, приехавший из Тарту (сотрудничал с самим Ю.М. Лотманом, не так давно – уже в XXI веке – написавший книгу о Лотмане и отметивший свое 90-летие, с чем его и поздравили в нашем журнале «Культура и текст» 2016, №2), д.ф.н., проф. В.А. Западов (специалист по русской литературе XVIII в.), молодой по тем временам д.ф.н., проф. Я.С. Билинкис; «крепкие» доценты – К.И. Соколова, А.И. Никитина, В.Ф. Никифорова и т.д., а также молодые кандидаты наук – Е.И. Анненкова (ныне доктор наук, она в настоящее время возглавляет кафедру литературы), Л.Е. Ляпина (ныне: доктор наук, ведущий специалист, она была первым рецензентом по диссертации Галины Петровны о Баратынском). В те годы был расцвет кафедры русской литературы: все крутилось, вихрилось – новые идеи, современные подходы, неожиданные свежие интерпретации. Ежегодно проводимые Герценовские чтения притягивали лучшие научные силы. А еще приглашенные с лекциями ученые – Ю.М. Лотман, С.С. Аверинцев, Ю.Н. Чумаков, пушкинодомцы и т.д.

Председатель Совета доктор филологических наук, профессор Н.Н. Скатов высоко оценил научную работу «провинциального аспиранта» за нетрадиционный подход, оригинальные мысли, неожиданные свежие интерпретации, поставив в пример своим питерским аспирантам.

Докторскую диссертацию Галина Петровна писала в годы перестройки. А само поступление в докторантуру совпало с августовским путчем. В то время «выбить» место в докторантуру было очень непросто: туда не брали людей из вузов, предпочитая тех, кто работал в научно-исследовательских институтах. В докторантуру Пушкинского Дома (Институт русской литературы РАН) взяли потому, что издала книгу – «Поэзия А.Фет и мифология». Несмотря на то, что годы обучения в докторантуре были трудными (безденежье, нестабильность), Галина Петровна вспоминает их как самые счастливые. Это Питер,

который исходила пешком, много-много работы над темой, общение с интересными людьми – уходящей историей...

В 1995 году она защищает докторскую диссертацию «Поэзия А. Фета и проблема мифологизма в русской литературе XIX – начала XX вв.» в Институте русской литературы (Пушкинский Дом). «Конечно, после Баратынского с его утяжеленной философичностью переключиться на рафинированного и импрессионистичного Фета было чрезвычайно трудно. Зато открылся мир мифологии», – говорит Г.П. Козубовская. Научное открытие Галины Петровны связано с переосмыслением отношения к мифу: вместо игры с мифологией именно в поэзии А.А. Фета миф предстает как принцип мышления.

«Фетовский код» – сквозной сюжет научной прозы Г.П. Козубовской

Галина Петровна является автором свыше 227 публикаций. Наиболее значимыми научными трудами являются монографии «Русская литература: миф и мифопоэтика» (2006), «Середина века: миф и мифопоэтика» (2008) и «Рубеж XIX-XX веков: миф и мифопоэтика» (2011), «Мифопоэтика русской литературы: жанр и мотив» (2016). Находится в печати очередная монография «Русская литература и поэтика зримого».

Журнал «Культура и текст» как отражение сферы научных интересов Г. П. Козубовской

Основные научные идеи, составляющие ядро научной позиции ученого, нашли отражение в издании научных сборников (а позже и журнала) «Культура и текст». Вот что по этому поводу пишет сама Галина Петровна: «Мне это чрезвычайно нравится, думаю, что редакторская жилка во мне есть. Удастся привлечь сильных специалистов, и журнал уже имеет свой лицо». Основными направлениями журнала «Культура и текст» по-прежнему остаются мифопоэтика, диалог культур, нарратология, художественная антропология и др.

Концептуальное содержание журнала определяется следующей методологической установкой – осмыслением неразрывного единства текстообразования и понимания, диалога культур при обязательном постижении языков культуры, предопределяющих текстовую структуру, пониманием художественного текста в его развертывающемся

бытии как структуры, несущей в себе мотивировки «формы», ее содержательности.

В журнале печатаются такие известные в России и за рубежом ученые, как Ежи Фарыно (Польша), Р. Бобрык (Польша), О.М. Гончарова (Санкт-Петербург), С.А. Кибальник (Санкт-Петербург), С.Д. Титаренко (Санкт-Петербург), В.Д. Денисов (Санкт-Петербург), С.М. Телегин (Москва), М.В. Строганов (Тверь), Е.Х. Строганова (Тверь), В.В. Мароши (Новосибирск), С.А. Голубков (Самара), И.Е. Лощилов (Новосибирск), Е.А. Капинос (Новосибирск), Г.М. Васильева (Новосибирск), Н.А. Рогачева (Тюмень), С.В. Савинков (Воронеж) и др.

В одном из писем, адресованных Г.П. Козубовской, Ежи Фарыно отмечает высокий научный потенциал журнала:

Dorogaya Galina Petrovna,

Banderol avia poluchil segodnya (vtornik, 26 ijula). Spasibo ogromnoye!

Koe-что uzhe dazhe prochital. Uvlekayet Vasha statya pro yedu u Chekhova. Zamechatelnaya parallel Gogola s uchitelskim slovom u Sergeya Goncharova. Tolkovaya statja Pastinaca sativa Maroshi iz Novisibirska. Ya lish nametil (ne pomnyu gde) sviaz Pasternaka z pasternakom, a on pokopalsya i pokazal bolshe. ...

Nadeyus, cho moyo polozhenie popravitsya i smogu otrabotat' Vash dar. Ved' na dele on – ni za chto...

Vsego khoroshego

Yerhy Faryno

Вместо заключения: Ученый от Бога...

Галина Петровна является научным руководителем и консультантом кандидатских диссертаций, редактором разнообразных изданий: энциклопедии образования в Западной Сибири в 3 томах, сборников научных трудов (в настоящем – научного журнала) «Культура и текст», пособий для студентов.

На сегодняшний день под руководством Г.П. Козубовской написаны и защищены 14 кандидатских диссертаций.

Ее монография 2011 года стала победителем в конкурсе «Лучшая книга Алтая» в номинации «Научная книга». Монография «Мифопоэтика русской литературы: жанр и мотив» (2016) дважды становилась лауреатом конкурсов «Университетская книга-2019»: VIII межреги-

онального с международным участием («Евразийский мир: наука, образование, культура» в номинации «Лучшее научное издание по филологическим наукам» и «Лучшая научная школа вуза», Иркутск) и международного (в номинации «Лучшее научное издание по литературоведению», Казань).

Студенты, выполнявшие научные работы под руководством Галины Петровны, неоднократно занимали призовые места в вузовском конкурсе научных работ, а в 2016 году дипломная работа Татьяны Москаленко, посвященная поэтике повести М. Ю. Лермонтова «Княжна Мери», заняла второе место среди исследований по филологии в конкурсе на лучший студенческий диплом «Be First» (конкурс организован издательством «Директ-Медиа» совместно с журналом «Университетская книга» на платформе «Университетская библиотека онлайн», научные работы студентов оценивались по следующим параметрам: научная оригинальность и глубина, объем использованных источников, полное соблюдение требований формата научной работы).

Галина Петровна награждена Почетной грамотой Министерства образования и знаком «Почетный работник высшего профессионального образования российской Федерации», знаком «Почетный работник высшего профессионального образования российской Федерации» (2008), знаком администрации г. Барнаула «За вклад в развитие литературы» (2016 г.), Почетной грамотой Алтайского краевого законодательного собрания (2016), наградным знаком «Учитель учителей» (2018).

Вот так складывается жизнь востребованного учёного, отличного преподавателя и прекрасного человека – Козубовской Галины Петровны.

Галина Петровна занимается своим любимым делом и достигает колоссальных успехов в нём. Впереди у неё много работы в области литературы и огромное количество студентов, жаждущих работать именно с этим преподавателем.

Г.П. Козубовская

ПУШКИНСКИЙ ЗИМНЕДОРОЖНЫЙ ЦИКЛ: БАЛЛАДНЫЙ ПЛАСТ¹

В статье исследуется балладный пласт в пушкинском зимнедорожном цикле, включающем такие стихотворения, как «Зимний вечер», «Зимняя дорога», «Зимнее утро», «Бесы». Выясняется семантика архетипических мотивов и их трансформация, прослеживается формирование смысла поэтических образов. Все это позволяет уточнить представление о пушкинской поэтике 30-х гг.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, архетип, баллада, зимнедорожный цикл, метатекст, мифопоэтика, мотив, поэтика зимы, семантика

Пушкинский зимнедорожный цикл, включающий такие стихотворения, как «Зимний вечер» (1825), «Зимняя дорога» (1826), «Зимнее утро» (1829), «Бесы» (1830), явно содержит в себе «балладное» начало.

Баллада - один из наименее проясненных жанров в отечественной теории литературы. В литературоведческих словарях наблюдается терминологическая разногласия, зачастую теория жанра подменяется его историей. При общей констатации изменчивости жанра на разных этапах развития литературы нерешенными остаются вопросы генезиса баллады², жанровых границ и жанрообразующих признаков.

Предпринятая в 80-е гг. XX в. попытка определения специфики баллады В.М. Марковичем (он выделил в качестве жанровой доминанты категорию чудесного³), по сути дела, наметила путь осмысления художественности жанра: ученый обозначил ситуацию коммуникативного диалога, подчеркивая, что баллада «предполагала особый тип читательского восприятия» [Маркович, 1987, с. 140]: безоглядное доверие к автору и, главное, состояние потрясения, в которое погружен читатель. «Присутствие чудесного помогало освободить чувство и воображение читателя от контроля рассудочной логики и повседневного опыта» - поясняет В.М. Маркович [Маркович, 1987, с. 141]⁴.

Существенный сдвиг в осмыслении природы жанра связан, на наш взгляд, с выявлением его мифопоэтической основы. Так, Д.М. Магомедова, развивая идеи немецкого ученого В. Кайзера (он выделил в качестве структурообразующего признака баллады событие встречи, имеющей роковые последствия [см.: Сильман, 1974, с. 122]), в каче-

стве жанрообразующего признака романтической баллады предложила следующий - встреча миров, здешнего и потустороннего [Магомедова, 2001]⁵. Плодотворность подхода Д.М. Магомедовой очевидна, т.к. касается самой структуры жанровой модели⁶.

Продолжая Д.М. Магомедову, А.Е. Шумахер указала на архетипическую основу жанра - «мотивный комплекс, непосредственно связанный с архетипической сюжетной ситуацией, которую можно определить как пороговую: это переход из мира мертвых в мир живых, пересечение границы, отделяющий один мир от другого» [Шумахер, 2015, с. 3]⁷.

Итак, в основе баллады - архетипическая ситуация, определяющая ее структуру и формирующая модус художественности. Архетипическая ситуация (в ее вариациях) - структурообразующий признак жанровой модели баллады.

«Узнаваемость» жанра обеспечивают мотивный комплекс и балладные топосы (набор формул, обладающих определенной семантикой), формирующие семантическое поле жанра: именно в них заключен «балладный ужас». Баллада отражает катастрофическое сознание человека, оказавшегося один на один с Роком, Судьбой: эпоха романтизма рождает ощущение проницаемости границ, неустойчивости и нестабильности мира и бессилия перед миром и хаосом собственной души с ее темными глубинами⁸. «Ужас» перед макабрической⁹ Вселенной и составляет основу эмоционального строя баллады¹⁰.

Балладный модус - это эстетика и поэтика страшного, состояние ужаса¹¹ перед лицом Хаоса, с которым неожиданно столкнулся человек, ощущение таинственности и загадочности мира, его непредсказуемости.

В процессе развития литературы баллада переживает следующие метаморфозы: метатекстуальное обыгрывание жанровой модели - вариант Жуковского - авторефлексия (превращение «страшного» в сон)¹², прямое пародирование (с семантическими сдвигами элементов), реактуализация модели и ее семантических элементов¹³ в других жанровых структурах.

Последнее по-разному осмыслялось на разных этапах развития теории литературы. Так, в 80-е гг. в отечественном литературоведении проблема была обозначена как «взаимодействие» жанров в художественной системе романтизма. В.М. Маркович говорит о влиянии

баллады на фантастическую повесть [Маркович, 1987]. Функционирование балладного «элемента» в структуре русской романтической повести первой трети XIX века исследует Е. Скворода [Скворода, 2001]. Проблемы диффузности жанров касались Л.Н. Душина (баллада и романс), Д. Магомедова (баллада и сказка), О.В. Зырянов (баллада и новелла), С. Сендерович (баллада и элегия)¹⁴ и др.¹⁵

«...Жанр, становящийся элементом другого жанра, в этом своем качестве уже не является жанром» - отмечает М.М. Бахтин [Бахтин, 1997, т. 5, с. 40]. Поэтому в связи с подобными процессами логично говорить о «балладности» как «балладном комплексе» или «балладном слое», а не о жанровой модели.

Включенность, или встроенность баллады в другой жанр по-разному оформляется: включение «балладного» с сохранением специфического модуса (целостное воссоздание жанровой модели) и пародийное обыгрывание как жанровой модели целиком, так и ее элементов¹⁶.

Механизмы смыслопорождения и текстопостроения предопределены не только авторским заданием, авторской установкой, но и контекстом: узнаваемые формулы как «память жанра»¹⁷, оказавшись в другом контексте, меняют свою семантику, расширяя семантическое поле и придавая тексту неоднородность. Преображенные формулы выполняют двоякую функцию: напоминания и обнажения разности. Причем напоминание возникает как результат ассоциативной памяти, связанной с «семантическим ореолом» отдельных элементов и формул¹⁸.

Единство пушкинского зимнедорожного цикла¹⁹ очевидно в первую очередь на тематическом уровне (зимняя тематика), во-вторых, на уровне ритмики²⁰. Исследователи обозначили семантический ореол хорей: это опознавательный знак, с одной стороны, мотива пути, и душевного смятения, с другой²¹. Хорей - знак балладности: хореем написаны баллады В.А. Жуковского «Людмила» и «Светлана».

Встреча миров - жанрообразующий принцип баллады специфически реализуется в зимнедорожном цикле. Отмеченное Е.М. Табориской противоречие, обозначившееся в поздней лирике поэта, получает, на наш взгляд, в зимнедорожном цикле балладное воплощение²².

Это касается прежде всего образа бури в «Зимнем вечере». «Буря» многолика, явленная в большей степени акустически, а не визуально, она наводит страх. В интерпретации Ю.Н. Чумакова буря получает онтологическое измерение: она часть «враждебного и неведомого мира» [Чумаков, 1999, с. 41], и это балладное видение. На наш взгляд, нарастание ужаса в сюжете связано именно со сменой оптики - «визуального» «акустическим»²³: «страх» и «ужас» как состояния здесь идентичны. «Ужас» мотивируется демоническим обликом бури. На демонологический характер бури указывает В.А. Кошелев, уточняя литературный характер ее в стихотворении Пушкина: ««Буря Великая» - отсутствующее в фольклорных суевериях, присутствовало в качестве «верховного» inferнального явления в «книжной» демонологии пушкинского времени» [Кошелев, 2003, <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200300505>]. Многоголосье бури завершает стук в окно запоздалого путника - акустическая галлюцинация, явленная в пластике, - овеществленное мечтание о другом человеке, способном разделить одиночество и развеять страхи.

Мотив дороги, намеченный здесь, остается в подтексте. «Окно» демонстрирует двуобращенность: с одной стороны, оно вводит мотив ожидания (через иллюзорный образ запоздалого путника, стучащего в окошко), в свою очередь связанный с дорогой и гибелью²⁴; с другой - реализуя символический смысл, готовит «скачок» в иное пространство. Упомянутый «путник запоздалый» - ожидаемое утешение, материализованное душой, рвущейся навстречу другому, способному разделить тоску героя.

Пространство дома в «Зимнем вечере» не однозначно²⁵. Мир лачужки двоится: с одной стороны, он противостоит внешнему пространству с кружащейся бурей за окном, с другой - несет на себе его отсвет. Эпитет «печальная» по отношению к «лачужке» - явная интроспекция, в которой зафиксировано сопряжение внешнего и внутреннего.

Женский персонаж²⁶ также неоднозначен: в соответствии с фольклорно-мифологической традицией окно - место пребывания невесты²⁷, но в «Зимнем вечере» редуцирован эротический элемент. Намек на «архетипическое» содержится в рифме «старушка-подружка», сопрягающей полярные женские ипостаси в метаморфозе. «Окно, сохраняющее балладную семантику, приобрело трансцендентный смысл

и связь со сферой инобытия» - подчеркивает О.Н. Болотникова, говоря о балладах Жуковского [Болотникова, 2016, с. 8]. Прядущая, подобно Парке, нить жизни, удерживает героя в пугающей его реальности²⁸. В самом замещении «подружки» «старушкой» - готовность лирического персонажа принять «другого», способного понять чужую душу²⁹ и разделить его одиночество даже в ситуации «бездны на краю». «Веретено» с его кружением - не только символ однообразно тянущегося времени, погружающего в сон, но и общего космического закона³⁰. В двуплановости, характерной для баллад, «эмпирическое» получает иное измерение³¹.

В неоднозначном финале, обнажающем амбивалентность инобытийного пространства (погружение в него осуществляется благодаря семантически равнозначным состояниям опьянения и погружения в фольклорный мир сказки или песни), - и выход, и безысходность³². Невеселое застолье (в противовес пиру в ранней лирике поэта), вершащееся на грани жизни и смерти, увенчано «перескоком» в инобытийное пространство. Выпадение из реального времени и пребывание в идиллическом инобытийном не выход, а лишь возможность на время заглушить тоску. Неизбывную грусть в финале стихотворения не может разогнать ничто.

Содержательный смысл приема повтора в последней строфе, сопрягающего мотивы предыдущих строф, - выражение безысходности. Такое прочтение соответствует логике баллады. «Безысходность» формируется в подтексте, ключ к этому - в современных исследованиях. В.А. Кошелев, раскручивая один из журнальных эпизодов 30-х гг. XIX века³³, установил, что текст-первоисточник для многочисленных подражаний песни «в душегрейке новейшего уныния», по мнению пародиста Н. Полевого, - народная песня «Не шуми, мати зелёная дубровушка...», упоминаемая в «Дубровском» и «Капитанской дочке» [Кошелев, 2003]. Реконструированный источник, вводящий мотив предчувствия гибели добра молодца, работает на нашу концепцию: встреча миров в балладе имеет роковые последствия. Мотив безысходности связан с балладным слоем пушкинского стихотворения.

В пушкиноведении неоднократно отмечалась сложность и противоречивость образа дороги в творчестве поэта. Мотив езды на лошадях, несущий неоднозначную семантику (и гибель, и спасение), в художественно обобщенном виде присутствует в стихотворении-прит-

че «Телега жизни», где «ямщик» есть воплощение времени («ямщик лихой седое время»), «кони» символизируют движение времени, сам путь по дороге жизни - неизбежное движение к финалу («Время гонит лошадей»). С.Н. Пяткин в качестве типологического балладного признака называет мифомотив - кони, переносящие героя (героев) в иной, потусторонний мир [Пяткин, 2005, с. 63]. Этот мифомотив, присутствуя в «Зимней дороге» и «Зимнем утре», определяет балладный слой «дорожных» стихотворений.

Отмечая созвучие внешнего и внутреннего в «Зимней дороге» (вновь взаимосвязь личности и окружающих ее внеличных обстоятельств), А. Смирнов улавливает в пейзаже тревожные ноты³⁴, предваряющие описание настроения героя - «трагическая безысходность», «душевная подавленность», «безнадежное состояние» [Смирнов, 2008, с. 7]. Как и в «Зимнем вечере», ощущение безысходности усилено сменой «визуального» «акустическим»: колокольчик «утомительно гремит» (II, с. 344).

В отличие от «Зимнего вечера», пространство в «Зимней дороге» разомкнуто, но эта разомкнутость не спасает от неизбывной тоски. Мотив гибели, связанный с дорогой, ушел в подтекст, напоминая о себе переключками с другими дорожными стихотворениями³⁵. Семантика гибели, тем не менее, «мерцает» в дорожном мотиве, сохраненная «памятью культуры»: так, например, Л. Кихней указывает на похоронный аспект езды на лошадях, реализованный позже в «Пире во время чумы»³⁶.

Ямщик - персонаж, наделенный особым смыслом. Он существует в фольклорно-мифологическом ореоле: в ямщицких песнях отражается «хтонически-родное» начало [Кихней, 2003]³⁷.

Переживание скуки долгого пути - состояние, подобное омертвлению³⁸. «Омертвление» есть бесчувствие, убивающее живые впечатления: лирический персонаж «Зимней дороги» ассоциируется с мертвым женихом балладного мира.

Архетипический мотив мертвого жениха перевернут у Пушкина: лирический персонаж, он же лирический субъект, появляясь неизвестно откуда и уходя неизвестно куда, растворен в зимних просторах бесконечной дороги, на которую обречен и которая сулит лишь неизвестное³⁹.

Нина, с одной стороны, - условное имя, достаточно частотное в русской поэзии начала XIX в. (напр., в поэзии у М.Н. Муравьева, И.А. Крылова⁴⁰, Г.Р. Державина, В.А. Жуковского⁴¹, в прозе Н.М. Карамзина и др.). С другой стороны, имя, вобравшее в себя многообразие историко-культурных смыслов⁴².

Мечта о Нине не есть мечта о Доме (неслучайна деталь интерьера - «камин» - поэтическая условность и знак «высокого стиля», «камин» здесь знак чужого, не домашнего пространства, правда, не холодного, а теплого). Нина - женщина, к которой лирический персонаж неизменно возвращается в своем долгом пути (возможно, чаровница, и даже inferнальница), согревающая героя, истомленного скукой долгого пути и тоской, и дарующая забвение от этой скуки.

Бесконечная дорога, где «только версты полосаты попадают одна» (II, с. 344) и утрачено ощущение времени, сменяется инобытийным пространством с переживанием остроты мига. «Балладные сигналы» здесь и в указании на время («полночь нас не разлучит», II, с. 345, «полночь» - время появления мертвого жениха в балладе Жуковского «Светлана»⁴³), и в полноте переживаемого чувства («загляжусь не наглядясь»), II, с. 344, использование фольклорной формулы подчеркивает желанность встречи после долгого расставания).

Инобытийное пространство сновидно и также спасительно, как и в «Зимнем вечере». При этом оно амбивалентно: улаждающее душу, оно иллюзорно в своей сиюминутности, существуя в воображении мечтающего о доме путешественника, приближающего своим заклинательным словом желанное («Завтра, Нина. Завтра к милой возвратись...», II, с. 344).

Использованный, как и в «Зимнем вечере», финальный повтор в последней строфе, собирающий стихи из разных строф, с одной стороны, дает зеркальный вариант сюжета, с другой - демонстрирует возвращение из инобытия и одновременно погружение в сон. Собранные в последней строфе фрагменты - как импульсы затухающего сознания. «Линейное» обращается в «круговое», обнажая неодолимость смертной тоски⁴⁴.

В «Зимнем утре», третьем стихотворении цикла, метатекстуальном по отношению к первым двум, балладные мотивы своеобразно обыгрываются⁴⁵. Метельный лик зимы остался лишь во вчерашних воспоминаниях, к которым лирический персонаж в диалогическом

жесте обращен к женщине («Вечор, ты помнишь, вьюга злилась.», III, с. 129). В воссозданных картинах метели нет ужаса, он снят пародийным изображением луны, сведенной до «бледного пятна», желтеющего на небе: вследствие депозитизации утрачена и ее балладная таинственность⁴⁶. Пародирование балладных пейзажных мотивов - здесь знак победы над собственными страхами.

Сиюминутным переживанием законного зимнего очарования перечеркнут вчерашний ужас.

Вершина сюжета баллады Жуковского «Светлана» - встреча с живым женихом в реальности после пробуждения героини от страшного сна. Пробуждение героини от сна в первой строфе «Зимнего утра» - отсылка к архетипу спящей красавицы, разбуженной поцелуем жениха. Первая строфа выдержана в традициях лирики начала XIX века, в частности, К.Н. Батюшкова⁴⁷.

В пушкинском стихотворении событие встречи предварено картиной сопряженных и сгармонированных пространств - внешнего (роскошь законного пространства, уводящая в открывающуюся панорамную перспективу⁴⁸) и внутреннего (пространство дома, теплое, согретое печкой, а не камином, как в «Зимней дороге»). Окно, в отличие от «Зимнего вечера», размыкает пространство⁴⁹. «Чудесное» здесь не часть ночного, готического, балладного мира, а, наоборот, открытая Пушкиным «поэзия действительности», красота светлого дневного мира⁵⁰.

«Балладное» в «Зимнем утре» - в разработке мотива совместного путешествия⁵¹ (путешествие здесь - аналог балладной скачки⁵²). Ключ к балладному мотиву - в обрядовом фольклоре, на это указывает Д.Н. Медриш: «... картина предполагаемой поездки в санях вдвоем с милой - ситуация, характерная для народной лирической песни, прежде всего обрядовой» [Медриш, 2002, с. 111]⁵³.

В пушкинском стихотворении персонажи поменялись ролями: вместо мертвого жениха лирический персонаж, остро воспринимающий волшебство зимы, вместо невесты - спящая красавица, хотя и разбуженная поцелуем жениха, но довольно холодно реагирующая на его восторги и не разделяющая его душевного состояния.

Лошади - один из наиболее частотных образов в мире Пушкина⁵⁴.

Превращение «кобылки бурой» в коня⁵⁵ (4 и 5 строфы «Зимнего утра») не поддается однозначной интерпретации⁵⁶. Вслед за пушки-

нистами, можно рассматривать эту метаморфозу как скачок из «бытового» в «бытийное» (см. точки зрения Л.Я. Гинзбург, К.И. Соколовой⁵⁷). На наш взгляд, этот прием, отмеченный нами в предшествующих стихотворениях цикла, здесь получает иное выражение.

Ключ к нашему прочтению - в мифологической символике коня: крылатый Пегас - символ поэтического творчества, вдохновения. В контексте стихотворения упоминание коня подчинено закону «тесноты стихового ряда»: оно редуцирует описания полета воображения (в «Зимнем вечере» - песни из детства, в «Зимней дороге» - мечта о ночлеге), вбирая в себя множественность смыслов и активизируя читательскую память.

В «Зимнем утре» окружающий мир лирически окрашен именно потому, что путешествие это совместное, и оно сопряжено с устремленностью за пределы эмпирического. О «хрупкости» (и, возможно, иллюзорности) этой совместности говорит элегическая интонация. Д. Медриш расшифровывает подтекст этого путешествия: «Здесь «слышно то пушкинское томление по счастью», о котором писала Ахматова. В «Зимнем утре» это «томление по счастью» перерастает в предчувствие счастья» [Медриш, 2002, с. 112]⁵⁸. Добавим: предчувствие счастья парадоксально питается элегической поэзией утрат: «... и навестим поля пустые, леса, недавно столь густые и берег, милый для меня» (III, с. 130).

На наш взгляд, здесь еще и предчувствие творчества, предтворческое состояние, открытость «всем впечатленьям бытия» и поэтический отзыв на них в душе поэта. О связи мотива коней и творчества пишет Л. Егорова⁵⁹.

С другой стороны, в «Зимнем утре» сохраняется и балладная символика коней, уносящих в иной мир. В соответствии с балладной логикой путешествие - погружение в глубины памяти, дарующее обретение полноты бытия: неслучайно это путешествие на берег, символизирующий у Пушкина нерасторжимость жизни и смерти, любви и вдохновения⁶⁰. Неслучаен и эпитет, сопровождающий коня: «друг милый, предадимся бегу нетерпеливого коня» (III, с. 130). «Нетерпеливые кони» - из баллады «Светлана».

Трактовки финала также неоднозначны. Элегическая грусть в финальных строках по-разному объясняется: «Эмоциональный тон высокой элегии окрашивает последний стих, запечатлевающий лич-

ную, интимную связь поэта со всем комплексом природы и деревни» [Гинзбург, 1987, с. 100]. Другие ученые видят в финале - бег неумолимого времени: «Неслучайно бег лошади символизирует ход времени, судьбу человека» [Егорова, 2008].

Не отменяя существующих трактовок, позволим предположить, что «элегическое» несет в себе ответ «балладного».

Ощущение порога, пребывания на грани сохраняется в совместном путешествии. Финальная недоговоренность - знак ушедшего в подтекст преодоленного балладного ужаса: «элегическое» замещает «ужасное».

Балладные топосы и мотивы (путешествия, ужаса, забвения, «мертвого» жениха и т.д.), семантически значимые и сохраненные «памятью культуры», «мерцают» в зимнедорожном цикле. «Балладность» цикла поддерживается, на наш взгляд, интертекстуальными переключками, и не только с балладами В.А. Жуковского. Еще один претекст, более ранний - баллада Н. Львова «Ночь в чухонской избе на пустыре» (1797), кстати, единственный опыт поэта в области баллады⁶¹.

Сюжетная схема баллады Львова частично воссоздана в пушкинском «Зимнем вечере» и существенно трансформирована: очевидны переключки на уровне поэтического осмысления бури и на уровне погружения в мир души.

Как было сказано выше, в «Зимнем вечере» балладная встреча миров «обыграна» акустически: метаморфозы метели заявлены в ее многоголосии вне визуальной персонификации. У Львова сама буря обрисована прямолинейнее: свист ветра бурного, вой волков, «бесконечной ночи бурной визг» [Львов, 1972, с. 243] – звуки внешнего мира; «брань природных сил» [там же] - визуальный облик бури, увиденный уже вовне, когда герой вынужден был покинуть хижину и встретиться с бурей лицом к лицу. В финале - ужас пережитого: «ночь ужасная» [там же, с. 245]. «Ужас» - точно обозначенное самим автором состояние персонажа - не отменяется чудесным спасением ушедшего из хижины героя буквально накануне ее разрушения («Буря мрачная спасла мне жизнь» [там же, с. 243]).

Наблюдения над поэтической семантикой выводят к выводам философского уровня: так Н.Е. Меднис показала, что в негативной семантике «пустыни» у Львова - отражение краха идиллического ми-

ра»⁶². На фоне однозначной семантики Львова пушкинская «пустыня» полисемантическая (образ подчинен «нелинейной трансформации» [Меднис, 2011]).

У Львова линейный сюжет строится как взаимодействие двух сюжетных линий - «реальной» и «воображаемой», рифмующихся «ужасными» историями»: «Личная ситуация автора как бы удваивается в придуманной им истории. Баллада может быть прочитана как проекция внутреннего состояния лирического субъекта» [Шумахер, 2015]. Две истории, несмотря на соотнесенность их друг с другом архетипической (пороговой⁶³) ситуацией, обнаруживают разный смысл: на фоне вечной разлуки героев истории разлука автора с возлюбленной временна. Кроме того, в финале возникает сомнение автора в достоверности рассказанной истории [Шумахер, 2015].

В отличие от героя баллады Львова, трезвое сознание смысла метели не утрачено пушкинским лирическим персонажем, как, впрочем, и понимание иллюзорности бегства от реальности, что особо ощутимо в финале «Зимнего вечера». У Львова чужая история, где день рождения девушки совпадает с днем смерти, парадоксальным образом приносит утешение автору, разогнав его тоску. Инобытийное пространство, в которое попадает пушкинский персонаж, сновидно⁶⁴: так инверсируется балладный сюжет Жуковского. Погружение в состояние, близкое к сну, дает временное спасение, но не избавляет от тяжести тоски.

След баллады Н. Львова ощутим и в «Зимней дороге».

Во-первых, на уровне мотивов. Мотив омертвения пребывающего в одиночестве героя и мечта о близком человеке, способном разделить с ним печальную участь есть у Львова⁶⁵ и у Пушкина. Имя Нина - интертекстуальная отсылка к балладе Львова: рассказанная там чужая трагическая история, навеянная бурей, - часть истории души автора, обретшая пластику. В отличие от Львова, где герой обретает искомое утешение, заново пережив проигранную в воображении чужую историю, у пушкинского персонажа - мечта о реальной женщине, к которой он устремлен, способной лишь временно утешить.

В «Зимнем утре» аллюзий на балладу Львова почти нет, за исключением обращения к возлюбленной («... о мой душевный друг!» [Львов, 1972, с. 243]) и картины любви, преодолевающей ужас бури («Буря, мрак, пустыня, хижина / В тесных пламенных объятиях, / Под

крылом любви испытанной / Умножила б наше счастье» [Львов, 1972, с. 243].

В пушкинистике неоднократно подчеркивалась органическая связь стихотворения «Бесы» с «Зимней дорогой».

Трактовки «Бесов» затрагивают разные уровни поэтического текста. Как финальный аккорд зимнедорожного цикла, вбирающий в себя мотивы предшествующих стихотворений и развивающий их в предельности эмоций (образные вариации и отражения, расширение семантики пейзажа и т.д.), изучают «Бесов» В.А. Викторovich и Н.В. Живолупова⁶⁶. С. Бройтман, говоря о диалогичности структуры, разграничивает двуголосие в тексте, говоря о поглощенности одного сознания другим⁶⁷. Механизм бесовских метаморфоз на композиционном уровне прослежен в работе Б.С. Кондратьева и Н.В. Суздальцевой⁶⁸. О. Проскурин анализирует многообразные контексты «Бесов», в том числе и балладные [Проскурин, 1999]. Пушкинская пометка «шалость» - отсылка к «арзамасскому наречию», традиции пародийного обыгрывания «литературных» похорон и полемика о балладе в начале XIX в. [Кошелев, 2000].

«Балладное» в «Бесах» обозначается на разных уровнях поэтической структуры. Так, «страшно», выражающее состояние, охватившее путника, застигнутого бурей в дороге, - слово из балладного лексикона. В контексте «Бесов» оно синонимично балладному «ужасу»⁶⁹. Нарастание страхов синхронно метаморфозам бесовского мира: так в сюжете обозначается пороговая ситуация. «Встреча, имеющая роковые последствия» «мерцает» в неоконченном финале стихотворения, демонстрируя полную безысходность как следствие утраты пути и абсолютной покинутости на самого себя в пространстве жизни-смерти.

Из романтической баллады и мотив о конях, переносящих героя в потусторонний мир, обозначенный С.Н. Пяткиным мифомотив⁷⁰, с его точки зрения, определяет содержание романтической баллады.

В «Бесах» редуцирован характерный для зимнедорожного цикла перескок в инобытийное пространство: нет ни сна, ни сказки и т.д., а традиционная ямщицкая песня обернулась жалобной песней бесов, смысл которой неведом. Наоборот, здешний мир «опрокинут» в хаос бесовского, разрастающегося до грандиозных размеров, не поддающихся человеческому осмыслению. Метаморфозы, где разрушены и смешены границы, горизонталь и вертикаль слились воедино и утра-

чено ощущение дороги, не что иное, как бесовская оборотническая игра двоящегося мира. В целом сюжет может быть интерпретирован как проекция душевного надлома лирического персонажа - боль, надрыв, обреченность. В этом плане, на наш взгляд, продуктивен подход, рассматривающий пушкинский сюжет в связи с древнерусским искусством и идеей человеческой греховности [см.: Пяткин, 2003, с. 68]. В трактовке самих бесов в последнее время акцентируется мотив страдания («... визгом жалобным и воем надрывая сердце мне», III, с. 177)⁷¹, их зависимость от каких-то высших сил.

На наш взгляд, именно балладная подпитка формирует в стихотворении трагедийный смысл, связанный с ощущением непреодолимой катастрофичности бытия. Пушкинская мифологема «бездны на краю» - вариация балладного архетипа. В «Бесах» снят мотив, заявленный в предшествующих стихотворениях зимнедорожного цикла, - мотив хотя бы временной просветленности, уход в инобытийный мир.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Опубликовано: [Козубовская, 2016]; Козубовская Г.П. Пушкинский зимнедорожный цикл: балладный пласт // Культура и текст. Сетевое издание. 2017. № 1 (28). С. 98-124]. URL: http://www.ct.uni-altai.ru/wp-content/uploads/2017/03/Cozubovskaja_2017.

2 Этимология названия («танцевальная песнь»), зафиксированная в справочных изданиях, мало что дает для понимания жанра.

3 См.: «Чудесное было всепроникающей творческой стихией балладного мира, где фантастическое и реальное смешивались и как бы менялись местами» [Маркович, 1987, с. 141]. Маркович также подчеркивает, что именно баллада решила сложную для начала XIX века эстетическую проблему серьезного изображения и восприятия сверхъестественного [там же, с. 142]. См. в других работах терминологию и обозначение некоторых жанровых параметров: «балладное дыхание» чудесного, выявляющая себя атмосфера таинственности [Душина, 1978, с. 46], «пауза таинственности» [Душина, 1978, с. 47], «суггестивная атмосфера сладкого ужаса» [Шумахер, 2015, с. 47] и т.д.

4 Но при этом Маркович подчеркивает: «Сверхъестественное мотивировано народными верованиями» [Маркович, 1987, с. 142]. Концепция В.М. Марковича переключается с концепциями нуминозного («переживание божественного») подхода к жанру баллады. Отмечая недостатки этого подхода, А.Г. Слесарев связывает их с ошибочным отождествлением балладного происшествия и религиозного опыта: моделируемые в тексте состояния – область интерпретирования, зависящая от субъекта [Слесарев, 2003].

5 Вошла в качестве словарной статьи в современное справочное издание: «Поэтика: словарь актуальных терминов» (под ред. Н.Д. Тмарченко). М.: Изд-во Кулагиной, 2008. См. также в вузовских учебниках, например: Теория литературных жанров: учебное пособие / М.Н. Дарвин, Д.М. Магомедова, Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпа. М.: Издательский центр «Академия», 2011. (Сер. Бакалавриат).

6 См., например, «Балладу о чудном мгновении» П. Антокольского, с событием в центре - встречей памятника Пушкину с повозкой, везущей тело А.П. Керн на кладбище.

7 А.Е. Шумахер прослеживает модификации жанра в поэзии XVIII в., прочерчивая динамику выделенных признаков [Шумахер, 2015].

8 См.: «страх человека нового времени перед собственной субъективностью» [Мерилай, 1990, с. 10].

9 Макабрический [фр. *macabre* - погребальный, мрачный] - ужасный, страшный, жуткий, чудовищный, кошмарный. Макабрический танец - танец скелетов, представляемый как аллегория в живописи и ваянии средневековья. Италия, исп. *macabro* - жуткий. [Макабрический: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/41125/МАКАБРИЧЕСКИЙ].

10 См. замечание-предположение Ю.М. Прозорова: «...не баллада вызвала к жизни романтическое «ужасное», но ужасное в исторический определенный момент приняло формы романтической баллады, облеклось в балладную поэтику» [Прозоров, 2015, с. 43].

11 А.В. Гостева и О.В. Сулемина отмечают частотность использование некоторых понятий, входящих в семантическое поле «ужас/страх»: «Частотность “ужасного” не подвергается сильным изменениям при переходе от одной эпохи к другой. “Страх” кульминирует в XVIII в.; до середины XIX столетия его употребимость неуклонно падает» [Гостева, 2011, с. 277].

12 См. об этом: Фрайман Т.Н. «Творческая стратегия и поэтика В.А. Жуковского (1800-е - начало 1820-х годов)». Дис. ... д-ра филол. наук. Тарту, 2002. Метатекст - следствие эстетической игры. См., например, Анисимова Е.Е. Игра как порождение смыслов в литературе: случай В.А. Жуковского // Игра как прием текстопорождения. Коллект. монография. Красноярск, 2010. С. 69-71.

13 См. о мотиве: «В фантастической повести наблюдается устойчивая тенденция к реакцентровке смыслового “напряжения” балладного мотива» [Сковорода, 2001]. Например, «Топосы в фантастической повести выполняют функцию “кромки”, отделяющей мир живых от мира мертвых, жизнь от смерти. Так же, как и в балладе, в фантастической повести пересечение вышеназванных топосов грозит герою гибелью. Выходя за “кромку”, обрекают себя на смерть» [Сковорода, 2001]. См. также о мотиве «свадьбы-похорон» [Сковорода, 2001].

14 «Общей почвой элегии и баллады является передача неоднозначной, сложной и напряженной ситуации с прихотливыми поворотами в развитии и зачастую диалогическим строем смысла» [Сендерович, 2012, т. I, с. 455]. При этом о самом механизме трансформаций С.Я. Сендерович замечает «в этом поле можно установить группировку и перегруппировку, интеграцию и дифференциацию, взаимодействие и противоборство жанровых тенденций и установок» [Сендерович, 2012, т. I, с. 434].

15 Кажущаяся пестрота терминологии в описаниях этого явления («растущая балладность балладного», «балладная кодировка», «балладный нарратив», «балладные координаты» и т.д. [Анисимова, 2015]) как раз отражает нюансировку в тонком анализе текста.

16 Говоря о формировании «литературного поля», Е.А. Сурков уточняет, что усваиваются и осваиваются не готовые жанры и формы, а модусы художественности или художественной речи [Сурков, 2007, с. 7], См. об обыгрывании баллады Жуковского в стихотворении Вяземского «Ночью на железной дороге между Прагою и Веною» [Шалыгина, 2012].

17 Жанровая память трактуется в работе Л. Кихней «как способ эстетически цельного воплощения типологически “устойчивых” “ситуаций” бытия и сознания, обусловленный постоянством доминантных авторских установок (включая функциональные, адресные и модальные установки), в которых - через типологическое сходство ситуаций - реанимируются черты предшествующих содержательных или формальных структур, выступающих в качестве канона, как правило, трансформированного автором» [Кихней, 2003].

18 См., например, полемичную работу М. Вайскопфа: Вайскопф М. Танец с черепом: балладно-вампирические мотивы в творчестве Афанасия Фета // Универсалии русской литературы. 5. Воронеж, 2013. С. 177-190.

19 Общее место многих исследований «Зимнего вечера» - признание многозначности текста, допускающего множественность трактовок.

20 Малкина В.Я. К вопросу о циклообразующей функции четырехстопного хорея в лирике А.С. Пушкина («Дорожные жалобы») // Новый филологический вестник. 2007. No.2. No. 5.

21 Об ассоциациях с ритмом дорожной езды писал еще Д.Д. Благой. См. замечание Н.Н. Петруниной о том, что метель и мороз чаще всего «сопровождаются у Пушкина настроениями печали, уныния, надрывающей сердце тоски» [Петрунина, 1974, с. 287].

22 Речь идет о конфликте в поздней лирике поэта - столкновение «человека с внеличными силами, управляющими его жизнью, - роком, судьбою. Человек и некто или нечто, безликое, могущественное и враждебное по отношению к нему» [Таборисская, 1995, с. 79]. А.Ф. Белоусов, говоря о специфическом движении бури - кружении, направляемом чужой волей, показал содержательность повтора как приема в композиционном решении, где повтор - вариация «кружения» [Белоусов, 1988, с. 16]. А.Ф. Белоусов также зафиксировал зависимость состояния лирического персонажа от внешнего ритма: «...даже речь лирического я оказывается во власти укоренившегося в его сознании звукового ритма» [Белоусов, 1988, с. 18].

23 А.Ф. Белоусов говорит о переживании неопределенности, отрицая наличие состояния ужаса [Белоусов, 1988, с. 23].

24 См. семантические переклички в стихотворении «Няне»: Одна в глуши лесов сосновых / Давно, давно ты ждешь меня. / Ты под окном своей светлицы / Горюешь, будто на часах, / И медлят поминутно спицы / В твоих наморщенных руках. / Глядишь в забытые ворота / На черный отдаленный путь: / Тоска, предчувствия, заботы / Теснят твою всечасно грудь. / То чудится тебе... [Пушкин, 1956, т. II, с. 352]. Далее тексты произведений А.С. Пушкина цитируются по этому изданию. Номер тома (римская) и страницы (арабская) указывается в круглых скобках после цитаты.

25 Оно уже не столь идиллично. См. о традиции изображения дома: [Болотникова, 2016].

26 В женском образе, как справедливо заметил А. Позов, выражена концепция человеческого просветления. См.: Позов А. Метафизика Пушкина. М.: Наследие, 1998. (Пушкин в XX веке).

27 См. замечание А.Е. Шумахер, связавшую балладу с календарными и народно-свадебными обрядами-ритуалами: Бюргер «позаимствовал образ Леноры из народной немецкой песни “Свидание с мертвым женихом”, которую пели в старину за прялкой, но развил ее в широкую самостоятельную композицию, не укладывающуюся в рамки старинной народной баллады» [Шумахер, 2015, с. 31].

28 См. трактовку женского персонажа А.Ф. Белоусовым, связавшего образ женщины-пряжи с языческой Мокошью: «Образ героини стихотворения сохраняет мифопоэтические ассоциации своего архетипа, благодаря которым «старушка» может оказаться не только злым духом Мокушей, но и «доброй подружкой», которую заклинают помочь, от которой требуется, чтобы она «утешила» встревоженного и страдающего героя» [Белоусов, 1988, с. 22].

29 См. об этом: [Бройтман, 2002], Бройтман, С.Н. К проблеме инвариантной ситуации в лирике Пушкина // Бройтман С.Н. Поэтика классической и неклассической лирики. М., 2008. С. 60-80.

30 «Если пряжи дремлют, а веретено вертится, то говорят, что за них пряла Мокуша» - отмечает А. Белоусов представления в народных поверьях Севера [Белоусов, 1988, с. 22].

31 А.Ф. Белоусов, продолжая эту цепочку, дополняет ее еще одним понятием - Музы («Муза, звучная подруга.»), интерпретируя сюжет стихотворения как умолкание поэтического голоса, утрату дара [Белоусов, 1988, с. 24-25], следовательно, «омертвление», погружение в безмолвие. Отсюда пороговость ситуации.

32 Не стараясь свести интерпретацию финала в одному из мотивов (безысходность или просветленность), Ю.Н. Чумаков говорит о поэтической гармонии как следствии пережитого ужаса: «В конце концов, каким бы горестным ни было содержание “Зимнего вечера”, восприятие эстетически претворенного чувства все равно рождает радость, напоминая нам о “недосыгаемых гармониях”» [Чумаков, 1999, с. 42].

33 «Зимний вечер», опубликованный в альманахе А. Дельвига «Северные цветы на 1830 год», спровоцировал пародию с таким же названием, автором которой был Н. Полевой.

34 Трудно согласиться с утверждением, что в «Зимней дороге» по сравнению с «Телегой жизни» состояние героя более оптимистично (чему способствует появление национальных русских и родных герою образов: тройка, колокольчик, «родные песни ямщика», «версты полосаты»). См.: Озерова А.В., Ходанен Л.А. Мотив дороги в лирике А.С. Пушкина // Вестник КемГУ. 2008. № 2. С. 202-205.

35 См. о мотиве смерти и участи «вынужденного гуляки, странствующая» в «Дорожных жалобах»: «Смертельно опасно само движение, не менее страшны встречи с людьми – “неповоротный инвалид” со своим шлагбаумом, пожалуй, более зловещ, чем лесной злодей с ножом, и остановка в пути столь же губительна, как и движение (смерть под копытом или колесом, может быть, менее мучительна, чем карантинная скука)» [Таборисская, 1995, с. 89].

36 «Если в его “Телеге жизни” аллегорически переосмыслимая ситуация дорожной езды восходит к ямщицкой песне, то в “Пире во время чумы” “телега жизни” оборачивается “телегой смерти”, похоронными дрогами (хотя заметим, что и в финале “Телеги жизни” содержится символический намек на смерть - как завершение жизненного пути (ср.: “И, дремля, едем до ночлега...”). Фактически, Пушкин в “Пире...” подключается к древней фольклорной традиции, в контексте которой кони интерпретировались как “похоронные!” животные или животные, доставляющие души умерших на тот свет» [Кихней, 2003].

37 См. о связи мотива езды на лошадях с ямщицкими песнями в поэзии В. Высоцкого: «Сама же экзистенциальная ситуация “предгибели” в “Конях...” также как бы изначально мотивирована фольклорным канон ямщицких песен, и в их жанровой парадигме получает дополнительные смысловые коннотации» [Кихней, 2003].

- 38 См. подробнее: [Бройтман, 2002].
- 39 В.П. Океанский рассматривает этот мотив как иниционную смерть героя, попавшего под влияние Нины [Океанский, 2011].
- 40 Бердников, А. На полях переводов Петрарки. М., 2004. 244 с.
- 41 См. об имени у Жуковского: Киселева Л.Н., Степанлцева Т. «Отмеченные» даты в мире Жуковского // Мировое древо. 2007. № 13. URL: <http://ivgi.org/sites/ivgi.org/files/arbormundi/Arbor13kiseleva.pdf>.
- 42 Об имени Нина см.: [Пеньковский, 1999]. В.П. Океанский считает, что имя отсылает к поэме Е.А. Боратынского «Бал» [Океанский, 2011]. Но есть полярный смысл: «Нина Воронская» из 8-ой главы романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин» - «Клеопатра Невы», женщина-инфернальница.
- 43 См. о семантике “полночи”: «... время конкретизируется, наполняется новым смыслом: полночь - таинственный час, символизирующий конец старого и начало нового дня, то есть своеобразный рубеж, за которым стоит неизвестное и неизведанное» [Смирнов, 2008, с. 10]. И далее о времени: «Таким образом утверждается идея неотвратимости и неизбежности хода времени, не подвластного человеку и не зависящего от переживаний людей - движение часовой стрелки “мерно” и бесконечно» [Смирнов, 2008, с. 11].
- 44 См. наблюдения В.П. Океанского относительно специфики смыслообразования в «Зимней дороге»: художественное пространство «фундируется не путем наращивания метафорического слоя, а путем соотношения двух бытийных планов ночной лунной дороги и дома желанной Нины. Светлая магия луны предваряет композиционное всплытие женского образа. Луна сообщает стихотворению высшую космическую экзистенциальную софийную завершенность. поднимая образ Нины над повседневной человеческой суетой, над заурядностью события - к художественному произведению» [Океанский, 2011].
- 45 См. о межтекстовых связях: Абрамова К.В, Капинос Е.В. Микроцикл Б. Пастернака «Зимнее утро»: межтекстовые семантические связи // Лирические и эпические сюжеты и мотивы в русской литературе. Серия «Материалы к словарю сюжетов и мотивов в русской литературе. Вып. 10. Новосибирск, 2012. С. 172-195. Авторы отмечают разработку пушкинского приема (переход от бурной картины зимы к спокойному ее лику), сквозной мотив - освобождение от хаоса и конский мотив, созвучные пушкинскому циклу.
- 46 На «балладность» этой строфы указывала Л.Я. Гинзбург: [Гинзбург, 1987, с. 99].
- 47 См. об этом подробнее: [Проскурин, 2001].
- 48 «Праздник зимы» - формула П.А. Вяземского из элегии «Первый снег», эпиграф из которой Пушкин взял для 1-ой главы романа «Евгений Онегин». «Волшебница зима» - формула Вяземского, подхваченная Пушкиным [Соколова, 1975, с. 70]. И рядом «матушка зима» [Соколова, 1975, с. 79]. К.И. Соколова указывает на пушкинский принцип цитирования: у Пушкина нет прямого цитирования Вяземского, «но есть лишь напоминание об элегии в единой системе пушкинских образов, которое будит ассоциации, а через них и в них рождается пушкинская “мелодия зимы”» [Соколова, 1975, с. 80].
- 49 См. ироническое обыгрывание окна в романе «Евгений Онегин»: «Он в том покое поселился, / Где деревенский старожил / Лет сорок с клюшницей бранился, / В окно смотрел и мух давил» (V, с. 37), «И старый барин здесь живал; / Со мной, бывало, в воскресенье, / Здесь под окном, надев очки, / Играть изволил в дурачки» (V, с. 147).

50 К.И. Соколова установила, что в описании праздничного лика зимы почти точное цитирование П.А. Вяземского [Соколова, 1975].

51 См. другое путешествие в «Осени» (1833): «Как легкий бег коней с подругой быстр и волен, / когда под сободем, согрета и свежа, / она вам руку жмет, пылая и дрожа» (III, с. 262). И поцелуй в стихотворении «Зима. Что делать нам в деревне?» (1829): «Как жарко поцелуй пылает на морозе» / Как дева русская свежа в пыли снегов» (II, с. 128).

52 См. термин для обозначения этого мотива - «мигрирующая интонационная формула» с закрепленной семантикой внутри балладного жанра [Шаймухаметова, 2007, с. 33]. См. обыгрывание этого мотива в «Зимнем сне» И.А. Бунина. См. об этом: Капинос Е.В. Поэзия приморских Альп. Рассказы И.А. Бунина 1930-х гг. М.: Языки славянских культур, 2014.

53 «Важнейший этап свадебного обряда приезд «свадебного поезда» в дом невесты и отъезд ее с женихом к венцу - сопровождается песнями» - отмечает Д. Медриш [Медриш, 2002, с. 111].

54 По подсчетам ученых, они упоминается в творчестве Пушкина 579 раз. Части и графические изображения: лошади изображены на 35-ти листах из 400. Интересна автоиллюстрация в черновике (ПД 189) стихотворения «Гусар»: гусар, мчащийся на коне, в окружении ведьм на метлах и прочей нечисти. См. об этом: [Егорова, 2008].

55 В черновиках было - «коня черкасского запречь». На это обратил внимание Д. Медриш [Медриш, 2002, с. 112]. В правке, на наш взгляд, - выражение особой «домашности», которой лирически окрашен весь мир.

56 Для трактовки образа «кобылки» важен фольклорный эротический код. См. одну из версий, опирающуюся на фольклорный материал: Рублев К.А. Из опытов отдаленного типологического сравнения. IV. «Пора, красавица, проснись, не спи, вставай, кудрявая!»: Пушкин и Корнилов // Вестник АлтГПУ. 2014. № 21. С. 137-141. См. также подобные наблюдения Л. Егоровой в стихотворении «Подражание Анакреону», где в образе молодой необъезженной кобылицы узнаваема Анна Оленина - девушка, в которую Пушкин был серьёзно влюблён весной-осенью 1828 года и на которой собирался жениться» [Егорова, 2008].

57 Л.Я. Гинзбург предлагает следующую трактовку: «Все это знаменует выход из частного в экзистенциальную тему» [Гинзбург, 1987, с. 100]. Близка этой трактовка К. Соколовой: «“Бег нетерпеливого коня”, открывающиеся просторы бытия переключают “зимнюю” лирическую тему из плана любовного (и ожидаемого) в план высоких размышлений о природе и человеке, открывает в традиционной лирической теме возможность нового плана, утверждая безграничность и сопряженность разных начал в духовной жизни человека» [Соколова, 1975, с. 85]. В свою очередь для трактовки образа «кобылки» важен фольклорный эротический код.

58 Д. Медриш расшифровывает дату, поставленную Пушкиным, - 3 ноября 1829 года - по пути с Кавказа в Петербург, где ждала встреча с Н.Н. Гончаровой [Медриш, 2002, с. 112].

59 Рассматривая один из трех конных автопортретов Пушкина, где он изобразил себя в виде лошади, Л. Егорова реконструирует смысл этой метаморфозы, обращаясь к поэтическому творчеству Пушкина (см.. стихотворение «Андрей Шенье», в котором французский поэт перед казнью на минуту усомнился в правильности выбора своего творческого поприща: «Мне ль было управлять

строптивыми конями / И круто направлять бессильные бразды?» [Егорова, 2008].

60 См. о береге подробнее: Козубовская Г.П. Русская поэзия: миф и мифопоэтика. Монография. Барнаул: Изд-во БГПУ, 2006. С. 66-70.

61 Комментируя неизданные тексты Н. Львова, З. Артамонова предлагает письмо, адресованное жене, к которой и обращена баллада: «Гачино 30-е сентября 1797. М. Г. М. А. Вот, мой друг, как ты уехала, а государь меня послал до-страивать земляной домик в чухонскую деревню; жил я там один одиноконек, в такой избе среди поля, в которой во весь мой короткой рост никогда прямо стать нельзя было. Притом погода адская, дождь, ветер, а ночью вой безумолкной от волков так расшевелили меланхолию, что мне и мальчики казались; не мог ни одной ночи конца дожждаться, а волки все воют; я представил, что они и девочку съели, да ну писать ей песнь надгробную: ничего бы этого не было, кабы ты не уехала, ночь бы себе, а мы себе. - Вот как я приеду к тебе в Никольское, то и дам ноты волкам, пусть они поют, как умеют, а мне казаться будет Концертом Паезелловым» [Артамонова, 1933, с. 278]. Метатекстуальный характер письма очевиден. См. анализ баллады [Шумахер, 2015].

62 «...пустыня и хижина, являясь знаками разных миров, оказываются у Львова взаимобратимыми, и все определяется отсутствием или присутствием возлюбленной, то есть полнотой или крушением [Меднис, 2011, е. 47-48].

63 Пересечение границы, отделяющей мира, переход из мира мертвых в мир живых. Как показала А.Е. Шумахер, «"пограничное состояние" становится топикой балладного жанра в его классическом выражении» [Шумахер, 2015].

64 См. трактовку сна, воспоминания, воображения как ускользание от реальности: Сулемина О.В. Поэтические стратегии и универсальные структуры в лирике Пушкина. Дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2011.

65 См. у Львова: «Холод, ужас и уныние, / Дети люты одиночества, / Обвились, как холодный змей, / И в объятиях мучительных / Держат грудь мою стесненную; / Ленно в жилах протекает кровь, / Бьется сердце, хочет выско-чить, / Ищет, кажется, товарища, / С кем напасть бы разделить могло» [Львов, 1972, с. 242]. И далее: «Холод, ужас и уныние, / Вы теперь мне собеседники, / Незнакомые товарищи! / Ваши хладны узы грудь мою / Наполняют неким бедственным, / Смертоносным едким холодом...» [там же, с. 243].

66 Викторovich В.А., Живолупова Н.В. Литературная судьба «Бесов» (Пушкин и Достоевский) // Болдинские чтения-1977. Горький: Волго-Вятское изд-во, 1977. С. 119-135.

67 Бройтман С. Проблема диалога в русской лирике первой половины XIX века. Махачкала: Изд-во Дагестанского гос. ун-та, 1983.

68 Кондратьев Б.С., Суздальцева Н.В. Эпический контекст лирического сюжета («Бесы» Достоевского и «Бесы» Пушкина) // Кондратьев Б.С., Суздальцева Н.В. Пушкин и Достоевский. Миф. Сон. Традиция. Арзамас, 2002.

69 «Ужас» в «Бесах» С.Н. Пяткин связывает с национальный мифом, понимаемом в его эсхатологической специфике и с мотивами греховности человека и спасения души, эксплицированными в древнерусской литературе; именно этим и объясняется «поэтическая логика заключительного "надрывного" аккорда» [Пяткин, 2005, с. 66].

70 «Преодоление онтологического порога, разделяющего само бытие мира на две формы его существования - жизнь и смерть» [Пяткин, 2005, с. 64]. С.Н. Пяткин возводит пушкинских «Бесов» к «эсхатологическому тексту» русской культуры [Пяткин, 2005, с. 68].

71 См., например, у Таборисской [Таборисская, 1995, с. 80]. Вызывает возражения трактовка сюжета как победы путешественника над бесами в школьной практике: «Герой оказывается сильнее бесов, так как продолжает свой путь вопреки их “игре” и даже вопреки той силе, которой подчинены сами бесы. Оказавшись в своем движении сильнее стихии, он одерживает победу над ней». См.: Булия Л.Г. Дорожная лирика Пушкина. [Электронный ресурс]. URL: <http://russkiy295.blogspot.com/2014/02/>.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Анисимова, Е. Е. Эхо Жуковского и Н.В. Гоголя в прозе И. А. Бунина 1910-х гг.: Поэтика баллады и эстетика «страшного». Статья I / Е. Е. Анисимова, К.В. Анисимов // Вестник Томского гос. ун-та. Филология. - 2015. - № 1. - С. 88-113.

Артамонова, З. Неизданные стихи Н. Львова / З. Артамонова // Литературное наследство. Т. 9-10. - Москва, 1933. - С. 264-286.

Бахтин, М. М. Собрание сочинений: в 7 т. Т.5 / М.М. Бахтин. - Москва: Русские словари. Языки русской культуры, 1997. - 731 с.

Белоусов, А. Ф. Стихотворение А.С. Пушкина «Зимний вечер» / А.Ф. Белоусов // Русская классическая литература. Анализ лирического стихотворения. - Таллин: Валгус, 1988. - С. 14-34.

Болотникова, О. Н. «Дева у окна» и «стук у врат»: семантика мотивов окна и двери в русской литературе 1800-1830-х гг. / О.Н. Болотникова // Вестник Томского государственного университета. - 2016. - № 405. - С. 5-15

Бройтман, С. Н. Тайная поэтика Пушкина / С.Н. Бройтман. - Тверь: Изд-во Твер. гос. ун-та, 2002. - 110 с.

Гинзбург, Л. Я. Литература в поисках реальности / Л.Я. Гинзбург. - Ленинград: Советский писатель, 1987. - 400 с.

Гостева, А. Г. Страх / ужас / А.Г. Гостева, О.В. Сулемина // Русские литературные универсалии (типология, семантика, динамика): коллективная монография. - Воронеж: Издательско-полиграфический центр «Научная книга», 2011. - С. 274-369.

Душина, Л. Н. М.Н. Муравьев и русская баллада / Л.Н. Душина // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. - Ленинград, 1978. - С. 39-49.

Егорова, Л. Н. «Ретив и смирен верный конь»: лошади в жизни и творчестве Пушкина / Л.Н. Егорова // Хозяева и гости усадьбы Вязёмы. Материалы XV Голицынских чтений. 26-27 января 2008 г. - Большие Вязёмы: ГИЛМЗ А.С. Пушкина, 2008. - URL: <http://www.proza.ru/2008/10/31/16>.

Кихней, Л. Г. Мотив езды на лошадях в творчестве Владимира Высоцкого и проблема жанровой памяти / Л.Г. Кихней, Т.В. Сафарова // Владимир Высоцкий: Взгляд из XXI века. Материалы третьей международной научной конференции. - Москва, 2003. - С. 345-363. - URL: http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=1602.

Кошелев, В. А. «Бесы разны…» / В.А. Кошелев // Кошелев В.А. Пушкин: история и предания. - Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. - С. 195-237.

Кошелев, В. А. Предложение выпить. «Зимний вечер» Пушкина / В.А. Кошелев // Литература. - 2003. - № 5. - URL: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200300505>.

Магомедова, Д. М. К специфике сюжета романтической баллады / Д.К. Магомедова // Поэтика русской литературы. - Москва: Изд-во РГГУ, 2001. - С. 38-45.

Маркович, В. М. Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма / В.М. Маркович // Жуковский и русская культура. - Москва: Наука, 1987. - С. 138-168.

Меднис, Н. Е. Мотив пустыни в лирике Пушкина / Н.Е. Меднис // Меднис Н.Е. Поэтика и семиотика русской литературы. - Москва: Языки славянской культуры, 2011. - С. 46-52.

Медриш, Д. Н. Народно-поэтические мотивы в стихотворении Пушкина «Зимнее утро» / Д.Н. Медриш // Русская речь. - 2002. - № 1. - С. 108-112.

Мерилай, А. Э. Вопросы теории баллады. Балладность / А.Э. Мерилай // Ученые записки Артурского университета. Поэтика жанра и образа. Труды по метрике и поэтике. Вып. 879. 1990. - С. 3-16.

Океанский, В. П. Культура нового времени: герменевтический обзор / В.П. Океанский. - Шуя: центр кризисологических исследований ВПО, 2011. - С. 44-53.

Пеньковский, А. Б. Нина: культурный миф золотого века в лингвистическом аспекте / А.Б. Пеньковский. - Москва: Индрик, 1999. - 640 с.

Петрунина, Н. Н. «Полководец» / Н.Н. Петрунина // Стихотворения Пушкина 1820-1830-х годов. - Ленинград: Наука, 1974. - С. 278-305.

Прозоров, Ю. М. «Ужасное» в эстетике и в поэзии В.А. Жуковского / Ю.М. Прозоров // Ноггог в литературе и искусстве. Сборник статей. - Санкт-Петербург, Тверь, 2015. - С. 39-53.

Проскурин, О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест / О.А. Проскурин. - Москва: Новое литературное обозрение, 2001. - 438 с.

Пушкин, А. С. Собрание сочинений: в 10 т. - Москва: Изд-во АН СССР, 1956-1958 / А.С. Пушкин. Т. II. - 558 с.; Т. III. - 558 с., Т. 5. - 638 с.

Пяткин, С. Н. «Кони снова понеслись...»: о возможном мифомотиве в «Бесах» А. С. Пушкина / С.Н. Пяткин // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. - 2005. - № 33. - С. 62-69.

Сендерович, С. Я. Фигура сокрытия: избранные работы: в 2 т. Т. 1. О русской поэзии XIX и XX веков. Об истории русской художественной культуры / С.Я. Сендерович. - Москва: Языки славянских культур, 2012. - 600 с.

Сильман, Т. Заметки о лирике / Т. Сильман. - Ленинград: Советский писатель, 1975. - 223 с.

Сковорода, Е. В. Балладный «элемент» в структуре русской романтической повести первой трети XIX века: дис. канд. филол. наук / Е.В. Сковорода. - Псков, 2001. - 268 с.

Слесарев, А. Г. Мифическое начало жанра баллады: дис. канд. филол. наук / А.Г. Слесарев. - Москва, 2003. - 205 с.

Соколова, К. И. Элегия П.А. Вяземского «Первый снег» в творчестве А.С. Пушкина / К.И. Соколова // Проблемы пушкиноведения. - Ленинград: Изд-во ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1975. - С. 67-86.

Смирнов, А. А. Черновики «Зимней дороги» Пушкина / А.А. Смирнов // Русская речь. - 2008. - № 1. - С. 7-13. - URL: <http://naukarus.com/chernoviki-zimney-dorogi-a-s-pushkina>.

Сурков, Е. А. Русская повесть в историко-литературном контексте XVIII - первой трети XIX века: автореферат дис. ... д-ра филол. наук / Е.А. Сурков. - Кемерово, 2007. - 41 с.

Таборисская, Е. М. Онтологическая лирика Пушкина 1826- 1836 годов / Е.М. Таборисская // Пушкин: Исследования и материалы. - Санкт-Петербург: Наука, 1995. Т. 15. - С. 77-97. - URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/isf/isf-076-.htm?cmd=2>.

Чумаков, Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина / Ю.Н. Чумаков. - Санкт-Петербург: Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 1999. - 432 с.

Шаймухаметова, Л. Н. Семантический анализ музыкального текста: [О разработках проблемной научно-исследовательской лаборатории музыкальной семантики] / Л.Н. Шаймухаметова // Проблемы музыкальной науки. - 2007. - № 1. - С. 31-43.

Шалыгина, С. Г. Понятие «мотив» и его интерпретация в теории литературы и музыке / С.Г. Шалыгина // Социально-экономические явления и процессы. - 2012. - № 1. - С. 250-254.

Шумахер, А. Е. Русская литературная баллада конца XVIII - начала XIX века: сюжетно-мотивный репертуар и жанровые границы: дис. канд. филол. наук / А.Е. Шумахер. - Новосибирск, 2015. - 170 с.

Шумахер, А. Е. О жанровом своеобразии стихотворения Н. Львова «Ночь в чухонской избе» / А.Е. Шумахер // Сибирский филологический журнал. - 2015. - № 4. - С. 29-38.

REFERENCES

Anisimova, E. E. Ekho Zhukovskogo i N. V. Gogolya v proze I. A. Bunina 1910-h gg.: Poetika ballady i estetika «strashnogo». Stat'ya I / E. E. Anisimova, K.V. Anisimov // Vestnik Tomskogo gos. un-ta. Filologiya. - 2015. - № 1. - S. 88-113.

Artamonova, Z. Neizdannye stihy N. L'vova / Z. Artamonova // Literaturnoe nasledstvo. Т. 9-10. - Moskva, 1933. - S. 264-286.

Bahtin, M. M. Sbranie sochinenij: v 7 t. T.5 / M.M. Bahtin. - Moskva: Russkie slovari. Yazyki russkoj kul'tury, 1997. - 731 s.

Belousov, A. F. Stihotvorenie A. S. Pushkina «Zimnij vecher» / A.F. Belousov // Russkaya klassicheskaya literatura. Analiz liricheskogo stihotvoreniya. - Tallin: Valgus, 1988. - S. 14-34.

Bolotnikova, O. N. «Deva u okna» i «stuk u vrat»: semantika motivov okna i dveri v russkoj literature 1800-1830-h gg. / O.N. Bolotnikova // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. - 2016. - № 405. - S. 5-15

Brojtman, S. N. Tajnaya poetika Pushkina / S.N. Brojtman. - Tver': Izd-vo Tver. gos. un-ta, 2002. - 110 s.

Chumakov, Yu. N. Stihotvornaya poetika Pushkina / Yu.N. Chumakov. - Sankt-Peterburg: Gosudarstvennyj Pushkinskij teatral'nyj centr v Sankt-Peterburge, 1999. - 432 s.

Dushina, L. N. M.N. Murav'ev i russkaya ballada / L.N. Dushina // Problemy izucheniya russkoj literatury XVIII veka. - Leningrad, 1978. - S. 39-49.

Egorova, L. N. «Retiv i smiren vernyj kon'»: loshadi v zhizni i tvorchestve Pushkina / L.N. Egorova // Hozyaeva i gosti usad'by Vyazyomy. Materialy XV Golicynskih chtenij. 26-27 yanvara 2008 g. Bol'shie Vyazyomy: GILMZ A.S. Pushkina, 2008. - URL: <http://www.proza.ru/2008/10/31/16>.

Ginzburg, L. Ya. Literatura v poiskah real'nosti / L.Ya. Ginzburg. - Leningrad: Sovetskij pisatel', 1987. - 400 s.

Gosteva, A. G. Strah / uzhas / A.G. Gosteva, O.V. Sulemina // Russkie literaturnye universalii (tipologiya, semantika, dinamika): kollektivnaya monografiya. - Voronezh: Izdatel'sko-poligraficheskij centr «Nauchnaya kniga», 2011. - S. 274-369.

Kihnej, L. G. Motiv ezdy na loshadyah v tvorchestve Vladimira Vysockogo i problema zhanrovoy pamyati / L.G. Kihnej, T.V. Safarova // Vladimir Vysockij: Vzgljad iz XXI veka. Materialy tret'ej mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii. - Moskva, 2003. - S. 345-363. - URL: http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=1602.

Koshelev, V. A. «Besy razny...» / V.A. Koshelev // Koshelev V.A. Pushkin: istoriya i predaniya. - Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt, 2000. - S. 195-237.

Koshelev, V. A. Predlozhenie vypit'. «Zimnij vecher» Pushkina / V.A. Koshelev // Literatura. - 2003. - № 5. - URL: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200300505>.

Magomedova, D. M. K specifikke syuzheta romanticheskoy ballady / D.K. Magomedova // Poetika russkoj literatury. - Moskva: Izd-vo RGGU, 2001. - S. 38-45.

Markovich, V. M. Balladnyj mir Zhukovskogo i russkaya fantasticheskaya povest' epohi romantizma / V.M. Markovich // Zhukovskij i russkaya kul'tura. - Moskva: Nauka, 1987. - S. 138-168.

Mednis, N. E. Motiv pustyni v lirike Pushkina / N.E. Mednis // Mednis N.E. Poetika i semiotika russkoj literatury. - Moskva: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2011. - S. 46-52.

Medrish, D. N. Narodno-poeticheskie motivy v stihotvorenii Pushkina «Zimnee utro» / D.N. Medrish // Russkaya rech'. - 2002. - № 1. - S. 108-112.

Merilaj, A. E. Voprosy teorii ballady. Balladnost' / A.E. Merilaj // Uchenye zapiski Tartuskogo universiteta. Poetika zhanra i obraza. Trudy po metrike i poetike. Vyp. 879. - 1990. - S. 3-16.

Okeanskij, V. P. Kul'tura novogo vremeni: germenevticheskij obzor / V.P. Okeanskij. - Shuya: centr krizisologicheskikh issledovanij VPO, 2011. - S. 44-53.

Pen'kovskij, A. B. Nina: kul'turnyj mif zolotogo veka v lingvisticheskom aspekte / A.B. Pen'kovskij. - Moskva: Indrik, 1999. - 640 s.

Petrunina, N. N. «Polkovodec» / N.N. Petrunina // Stihotvoreniya Pushkina 1820-1830-h godov. - Leningrad: Nauka, 1974. - S. 278-305.

Prozorov, Yu. M. «Uzhasnoe» v estetike i v poezii V.A. Zhukovskogo / Yu.M. Prozorov // Horror v literature i iskusstve. Sbornik statej. - Sankt-Peterburg, Tver', 2015. - S. 39-53.

Proskurin, O. A. Poeziya Pushkina, ili Podvizhnyj palimpsest / O.A. Proskurin. - Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2001. - 438 s.

Pushkin, A. S. Sobranie sochinenij: v 10 t. - Moskva: Izd-vo AN SSSR, 1956-1958 / A.S. Pushkin. T. II. - 558 s.; T. III. - 558 s., T. 5. - 638 s.

Pyatkin, S. N. «Koni snova poneslisya...»: o vozmozhnom mifomotive v «Besah» A.S. Pushkina / S.N. Pyatkin // Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta im. Yaroslava Mudrogo. - 33. - S. 62-69.

Senderovich, S. Ya. Figura sokrytiya: izbrannye raboty: v 2 t. T. 1. O russkoj poezii XIX - XX vekov. Ob istorii russkoj hudozhestvennoj kul'tury / S.Ya. Senderovich. - Moskva: Yazyki slavyanskih kul'tur, 2012. - 600 s.

Sil'man, T. Zametki o lirike / T. Sil'man. - Leningrad: Sovetskij pisatel', 1975. - 223 s.

Skovoroda, E. V. Balladnyj «element» v strukture rusškoj romantičeskoj povesti pervoj treći XIX veka: dis. kand. filol. nauk / E.V. Skovoroda. - Pskov, 2001. - 268 s.

Sokolova, K. I. Elegiya P.A. Vyazemskogo «Pervyj sneg» v tvorčestve A.S. Pushkina / K.I. Sokolova // Problemy pushkinovedeniya. - Leningrad: Izd-vo LGPI im. A.I. Gercena, 1975. - S. 67-86.

Smirnov, A. A. Chernoviki «Zimnej dorogi» Pushkina / A.A. Smirnov // Russkaya rech'. - 2008. - № 1. - S. 7-13. - URL: <http://naukarus.com/chernoviki-zimney-dorogi-a-s-pushkina>.

Surkov, E. A. Russkaya povest' v istoriko-literaturnom kontekste XVIII - pervoj treći XIX veka: avtoreferat dis. ... d-ra filol. nauk / E.A. Surkov. - Kemerovo, 2007. - 41 s.

Shajmuhametova, L. N. Semantičeskij analiz muzykal'nogo teksta: [O razrabotkah problemnoj nauchno-issledovatel'skoj laboratorii muzykal'noj semantiki] / L.N. Shajmuhametova // Problemy muzykal'noj nauki. - 2007. - № 1. - S. 31-43.

Shalygina, S. G. Ponyatie «motiv» i ego interpretaciya v teorii literatury i muzyke / S.G. Shalygina // Social'no-ekonomičeskie yavleniya i processy. - 2012. - № 1. - S. 250-254.

Shumajer, A. E. Russkaya literaturnaya ballada konca XVIII - nachala XIX veka: syuzhetno-motivnyj repertuar i zhanrovyje granicy: dis. kand. filol. nauk / A.E. Shumajer. - Novosibirsk, 2015. - 170 s.

Shumajer, A. E. O zhanrovom svoeobrazii stihotvoreniya N. L'vova «Noch' v chuhonskoj izbe» / A.E. Shumajer // Sibirskij filologičeskij zhurnal. - 2015. - № 4. - S. 29-38.

Taborisskaya, E. M. Ontologičeskaya lirika Pushkina 1826- 1836 godov / E.M. Taborisskaya // Pushkin: Issledovaniya i materialy. - Sankt-Peterburg: Nauka, 1995. T. 15. - S. 77-97. - URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/isf/isf-076-.htm?cmd=2>.

«ТАМАНЬ» М.Ю. ЛЕРМОНТОВА И БАЛЛАДА ¹

В статье рассматриваются принципы встраивания в повесть «Тамань» жанровой модели баллады. Анализ некоторых мотивов (мотив тайны, слепоты, глухоты), персониферы (двойное измерение персонажей, связь с inferнальным, безымянность и наличие имени и т.д.), двоимирия обнаруживает «мерцание смыслов», ведущее к трансформации традиционного, как и развернутый в сюжете фразеологизм о черте. Нарратологические лакуны (эпизоды погружения в воспоминания – своеобразное выпадение из настоящего), а также формы «снижения высокого», близкие к пародии (лунный пейзаж, комичное поведение Ундины, искушающей Печорина), обнажают некоторые закономерности развития прозы Лермонтова, аналогичные развитию его лирики.

Ключевые слова: баллада, мерцание смысла, мифологема, мотив, нарратологические лакуны, пейзаж

О многожанровой природе новелл-повестей, входящих в роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», уже шла речь в литературоведении: «Тамань» связывали с авантюрной повестью, с готической и лирической новеллой² и т.д. Вопрос о жанровых архетипах (в частности, о балладе как жанровой модели, встроенной в «Тамань») почти не изучался³.

Обозначая типологическое сходство баллады и повести, В.М. Маркович подчеркнул, что тайна – их жанровая доминанта [Маркович, 1987].

Балладный код в сюжете первой повести, открывающей «Журнал Печорина», – в обозначении конструктивного признака баллады: это встреча двух миров [Магомедова, 2006], или, встреча, имеющая роковые последствия [Сильман, 1977, с. 123]. Начало «Тамани» – обобщающая фраза, в которой спрессованы воспоминания о случившихся событиях: *«Тамань – самый скверный городишко из всех приморских городов России. Я там чуть-чуть не умер с голоду, да еще вдобавок меня хотели утопить»* [Лермонтов, 2002, т. VI, с. 262]⁴. В неприятных воспоминаниях варьируется тема возможной смерти, поданная в ироническом ключе: «прозаическая» смерть (от голода, от неумения плавать⁵ и т.д.) отсылает к пушкинским «Дорожным жалобам» («Не в наследственной берлоге, / Не средь отческих могил / На большой мне, знать, дороге / Умереть господь сулил…» [Пушкин, 1957, Т. III,

с. 125]). Так, пунктирно прочерчены роковые последствия встречи, определяющие жанровый архетип. Правда, персонажи – представители потустороннего мира – замещены обычными контрабандистами.

«Балладное» в лермонтовской повести трансформируется.

Тайна в «Тамани», в первую очередь, связана со структурой сознания Печорина. Склонность Печорина к предубеждениям, в чем он сам признается («*Признаюсь, я имею сильное предубеждение против всех слепых, кривых, глухих, немых, безногих, безруких, горбатых и проч.*», с. 263), вовлекает его в круговорот тайны. Как подчеркивает С.В. Савинков, «это подозрение и станет той первоначальной завязкой, которая приведет в действие “механизм” печоринской активности» [Савинков, 2004, с. 232].

«Слепота» оказалась в центре внимания лермонтоведов. О способности сверхзрения слепого мальчика пишет С.В. Савинков [Савинков, 2004]. Ему вторит М. Вайскопф, включая повесть Лермонтова в широкий романтический контекст: «...всяческие лакуны и провалы в романтизме имеют, в сущности, магическое значение, ибо сквозь них веет сверхъестественное начало – не только дьявольское, но и сакральное... Та же слепота – это культурная универсалия, которая может интерпретироваться и в самом позитивном смысле: как знак пророческого дара, скрытых возможностей и т.п.» [Вайскопф, 2012, с. 440]. При этом М. Вайскопф оговаривает: «Намек – но всего лишь намек – на такое толкование, в данном случае клонящееся к демонизму, содержится и в “Тамани”, подозрительный герой сперва даже сомневается в слепоте мальчика, а потом удивляется ловкости его безошибочных движений, наутро казак по-своему подтверждает сомнения Печорина: “Здесь нечисто <...> Да и в самом деле, что это за слепой! ходит везде один”» (с. 267).

Нарастание тайны – в основе сюжетной динамики. Появление каждого нового персонажа ничего не проясняет, и напряжением невыясненного «держится» сюжет.

Мифопоэтический пласт, свойственный балладе, формируется в «Тамани» мифологемами – берега, воды и т.д.

«Тайна» предопределена антропонимом – названием местности: согласно одной из гипотез, «Тамань» имеет «мифологическую биографию»: это и есть «Тмутаракань», ассоциирующаяся с очень да-

леким местом «у черта на куличках», с краем света, с Богом забытой глубиной⁶.

В словаре В. Даля берег «(беречь, оберегать?) взаимные пределы земли и воды; смежный с водою край, полоса земли, суши; как противное воде, морю, реке, берег знач. суша, земля, материк» [Даль, 1978, т.1, с. 82]. В архаичных формах мышления «водное пространство» ассоциируется с потусторонним миром, а путешествие по воде осмыслено как путь в небытие.

В «Тамани» «нечистая хата» - стоит на самом берегу моря, в маргинальном пространстве; эта пограничность усилена присутствием водной стихии. Берег – пространство, плавно переходящее в другое (земля и вода); союз и борьба двух стихий, как правило, является местом встречи представителей двух миров – здешнего и потустороннего. В фольклорно-мифологической традиции встречи, происходящие на берегу, имеют судьбоносный характер. В «Тамани» на берегу произошли встречи, несущие смысловую нагрузку.

Мифологема берега в «Тамани» приобретает семантику, сходную с той, которую содержит пушкинская лирика: «...”берег”, в силу маргинальности, сопрягает любовь, смерть, творчество» [Козубовская, 2006, с. 66-70].

Водное пространство – граница между «этим» и «тем» светом, путь в загробное царство, место обитания душ умерших и нечистой силы. Символика воды связана с представлениями о воде как опасном «чужом» пространстве, принадлежащем потусторонним силам [Виноградова, 1995]⁷. Именно в море происходит роковая встреча Печорина с Ундиной, иронично обозначенная им как «сентиментальная прогулка». Вхождение Печорина в другой мир происходит как будто неосознанно: очарованный, он следует за спутницей, но при этом вроде бы не теряет рассудка. Водная стихия придает силы Ундине: она превосходит Печорина в ловкости, приобретая в воде сверхъестественные силы для борьбы с противником.

У персонажей «Тамани» – двойное измерение. С одной стороны, они опозтезированы сознанием Печорина, устремленного навстречу разгадке. Персонажи существуют в слиянии с культурным архетипом. С другой стороны, они прозаичны в восприятии «отрезвевшего» Печорина и в авторском сознании - поверх печоринского взгляда. В конечном счете, все они оказываются просто несчастными людьми.

Продолжая наблюдения Ж. Силади⁸, отметим следующее: имя Печорина, не названное в дневниковом тексте «Тамани», анаграммируется, «растворяясь» в семантике других персонажей, и это, на наш взгляд, знак, с одной стороны, невозможности для Печорина контакта с другими людьми, с другой – его демиургической власти над миром, созданным его воображением, над сотворяемым им миром-текстом.

Персоносфера повести вполне укладывается в архетип баллады: на всех печать inferнальности. В персонажах – хозяевах «нечистой» квартиры – обыгрываются архетипы слепоты, глухоты, имеющие неоднозначный смысл, реализуя мотив «кривизны», убогости.

«Белизна» глаз слепого неприятна для Печорина. «Белый цвет есть цвет существ, потерявших телесность» – отмечает В.Я. Пропп [Пропп, 1986, с. 175]. Ж. Силади отмечает, что амбивалентный белый цвет стягивает мир и персонажей в единый узел («белые стены моего нового жилища», «белая фигура», лодка с белым парусом) [Силади, 1994, с. 25]. Так, на наш взгляд, в «белом» обозначается семантика «призрачности» и недостижимости.

Преследуя слепого, Печорин замечает, что тот легко ориентировался в пространстве: очевидно, маргинальное пространство придавало ему силы⁹.

Странная улыбка слепого («...она произвела на меня самое неприятное впечатление», с. 264) сближает его с демоническими персонажами: Так, созерцая слепого, Печорин наделяет его inferнальными признаками.

Слепой, став для Печорина источником тайны, сам того не желая, превращается в поводыря, или вожатого, чуть не приведя его к гибели¹⁰. При этом, в сущности, он оказывается несчастным, брошенным всеми человеком: «Долго при свете месяца мелькал белый парус между темных волн; слепой всё сидел на берегу, и вот мне послышалось что-то похожее на рыдание: слепой мальчик точно плакал, и долго, долго» (с. 273). Слепой мальчик причислен к маргинальным персонажам: его слепота обретает онтологический смысл. На это указал С.В. Савинков: «Его назначение нейтрализует в нем противопоставление моря и суши, этого и того (не зря он пользуется разными языками: говорил со мной малороссийским наречием, а теперь изъяснялся чисто по-русски) и потому наделяет (для Печорина недостижимой) всевидящей полнотой внутреннего знания» [Савинков, 2004, с. 239].

Старуха, скорее всего притворяющаяся глухой, реагирует на попытку Печорина разоблачить слепого: «*Вот выдумывают, да еще на убогого! за что вы его? что он вам сделал?*» (с. 267). Глухота, глухой – признак, в народной культуре приписываемый нечистым духам, грешникам¹¹. Признак глухоты ассоциировался с миром мертвых: глухота метафорически соотносилась с такими понятиями, как тишина, немота, запустение. В повести – старуха – некое подобие Бабы Яги, с одной стороны, с другой – никому не нужный человек.

Брошенные люди, упоминание беса, какого-то таинственного лодочника, увезшего дочь хозяйки за море, – все это слагаемые тайны.

Старухина дочь, которая, по словам слепого, «*утикла за море с татаринном*» (с. 264), материализуется из слухов, как подобие водной девы Ундины. Аналогично и Янко, появившийся из моря («*Янко не боится ни моря, ни ветров, ни тумана, ни береговых сторожей*», с. 265, – говорит о нем слепой) и растворившийся в акватической стихии окончательно, – подобие балладного мертвого жениха, который, согласно фольклорно-мифологической логике, приходит за невестой – своей собственностью¹².

Прислушивание – специфический жест слепого: обделенный зрением, он живет слухом и тактильными ощущениями: «*...это не вода плещет, меня не обманешь, – это его (Янко. – Г.К.) длинные весла*» (с. 265).

Все персонажи в «Тамани» безымянны; Янко – единственный, имеющий имя¹³. Он появляется дважды: до «поединка рокового» Печорина с Ундиной и после. Сначала ночной странник предстает таким: «*Человек среднего роста, в татарской бараньей шапке*» (с. 266). Во время второго его появления Печорин замечает еще одну деталь – «*стрижен был по-казацки*» (с. 273). Маргинальность персонажа соотносится с оборотничеством беса.

Эти приходы Янко ассоциируются с приходами призрака: он появляется только ночью, лица его не видно. Янко – подобие мертвого жениха или жениха-призрака из романтических баллад и новелл. Мотив мертвого жениха в «Тамани» только намечен, но в сопряжении «начал» и «концов» фразы слепого о сбежавшей с татаринном дочерью старухи – запрограммированный финал «Тамани».

Подобный призраку Янко, восходит к архетипу разбойника, характерного именно для романтической литературы и иронично обы-

гранного Лермонтовым. Так, в его костюме подчеркивается характерная деталь: «...за ременным поясом его торчал большой нож» (с. 273).

Безымянная девушка-контрабандистка, наделенная сразу несколькими литературно-мифологическими именами (русалка¹⁴, Унди-на¹⁵, Миньона¹⁶), – восходит к лермонтовскому архетипу поющей женщины; лермонтовский архетип в свою очередь – к русалкам, сиренам, виллам и т.д.¹⁷. Неслучайно для Печорина звуки ее голоса показались падающими с неба, а голос – обещающим райские наслаждения. Так создается им «русалочий миф».

«Двоение» Ундины прокомментировал М. Вайскопф, связав повесть Лермонтова с романтической техникой, присущей воссозданию как inferнальных существ, так и небесных: «Ночной образ самой “ундины” строится переходе от тьмы, слепоты и «безобразности» к тени, промелькнувшей при лунном свете, ночному голосу и, наконец, к туманной “белой фигуре”. По существу, весь этот стадийный ряд неотличим от техники разворачивания черт, организующих появление недоовплощенных женских образов сакрального толка...» [Вайскопф, 2012, с. 440]. «Недоовплощенность» женского персонажа специфична у Лермонтова: она также связана с балладным кодом.

Ундина существует в сознании Печорина между полюсами «нежного» и «коварного», что придает ее облику и поведению загадочность. «Змеиное» и «кошачье» в поведении Ундины явно демонической природы, неслучайно, наделенная сверхъестественной силой, она смогла победить взрослого мужчину.

Характерная русалочья деталь в образе Ундины – ее волосы. Волосы-косы – амбивалентны: они несут очарование, но в них и гибель. «Змеи волос» – образ, имеющий истоком миф о Медузе Горгоне, где «змеиность» – вредоносное, отталкивающее качество (змеи связаны с водой). Змеевласой изображалась Геката, богиня Луны, владычица колдовства. В то же время внимание к волосам как детали женского облика отсылает к полотнам мировой живописи [Козубовская, 2012, с. 195-196]. Волосы во многих традициях являются символом силы. Печорин, схватив за волосы свою Ундины в момент схватки, обессилил её, лишив сверхъестественной силы.

Ситуация подглядывания Печорина за русалкой-ундиной («Она выжимала морскую пену из длинных волос своих; мокрая рубашка

обрисовывала гибкий стан ее и высокую грудь», с. 272) отсылает к пушкинской «Нереиде»¹⁸.

Таинственность в «Тамани» во многом предопределяется начитанностью Печорина, воспринимающего мир через призму культуры¹⁹, отсюда и его способность «прозревать» Красоту, созидавая мир-текст.

Лермонтовский образ русалки-ундины был навеян «Ундиной» В.А. Жуковского – поэмой («старинной повестью»), представляющей собою переложение стихами прозаической повести немецкого писателя Фридриха де Ламотт-Фуке. Образ «водной девы» возник в русской литературе XIX века в результате начала диалога европейской и русской литератур²⁰.

Другой архетип – гетевская Миньона. Печорин сам признается, что не устоял перед Красотой: «…правильный нос свел меня с ума; я вообразил, что нашел Гётеву Миньону, это причудливое создание его немецкого воображения…и точно, между ими было много сходства: те же быстрые переходы от величайшего беспокойства к полной неподвижности, те же загадочные речи, те же прыжки, странные песни» (с. 269). Миньона (фр. Mignon – нежный, милый, любимый) – действующее лицо в «Вильгельме Мейстере» Гёте – идеальная женщина. «Воплотив самое сокровенное в романтическом мироощущении, она стала олицетворением томления, тоски по несбыточному, воплощением вечно женственного идеала и всепоглощающей музыкальной стихии» – отмечает Ирина Драч [Драч, 1997, электронный ресурс, <http://jgreenlamp.narod.ru/minjon.htm>].

Двоемирие, присущее балладе, в «Тамани» специфично.

С одной стороны, Тамань – предельно прозаический мир, где Печорин вынужден «ждать у моря погоды» – возможности следовать дальше, – скверный городишко, в котором бедность, грязь и т.д. В описании города Печориным использовано не мифологическое название «Таврида», а историческое – Крым: «Полюбовавшись несколько времени из окна … на дальний берег Крыма, который тянется лиловой полосой и кончается утесом, на вершине коего белеется маячная башня, я отправился в крепость Фанагорию, чтоб узнать от коменданта о часе моего отъезда в Геленджик» (с. 266). С другой стороны, провинциальный город наделяется признаками inferнального пространства: неслучайно Печорин долго кружит по городу в поисках свободной квартиры. «Кружение» – отсылает к проделкам черта и

беса: так, в фольклорно-мифологической традиции мыслится власть нечисти над человеком.

Инфернальность – категория, которой наделяется «скверный городишко», – проявляется как на уровне сюжета, так и на уровне концепции. Призыв черта на бытовом уровне (устав с дороги, измученный, Печорин начал сердиться, прокричав в таком состоянии: «Веди меня куда-нибудь, разбойник! Хоть к черту, только к месту», с. 263) обернулся событиями почти трагическими. Эти слова, которые Печорин, произнес, не задумываясь, прозвучали как заклинание, как вызов черта из потустороннего мира, имели для него роковые последствия.

Упоминание черта имеет двойной смысл. С одной стороны, на уровне сюжета, «нечистая квартира» приведет к черту. С другой – на уровне концепции – это путь к черту, т.е. в никуда. Напомним, что Печорин находится в дороге, которая напоминает дурную бесконечность.

Хата, находящаяся на самом берегу моря («Дверь сама отворилась; из хаты повеяло сыростью», с. 263, «В разбитое стекло врывался морской ветер», с. 264), – пространство бездомности, не защищенное от природных стихий, – ассоциируется с потусторонним пространством.

Поэтизация мира – свойство Печорина. Ему не чуждо эстетическое чувство, и в первом лунном пейзаже – высокая поэзия: «Берег обрывом спускался к морю почти у самых стен ее, и внизу с беспрерывным ропотом плескались темно-синие волны. Луна тихо смотрела на беспокойную, но покорную ей стихию, и я мог различить при свете ее, далеко от берега, два корабля, которых черные снасти, подобно паутине, неподвижно рисовались на бледной черте небосклона» (с. 263). Луна уподоблена антропоморфному женскому божеству: так вырисовывается космический масштаб мира-мифа. Спокойный пейзаж – следствие женской власти Луны: морская стихия ей покорна. Но в пейзаже появляется прозаическое сравнение – паутина. Эмпирическое опрокинуто в метафизическое: паутина – символ непрерывно ткущегося бытия, его непостижимой тайны. Прозаическая деталь прочерчивает логику сюжета: эмпирическая тайна контрабандистов не приблизила к тайне бытия [Керлот, 1994, с. 382].

Лермонтовские пейзажи, хотя и отсылают к литературной традиции (лунные пейзажи обязательны в романтической балладе²¹), специфичны. Уже первая прогулка по берегу дается в двойной тональности: *«Полный месяц светил на камышовую крышу и белые стены моего нового жилища…»* (с. 263); *«Луна тихо смотрела на беспокойную, но покорную ей стихию…»* (с. 263). В следующей зарисовке вновь двоеение: *«Месяц светил в окно, и луч его играл по земляному полу хаты»* (с. 264), *«Между тем луна начала одеваться тучами и на море поднялся туман; едва сквозь него светился фонарь на корме ближнего корабля…»* (с. 265). Месяц отмечает границы миров: ситуация преследования Печориным слепого сопровождается луной – романтическим символом бури: *«…у берега сверкала пена валунов, ежеминутно грозящих его потопить»* (с. 265). Но «месяц» в роли свидетеля «романтического свидания» Печорина с Ундиной и знак морского шторма: *«Месяц еще не вставал, и только две звездочки, как два спасительные маяка, сверкали на темно-синем своде. Тяжелые волны мерно и ровно катились одна за другой»* (с. 271). Здесь дважды ненавязчивыми намеками обозначен благополучный финал: месяц и звезды-маяки. «Месяц» отсылает к «жестокому романсу» «Окрасился месяц багрянцем», ситуация которого зеркальна печоринской²². У Лермонтова двоеение луны/месяца создает колебание смыслов воссозданной картины: в ней амбивалентное «женское» с его очарованием и коварством и не менее амбивалентное «мужское» с его рационалистичностью и волей²³.

Дважды в повести Печорин находится на грани сна и реальности: эти эпизоды отмечены отточием как знаком недосказанности. В первом эпизоде (*«Я завернулся в бурку и сел у забора на камень, поглядывая вдаль; передо мной тянулось ночью бурей взволнованное море, и однообразный шум его, подобный ропоту засыпающегося города, напомнил мне старые годы, перенес мои мысли на север, в нашу холодную столицу. Волнуемый воспоминаниями, я забылся…»*, с. 267) обозначается «двоемирие». Сами воспоминания никак не комментируются, не раскрываются, создав сюжетные лакуны, причем сама ситуация остается в рамках «высокого».

Второй эпизод, описывающий ситуацию в хате, также погружает Печорина в «инобытие»: *«Она села против меня тихо и безмолвно и устремила на меня глаза свои, и не знаю почему, но этот взор по-*

казался мне чудно-нежен; он мне напомнил один из тех взглядов, которые в старые годы так самовластно играли мою жизнь. Она, казалось, ждала вопроса, но я молчал, полный неизъяснимого смущения» (с. 270)²⁴. Вновь воспоминание как особая стихия, в которой Печорин чуть было не утонул. Тональность этого эпизода двоятся: с одной стороны, происходящее воспринимается Печориным как комедия («Эта комедия начинала меня надоедать, и я готов был прервать молчание самым прозаическим образом, то есть предложить ей стакан чая...», с. 271), с другой – именно здесь естественный порыв Печорина, готовность отклика на чужую страсть («...влажный, огненный поцелуй прозвучал на губах моих. В глазах у меня потемнело, голова закружилась, я сжал ее в моих объятиях со всею силою юношеской страсти...», с. 271). Комизм ситуации усилен тем, что, убегая, Ундина в сених «опрокинула чайник и свечу, стоявшую на полу» (с. 271). Печоринская ирония не снижает образ, придавая ему еще большую загадочность. Очарованный Ундиной, он, отправляясь на свидание, однако, взял пистолет и предупредил своего казака. Следуя за Ундиной, Печорин иронично замечает: «Не понимаю, как я не сломил себе шею; внизу мы повернули направо и пошли по той же дороге, где накануне я следовал за слепым» (с. 271).

Обратим внимание на то, что Печорин, ставший свидетелем и участником странных событий, находится в особом состоянии – между бодрствованием и сном²⁵. Оба эти состояния подкреплены чаем, который постоянно пьет Печорин, и курением. «Чай», на наш взгляд, здесь знак отрезвления: он как граница миров, возвращения к реальности (неслучайно Печорин в ситуации обольщения его Ундиной предлагает ей чай). Тогда как курение, наоборот, – знак погружения в инобытие²⁶.

В двойной оптике Печорина, сохраняющей полярность, отражен процесс, аналогичный динамике лермонтовского балладного жанра: в двоении зафиксировано, с одной стороны, движение от восприятия жанра как типично романтического с последующим воссозданием жанровой модели и, с другой, – его пародирование²⁷.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Первый вариант был опубликован: Козубовская, Г. П. «Тамань» Лермонтова: балладный код // Универсалии русской литературы 5. Сборник статей. – Воронеж: ООО ИПЦ «Научная книга», 2013. – С. 463-472. Переработанный

вариант опубликован: Козубовская, Г. П. М. Ю. Лермонтов: pro et contra, антология. Т. 2 / Сост., коммент. С. В. Савинкова, К. Г. Исупова; вступ. статья С. В. Савинкова. – Санкт-Петербург: РХГА, 2014.– С. 724-735. – (Русский Путь). Выражаем благодарность С.В. Савинкову за внимание к моей работе и ценное замечание о мифопоэтической структуре мира Тамани [Савинков, 2014, с. 40]. Позже статья вошла в монографии: [Козубовская, 2016].

2 См., напр., у Н.А. Ермаковой: «Таким образом, в итоговой структуре романа “Герой нашего времени” происходит перераспределение семантико-функциональной нагрузки художественных элементов, придав им качество жанровой поливалентности и двойкую кодированность знаками как малых “внутренних” форм (новелла, повесть, дневник, путевые записки), так и всего романного целого (“текст в тексте”» [Ермакова, 2008, электронный ресурс, http://rasporin.den-za-dnem.ru/index_e.php?el_book=278].

3 Ж. Силади рассматривает «Тамань» через призму волшебной сказки. [Силади, 1994, с. 21-33].

4 Далее текст повести цитируется по этому изданию. Номер страницы указывается в круглых скобках после цитаты.

5 См. об этом: [Влащенко, электронный ресурс, http://allstude.ru/Literatura_i_russkiiyazyk/Pochemu_Pechorin_ne_umeet_plavat.html].

6 Как указывает Г.М. Прохоров, «Тмутаракань – город, находившийся на Таманском полуострове (в р-не нынешней станицы Тамань) по др. от г. Боспор (Корчев, Керчь) сторону Керченского пролива на месте античной Германассы. Название, полученное им в средние века, по-видимому, от хазар, происходит от тюрк. «Таман-Тархан», означающего «город, правитель которого свободен от налогов» или же «город, освобожденный от налогов» [Прохоров, 1995, <http://feb-web.ru/feb/slovenic/es/es5/es5-1231.htm>].

7 См. также: [Маковский, 1996. с. 76-78].

8 «...у каждого героя (а не только у рассказчика) есть устойчивый атрибут или эпитет, который этимологически, фонетически или семантически связан с именем героя. Старуха и слепой связываются с печью, Янко с лодкой, а героиня с прилагательным печальный» [Силади, 1994, с. 22-23].

9 Феномен слепоты уходит корнями к мифологемам античности и по-разному проявляясь в фольклоре и художественной литературе. См. о слепоте: Долинная, Ю. А. Семантические коды слепоты в рассказе Гайто Газданова «Счастье» // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2006. – № 2. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://dlib.eastview.com/browse/doc/9503834EVXpress>. (20.02.2021). См. о слепоте: Слепота // Райкен Л., Уилхойт Д., Лонгман Т. (ред.) Словарь библейских терминов. М., 2005. URL: <https://azbyka.ru/otchnik/Spravochniki/slovar-biblejskih-obrazov/676>. (Дата обращения: 24.09.2021).

10 Так рождаются ассоциации с картиной П. Брейгеля «Слепые».

11 Глухота наряду с другими физическими уродствами воспринималась как Божье наказание за грехи, как результат родительского проклятия или свидетельство несправедности человека. См.: [Агапкина, <http://pagan.ru/slowar/g/ghuhota8.php>].

12 См. об этом: [Евзлин, 1993, с. 140].

13 Самая распространенная версия о происхождении и толковании имени «Ян»: имя Ян – это форма мужского имени Иван, соответствующее древнееврейскому имени Иоанн (Йоан), означающее «милость Божия». Согласно другой версии, имя происходит от имени бога света и солнца, почитаемого в Древнем Риме – Януса. Или от славянского слова, означающего реку – «jana»...у вос-

точных народов с образом души, придавая ему значение «жизнь», «новизна» См.: Значение имени Ян [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kakzovut.ru/names/yan.html>. (20.02.2014).

14 См. о русалках: [Зеленин, 1995].

15 В фольклорно-мифологической традиции, ундины выступают в роли водного духа или русалки. Название этого существа происходит от латинского «unda», т.е. вода. Верхняя часть тела ундины человеческая, нижняя – рыба. Нрав их очень коварен. Ундины завлекают путника песнями, а потом губят. Родственны ундины русалки и nereиды. Версия мифа об Ундине была адаптирована в виде романа «Ундины» немецким писателем-романтиком бароном Ф. да ла Мотт Фуке в 1811 году, переведена на русский язык В.А. Жуковским. См. сайт «Мифологическая энциклопедия. Бестиарий. Русалка» [Электронный ресурс]. – URL: <http://myfology.narod.ru/monsters/rusalks-undinare.html>. (20.02.2014).

16 См. в комментариях: [Лермонтов, 1958, Т. IV, с. 485].

17 См. балладу М.Ю. Лермонтова «Русалка». См. о балладе как жанровой модели: [Козубовская, 2010, с. 78-83], [Козубовская, 2016]. Кроме того, в соответствующем разделе настоящего издания.

18 «Сокрытый меж дерев, / едва я смел дохнуть: / Над ясной влагою полубогиня грудь / Младую, белую как лебедь, воздымала / И пену из власов струею выжимала» [Пушкин, 1957, Т. II, с. 22]. Сюжет «Тамани», на наш взгляд, связан еще с одним архетипом – мифом о Пигмалионе и Галатее. В Ундине Печорин сначала обрел Галатее-душу, потом ее потерял. «Морская пена» – лейтмотив морских пейзажей, но выжимающая пену из волос Ундины уже не Афродита: так обозначено в сознании Печорина ушедшее очарование.

19 См. о «книжности» Печорина: Савинков, С. В. Книжная парадигма в «Герое нашего времени»: Тамань // Вестник Моск. гос. ун-та. Сер. 9, Филология. – 2002. – № 2. – С. 116-122; Афанасьева, Э. М. Образ читателя и феномен чтения в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Известия Уральского государственного университета. Гуманитарные науки. Филология. Вып. 11. – 2006. – № 0041. – № 41.

20 Архетипический сюжет о трагической любви прекрасного рыцаря и ундины: ундины может обрести живую душу, если вступит в брак с мужчиной. Но человек, взявший ее в жены, не должен обижать ее вблизи воды или на воде, иначе она исчезнет в водной пучине и будет там находиться как в тюрьме. Если же ундины исчезнет, то ее муж не должен жениться вновь, иначе она придет к нему, и он умрет. У В.А. Жуковского, несмотря на «небесное» и «детское» в Ундине, мифологема женщина-вода-гибель остается все же значимой.

21 В этом плане показательны метатекстовое послание В.А. Жуковского «Подробный отчет о луне. Послание императрице государыне Марии Федоровне».

22 Сам романс был написан Я.Ф. Пригожим в конце XIX в. Но источник романса – романтическая баллада А. Шамиссо «Ночное путешествие» и «Ночная поездка», которая появилась в 1828 году, ситуация которой в какой-то степени аналогична печоринской: обманутая в любви девушка отомстила своему бывшему возлюбленному за то, что он ее коварно предал, заколов кинжалом неверного, а вслед за этим и себя. См. подробнее: [Электронный ресурс]. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Окрасился_месяц_багрянцем. (20.06.2021).

23 В сравнении лодки Янко с уткой – явная депозитизация: «... но я с невольным биением сердца глядел на бедную лодку; но она, как утка, нырнула и потом, быстро взмахнув веслами, будто крыльями, выскакивала из пропасти

среди брызгов пены; и вот, я думал, она ударится с размаха об берег и разлетится вдребезги; но она ловко повернулась боком и вскочила в маленькую бухту невредима» (с. 266).

24 Очарование, которому невольно поддается Печорин, выражено в акустическом эффекте костюма девушки: «Уж я доканчивал второй стакан чаю, как вдруг дверь скрипнула, легкий шорох платья и шагов послышался за мной…» (с. 270). Акустический эффект срабатывает сильнее визуального.

25 Оригинальна интерпретация Ж. Силади, которая рассматривает события «Тамани» как происходящие во сне, мотивируя тем самым повышенную символичность повести. См.: [Силади, 1994, с. 29].

26 См. о семантике курения в русской литературе: Неминуший, А., Бородкина, Е. «Янтарь в устах его дымится...»: К семиотике мотива курения в русской литературе XIX века // Звезда. – 2007. – №4. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2007/4/ne13.html>.

27 См. об этом процессе у М.Л. Скобелевой: «Не подвергая сомнению права романтической баллады на существование, Лермонтов не столько «снижает», сколько преобразует балладную форму, творчески исследуя границы художественных возможностей жанра» [Скобелева, 2009, с. 63].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Агапкина, Т. Глухота, глухой / Т. Агапкина // Словарь Сварога. – URL: <http://pagan.ru/slowar/g/gluhota8.php>. (20.02.2021).

Вайскопф, М. Влюбленный демиург: Метафизика и эротика русского романтизма / М. Вайскопф. – Москва: Новое литературное обозрение, 2012. – 696 с.

Виноградова, Л.Н. Вода / Л.Н. Виноградова // Славянская мифология: Энциклопедический словарь. – Москва, 1995. – URL: <http://watermarket.ru/articles/1838>. (20.02.2021).

Даль, В. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В.И. Даль. – Москва: Русский язык, 1978. – Т. I. – 699 с.

Драч, И. Странствия Миньон / И. Драч // Зеленая лампа: Учебный культурологический журнал. – 1997. – № 1. – URL: <http://jgreenlamp.narod.ru/minjon.htm>. (20.02.2021).

Евзлин, М. Космогония и ритуал / М. Евзлин. – Москва: Радикс, 1993. – 337 с.

Ермакова, Н. А. «Текст в тексте» как структурная модель «Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова / Н.А. Ермакова // Текст – комментарий – интерпретация / под. Редакцией Т.И. Печерской. – Новосибирск: НГПУ, 2008. – URL: http://rasporin.den-za-dnem.ru/index_e.php?el_book=278. (20.02.2021).

Зеленин, Д. К. Очерки русской мифологии. Умершие неестественной смертью и русалки / Д.К. Зеленин. – Москва: ИНДРИК, 1995. – 432 с.

Керлот, Х. Э. Словарь символов / Х.Э. Керлот. – Москва: REFL-book, 1994. – 243 с.

Козубовская, Г. П. Мифопоэтика русской литературы: жанр и мотив / Г.П. Козубовская. – Барнаул: изд-во АлтГПУ, 2016. – 267 с.

Козубовская, Г. П. Поэзия А.Фета и мифология / Г.П. Козубовская. – Москва: Флинта-Наука, 2012. – 320 с.

Козубовская, Г. П. Русская поэзия: миф и мифопоэтика. Монография / Г.П. Козубовская. – Барнаул: БГПУ, 2006. – 320 с.

Лермонтов, М. Ю. Полное собрание сочинений: в 10 т. / М.Ю. Лермонтов. Т. VI. – Москва: Воскресение, 2002. – 583 с.

Лермонтов, М. Ю. Собрание сочинений: в 4 т. Т. IV / М.Ю. Лермонтов. – Москва: ГИХЛ, 1959. – 595 с.

Магомедова, Д. М. К специфике сюжета романтической баллады / Д.К. Магомедова // Поэтика русской литературы. – Москва: Изд-во РГГУ, 2001. – С. 38-45.

Маковский, М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: образ мира и миры образов: образ мира и миры образов / М.М. Маковский. – Москва: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 1996. – 416 с.

Маркович, В. М. Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма / В.М. Маркович // Жуковский и русская культура. – Москва: Наука, 1987. – С. 138-168.

Похлёбкин, В. В. Чай: его типы, средства / В.В. Похлёбкин. – Москва: Легкая и пищевая промышленность, 1981. – 119 с.

Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – Ленинград: Лениздат, 1986. – 415 с.

Прохоров, Г. М. Тмутаракань // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: в 5 т. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1995. Т. 5. Слово Даниила Заточника – Я. Дополнения. Карты. Указатели. – 1995. – 399 с. – URL: <http://feb-web.ru/feb/slovinc/es/es5/es5-1231.htm>. (20.02.2021).

Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. – Москва: АН СССР, 1956 – 1958 / А.С.Пушкин. Т. II. – Москва: АН СССР, 1957. – 558 с.; Т. III. – Москва: АН СССР, 1957. – 558 с.

Савинков, С. В. Поэт нашего века / С.В. Савинков // М.Ю. Лермонтов: pro et contra, антология: в 2 т. Т. 2 / Сост., коммент. С.В. Савинкова, К.Г. Исупова; вступ. статья С.В. Савинкова. – Санкт-Петербург: РХГА, 2014. – 998 с. – (Русский Путь). – С. 7-50.

Савинков, С. В. Творческая логика Лермонтова / С.В. Савинков. – Воронеж: изд-во Воронежского государственного университета, 2004. – 285 с.

Силади, Ж. К. поэтике и семантике «Тамани» Лермонтова / Жофия Силади // Slavica tergestina. 2. – Trieste, 1994. – С. 21-33. – URL: <http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/3945/1/Szilagy%20Slavica%2002.pdf>. (20.02.2014).

Сильман, Т. Заметки о лирике / Т. Сильман. – Ленинград: Советский писатель, 1975. – 223 с.

Скобелева, М. Л. Динамика пародии в лирике М.Ю. Лермонтова освобождение от балладного канона / М.Л. Скобелева // Известия УрГУ. – 2009. – №. 1-2 (63). – С. 113-122. – URL: [http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0063\(01_\\$01_02-2009\)&xsl=showArticle.xslt&id=a14&doc=./content.jsp](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0063(01_$01_02-2009)&xsl=showArticle.xslt&id=a14&doc=./content.jsp). (20.02.2021).

REFERENCES

Agapkina, T. Gluhota, gluhoj / T. Agapkina // Slovar' Svaroga. – URL: <http://pagan.ru/slovar/g/gluhota8.php>. (20.02.2021).

Dal', V. Tolkovyj slovar' zhivogo velikoruskogo yazyka: v 4 t. / V.I. Dal'. – Moskva: Russkij yazyk, 1978. – Т. I. – 699 s.

Drach, I. Stranstviya Min'on / I. Drach // Zelenaya lampa: Uchebnyj kul'turologičeskij žurnal. – 1997. – № 1. – URL: <http://jgreenlamp.narod.ru/minjon.htm>. (20.02.2021).

Ermakova, N. A. «Tekst v tekste» kak strukturnaya model' «Geroya nashego vremeni» M.Yu. Lermontova / N.A. Ermakova // Tekst – kommentarij – interpretacija / pod. Redakcijej T.I. Pečerskoj. – Novosibirsk: NGPU, 2008. – URL: http://raspopin.den-za-dnem.ru/index_e.php?el_book=278. (20.02.2021).

Evzlin, M. Kosmogoniya i ritual / M. Evzlin. – Moskva: Radiks, 1993. – 337 s.

Kerlot, H. E. Slovar' simbolov / H.E. Kerlot. – Moskva: REFL-book, 1994. – 243 s.

Kozubovskaya, G. P. Mifopoetika russoj literatury: zhanr i motiv / G.P. Kozubovskaya. – Barnaul: Izd-vo AltGPU, 2016. – 267 s.

Kozubovskaya, G. P. Poeziya A.Feta i mifologiya / G.P. Kozubovskaya. – Moskva: Flinta-Nauka, 2012. – 320 s.

Kozubovskaya, G. P. Russkaya poeziya: mif i mifopoetika. Monografiya / G.P. Kozubovskaya. – Barnaul: BGPU, 2006. – 320 s.

Lermontov, M. Yu. Polnoe sobranie sočinenij: v 10 t. / M.Yu. Lermontov. T.VI. – Moskva: Voskresenie, 2002. – 583 s.

Lermontov, M. Yu. Sobranie sočinenij: v 4 t. T. IV / M.Yu. Lermontov. – Moskva: GIHL, 1959. – 595 s.

Magomedova, D. M. K specifikke syuzheta romantičeskoj ballady / D.K.Magomedova // Poetika russoj literatury. – Moskva: Izd-vo RGGU, 2001. – S. 38-45.

Makovskij, M. M. Sravnitel'nyj slovar' mifologičeskoj simboliki v indoevropejskih jazykah: obraz mira i miry obrazov: obraz mira i miry obrazov / M.M. Makovskij. – Moskva: Gumanitarnyj izdatel'skij centr VLADOS, 1996. – 416 s.

Markovich, V. M. Balladnyj mir Žhukovskogo i russkaya fantastičeskaya povest' epohi romantizma / V.M. Markovich // Žhukovskij i russkaya kul'tura. – Moskva: Nauka, 1987. – S. 138-168.

Pohlyobkin, V. V. Čaj: ego tipy, sredstva / V.V. Pohlebkina. – Moskva: Legkaya i pishčevaya promyšlennost', 1981. – 119 s.

Prohorov, G. M. Tmutarakan' // Enciklopediya «Slova o polku Igoreve»: v 5 t. – Sankt-Peterburg: Dmitrij Bulanin, 1995. T. 5. Slovo Daniila Zatočnika – Ya. Dopolneniya. Karty. Ukazateli. – 1995. – 399 s. – URL: <http://feb-web.ru/feb/slovec/es/es5/es5-1231.htm>. (20.02.2021).

Propp, V. Ya. Istoricheskie korni volshebnoj skazki / V.Ya. Propp. – Leningrad: Lenizdat, 1986. – 415 s.

Pushkin, A. S. Polnoe sobranie sočinenij: v 10 t. – Moskva: AN SSSR, 1956 – 1958 / A.S.Pushkin. T. II. – Moskva: AN SSSR, 1957. – 558 s.; T. III. – Moskva: AN SSSR, 1957. – 558 s.

Savinkov, S. V. Poet nashego veka / S.V. Savinkov // M.Yu. Lermontov: pro et contra, antologiya: v 2 t. T. 2 / Sost., komment. S.V. Savinkova, K.G. Isupova; vstup. stat'ya S.V. Savinkova. – Sankt-Peterburg: RHGA, 2014. – 998 s. – (Russkij Put'). – S. 7-50.

Savinkov, S. V. Tvorcheskaya logika Lermontova / S.V. Savinkov. – Voronezh: Izd-vo Voronežskogo gosudarstvennogo universiteta, 2004. – 285 s.

Siladi, Zh. K poetike i semantike «Tamani» Lermontova / Zhofiya Siladi // Slavica tergestina. 2. – Trieste, 1994. – S. 21-33. – URL: <http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/3945/1/Szilagy%20Slavica%2002.pdf>. (20.02.2014).

Sil'man, T. Zametki o lirike / T. Sil'man. – Leningrad: Sovetskij pisatel', 1975. – 223 s.

Skobeleva, M. L. Dinamika parodii v lirike M.Yu. Lermontova osvobozhdenie ot balladnogo kanona / M.L. Skobeleva // Izvestiya UrGU. – 2009. – №. 1-2 (63). – S. 113-122. – URL: [http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0063\(01_\\$01_02-2009\)&xsl=showArticle.xslt&id=a14&doc=../content.jsp](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0063(01_$01_02-2009)&xsl=showArticle.xslt&id=a14&doc=../content.jsp). (20.02.2021).

Vajskopf, M. Vlyublennyj demiurg: Metafizika i erotika russkogo romantizma / M. Vajskopf. – Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. – 696 s.

Vinogradova, L. N. Voda / L.N. Vinogradova // Slavyanskaya mifologiya: Enciklopedicheskij slovar'. – Moskva, 1995. – URL: <http://watermarket.ru/articles/1838>. (20.02.2021).

Zelenin, D. K. Ocherki russkoj mifologii. Umershie neestestvennoj smert'yu i rusalki / D.K. Zelenin. – Moskva: INDRIK, 1995. – 432 s.

ДЕФОРМАЦИИ ТЕЛА: МОТИВ СЛОМАННЫХ НОГ («ЖЕНИТЬБА» Н.В. ГОГОЛЯ)¹

В статье рассматривается неисследованный мотив в творчестве Н.В. Гоголя – мотив сломанных ног. В комедии «Женитьба», центральное событие которой сохраняет древние смыслы опасности, исходящей от невесты, обыграны разнообразные сюжетные метаморфозы – путаница имен, двойничество, подмены и замещения, «перемешивание» женихов и т.д. Ядро семантического поля «Женитьбы» – ноги: в разветвленных семантических цепочках реализуются глубинные смыслы комедии, финал которой запрограммирован персонажем с «дорожной» фамилией – Подколесин. Сквозной сюжет, где обыгрываются семантические пласты телесности, – ключ к авторской концепции. Деформированное/ущербное тело, смыслы которого «мерцают» в тексте (мотив сломанных ног и хромоты, в том числе и пожелание сломать ноги как символ безбрачия; охаивание невесты и женихов; символика «петушьей ноги»; хтонизм приданого – погреб; невеста, раздирающая тела, и т. д.), формирует «центробежный» вектор комедии с несостоявшимся событием.

Ключевые слова: архетип, деформированное тело, мифопоэтика, мотив, ноги, подтекст, семантическое поле, сюжет, телесность, ущербность

«Тело и телесность» – одна из актуальных в гоголеведении². Семантическое поле «Женитьбы» формирует фольклорно-мифологический код, связанный со свадебной обрядностью.

В именах персонажей так или иначе заложены мотивы, отсылающие к элементам обряда: Подколесин (а вместе с ним и Кочкарев) – дорога, путешествие; Жевакин – тело, Анучкин – костюм, переодевание; Яичница – еда, пир.

Всех женихов объединяет один мотив – «хождения по свету», опирающийся на семантику ног³.

Сказочный архетип – поиск невесты по свету – перевернут у Гоголя: эта функция отдана женскому персонажу – свахе; кроме этого, сваха «собирает» в кучу женихов для засидевшихся невест. Фольклорная формула, захваливающая найденных невест и женихов, варьируясь, «зеркалит» ситуацию: «Хоть по всему свету исходи, такой не найдешь» [Гоголь, 1949, т. V, с. 13]⁴ – заверяет Фекла Подколесина и убеждает невесту и ее родных: «Зато уж каких женихов тебе припаса! То есть и стоял свет и будет стоять, а таких еще не было! …так

ухлопоталась! По твоей комиссии все дома исходила, по канцеляриям, по министериям истаскалась, в караульни наслонялась...» (с. 21). Сваха, напрашиваясь на сочувствие, подчеркивает опасность своего ремесла; но в комичном споре с теткой невесты о том, кто важнее и почтеннее – дворянин или купец, закричит в сердцах: «А дворянин зарубит купца» (с. 24). Так в комедию входит тема виртуальных деформаций тела.

Подколесин напоминает сказочного Емелю, лежащего на печи. Само «действие» получает полярную семантику: редуцированное (не-действие) в мужском («лежит и курит»⁵) / активизированное в женском. Дважды оговаривается сказочное число «три»: сам жених сокрушается, что не может решиться на поступок («А ведь, кажется, все готово, и сваха вот уж три месяца ходит», с. 9); сваха, упрекая Подколесина, тоже указывает на давность срока («...уж вот третий месяц хожу к тебе, а проку-то нинасколько», с. 13); так число становится здесь знаком бесконечности. «Топтание на месте» выражается в том, что редуцированное мужское действие замещается женским, опосредованным в слове: «Подумаем, подумаем, матушка. Приходи-ка послезавтра. Мы с тобой, знаешь, опять вот эдак: я полежу, а ты расскажешь...» (с. 13). Курение как погружение в грезы, инобытие, замещающее передвижение в реальном пространстве, сопровождается услаждением слуха. Сваха – некое подобие Шехерезады из сказок «Тысячи и одной ночи».

Сказочный архетип «размывается» в недействии жениха: в сюжете очевидно изначальное торможение. Само торможение имеет неоднозначные мотивировки – личностную и «чиновничью»⁶: «А ты думаешь, небось, что женитьба все равно что «эй, Степан, подай сапоги!». Натянул на ноги, да и пошел? Нужно порассудить, порассмотреть», – поучает Подколесин сваху (с. 14); «Право, что-то не хочется; пусть лучше завтра», – увертывается от Кочкарева (с. 19). Причины торможения – неготовность экипировки (медленно шьются фрак и сапоги⁷, отсутствует хорошая вакса для сапог, без которой в хорошем обществе не будет уважения и т. д.) и, главное, мозоли: «... Вот еще гадко, если мозоли⁸. Готов вытерпеть Бог знает что, только бы не мозоли» (с. 12). «Мозоли» реализуют цепочку деформаций тела в комедии в общей картине дефектов современного человека и общего мироустройства.

Помимо общеизвестного, мозоли имеют и другое название – на-топтыши⁹. Народной мудростью в поговорке отразила достаточно точное наблюдение: «Мозоль не пуля, а с ног валит».

«Ноги – одна из самых мифологизированных частей человеческого тела», – отмечает Т.А. Агапкина [Агапкина, URL: <http://pagan.ru/slowar/n/pogi8.php>]. Ноги связаны с хтоническим началом, поскольку более других частей тела приближены к земле и с ней соприкасаются¹⁰.

Ноги в гоголевской «Женитьбе» фигурируют в контексте брачной символики. Так, в диалоге невесты, Агафьи Тихоновны, и Кочкарева, принявшего на себя функции свахи, «сломанная нога» становится символом брака, предопределяя подтекстовый слой комедии. Так, упоминание в диалоге некой девицы Бирюшкиной рождает следующий диалог:

Агафья Тихоновна. Ах, ведь вы не знаете, с ней ведь история случилась.

Кочкарев. Как же, вышла замуж.

Агафья Тихоновна. Нет, это бы еще хорошо, а то переломила ногу.

Арина Пантелеймоновна. И сильно переломила. Возвращалась довольно поздно домой на дрожках, а кучер-то был пьян и вывалил с дрожек.

Кочкарев. Да то-то я помню, что-то было: или вышла замуж, или переломила ногу (с. 31–32).

«Замуж вышла» и «ногу сломала» в сознании Кочкарева абсолютно тождественны. На уровне бытового сюжета случившееся с девицей Бирюшкиной совершенно не занимает Кочкарева, ухватившего нить женского интереса: для него всевозможные замещения или подмены вполне естественны¹¹. Но на метафизическом уровне эта подмена обретает символический смысл.

Смысл подобной подмены получает объяснение на уровне мифологии. Согласно мифологическим представлениям, «хромой – мифологическая персонификация солнца конца или начала года»¹². Так, в сопряжении «концов» и «начал» обозначается смена статуса невесты, отраженная в таком, например, обряде, как «Невеста в черном»¹³. Неразвернутый в комедии мотив женской хромоты, с одной стороны, отсылает к сказочным сюжетам о хромоножках, с другой – предваряет сюжетную линию Марьи Тимофеевны Лебядкиной и ее виртуального брака со Ставрогиным в «Бесах» Ф.М. Достоевского¹⁴.

В комедии Гоголя в качестве приданого за невесту дают, помимо прочего, пивной погреб¹⁵. Так обозначается хтоничность невесты и ее возможная связь с чертом. Кроме того, как подчеркивает сваха, «огород есть еще на Выборгской стороне; третьего года купец нанимал под капусту, и такой купец трезвый, совсем не берет хмельного в рот…» (с. 12–13)¹⁶.

Повторяющаяся ситуация путаницы имен и их носителей также обнажает хтоничность «женского». Так, Подколесин в разговоре со свахой сначала не может вспомнить даже имени невесты, путая ее с кем-то: «Ну, так как же, как? Как бишь ее: Меланья?» (с. 12). «Меланья» в переводе с древнегреческого – «черная, темная, мрачная». Сама оговорка Подколесина неоднозначна: в ней выражается, с одной стороны, страх обмана (могут подсунуть залежалый товар), с другой – подсознательный ужас перед женитьбой вообще, ассоциирующейся с черным, темным, мрачным.

Акцентирование телесности во внешнем облике невесты порождает семантический контраст с этимологией ее имени: «Агафья» – от агапэ – любовь, противостоящая эросу в христианской философии¹⁷. В мерцании историко-культурных смыслов имени заложена двойственность женского персонажа: она, с одной стороны, безобидное существо, «лакомый кусочек», приманка для мужчин, манящая, одурманивающая, с другой – нечто, опасное для них. Второй смысл символически раскрывается в эпизоде реконструкции Агафьей Тихоновной идеального жениха: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича – я бы тогда тотчас же решилась» (с. 37). Мотив разъятия, разрывания на куски – в основе древних обрядов жертвоприношения¹⁸. Невеста, перемешивающая женихов в «ридикюле», уподобляется демиургу, Бабе-Яге или колдунье. Характерно, что любимый цветок невесты – тот, «который покрепче пахнет-с» (с. 50). «Гвоздика» имеет неоднозначную семантику: у фламандцев этот цветок – символ обручения, у древних христиан – символ страданий Христа [Флора и Фавн, 1998, с. 30]. Так, брачная символика сопрягается с мотивом деформации тела.

Мотив сломанных ног в комедии Гоголя увязывает персонажей-женихов. Яичница желает сломать ноги Анучкину, который пыта-

ется перебежать ему дорогу: «Нелегкая тебя принесла, подломились бы тебе твои поджарые ноги!» (с. 41). Позже Кочкарев желает того же Подколесину, посылая его к черту: «Ступай, ступай, и чтобы ты себе сейчас же переломил ногу. Вот от души посылаю тебе желание, чтобы тебе пьяный извозчик въехал дышлом в самую глотку! ... Вот клянусь тебе, что теперь между нами все кончилось, и на глаза мне больше не показывайся!» (с. 54).

Особое внимание уделяет мифология ногам персонажей: хтонические существа имеют непорядок в ногах (хромоту, копыта) или не имеют ног вовсе¹⁹.

Пожелание сломанных ног тождественно пожеланию кастрации, что актуально в брачном контексте. Неполнота форм и асимметрия особенно характерны для ситуации пересечения рубежа.

Хромота – аномалия, тесно связанная со страданием. В пьесе Гоголя зеркальны мужская²⁰ и женская хромота²¹, создающие ассоциативное поле ущербности. В пожелании сломать ноги – заклятие безбрачием.

Страх собственной ущербности присущ Подколесину: он боится седого волоса, кривого зеркала («Знаю я эти другие зеркала. Целым десятком кажет старше, и рожа выходит косяком», с. 15). Разбитое неожиданно подкравшимся Кочкаревым зеркало в эпизоде – источник страданий, а на уровне целого – знак беды и предвестие несостоятельности.

Толстый жених с комичным именем «Яичница» ассоциируется с мифологическим Приапом, несчастным сыном Афродиты²²; напуганная Кочкаревым невеста убегает от него с криком «прибьет»²³. Толстый, но не добрый Яичница – самый ругающийся персонаж в комедии; по использованию разного рода бранных слов он почти равен Кочкареву. Страдающий от собственного имени, он не вписывается в «совершенный» мир: «Да что делать? я хотел было уже просить генерала, чтобы позволил называться мне Яичницын, да свои отговорили: говорят, будет похоже на “собачий сын”» (с. 29). Яичница готов сорвать зло на обманщице-свахе (приданое обернулось прахом, благодаря стараниям Кочкарева), используя характерный жест: «Черти б тебя съели, ведьма ты проклятая! (*притопывая ногой*)» (с. 43); «Но как сваха-то проклятая... Ах ты, бестия эдакая, ведьма! Ведь если бы вы знали, какими словами она расписала! Живописец, вот совер-

шенный живописец! “Дом, флигеля, говорит, на фундаментах, серебряные ложки, сани”, – вот садись, да и катайся! – словом, в романе редко выберется такая страница. Ах ты, подошва ты старая! Попадись только ты мне…» (с. 43). В двойной семантике опять присутствуют ноги: подошва обуви – нижняя деталь, непосредственно соприкасающаяся с землей; подошва (или старая подошва) – вредный, занудный, неприятный человек²⁴.

Субтильный Анучкин («…а губы, мать моя, – малина, совсем малина – такой славный» (с. 22), – расписывает жениха Фекла), у которого «ножки узенькие, тоненькие» (с. 22), клянется: «Знай я, что невеста с таким образованием, да я … да и нога бы моя, просто, не была здесь. Вот как-с» (с. 44)²⁵.

Самый ущербный из женихов – Жевакин, который, по его собственным словам, сватался 17 раз и каждый раз терпел неудачу, – достаточно высокого мнения о себе: «Добро бы был нехорош чем. (*Осматривается.*) Кажется, нельзя сказать этого – всё слава Богу, натура не обидела. Непонятно» (с. 48–49). Почти во всех эпизодах Жевакин саморазоблачается, обнажая свои дефекты. Перепутав имя Яичница с блюдом, он признается: «Ах, извините! я немножко туговат на ухо» (с. 29). Удерживая невесту, он успокаивает ее: «Но, может быть, вам что-нибудь во мне не нравится? (*Указывая на голову.*) Вы не глядите на то, что у меня здесь маленькая плешина. Это ничего, это от лихорадки; волоса сейчас вырастут» (с. 48). Комичен иконографический образ Жевакина, обрисованный Кочкаревым, дающим совет Жевакину совсем не жениться: «Ну, что у вас за фигура, между нами будь сказано? Нога петушья» (с. 46). Так, разгоня женихов, Кочкарев предельно «охудшил» одного из них, причем в охудшении, очернении опять появляются ноги²⁶.

«Петушья нога» отсылает к мифологическим представлениям. Так, Г. Спенсер указывает на изображения идолов – людей с птичьими головами или с петушьими ногами вместо человеческих или же с головами слонов²⁷, чем, согласно его гипотезе, отмечена память об истоках рода, слияние двух ветвей которого порождает веру в существо, соединяющее в себе атрибуты обоих существ.

В то же время «петушиная хода или петуший шаг лошади, подергивание на ходу задней ноги» вновь отсылает к хромоте. В этом контексте комична фраза, предваряющая уход персонажа из дома не-

весты: «Видно, приходится поворотить назад оглобли. А жаль, право жаль» (с. 49).

«Петушья нога» неоднократно появляется и после Гоголя в художественной и документальной прозе²⁸, превращаясь в архетип.

Жевакин существует в хтоническом контексте, заданном мотивом ног, в окружении двойников. Так, появляется «другой Жевакин», о котором он между прочим сообщает, чтобы выставить себя в более выгодном свете, что тот был ранен в ногу: «Был у нас еще другой Жевакин, да тот еще прежде моего вышел в отставку: был ранен, матушка, под коленком, и пуля так странно прошла, что коленка-то самого не тронула, а по жиле прохватила – как иголкой сшило, так что, когда, бывало, стоишь с ним, все кажется, что он хочет тебя коленком сзади ударить» (с. 31). Как отмечает Л. Этинген, «нога, в особенности колени, всегда рассматривались символами продолжения рода, даже половых органов» [Этинген, 2009, с. 207]. Так, деформированное тело становится знаком мужской слабости²⁹.

Упоминание вечно смеющегося без причины мичмана Петухова несет отзвуки петушьей ноги и готовит очередной «провал» жениха.

Обещая Жевакину быстро женить его, Кочкарев раскрывает невесте глаза на недостатки Жевакина, заверяя ее, что тот – пьяница, и здесь вновь упоминаются ноги: «Смотрите, смотрите: на ногах не держится. Эдакое мыслете³⁰ он всякий день пишет. Прогоните его, да и концы в воду!» (с. 48). «Пьянство» персонажа закрепляет и его имя «Бальтазар» (Balthazar), означающее «большую винную бутылку», что и обеспечивает персонажу проигрыш.

Сюжетная ситуация срыва женитьбы заложена уже в имени центрального персонажа Подколесина, которое, с одной стороны, содержит семантику движения по дороге (колесо), с другой – семантику жертвы (приставка «под-» вносит смысл несвободы: он под колесом, раздавленный, перееханный и т. д.). Финальное бегство персонажа запрограммировано в том числе и участием черта³¹. Как отмечает А. Иваницкий, «по ряду косвенных признаков можно предположить, что с «живой» и морочащей проезжей дорогой у Гоголя связан черт» [Иваницкий, 2001, с. 248–292]. Возможно, этот прочерченный Кочкаревым в порыве злобы путь Подколесина и сыграл, в конечном счете, свою зловещую роль. Инфернальный мотив обыгрывается в бытовом контексте: путь к черту и есть путь в никуда. Нереализованный на

уровне телесности (Подколесин не сломал ноги, выпрыгнув в окно; авторская ремарка указывает на то, что он «за сценой крихтит и охает: Ох! однако ж высоко!», с. 59) мотив «работает» на метафизическом уровне³².

Имя Иван имеет неоднозначную культурную семантику в сказочных сюжетах: дурак и царский сын³³. Имя Иван (стар. Иоанн) древнееврейского происхождения и означает: Яхве (Бог) смилоствовался, Яхве (Бог) помиловал, дар Бога, благодать Божья³⁴.

Отчество, образованное от имени Кузьма³⁵, также неоднозначно: по одним источникам, в переводе с греческого – «подвижный», по другим – «украшение», по третьим – от греческого «космос» – «вселенная, мир».

Устроением мира занимаются каждый по-своему и сваха Фекла (имя греческого происхождения, означает «божья слава»), и Кочкарев (его имя имеет неоднозначную семантику: Илья – русская форма древнееврейского имени Илия, означающего «Яхве – мой Бог, сила божья, крепость Господня, верующий»; «близнец» – библейск). Не случайно Подколесин предлагает Кочкареву заменить его, поехав вместо него к невесте.

«Провал» Кочкарева запрограммирован участием черта и специфической «хромотой» персонажа: «Из какого же дьявола, из чего, из чего я хлопочу о нем, не даю себе покою, нелегкая прибрала бы его совсем? А просто черт знает из чего! Поди ты спроси иной раз человека, из чего он что-нибудь делает! Эдакой мерзавец! Какая противная, подлая рожа! Взял бы тебя, глупую животину, да щелчками бы тебя в нос, в уши, в рот, в зубы – во всякое место! (*В сердцах дает несколько щелчков на воздух.*) Так вот нет же, пойду нарочно ворочу его, бездельника! Не дам улизнуть, пойду приведу подлеца! (*Убега-ет.*)» (с. 55). «Хромой бес» Кочкарев, будучи несовершенным, творит несовершенный мир.

Ядро семантического поля «Женитьбы» – ноги: в разветвленных семантических цепочках реализуются глубинные смыслы комедии, финал которой запрограммирован персонажем с «дорожной» фамилией. Сквозной сюжет, где обыгрываются семантические пласты телесности, – ключ к авторской концепции. Деформированное/ущербное тело, смыслы которого «мерцают» в тексте (мотив сломанных ног и хромоты, охаивание невесты и символика «петушьей ноги», хтонизм

приданого – погреб, невеста, раздирающая тела, и т. д.), формирует «центробежный» вектор комедии с несостоявшимся событием.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Первый вариант был опубликован: Козубовская Г.П. Деформация тела: мотив сломанных ног («Женитьба» Н.В. Гоголя) // Универсалии русской литературы. 3: сборник научных статей. Воронеж: ООО ИПЦ «Научная книга», 2011. С. 282–294. Впоследствии статья вошла в монографию: [Козубовская, 2016].
- 2 См. избранную библиографию о телесности в прозе Гоголя: [Козубовская, 2016].
- 3 Обратим внимание на смену фамилий при сценической постановке «Женитьбы». Как указывают комментаторы, «фамилия “Анучкин”, образованная от “онучей” (в “Женихах” – “Онучкин”), была найдена Гедеоновым неприличной для дворянина и офицера и заменена фамилией “Ходилкин”; в Петербурге Анучкин был переименован в “Хожалкина”». См.: [Гоголь, 1949, с. 462].
- 4 Далее цитируется по этому изданию. Номер страницы указывается в круглых скобках после цитаты.
- 5 «...лежание, безноготь, хромота, ползание – все это в славянской модели мира признаки змеевидных существ», – отмечает А. Юдин [Юдин, http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Udin/32.php]. См. также: Юдин А. Русская народная культура. Мифологические представления в необрядовом фольклоре. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Udin/32.php. Так в комедии ненавязчиво оформляется тема мужской ущербности.
- 6 Подколесин – чиновник, «топтанье ног» – в русле его должности (в афише – служащий, надворный советник). Нежелание топтать ноги в поисках невесты – в характере современного мужчины. В «чужом слове» он претерпевает разнообразные трансформации: от неназванного Феклой («Все сидит в халате да трубку знай себе покуривает», с. 13) до переименований Кочкаревым: «... Лежит, проклятый холостяк!.. Ну, ну, дрянь, колпак, сказал бы такое слово... да неприлично только. Баба! хуже бабы!...» (с. 19), «Как порядочный человек, решил жениться, последовал благоразумию и вдруг – просто сдуру, белены объелся, деревянный чурбан...» (с. 19), «Это просто старый бабий башмак, а не человек, насмешка над человеком, сатира на человека!» (с. 56) и т. д.
- 7 Сапоги и ноги – в одном ряду, как знаки мужской силы и достоинства.
- 8 Согласно В. Далю, «мозоль ж. желвь, болозень, роговатая затверделость кожицы, от нагнета обувью». Но есть и другое значение: «безотвязно мозольничать, попро-шайничать, надоедать» [Даль, 1979, I, с. 389].
- 9 По мнению восточных целителей, появление натоптышей и ороговевших мозолей в одних и тех же местах может сигнализировать о неполадках с теми или иными органами. См. подробнее: [Большая мозоль. URL: <http://www.aif.ru/health/article/34240>].
- 10 Л. Этинген, подчеркивая, что стопа иной раз выступала символом души, ссылается на музейные скульптуры, ноги которых на разном уровне (голень, стопа, обувь) снабжены крылышками, считая, что это следует расценивать как указание на возможность не просто подъема, а подъема духовного. И далее: «“Пята”, пятка – воспринималась как окончание человека. Обычно у большинства эта часть стопы направлена кзади, но у нас именно сюда при испуге “уходит душа”. Именно этой частью ступни давят, сокрушая зло, змею, именно сюда они же нас, как и всевозможных богов и героев, жалят» [Этинген, 2009,

с. 212]. «Через мотивы, связанные с ногами, в славянских верованиях реализуется оппозиция человек/нечеловек. Одним из проявлений хтонического начала у мифологических персонажей является характерная хромота, одноноготь или безноготь, особая походка, неспособность ходить и нетипичные для человека способы передвижения: укажем хотя бы на Бабу-ягу, лежащую на печи или летающую в ступе, или на зооморфность конечностей у некоторых персонажей, например, на копыта черта» [Агапкина, URL: <http://pagan.ru/slowar/n/nogi8.php>]. Она же отмечает, что неадаптированность новорожденных к этому миру с мифологической точки зрения выражается в неспособности к хождению; «...процесс воспитания и «взращивания» ребенка описывается в языке выражением поставить/ставить на ноги. Периферийность новорожденного, его близость к пограничью миров и – как следствие – к хтоническому началу заметна в обычае помещать ребенка если не в колыбели, то в ногах у матери» [Агапкина, URL: <http://pagan.ru/slowar/n/nogi8.php>].

11 См. в ситуации подглядывания в замочную скважину за невестой: *«Да ничего не видно, господа. И распознать нельзя, что такое белеет: женщина или подушка»* (с. 30).

12 См. об этом: Энциклопедия символов. URL: <http://www.symbolarium.ru/index.php/Хромота>.

13 См. об обряде: Еремина В.И. К вопросу об истоках и общности представлений свадебной и погребальной обрядности: «Невеста в чёрном» // Русский фольклор. Л., 1987. Т. XXIV. С. 21–64.

14 См., например, Ермилова Г.Г. Событие падения в романе Ф.М. Достоевского «Бесы». URL: [http://www.booksite.ru/fulltext/dos/toj/evs/kii/dostojevskii_f/sbor_stat/4.htm\(4\)](http://www.booksite.ru/fulltext/dos/toj/evs/kii/dostojevskii_f/sbor_stat/4.htm(4)).

15 Как указывает В. Даль, слово «погреб» произошло от слова «погребать», т. е. предавать земле, зарывать, хоронить. «Погребальня» – склеп, подземелье и вообще здание для погребения усопших. «Погребалище» – кладбище [Даль, т. III, с. 157].

16 С капустой связано много преданий. По древнегреческой легенде, в капусту превратились слезы фракийского царя Ликурга, наказанного Зевсом за соперничество с богом виноделия Дионисом [Флора и Фавн, 1998, с. 47]. У древних греков капуста была символом трезвости, и считалось, что она уничтожает опьянение. Образ капусты в фольклорных текстах обычно маркирует брачные отношения.

17 Имя невесты несет семантику оберега: в народе существует праздник, посвященный Агафье-коровнице, охраняющей коров от болезней; считалось, что на Агафью ходит по селам Коровья Смерть – отвратительная старуха, имеющая руки граблями, и несет домашней скотине мор. Для оберега женщины ночью, тайно, опахивают село, сами впрягаясь в соху. См. подробнее: URL: <http://kurufin.narod.ru/html/Translate/agata.html>.

18 См. об этом: [Фрейденберг, 1997, с. 64].

19 См.: URL: <http://aretania.livejournal.com/222055.html>. См. также: Степанов Ю. Баба Яга // Степанов Ю. Константы. Словарь русской культуры. - Москва: Академический проект, 2001. - С. 835-844.

20 Дефектность в виде хромоногости рассматривают иногда как печать Преписподней. Такие действительно не могли быть воинами и подвизались поэтому часто на кузнечном поприще. Причем эта специальность в народной традиции признавалась высшим умением, даже колдовством. Ведь Гефест повредил себе ногу при низвержении его с Олимпа Зевсом. Кузницы могли быть и подземны-

ми, находиться в различных таинственных пещерах, а отсюда представители этой профессии несли в себе заряд сверхъестественности. Христиане видели даже связь такого увечного кузнеца с дьяволом» [Этинген, 2009]. См., например, английскую сказку «Джоан и хромой гусопас», где перевернута тема «Золушки», а гусопас оказывается «чудесным помощником» (URL: <http://www.diary.ru/~kxena/p130289384.htm>).

21 См., например, у Б. Ахмадулиной: «Не плачьте обо мне – я проживу / той хромоножкой, вышедшей на паперть…» (URL: <http://www.litera.ru/stixiya/authors/axmadulina/all.html>).

22 «С самых древних времен культ фаллоса соединял в себе и непристойность, и некоторое уродство, и неизбежную комичность. Вполне типично такое второстепенное божество, как Приап (появившийся в греческом и латинском мире в эпоху эллинизма), с огромным детородным членом. Будучи сыном Афродиты, он покровительствовал плодovitости, и его статуи, как правило, из фигового дерева, ставились в полях и огородах и для того, чтобы сберечь урожай, и в качестве пугала; считалось, что он отпугивает воров, угрожая им половым насилием», – отмечает У. Эко [Эко У. История уродства. URL: http://www.i-u.ru/biblio/archive/eko_ist/04.aspx].

23 Возможно, Яичница ассоциируется в сознании Агафьи Тихоновны с папенькой-купцом, у которого «рука-то в ведро величиною – такие страсти! Ведь, если сказать правду, он и усахарил твою матушку, а покойница прожила бы подолее» (с. 20).

24 Елистратов В.С. Словарь русского аргю. URL: http://russian_argo.academic.ru/9264/.

25 Анучкин абсолютно не соответствует своему имени. Никанор – от греч. «увидевший победу» (первая часть имени Ника, означающего «победа», произошло от имени греческой богини Ники). Его провал с невестой спровоцировал Кочкарев, убедивший его, что она «известная была ленивица, вечно в дурацкой шапке сидит. А французский учитель просто бил ее палкой» (с. 43).

26 «Подобная идея просматривается и в потугах нацистов объявить ноги всех евреев большими. «В соответствующих кругах можно было уничтожить человека коротенькой справкой: “а ноги-то у него подозрительные…”» (И. Эренбург). Л. Этинген подчеркивает, что кривизна ног воспринималась как признак вырождения [Этинген, 2009].

27 См.: Спенсер Г. Опыты научные, политические и философские. URL: <http://lib.rin.ru/doc/i/130240p97.html>.

28 Например, у А. Доде в его романе «Тартарен из Тараскона» есть персонаж Костекальд – жилистый, поджарый, «Петушья Нога», как его называли. Или у В. Гиляровского в рассказе о Паше Рыжеусове, считавшем себя гурманом, хоть не мог отличить рябчика от куропатки: «Года два назад за ужином, когда каждый заказывал себе блюдо по вкусу, захотел и Паша щегольнуть своим гурманством.

– А мне дупеля! – говорит он повару, вызванному для приема заказов.

Наконец, в закрытом мельхиоровом блюде подадут дупеля.

– А нос где? – спрашивает Паша, кладя на тарелку небольшую птичку с длинными ногами.

– Зимой у дупеля голова отрезается... Едок, а этого не знаешь, – поясняет Королев.

– А!

Начинает есть и, наконец, отрезает ногу.

– Почему нога нитками пришита?.. И другая тоже? – спрашивает у официанта Паша.

Тот фыркает и закрывается салфеткой. Все недоуменно смотрят, а Королев серьезно объясняет:

– Потому, что я приказал к рябчику пришить петушью ногу.

Об этом на другой день разнеслось по городу, и уж другой клички Рыжеусову не было, как “Нога петушья”!

Однажды затащили его приятели в Малый театр на “Женитьбу”, и он услышал: “У вас нога петушья!” – вскочил и убежал из театра.

Когда Гоголю поставили памятник, Паша ругательски ругался:

– Ему! Надсмешнику!» [Гиляровский, 1989].

29 В подтексте – подкаблучник, под башмаком – отсюда страх женитьбы.

30 Как отмечают комментаторы, «мыслете» – старинное название буквы «м». Здесь в смысле «выделывать ногами зигзаги» [Гоголь, 1959, т. IV, с. 453].

31 Разозлившись на Подколесина за очередной фокус, Кочкарев посылает его к черту: «Ну так ступай же к черту!…Туда тебе и дорога!…К дьяволу, к своему старому приятелю!» (с. 54).

32 См. трактровку бегства Подколесина в статье С.В. Синцовой: «С одной стороны, это бегство имеет смысл обретения некоего укрытия, подобия «норы», куда прячется Подколесин и от угрозы женитьбы, и от назойливых приставаний Кочкарева, и от собственного страха и стыда… Но у того же адреса, сказанного Подколесиним («На канавку, возле Семеновского мосту». – Г.К.), есть и иной оттенок значения: незавершенности, открытости, отсутствия определенной конечной цели Так Гоголь едва уловимым штрихом переводит образ дороги в некий горизонт бесконечности, текучести (вода) и «переходности» (мост)» [Синцова, 2008, с. 67].

33 См. об имени в связи с анализом повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»: [Гончаров, 1997].

34 См.: URL: <http://www.alltaro.ru/names/men/Ivan.html>.

35 С Кузьмой связаны летние кузьминки (14 июня) – женский праздник, в этот день принято ходить в гости, устраивать застолья с разговорами и песнями; и зимние кузь-минки (14 ноября) – опять девичий праздник, в этот день начинают зимние рукоделия. (URL: <http://ourboys.ru/names/kuzma>).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Агапкина, Т.А. Ноги / Т.А. Агапкина, А.Л. Топорков // Славянская мифология: Энциклопедический словарь. Изд. 2. – Москва: Международные отношения, 2002. – 512 с. – URL: <http://pagan.ru/slowar/n/nogi8.ph>. (15.09.2021).

Большая мозоль. – URL: <http://www.aif.ru/health/article/34240>. (15.09.2021).

Бочаров, С. Г. Загадка «носа» и тайна лица / С.Г. Бочаров. – Бочаров С.Г. О художественных мирах. – Москва: Советская Россия, 1985. – С. 124-16.

Вайскопф, М. Сюжет Гоголя / М. Вайскопф. – Москва: «Радикс», 1994. – 592 с.

Высоцкая, В. Гоголь и народная культура / В. Высоцкая. – URL: http://www.newruslit.ru/for_classics/gogol/article081117_2. (15.09.2021).

Гиляровский, В. Москва и москвичи / В. Гиляровский. – URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Fiction/Gil/moskv_02.php. (15.09.2021).

Гоголь, Н. В. Полное собрание сочинений: в 14 т. - Москва: АН СССР, 1949. Т. IV. - 512 с.

Гончаров, С. А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте / С.А. Гончаров. - Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. Герцена, 1997. - 340 с.

Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. - Москва: Русский язык, 1978. Т. I. - 699 с.; - Москва: Русский язык, 1980. Т. III. - 555 с.

Европейские имена: значение и происхождение. - URL: <http://kurufin.narod.ru/html/Translate/agata.html>. (15.09.2021).

Елистратов, В. С. Словарь русского апро. - URL: http://russian_argo.academic.ru/9264. (15.09.2021).

Иваницкий, А.И. Архетипы Гоголя / А.И. Иваницкий // Литературные архетипы и универсалии. Под ред. Е.М. Мелетинского. - Москва: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. - С. 248-292.

Лотман, Ю. М. Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин, Достоевский, Блок) / Ю.М. Лотман, З.Г. Минц // Типология литературных взаимодействий: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение / Отв. ред. З. Г. Минц. - Тарту: 1983. - С. 35-41.

Лотман, Ю. М. О русской литературе. Статьи и исследования (1958-1993) / Ю.М. Лотман. - Санкт-Петербург: «Искусство-СПб», 1997. - 848 с.

Манн, Ю.В. Поэтика Гоголя / Ю.В. Манн. - Москва: Художественная литература, 1978. - 398 с.

Черных, П.Я. Историко-этимологический словарь. Т.1. - Москва: Русский язык, 1999. - 624 с.

Невская, Л.Г. Семантика дороги и смежных представлений в погребальном обряде / Л.Г. Невская // Структура текста. Под ред. Т.В. Цивьян. - Москва: Наука, 1980. - 287 с.

Обрядовый фольклор. Календарные обряды. Колядки. Понятие гиперболы. Подблюдные песни и гадания. Свадебный обряд. Песни свадебного обряда. Понятие аллегии. - URL: <http://lit.1september.ru/articlef.php?ID=200501914>. (15.09.2021).

Похлебкин, В.В. Словарь международной символики и эмблематики / В.В. Похлебкин. - Москва: Междунар. отношения, 1994. - 558 с.

Пушкарева, Н.Л. «Мед и млеко под языком твоим...». - URL: <http://de-ja-vu4.narod.ru/Mouth.html>. (15.09.2021).

Свадебный обряд на Руси. - URL: http://folk.pomorsu.ru/index.php?page=open_source/5_3_3. (15.09.2021).

Синцова, С.В. Гендер-концепт в русской литературе XIX века: художественные аспекты (на примере «Женитьбы» Н.В. Гоголя) / С.В. Синцова // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. - 2008. Т. 150, кн. 6. - С. 58-69.

Спенсер Г. Опыты научные, политические и философские. - URL: <http://lib.rin.ru/doc/i/130240p97.html>. (15.09.2021).

Эко У. История уродства. - URL: http://www.i-u.ru/biblio/archive/eko_ist/04.aspx. (15.09.2021).

Фарино, Ежи. Введение в литературоведение: учебное пособие / Ежи Фарино. - Санкт-Петербург: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. - 639 с.

Флора и Фавн: Мифы о растениях и животных: краткий словарь мифологии / под ред. В. Федосеенко. - Москва: Русь, 1998. - 256 с.

Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. - Москва: Лабиринт, 1997. - 448 с.

Холл, Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Дж. Холл. – М.: КРОН – ПРЕСС, 1996. – 656 с.

Шейнина, Е.Я. Энциклопедия символов / Шейнина Е.Я. – Москва: АСТ, 2006. – 591 с.

Энциклопедия символов. - URL: <http://www.symbolarium.ru/index.php/Хромота>. (15.10.2021).

Этинген, Л.Е. Мифологическая анатомия / Л.Е. Этинген. – Москва: Изд-во «Институт общегуманитарных исследований», 2009. – 528 с.

Юдин, А. Русская народная культура. Мифологические представления в необрядовом фольклоре. - URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Udin/32.php. (15.10.2021).

REFERENCES

Agapkina, T. A. Nogi / T.A. Agapkina, A.L. Toporkov // Slavyanskaya mifologiya: Enciklopedicheskij slovar'. Izd. 2. – Moskva: Mezhdunarodnye otnosheniya, 2002. – 512 s. – URL: <http://pagan.ru/slovar/n/nogi8.ph>. (15.09.2021).

Bocharov, S. G. Zagadka «nosa» i tajna lica / S.G. Bocharov. – Bocharov S.G. O hudozhestvennyh mirah. - Moskva: Sovetskaya Rossiya, 1985. - S. 124-16.

Bol'naya mozol'. - URL: <http://www.aif.ru/health/article/34240>. (15.09.2021).

Chernyh, P. Ya. Istoriko-etimologicheskij slovar'. T.1. - Moskva: Russkij yazyk, 1999. - 624 s.

Dal', V. I. Tolkovyj slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka: v 4 t. – Moskva: Russkij yazyk, 1978. T. I. – 699 s.; - Moskva: Russkij yazyk, 1980. T. III. – 555 s.

Eko, U. Istoriya urodstva. - URL: http://www.i-u.ru/biblio/archive/eko_ist/04.aspx. (15.09.2021).

Elistratov, V. S. Slovar' russkogo argo. - URL: http://russian_argo.academic.ru/9264. (15.09.2021).

Enciklopediya simvolov. - URL: <http://www.symbolarium.ru/index.php/Hromota>. (15.10.2021).

Etingen, L. E. Mifologicheskaya anatomiya / L.E. Etingen. – Moskva: Izd-vo «Institut obshchegumanitarnyh issledovanij», 2009. -528 s.

Evropejskie imena: znachenie i proiskhozhdenie. - URL: <http://kurufin.narod.ru/html/Translate/agata.html>. (15.09.2021).

Farino, Ezhi. Vvedenie v literaturovedenie: uchebnoe posobie / Ezhi Faryno. – Sankt-Peterburg: Izd-vo RGPU im. A.I. Gercena, 2004. – 639 s.

Flora i Favn: Mify o rasteniyah i zhivotnyh: kratkij slovar' mifologii / pod red. V. Fedoseenko. – Moskva: Rus', 1998. –256 s.

Frejdenberg, O. M. Poetika syuzheta i zhanra / O.M. Frejdenberg. – Moskva: Labirint, 1997. – 448 s.

Gilyarovskij, V. Moskva i moskvichi / V. Gilyarovskij. - URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Fiction/Gil/moskv_02.php. (15.09.2021).

Gogol', N. V. Polnoe sobranie sochinenij: v 14 t. - Moskva: AN SSSR, 1949. T. IV. - 512 s.

Goncharov, S. A. Tvorchestvo Gogolya v religiozno-misticheskom kontekste / S.A. Goncharov. – Sankt-Peterburg: Izd-vo RGPU im. Gercena, 1997. – 340 s.

Ivanickij, A. I. Arhetipy Gogolya / A.I. Ivanickij // Literaturnye arhetipy i universalii. Pod red. E.M. Meletinskogo. – Moskva: Ros. gos. gumanit. un-t, 2001. – S. 248-292.

Holl, Dzh. Slovar' syuzhetov i simvolov v iskusstve / Dzh. Holl. – Moskva: KRON – PRESS, 1996. – 656 s.

Lotman, Yu. M. Obrazy prirodnyh stihij v russskoj literature (Pushkin, Dostoevskij, Blok) / Yu.M. Lotman, Z.G. Minc // Tipologiya literaturnyh vzaimodejstvij: Trudy po russskoj i slavyanskoj filologii. Literaturovedenie / Otv. red. 3. G. Minc. – Tartu: 1983. – S. 35-41.

Lotman, Yu. M. O russskoj literature. Stat'i i issledovaniya (1958-1993) / Yu.M. Lotman. – Sankt-Peterburg: «Iskusstvo – SPB», 1997. – 848 s.

Mann, Yu. V. Poetika Gogolya / Yu.V. Mann. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1978. – 398 s.

Nevskaya, L. G. Semantika dorogi i smezhnyh predstavlenij v pogrebal'nom obyryade / L.G. Nevskaya // Struktura teksta. Pod red. T.V. Civ'yan. – Moskva: Nauka, 1980. – 287 s.

Obryadovyj fol'klor. Kalendarnye obryady. Kolyadki. Ponyatie giperboly. Podblyudnye pesni i gadaniya. Svadebnyj obryad. Pesni svadebnogo obryada. Ponyatie allegorii. - URL: <http://lit.1september.ru/articlef.php?ID=200501914>. (15.09.2021).

Pohlebkina, V. V. Slovar' mezhdunarodnoj simvoliki i emblematiki / V.V. Pohlebkina. – Moskva: Mezhdunar. Otnosheniya, 1994. – 558 s.

Pushkareva, N. L. «Med i mleko pod yazykom tvoim...». - URL: <http://dejavu4.narod.ru/Mouth.html>. (15.09.2021).

Svadebnyj obryad na Rusi. - URL: http://folk.pomorsu.ru/index.php?page=open-source/5_3_3. (15.09.2021).

Shejnina, E. Ya. Enciklopediya simvolov / E.Ya/ Shejnina. – Moskva: AST, 2006. – 591 s.

Sincova, S. V. Gender-koncept v russskoj literature XIX veka: hudozhestvennyye aspekty (na primere «Zhenit'by» N.V. Gogolya) / S.V. Sincova // Uchen. zap. Kazan. un-ta. Ser. Gumanit. nauki. – 2008. T. 150, kn. 6. – S. 58-69.

Spenser, G. Opyty nauchnye, politicheskie i filosofskie. - URL: <http://lib.rin.ru/doc/i/130240p97.html>. (15.09.2021).

Yudin, A. Russkaya narodnaya kul'tura. Mifologicheskie predstavleniya v neobryadovom fol'klоре. - URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Udin/32.php. (15.10.2021).

Vajskopf, M. Syuzhet Gogolya / M. Vajskopf. – Moskva: «Radiks», 1994. – 592 s.

Vysockaya, V. Gogol' i narodnaya kul'tura / V. Vysockaya. – URL: http://www.newruslit.ru/for_classics/gogol/article081117_2. (15.09.2021).

«СЕМАНТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА» И.С. ТУРГЕНЕВА: ПУШКИНСКО-ФЕТОВСКИЙ КОД РОМАНА «РУДИН»¹

Правомерность использования термина «семантическая поэтика» (термин Ю.Левина, Д. Сегала и др. в исследовании поэзии акмеизма) может быть обоснована пониманием «поэтического» в прозе Тургенева, основывающимся на концепции В. Шмида («проза как поэзия»). Прочтение романа «Рудин» через пушкинские и фетовские аллюзии, как показано в статье, позволяет выявить некоторые механизмы, формирующие романную поэтику Тургенева. Семантическая цепочка *цветок – бабочка – душа*, отсылая к роману в стихах «Евгений Онегин», актуализирует и пародийный, и высокий планы, а семантическая цепочка *душистый – дыхание – ветер – душа – голова – дно – могила*, отсылая к циклу А. Фета «К Офелии», варьирует мотив загубленной души, составляющий основу гамлетовского слоя тургеневского текста, обыгрывая его в развернутой метафорике.

Ключевые слова: архетип, литературная аллюзия, мотив, память культуры, проза как поэзия, семантические цепочки

Термин «семантическая поэтика» получил обоснование в работе Ю.И. Левина, Р.Д. Тименчика, Д.М. Сегала, В.Н. Топорова, Т.В. Цивьян [Левин, Тименчик, Сегал, Топоров, Цивьян, 1974], позже также в статье Д.М. Сегала [Сегал, 1996] в связи с изучением поэтики акмеизма, в частности О. Мандельштама. Речь идет о чрезвычайной насыщенности поэтического слова, несущего многообразие культурных ассоциаций. В качестве предшественников О. Мандельштама в русской поэзии можно назвать А. Фета и И. Анненского (См. об этом: [Козубовская, 2012; Козубовская, 2011]).

На наш взгляд, обращение к термину «семантическая поэтика» в исследовании творчества И.С. Тургенева вполне правомерно. Многослойность и многомерность тургеневской прозы, обращенной к интеллектуальному читателю, обусловлена «памятью культуры»². И.С. Тургенев – один из наиболее «культурных» писателей XIX века³.

«Тургенев и мировая культура» – актуальный аспект изучения творчества писателя⁴. Культура по-разному репрезентируется в творчестве писателя: в интертексте (аллюзии, цитаты, реминисценции и т. д.), в мифопоэтике мотива, в архетипах и т. д.

Слово-образ, восходящий к другому тексту, тянет за собой ассоциации, связанные с контекстом, в свернутом виде сохраняя пратекст (или претекст), расширяя семантическое поле текста.

Изучение аллюзионного слоя в прочтении прозы Тургенева как поэзии⁵ позволит выявить некоторые механизмы, формирующие поэтику Тургенева⁶.

Исследование «пушкинского» слоя в романе «Рудин» (1855) уже имеет традицию⁷, о «фетовском» слое в романе пока еще не писали.

Продолжая наблюдения исследователей «пушкинского» слоя, отметим следующее.

В романе «Рудин» семантическая цепочка *цветок – бабочка – душа* отсылает к пушкинскому роману в стихах «Евгений Онегин»⁸ [см. подробнее: Тахо-Годи, 1999; Немзер, 2000].

Фигура Пандалевского содержит в себе элементы пародии, причем пародийность задана аллюзиями на роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Описание деревенской жизни Онегина («Вот жизнь Онегина святая…» [Пушкин, 1957, т. V, с. 213⁹] перекликаются с эпизодом заигрывания Пандалевского с деревенской девушкой: «…Константин Димидыч осторожно, как кот, подошел к девушке и заговорил с ней… погрозил ей пальцем и велел ей принести себе васильков» [Тургенев, 1980, т. V, с. 206¹⁰]. Упомянутый василек (согласно легенде, влюбившись в юношу Василия, русалка превратила своего возлюбленного в голубой цветок в надежде, что тот попадет в ее чертоги; но цветок остался у пашни [Флора и Фавн, 1998, с. 22–23]), – метафора нарциссизма Пандалевского.

«Прекрасный полевой цветок», преподнесенный Пандалевским Анне Павловне Липиной, уронившей его на дороге (здесь перевернута семантика архетипического мотива: в русской поэзии брошенный цветок, как правило, символизировал растоптанную женскую любовь¹¹), не раз отзовется в романе в различных музыкальных вариациях, ассоциативно увязывая персонажей.

«Бабочка», которой восторгается Пандалевский, помимо эмпирического смысла, несет другой, сопрягая полюса. «Бабочка»¹² из тварного существа, созданного Богом, превращается в символ беспомощности, включаясь в семантический комплекс боли/страдания.

Болевой комплекс пронизывает рассказ Лажнева о том, как Рудин в прошлом, в их общей юности, разрушил его счастье: «…Рудин

нисколько не желал повредить мне, – напротив! но вследствие своей проклятой привычки каждое движение жизни, и своей, и чужой, *пришпиливать словом, как бабочку булавкой* (курсив здесь и далее наш. – Г.К.), он пустился обоим нам объяснять нас самих, наши отношения... ну, сбил нас с толку совершенно!» (с. 260). «Распятие словом» – таков смысл рассказанной Лежневым истории.

Семантические цепочки с метафорикой боли связывают далекие в сюжетном пространстве эпизоды: самобичевание Рудина во время прогулки с Натальей по усадебному саду («Он осыпал самого себя упреками, доказывал, что рассуждать наперед о том, что хочешь сделать, так же вредно, как накалывать *булавкой* наливающийся плод...», с. 242) и рудинский рассказ о своей жизни в последней встрече с Лежневым (завистник – учитель математики – разрушил его преподавательскую судьбу: «...последний мой мыльный пузырь наткнулся на него, как на *булавку*, и лопнул», с. 318). А.А. Новикова-Строганова, включая в энтомологический ряд божью коровку (см. поведение Рудина на баррикаде: он лез, «карабкаясь кверху и помахивая знаменем и саблей», сам он уподобил насекомому одного из своих обидчиков), трактует смерть Рудина в мифопоэтическом ключе: «Тело погибло, а душа вознеслась на небо – как в фольклорных заклинаниях о “*божьей коровке*”» [Новикова-Строганова, 2010, с. 11]. Подобная интерпретация, несущая в себе отголоски христианского мироощущения, на наш взгляд, возвышает «умаленное» в зеркальных вариациях.

Аллюзия на роман («...и как огнем обожжена / остановилась она» [Пушкин, 1957, т. V, с. 77] – о Татьяне накануне отповеди Онегина), явленная в энтомологическом мотиве, выполняет сложную функцию, сопрягая в параллели реальный и «возможный» сюжеты: несостоявшаяся влюбленность в Рудина Липиной, чего так опасался Лежнев, и ошибка Натальи, ставшей жертвой рудинского огня.

Неназванный цветок – в подтексте размышлений Рудина в связи с его бегством из усадьбы Ласунской: «Он теперь знал по опыту, как светские люди даже не бросают, а просто *роняют* (курсив наш. – Г.К.) человека, ставшего им ненужным: как перчатку после бала, как бумажку с конфетки, как невыигравший билет лотереи-томболы» (с. 291).

Сиреневая беседка, связанная с мифологемой сирени/сирены [Шарафадина, 2003], семантически неоднозначна: обыгрываемый

архетип поляризует смыслы: с одной стороны, стареющий «сатир» Рудин, добившийся победы, с другой – молодой сатир Пандалевский, подслушавший разговор и не замедливший доложить о нем хозяйке. Цветочный мотив, очерчивая круг, замыкается Пандалевским – шпионом и приживальщиком, верным псом, оберегающим честь дома.

С Рудиным связан мотив *нежданного гостя*, в разных вариациях присутствующий в творчестве Пушкина. Рудин появляется в имени Ласунской вместо ожидаемого барона («Некто Муффель, барон, камер-юнкер из Петербурга», с. 205). «Замещение» кого-то – повторяющийся момент как в сюжете, так и в эпизодах биографии Рудина, рассказанных Лежневым. В сцене прощания с хозяйкой усадьбы Ласунской Рудин чувствует изменение своего статуса: «Он сел, но уже не как прежний Рудин, почти хозяин в доме, даже не как хороший знакомый, а как *гость*, и не как близкий *гость*» (с. 290).

Мотив замещения на семантическом уровне метафорически обыгран в описании рудинских речей: «Рудин владел едва ли не высшей тайной – музыкой красноречия» (с. 229). Автор подчеркивает, что рудинские речи были импровизацией («...вдохновением дышала его нетерпеливая импровизация», с. 229), и это отсылает к «Египетским ночам» А.С. Пушкина, к образу импровизатора, который становится ненужным сразу после окончания своей импровизации. Так, *мотив нежданного гостя* оказывается подсвеченным пушкинскими аллюзиями, в том числе и в реакции француженки-гувернантки, заметившей, как Рудин страстно схватил руку Натальи: «Впрочем, он в ее глазах был чем-то вроде виртуоза или артиста; а от подобного рода людей, по ее понятиям, невозможно было требовать соблюдения приличий» (с. 242-243).

К моменту публикации романа Тургенев и А.А. Фет уже были знакомы (датой знакомства биографы считают 1853 год); более того, Тургенев стал редактором Фета. Именно редакторская деятельность Тургенева обнаруживает несовпадение эстетических принципов того и другого [Кошелев, 2001].

«Фетовское», на наш взгляд, обозначается, прежде всего, на уровне ольфакторики.

Эпитет «душистый», скрепляя дневной и ночной миры в романе, в повторе актуализирует семантику «первого». В фольклоре «первое» отмечает начало мира, бытия и т. д. Так, в картине летнего утра,

открывающей роман, доминирует этот эпитет: «Солнце уже довольно высоко стояло на чистом небе; но поля еще блестели росой, из недавно проснувшихся долин веяло *душистой* свежестью…» (с. 199). В описании усадебного сада Ласунских («…В нем было много старых липовых аллей, золотисто-темных и *душистых*, с изумрудными просветами по концам, много беседок из акаций и сирени», с. 217) запах гармонично вписан в общую картину. Ольфакторика вместе с визуальностью формирует образ сада-рая.

Одорическое содержание образа в стихотворении Фета «Весенний дождь» («От лип *душистым* медом тянет…» [Фет, 1986, с. 120]) более конкретизировано, чем у Тургенева. Комментаторы дают неточную датировку – 1857 год, хронологически близкий к изданию романа. «Запах» для Фета сродни музыке, имеющей возможность «передавать и мысли, и чувства не раздельно, не последовательно, а разом, так сказать – *каскадом*» [Козубовская, 2005]. Ключ к содержанию фетовского эпитета – в мифологии [Козубовская, 2012]: «Еще разымчива, *душиста* и сладка / нам Гебы пенистая чаша» («Ты прав; мы старимся…»», с неточной датой – 1860 [Фет, 1986, с. 449]).

Повтор эпитета создает музыкальное нарастание смысла. Картиной ночной природы с эпитетом «душистый» завершается первый день пребывания Рудина в усадьбе Ласунской: «*Душистая* мгла лежала мягкой пеленою над садом; дремотной свежестью дышали близкие деревья. Звезды тихо теплились. Летняя ночь и нежилась, и нежила…» (с. 228). Ночь персонифицируется, обретая признаки женского любящего существа¹³. Ср. у Фета: «В златом сиянии лампы полусонной / И отворяя окно в мой садик *благонный*, / То прохлаждаемый, то в сладостном жару, / Следил я легкую кудрей ее игру: / *Дыханьем полночи* их тихо волновало / И с милого чела красиво отдувало…» [Фет, 1986, с. 213]. Взгляд из окна, запахи сада и персонифицированная ночь – составляющие фетовского кода. Стихотворение, датированное 1843 годом, конечно, было известно Тургеневу.

Эпитет «душистый» в эпистолярном общении обоих оценочен. Так, в письме от 18 (30) января 1858 г. Фет просит Тургенева: «…не забывайте нас Вашими короткими, но *душистыми* письмами» [Переписка Тургенева, 1986, т. I, с. 408]. «Душистость» – предельное выражение «живой жизни», ее органики: «Пожалуйста, не обманите моих химер, потому что это не надежды – надежды не бывают так на-

рядны и душисты» [Переписка Тургенева, 1986, т. I, с. 407]. В письме к С. Аксакову от 5 июня 1853 года Тургенев сожалеет, что *душистый* талант Фета немного выдохся.

Тот же эпитет использовал Тургенев в рецензии на «Записки оруднейного охотника» С.Т. Аксакова, содержащей, по замечанию Е.П. Дерябиной, первую тургеневскую оценку поэзии Фета, данную еще до личного знакомства с Фетом [Дерябина, 2003, с. 58]. Отнеся Фета к художникам «тонко развитым, нервическим, раздраженно-поэтическим», Тургенев, определяя черты их манеры, подводит итог: «Про них можно сказать, что им более всего доступен запах красоты, и слова их *душисты*» [Тургенев, 1980, т. IV, с. 519].

В романе Тургенева запах оказывается в сильной позиции. Так, например, описание природы, пробуждающейся от дождя, увиденное Натальей, еще не понимавшей своей влюбленности, завершается одоризмом: «Сильный запах поднялся отовсюду...» (с. 263). «Запах», замыкающий описание, – кульминация природного бытия, проявление ее сущностных сил. Картина двупланова. Определечивая оптику, автор редуцирует переживания героини, зашифрованные в пейзаже. Они нарастают параллельно с природными изменениями, поэтому строчка о запахе – одновременно выражение предела эмоций, которыми охвачена Наталья. Подобная двуплановая композиция характерна для фетовских миниатюр (см., например, «Шепот, робкое дыханье...», датированное 1850 г.).

Семантическая цепочка *душистый – дыхание – ветер – душа – голова – дно – могила* музыкально обыгрывает мотив загубленной души.

Засохший Авдюхин пруд, возле которого Наталья назначила свидание Рудину, заброшенная и исчезнувшая усадьба, где «ветер вечно шумел и угрюмо гудел в их высокой, тощей зелени...» (с. 277), предвещая катастрофу, готовят мотив смерти. Легенда, сохранившаяся в форме слухов («В народе ходили таинственные слухи о страшном преступлении», о третьей сосне, «которая в бурю повалилась и задавила девочку», с. 277), закрепляет за Авдюхиным прудом представление как о нечистом, пустом, глухом и мрачном месте, вводя мотив загубленной души.

Образ смерти варьируется в Натальином рассказе Рудину о поединке с матерью: «Вы спрашивали меня... что я ответила моей ма-

тери, когда она объявила мне, что скорее согласится на мою *смерть*, чем на брак мой с вами: я ей ответила, что скорее *умру*, чем выйду за другого замуж…» (с. 281). После разрыва Натальи с Рудиным, подводя черту, мать твердит как заклинание: «Кончено, решено и *похоронено*» (с. 297). Наталья, испытывая горечь любви, мучаясь стыдом в оглядке на недавнее прошлое, ощущает реальность смерти: «Ей так горько, и противно, и пошло казалось жить, так стыдно ей стало самой себя, своей любви, своей печали, что в это мгновение она бы, вероятно, согласилась *умереть*…» (с. 297). Переживаемые разрыв и прощание идут под знаком архетипического мотива отделения души от тела. Мотив загубленной души, мелькнувший в репликах Лежнева («Худо то, – продолжал Лежнев, постепенно оживляясь, – что он играет опасную игру, опасную не для него, разумеется; сам копейки, волоска не ставит на карту – а другие ставят *душу*...», с. 252), получил частичную реализацию.

Нереализованные смыслы мерцают в тексте. Архетип утопленницы, символизируя безумие любви, обозначен в «Натальином сюжете» Лежневым. Лежнев говорит об опасности пробуждения страстей в таких натурах, как Наталья: «...Знаете ли, что именно такие девочки топятя, принимают яду и так далее? Вы не глядите, что она такая тихая: страсти в ней сильные и характер тоже ой-ой!» (с. 261). Этот же архетип – в метафорике погружения на дно: «Она сидела не шевелась; ей казалось, что какие-то темные волны без плеска сомкнулись над ее головой и она шла *ко дну*, застывая и немея» (с. 295).

На наш взгляд, здесь отзвуки фетовского цикла «К Офелии», отсылка к стихотворению «Офелия гибла и пела…»», датируемому 1846 г. и вошедшему в сборник Фета 1850 г.: «Офелия гибла и пела, / И пела, сплетая венки; / С цветами, венками и песнью / На дно опустилась реки. / И многое с песнями канет / Мне в душу на темное дно, / И много мне чувства, и песен, / И слез, и мечтаний дано» [Фет, 1986, с. 114].

Как отмечает в комментариях Б. Бухштаб, в «остроуховском экземпляре» это стихотворение Фета вычеркнуто рукой Тургенева [Фет, 1986, с. 643], и поэтому, очевидно, оно не вошло в сборники 1856 и 1863 гг. (Хотя известно, что Тургенев одобрял фетовские переводы Шекспира). А.Е. Тархов в своих комментариях, реконструируя эпизод биографии Фета из рассказа Ап. Григорьева «Офелия», подчеркива-

ет: «...для Фета шекспировская Офелия была воплощением особого женского типа» [Тархов, 1982, т. I, с. 509].

В стихотворении Фета сняты границы между реальностью и фантазией, сном и явью, окружающим миром и душой. Поэтический мир Шекспира, интерпретируемый Фетом, трансформируется в иную поэтическую реальность; антитетичность пары лирических персонажей, перетекающих друг в друга, причудливо группирующихся, снята: поэт – Офелия, Офелия – Гамлет, поэт – Гамлет, поэт – Муза, поэт – возлюбленная и т. д. [Козубовская, 1985]. В основе подмен – тождественность составляющих космологического бытия (невещественность, нематериальность, «духовность субстанциональная» и «духовность как основа человеческих отношений»). Игра семантическими планами («дно реки» и «дно души») актуализирует мотив изживания боли через отторжение отболевшей части души. Снятие оппозиции «свое/чужое» ведет к обретению песенного дара, воскресению через умирание.

Мотив загубленной души развернут в телесной парадигме: голова – метонимия Рудина. Рудин существует в романе в двоящейся перспективе. Он и Орфей, очаровывающий своим пением (см. подробнее: [Кроо, 2008¹⁴], но он и «китайским болванчик»: «Недаром про него сказал однажды Пигасов, что его, как китайского болванчика, постоянно перевешивала голова» (с. 278). «Голова» обыграна и в двух признаниях Рудина Наталье: сначала некоторое кокетничанье в ситуациях искушения – «...я слишком стар. Куда мне кружить чужие головы? Дай бог свою сносить на плечах!» (с. 264), потом, в решительный момент, растерянность – «У меня голова кругом идет – я ничего сообразить не могу!..» (с. 279). «Кружение головы» – наказание Рудина за холодность, за самонадеянность, за дерзость, просто за желание быть счастливым. Мифологема головы вводит гамлетовский мотив¹⁵.

Мотив обузы-головы отсылает к раннему стихотворению А. Фета «Хандра» (датируется 1840 г.), которое впоследствии самим Фетом ни разу нигде не перепечатывалось: «Мне хочется идти таскаться в дождь; / Пусть шляпу вихрь покружит в чистом поле. Сорвал... унес... и кружит. Ну так что ж? / Ведь голова осталась. – Поневоле / О голове прикованной вздохнешь, – / Не царь она, а узник – и не боле! / И думаешь: где взять разрыв-травы, / Чтоб с плеч свалить обузу головы?» [Фет, 1986, с. 355]. В.А. Кошелев, указав на семантический сдвиг в

понятии «хандра» («Хандра, как поэзия “видений”» [Кошелев, URL: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200202803>]), связывает его с мотивом чертовщины, прочерченным в цикле «Хандра», впоследствии уничтоженным самим Фетом. На наш взгляд, фетовский черт-проказник претерпел метаморфозы в романе Тургенева: он – некая сила, провоцирующая Рудина (Рудин, сожалея о состоявшемся объяснении со своим проигравшим соперником Волынцевым, перекладывает вину на черта: «Черт меня дернул... съездить к этому помещику! Вот пришла мысль! Только на дерзости напрашиваться!..», с. 276); с другой стороны, – червь, грызущий его изнутри.

Венчающий встречу Рудина с Лежневым на большой дороге осенний пейзаж переключается с фетовским из «Хандры»: «А на дворе поднялся ветер и завыл зловещим завываньем, тяжело и злобно удаляясь в звенящие стекла. Наступила долгая, осенняя ночь» (с. 322).

Ветер – образ, в ретроспективе возвращающий к свиданию у Авдюнина пруда. В прощальных словах Натальи – горечь от сознания несостоявшегося счастья и трезвое признание опустошительного действия рудинской «фразы»: «Но я до сих пор вам верила, каждому вашему слову верила... Вперед, пожалуйста, взвешивайте ваши слова, не произносите их на ветер» (с. 282). И в этом вновь переключка с Фетом. «О, спой мне, как носится ветер вокруг его одинокой могилы» [Фет, 1986, с. 113] – строка из стихотворения «Я болен, Офелия, милый мой друг», также включенного поэтом в цикл «К Офелии» (стихотворение вошло в сборник 1856 г.). Безумие любви и последующее отрезвление, пережитые Натальей, – в образной полярности фетовской строки: «ветер» с его безоглядным опустошением и «могила» как материализованная боль, похороненная любовь. Незванная могила замещается картиной смерти Рудина на баррикаде: смерть как выход из тупика (см. монолог Рудина при последней встрече с Лежневым «...Смерть, брат, должна примирить наконец...», с. 319) осуществляется в эпилоге, где Рудин своей безоглядностью напоминает Дон Кихота, бросающегося на ветряные мельницы.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Первый вариант был опубликован: Козубовская Г.П. Семантическая поэтика И.С. Тургенева // Мир науки, культуры, образования: научный журнал. 2016. № 1 (56). С. 293–296. Впоследствии включен в монографию: [Козубовская, 2016].

2 Попытка развести понятия «память культуры» и «культурная память» в исследовании О.В. Свахиной «Функции культурной памяти в повестях И.С. Тургенева 1850–1870-х годов» (Екатеринбург, 2008), где первое определяется как «память, принадлежащая культуре» (то есть именно в этом значении содержится указание на то, что память является функцией культуры), а второе как принадлежащее субъекту, носителю этой памяти [Свахина, 2008], связано с неприятием теории смерти автора, к которой ведет первый термин. Мы используем этот термин в традиционном значении. Не все реминисценции и цитаты носят ярко выраженный сознательный характер.

3 О том, что род Тургенева всегда существовал в ауре культуры, говорят сохранившаяся коллекция живописи, принадлежавшая предкам Тургенева (картины мастеров фламандской школы, работы Сверчкова, Клодта и т. д.) и уникальная по своему составу спасско-лутовиновская библиотека, собиравшаяся несколькими поколениями Тургеневых и Лутовиновых [Спасское-Лутовиново, URL: http://auto-skiers.msk.ru/content_spasslut.html]. Подаренное П. Виардо поместье (Тургенев купил часть земли от имения «Шоссе», принадлежавшего некогда императрице Жозефине), превратилось в дачу. Сейчас там музей писателя. Тургенев имел собственное собрание картин художников барбизонской школы и, если бы не долги, появившиеся при обустройстве в Буживале, вряд ли распродал бы это собрание [Романтизм реализма. Музей И.С. Тургенева в Буживале, URL: <http://www.russiskusstvo.ru/authors/behtieva/a207>]. См. также: Эттингер П. Тургенев-коллекционер. М., 1919. № 3. С. 14–15. «Его небольшая квартира скоро наполнилась отборными произведениями старой голландской и современной французской живописи, в особенности великих пейзажистов Диаса и Руссо. Коллекция бронзовых и фарфоровых вещей из Китая и Японии каждый год пополнялась новыми дорогими экземплярами» [Л. Пич, см.: П. Фокин. Тургенев без глянца. URL: <http://profilib.com/chtenie/132094/pavel-fokin-turgenev-bez-glyantsa-11.php>]. См.: Галустьян А.Х. Герои и искусство в романах И.С. Тургенева: дис. ... канд. филол. наук. Л., 1988; Егоров О.Г., Савоськина И., Халфина Н.Н. Романы И.С. Тургенева: проблемы культуры. М.: Прометей, 2001. 224 с.; Халфина Н.Н. Художественное воплощение XVIII в. в творчестве И.С. Тургенева: дис. ... канд. филол. наук. М., 1987; Свахина О.В. Функции культурной памяти в повестях И.С. Тургенева: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2008.

4 Сам Тургенев писал о своем образовании: «Я занимался философией, древними языками, историей и с особенным рвением изучал Гегеля под руководством профессора Вердера... я слушал в Берлине латинские древности у Цумпта, историю греческой литературы у Бока...» (URL: <https://www.stihi.ru/2010/05/05/6297>). Писателя отличало знание языков: «С ранних лет он свободно владел несколькими языками – французским, немецким, английским, впрочем, нисколько не в ущерб русскому. В начале 40-х годов, после его странствований, к этому основному фонду прибавились хорошие практические навыки в языке итальянском; в конце того же десятилетия он прилежно занимался испанским, в начале 50-х годов принялся за польский, затем за чешский, в конце 60-х и в 70-е – за сербский и болгарский и т. д. Следует также иметь в виду, что из древних языков Тургенев основательно изучил греческий и латинский: в студенческие годы он мог сочинять длинные дружеские письма по-латыни и не забыл этот язык до конца жизни (О степени знакомства Тургенева с классическими языками в его юные годы дают представление его экзаменационные работы 1842 г., писанные по-латыни)» (т. XI, с. 8). См., на-

пример: Томан И.Б. И.С. Тургенев и немецкая культура // Тургеневский сборник. М., 1998; Гревс И. Образы Италии в творчестве И.С. Тургенева // Начала. Петербург, 1922. № 2. С. 64–105; Гревс И.М. Тургенев и Италия. (Культурно-исторический этюд). С приложением литературной справки «Тургенев и Петербург». Л.: Брокгауз–Ефрон, 1925. 126 с.; Старчаков А. О Венере Милосской // Новый мир. 1933. № 9. С. 215–223.

5 Формула В. Шмида «проза как поэзия» [Шмид, 1998]. В этой монографии автор не анализирует прозу И.С. Тургенева.

6 См. о мотивике Тургенева: Барсукова О.М. Роль символических мотивов в прозе И.С. Тургенева: дис. ... канд. филол. наук. М., 1997.

7 Общеизвестный факт: Тургенев хранил прядь волос с головы Пушкина в серебряном медальоне: он упросил камердинера срезать прядь волос с головы покойного Пушкина. См. библиографию по проблеме «Тургенев и Пушкин» [Козубовская, 2016].

8 См. о пушкинском замысле виньетки «Психея, задумавшаяся над цветком» [Тахо-Годи, 1999] и о графическом оформлении глав романа [Немзер, 2000; Цоффка, 2003].

9 Этот эпизод иронично проиллюстрирован Н. Кузминым. Впервые эти иллюстрации были опубликованными издательством «Academia» в 1933 г., к 100-летию со дня первого издания романа. В 1937 году книга получила золотую медаль на Международной выставке в Париже. За рубежом роман с иллюстрациями художника выходил 12 раз. Пушкин А.С. Евгений Онегин: роман в стихах / соч. Александра Пушкина; рис. Н. Кузьмина. М.; Л.: Academia, 1933. 331 с.

10 Далее роман Тургенева цитируется по этому изданию. В круглых скобках после цитаты указывается номер страницы. Случаи цитирования по другим источникам специально оговариваются.

11 См.: Шатин Ю.В. Цветок на могиле возлюбленной: семантические метаморфозы мотива в русской лирике 1/3 XIX в. Таллин, 1985.

12 Терновская О.А. Бабочка в народной демонологии славян: душа-предок и демон // Материалы к VI Международному конгрессу по изучению стран Юго-Восточной Европы: проблемы культуры. Москва, 1989. С. 151–160.

13 Наши наблюдения в какой-то степени совпадают с размышлениями И. Турбанова о специфике видения природы Тургеневым: «...мы находим и выделяем у писателя в описаниях природы прямо или косвенно выраженную *женскую телесность*, некое *тело природы*, которое проявляет себя или, скорее, действует на тургеневских героев именно в своих женских телесных качествах» [Турбанов, 2011].

14 Орфический мотив в связи с пушкинским «Евгением Онегиным» проанализирован К. Кроо [Кроо, 2008].

15 См. о Гамлете: Швецова Т.В. «Гамлет» в контексте творчества И.С. Тургенева: дис. ... канд. филол. наук. Архангельск, 2002.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Дерябина, Е.П. Тургенев и Фет: спор о творчестве / Е.П. Дерябина // Вестник Новгородского гос. ун-та. – 2003. – № 25. – С. 56-62. – URL: <http://www.novsu.ru/file/29064>. (Дата обращения: 15.08.2021).

Козубовская, Г.П. Поэзия А.Фета и мифология / Г.П. Козубовская. – Москва: Флинта-Наука, 2012. – 320 с.

Козубовская, Г.П. Поэтика цикла А. Фета «К Офелии» / Г.П. Козубовская // Русская поэзия XIX века. Образы Мотивы. Поэтика. – Куйбышев, 1985. – С. 88-99.

Козубовская, Г.П. Ольфакторный код поэзии А. Фета: благовония / Г.П. Козубовская // Афанасий Фет и русская литература. – Курск, 2005. – С. 26-37.

Кошелев, В.А. О «тургеневской» правке поэтических текстов А.А. Фета. Возвращение к проблеме / В.А. Кошелев // Новое литературное обозрение. – 2001. – №48. – С. 157-191.

Кошелев, В.А. Хандра / В.А. Кошелев // Литература. Журнал Издательского дома «Первое сентября». – URL: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200202803>. (Дата обращения: 15.10.2021).

Кроо, К. Интертекстуальная поэтика романа И.С. Тургенева «Рудин» / К. Кроо. – Санкт-Петербург: Академический проект, Изд-во ДНК, 2008. – 247 с.

Левин, Ю.И. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма / Ю.И. Левин, Д.М. Сегал, Р.Д. Тименчик, В.Н. Топоров, Т.В. Цивьян // Russian literature. – 1974. – № 7/8. – С. 47-82.

Немзер, А. Поэзия Жуковского в 6 и 7 главах романа «Евгений Онегин» / А. Немзер // При свете Жуковского: Очерки истории русской литературы. – Москва: Время, 2013. – С. 262-282.

Новикова-Строганова, А.А. О названии романа И.С. Тургенева «Рудин» / А.А. Новикова-Строганова // Русская речь. – 2010. – № 10. – С. 9-12.

Переписка И.С. Тургенева: в 2 т. Т. 1. – Москва: Художественная литература, 1986. – 607 с.

Фокин, П. Тургенев без глянца / П. Фокин. – URL: <http://profilib.com/chtenie/132094/pavel-fokin-turgenev-bez-glyantsa-11.php>. (Дата обращения: 15.10.2021).

Пушкин, А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. – Москва: АН СССР, 1956 – 1958 / А.С.Пушкин. – Т. II. – Москва: АН СССР, 1957. – 558 с.; Т. III. – Москва: АН СССР, 1957. – 558 с.; Т. 5. – Москва: Изд-во АН СССР, 1957. – 638 с.

Романтик реализма. Музей И.С. Тургенева в Буживале. – URL: <http://www.russiskusstvo.ru/authors/behtieva/a207>. (Дата обращения: 15.10.2021).

Свахина, А.В. Функции культурной памяти в повестях И.С. Тургенева 1850-1870-х годов: дис. канд. филол. наук / О.В. Свахина. – Екатеринбург, 2008. – 210 с.

Сегал, Д.М. Русская семантическая поэтика двадцать лет спустя // Russian Studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры. – 1996. – Т. 2. – № 1. – С. 7-52.

Спасское-Лутовиново. – URL: http://auto-skiers.msk.ru/content_spasslut.html. (Дата обращения: 15.10.2021).

Тархов, А.Е. Примечания / А.Е. Тархов // Фет А.А. Сочинения: в 2 т. – Москва: Художественная литература, 1982. Т. 1. – С. 500-537.

Фет, А.А. Стихотворения и поэмы / А. Фет. – Ленинград: Советский писатель, 1986. – 752 с.

Тахо-Годи, Е.А. Замысел античной виньетки у Пушкина / Е.А. Тахо-Годи // Пушкин и мир античности. Материалы чтений в «Доме Лосева» (25-26 мая 1999 г.). – Москва, 1999. – С. 100-117.

Турбанов И.С. Мотив природы как тела и тело природы у Тургенева // Дергачевские чтения. 2000: Рус. лит. : нац. развитие и регион. особенности. – Екатеринбург, 2001. – Ч. 1. – С. 228-233.

Тургенев, И.С. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. IV. – Москва: Наука, 1980. – 687 с.

Тургенев, И.С. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. V. – Москва: Наука, 1980. – 530 с.

Тургенев, И.С. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. XI. – Москва: Наука, 1983. – 530 с.

Флора и Фавн: Мифы о растениях и животных: краткий словарь мифологии / под ред. В. Федосеенко. – Москва: Русь, 1998. – 256 с.

Цоффка, В.В. Графический эпиграф Пушкина ко второй главе «Онегина» (Москва, 1826) / В.В. Цоффка // Русская словесность. – 2003. – № 4. – С. 14-18.

Шмид, В. Проза как поэзия: Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард / В. Шмид. – Санкт-Петербург: ИНАПРЕСС, 1998. – 354 с.

REFERENCES

Coffka, V.V. Graficheskij epigraf Pushkina ko vtoroj glave «Onegina» (Moskva, 1826) / V.V. Coffka // Russkaya slovesnost'. – 2003. – № 4. – С. 14-18.

Deryabina, E.P. Turgenev i Fet: spor o tvorchestve / E.P. Deryabina // Vestnik Novgorodskogo gos. un-ta. – 2003. – № 25. – С. 56-62. – URL: <http://www.novsu.ru/file/29064>. (Data obrashcheniya: 15.08.2021).

Flora i Favn: Mify o rasteniyah i zhivotnyh: kratkij slovar' mifologii / pod red. V. Fedoseenko. – Moskva: Rus', 1998. – 256 s.

Fokin, P. Turgenev bez glyanca / P. Fokin. – URL: <http://profilib.com/chtenie/132094/pavel-fokin-turgenev-bez-glyantsa-11.php>. (Data obrashcheniya: 15.10.2021).

Koshelev, V.A. O «turgenevskoj» pravke poeticheskikh tekstov A.A. Feta. Vozvrashchenie k probleme / V.A. Koshelev // Novoe literaturnoe obozrenie. – 2001. – №48. – С. 157-191.

Koshelev, V.A. Handra / V.A. Koshelev // Literatura. Zhurnal Izdatel'skogo doma «Pervoe sentyabrya». – URL: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200202803>. (Data obrashcheniya: 15.10.2021).

Kozubovskaya, G.P. Poeziya A.Feta i mifologiya / G.P. Kozubovskaya. – Moskva: Flinta-Nauka, 2012. – 320 s.

Kozubovskaya, G.P. Poetika cikla A. Feta «K Ofelii» / G.P. Kozubovskaya // Russkaya poeziya XIX veka. Obrazy Motivy. Poetika. – Kujbyshev, 1985. – С. 88-99.

Kozubovskaya, G.P. Ol'faktornyj kod poezii A. Feta: blagovoniya / G.P. Kozubovskaya // Afanasij Fet i russkaya literatura. – Kursk, 2005. – С. 26-37.

Kroo, K. Intertekstual'naya poetika romana I.S. Turgeneva «Rudin» / K. Kroo. – Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt, Izd-vo DNK, 2008. – 247 s.

Levin, Yu.I. Russkaya semanticheskaya poetika kak potencial'naya kul'turnaya paradigma / Yu.I. Levin, D.M. Segal, R.D. Timenchik, V.N. Toporov, T.V. Civ'yan // Russian literature. – 1974. – № 7/8. – С. 47-82.

Nemzer, A. Poeziya Zhukovskogo v 6 i 7 glavah romana «Evgenij Onegin» / A. Nemzer // Pri svete Zhukovskogo: Ocherki istorii russkoj literatury. – Moskva: Vremya, 2013. – S. 262-282.

Novikova-Stroganova, A.A. O nazvanii romana I.S. Turgeneva «Rudin» / A.A. Novikova-Stroganova // Russkaya rech'. – 2010. – № 10. – S. 9-12.

Perepiska I.S. Turgeneva: v 2 t. T. 1. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1986. – 607 s.

Pushkin, A.S. Polnoe sobranie sochinenij: v 10 t. – Moskva: AN SSSR, 1956 – 1958 / A.S.Pushkin. – T. II. – Moskva: AN SSSR, 1957. – 558 s.; T. III. – Moskva: AN SSSR, 1957. – 558 s.; T. 5. – Moskva: Izd-vo AN SSSR, 1957. – 638 s.

Romantik realizma. Muzej I.S. Turgeneva v Buzhivale. - URL: <http://www.russiskustvo.ru/authors/behtieva/a207>. (Data obrashcheniya: 15.10.2021).

Segal, D.M. Russkaya semanticheskaya poetika dvadcat' let spustya // Russian Studies. Ezhekvartal'nik russkoj filologii i kul'tury. – 1996. – T. 2. – № 1. – S. 7-52.

Shmid, V. Proza kak poeziya: Pushkin. Dostoevskij. Chekhov. Avangard / V. Shmid. – Sankt-Peterburg: INAPRESS, 1998. – 354 s.

Svahina, A.V. Funkcii kul'turnoj pamyati v povestyah I.S. Turgeneva 1850-1870-h godov: dis. kand. filol. nauk / O.V. Svahina. – Ekaterinburg, 2008. – 210 s.

Spasskoe-Lutovinovo. - URL: http://auto-skiers.msk.ru/content_spaslut.html. (Data obrashcheniya: 15.10.2021).

Taho-Godi, E.A. Zamysel antichnoj vin'etki u Pushkina / E.A. Taho-Godi // Pushkin i mir antichnosti. Materialy chtenij v «Dome Loseva» (25-26 maya 1999 g.). – Moskva, 1999. – S. 100-117.

Tarhov, A.E. Primechaniya / A.E. Tarhov // Fet A.A. Sochineniya: v 2 t. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1982. T. 1. – S. 500-537.

Turbanov, I.S. Motiv prirody kak tela i telo prirody u Turgeneva // Dergachevskie chteniya. 2000: Rus. lit. : nac. razvitie i region. osobennosti. – Ekaterinburg, 2001. – Ch. 1. – S. 228-233.

Turgenev, I.S. Polnoe sobranie sochinenij: v 30 t. T. IV. - Moskva: Nauka, 1980. - 687 s.

Turgenev, I.S. Polnoe sobranie sochinenij: v 30 t. T. V. - Moskva: Nauka, 1980. - 530 s.

Turgenev, I.S. Polnoe sobranie sochinenij: v 30 t. T. XI. - Moskva: Nauka, 1983. - 530 s.

Г.П. Козубовская

АННА АХМАТОВА И АФАНАСИЙ ФЕТ: ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

В статье, обращенной к изучению цикла А. Ахматовой «Полночные стихи», рассматривается фетовский слой в ахматовском цикле. Предлагается расшифровка одного образа - Офелии, восходящего, по мнению автора статьи, не только к Шекспиру, но и к А.Фету, в частности, к циклу 1840-х гг. «К Офелии», не столь часто привлекавшему внимание исследователей. Рассматривается семантическая поэтика Фета, содержащая ключ к поэтике Ахматовой, к формированию многосмысленности ахматовского текста.

Ключевые слова: Анна Ахматова, Афанасий Фет, автобиографический подтекст, цикл «К Офелии», многосмысленность, «Полночные стихи», семантическая поэтика, текстология, Шекспир

Цикл «Полночные стихи» (1963), который, Ахматова считала лучшим из всего, что она когда-либо написала [см.: Струве, http://russianway.rhga.ru/upload/main/050_Struve.pdi]¹, время от времени привлекал внимание исследователей [См.: Тименчик, 1993, Найман, 1989, Тюрина, 2006, Серова, 2016 и др.].

Текстологические разыскания (выяснение прототипичности «персонажей» цикла [см., например, Зыков, 1995] и его адресатов) в какой-то степени раскрывают автобиографический подтекст², но явно сужают смысл цикла. О многосмысленности цикла, рождающейся на глазах собеседников, пишет в своих воспоминаниях Д. Бобышев. Ахматова, читая текст, переводила взгляд с одного на другого слушателя: «Эти стихи прочитывались как любовный и драматический по смыслу диалог, происходивший сразу в нескольких временных слоях с неким прототипом, который тоже как бы расслаивался. Получался неожиданный эффект: некоторые строчки казались адресованными прямо к слушателю, а другие вводили к иным адресатам. Поэтому смысл стихов ритмически пульсировал от более ясного к более таинственному» [Бобышев, <https://dbobyshev.wordpress.com/око-ахматовой>]³.

Идея многосмысленности цикла проходит через работы В.Н. Топорова⁴, Р. Тименчика⁵, М. Серовой⁶ и др.

В нашей работе предпринята попытка расшифровки одного из слоев «Полночных стихов»⁷.

«...там, словно, Офелия, пела...»

«...там, словно, Офелия, пела / всю ночь нам сама тишина...» - такова строчка в окончательном варианте «Предвесенней элегии», входящей в цикл «Полночные стихи» [Ахматова, 1986, т. I, с. 231; Ахматова, 1996, т. I, с. 285; Ахматова, 1999, т. 2/2, с. 157].

В одном из черновых вариантов, приведенных Н.В. Королевой, имя «Офелия» опущено: «Но пьяная без вина / Нам как сумасшедшая пела / И плакала тишина» [Ахматова, 1999, т. 2/2, с. 428]. Включение имени шекспировской героини в «канонический» текст придавало ему необходимую многозначность, вырастающую из пересечения ассоциативных планов.

Л. Зыков, сопоставляя ахматовский текст и текст песни шекспировской Офелии (перевод Б. Пастернака), обнаружил «пунинский» слой⁸, подчинив выявление интертекста реконструкции конкретного адресата⁹.

А. Найман, с одной стороны, возводит образ ахматовской Офелии к поэзии И. Анненского (к драме «Фамира-кифаред»), с другой - связывает его с «английскими» эпизодами биографии Ахматовой (в частности, с Б. Анрепом) и творчества - с периодическими обращениями Ахматовой к В. Шекспиру [Найман, 1989]¹⁰. Одно из «цитирований» Шекспира - микроцикл «Читая Гамлета» (1909), в подтексте которого - отношения А. Ахматовой с Н. Гумилевым. Для нас весьма значимо наблюдение Г.П. Михайловой относительно этого цикла: «...Ахматова нарушила сложившуюся традицию поэтической интерпретации тех сцен “Гамлета”, которые завершают сюжетную линию Офелии, - сцен безумия и смерти. Эти трагические эпизоды возьмут на себя смыслообразующую функцию в лирике Ахматовой только спустя десятилетия - в цикле 60-х гг. “Полночные стихи”» [Михайлова, 2016, с. 21]¹¹. Пожалуй, это почти единственное в ахматоведении указание на один из слоев «Полночных стихов» - фетовский.

Почти не сохранилось сведений об отношении Ахматовой к поэзии А. Фета, кроме одной записи П.Н. Лукницкого: «Н.С. (Николай Гумилев. - Г.К.) Фета не любил. А.А. всегда говорила ему: “Почитай Фета, почитай Фета”, не потому что очень его любила, а потому, что считала, что Фета, вообще говоря, неудобно не читать. Н.С. брал книгу, но кроме строчки, “волшебный какой-то сук”, ничего хорошего

не находил» [Лукницкий, <https://profilib.com/chtenie/127300/pavel-luknitskiy-acumiana-vstrechi-s-annoy-akhmatovoy-t-1-lib-30.php>].

Очевидно, можно говорить о бессознательном усвоении Ахматовой поэзии А. Фета.

Состав фетовского цикла - нерешенная проблема фетоведения: в него включали от 4-х до 10 стихотворений¹². В нашей статье мы опираемся на издание А. Фета второй половины XX века [Фет, 1982]¹³, в котором цикл представлен четырьмя стихотворениями: «Не здесь ли ты легкою тенью» (1842), «Я болен, Офелия, милый мой друг» (1847), «Офелия гибла и пела» (1846), «Как ангел неба безмятежный» (1843)¹⁴.

В фетовском цикле «К Офелии» любовный сюжет отодвинут на второй план. Реконструируя автобиографический подтекст цикла, исследователи привлекают разнообразные контексты, в том числе позднюю фетовскую поэму «Студент» (опубликована в 1884 г.), прозу А. Григорьева, в частности, рассказ «Офелия. Одно из воспоминаний Виталина»¹⁵. А.Е. Тархов в своих комментариях к рассказу Ап. Григорьева подчеркнул: «...для Фета шекспировская Офелия была воплощением особого женского типа» [Фет, 1982, т. I, с. 509]¹⁶.

Впечатления о постановке трагедии Шекспира «Гамлет» Фет сохранил в своих мемуарах¹⁷. Попытка перевода «Гамлета» (1888) завершилась тем, что Фет его бросил, не справившись¹⁸. История истолкования шекспировских персонажей в русской поэзии прослежена Ю. Левиным [Левин, 1993]¹⁹. Трактую фетовскую Офелию как Вечно Женственное²⁰, Ю. Левин подошел к проблеме архетипов: Фет включает Офелию в число «вечных» образов, достойных воплощения [см. подробнее: Козубовская, 2012]. Различные аспекты интерпретации цикла предложил В.А. Кошелев [Кошелев, 2003]. Л. Пильд, отметив «двойничество» поэта и Офелии («Гибель Офелии и ее песни как бы компенсируется последующим возможным их возрождением (и перерождением) в творчестве лирического “я” – поэта») [Пильд, 2008, <http://iknigi.net/avtor-sbornik-statey/64545-i-vremya-i-mesto-istoriko-filologicheskij-sbornik-k-shestidesyatiletiju-aleksandra-lvovicha-ospovata-sbornik-statey.html>]), указала на поэтологический пласт цикла²¹. Ранее (в 1982 г.) эта мысль была высказана нами в докладе на Герценовских чтениях в ЛГПИ им. А.И. Герцена и в публикации²².

На наш взгляд, структурообразующим в цикле является мотив творчества. Погружение поэта в состояние сна, дремоты равнозначно состоянию поэтического вдохновения (ср., например, стихотворение Фета «Нет, не жди ты песни страстной», 1858).

Ключ к семантической поэтике Фета - в его высказывании: «Лирическое стихотворение подобно розовому шипку: чем туже скручено, тем сильнее действует» [Фет, 1982, т. II, с. 177], как бы приглашающим читателя к «раскручиванию» смысла, содержащегося в стихотворении.

В цикле поэтический мир Шекспира, интерпретируемый Фетом, трансформируется в иную поэтическую реальность; антитетичность пары лирических персонажей, перетекающих друг в друга (поэт - Офелия, Офелия - Гамлет, поэт - Гамлет, поэт - Муза, поэт - возлюбленная), снята. В основе подмен - тождественность составляющих космологического бытия (невещественность, нематериальность, “духовность субстанциональная” и “духовность как основа человеческих отношений”). В этом близость Фета к философии Шопенгауэра²³: тождественность - в одухотворении угасшей материи, в обретении ею природности, где обращение в иную субстанцию дает жизнь²⁴.

Все персонажи в цикле увязаны болью / болезнью. Болезнь поэта²⁵ сближает его с Гамлетом в истории, оставшейся за текстом: не названный Гамлет остается в душе поэта. Имя «Гамлет» анаграммировано в цикле, «рассыпано» на отдельные звуки; в осколках имени спрятана боль. «Могила Гамлета» - пластическая метафора больной души поэта, метафора состояния, ассоциирующегося с погребением. Омертвевшая душа поэта соотносится с погибшим Гамлетом. Ветер, кружащий вокруг могилы Гамлета, усугубляет боль, вызывая ощущение полной безысходности.

У Фета временные пласты сдвинуты, спрессованы: в этом он следует логике шекспировской обезумевшей Офелии, оплакивающей в своей песне Гамлета²⁶. Так обозначается параллель: Гамлет - Офелия, поэт - его возлюбленная; возникает усложненный ассоциативный семантический фон. Боль души поэта обретает имя, «овеществляясь» в облике Офелии - шекспировской героини. Но Офелия у Фета бестелесна: это тень в сновидной реальности (образ, перетекающий из первого стихотворения цикла - «Не здесь ли ты легкою тенью»), присутствие которой можно лишь почувствовать.

Шекспировский сюжет получает у Фета продолжение: Офелия - душа Гамлета, кружащая над его могилой и оплакивающая его, и в то же время стихия, подобная ветру, который «носится вокруг его одинокой могилы» [Фет, 1982, т. I, с. 84]. Офелия - душа самого поэта, страдающая герою Шекспира, скорбящая о нем и одновременно оплакивающая себя - поэта. Явление Офелии в сновидном мире - метафора погружения поэта в собственную душу.

Болью сближены две шекспировские героини - Офелия и Дездемона: «...про иву, про иву зеленую спой, про иву сестры Дездемоны» [Фет, 1982, т. I, с. 84]. Дездемона входит в мир Фета преломленной в двоящемся сознании - поэта и Офелии, его Музы. В фетовском ассоциативном ряду Офелия и Дездемона «сестры» - загубленные души, равные друг другу трагической участью²⁷. В этом удвоении - неизбежность боли, невозможность уйти от бремени памяти.

«Зеленая ива» - образ, перекочевавший из шекспировского текста («Sing all a green willow must be my garland») и сохраненный во многих переводах²⁸.

В различных мифологиях ива неоднозначна: она связана с жизнью и смертью. С одной стороны, это священное дерево, символ непрерывности жизни, с другой - символ смерти (из-за своих свесившихся ветвей²⁹), кладбищенское растение³⁰. Как сообщает Р. Грейвс, ива «являлась священным деревом Гекаты, Цирцеи, Геры и Персефоны (то есть всех, связанных со смертью ипостасей Тройственной Лунной Богини) и очень почиталась колдуньями» [Грейвс, http://www.hsgmagic.ru/biblioteka/37384_belaj_a_boginj_a_istoricheskaj_a_grammatika_poyeticheskoi_mifologii/p_80]. «Ива» - символ вдохновения и творчества [Мифологическая энциклопедия, растения в мифологии. Ива, <http://mythology.info/planta/iva.html>]. «Ива (helice - по-гречески, salix - на латыни) дала имя Геликону, жилищу девяти муз, участвующих в оргиях жриц богини луны» - уточняет Р. Грейвс [Грейвс, http://www.hsgmagic.ru/biblioteka/37384_belaj_a_boginj_a_istoricheskaj_a_grammatika_poyeticheskoi_mifologii/p_80]³¹.

У Фета ива амбивалентна: она символ загубленной жизни в жестоком мире и одновременно символ живой жизни, к которой тянется измученная душа поэта. Жизнь и смерть сосуществуют рядом, переливаясь друг в друга. В зеленой иве - возможность долгожданного воскрешения³². Троекратное повторение слова «ива», звучащее как

заклинание, нацелено на преодоление и боли, и смерти - в этом смысл мольбы поэта, обращенной к Офелии. Вслушивание в чужую песню (песню Офелии) при невозможности творить - есть вслушивание поэта в самого себя, в свою душу. Молчащая душа поэта и поющая Офелия - парадоксальная метафора творчества: таков поэтологический смысл стихотворения.

Душа, вобравшая в себя чужую боль, неразрывно слитую со своей, тянется к гармонии. Жажда жизни оказывается равновеликой ужасу гибели: «зеленая ива» - подобие спасительной нити, способной вывести из хаоса.

Стихотворение «Офелия гибла и пела, сплетая венки» - лирическая вариация по поводу одного из эпизодов трагедии Шекспира. Бинарная структура прозрачна: в центре первой строфы Офелия - шекспировская героиня, в центре второй - душа поэта.

«Плетение венка» - ритмический двойник пения Офелии (плетение слов тождественно акту звукоизвлечения, создающему мелодию): при всей парадоксальности сочетание двух действий - обнаруживает их общность. Прозревая в состоянии безумия и в песне, порожденной этим безумием, истинную ценность человеческого бытия, заключающуюся в простых человеческих радостях, принадлежащих живой жизни, Офелия возвращается в лоно природы, обретая, таким образом, утраченную естественность, свободу и гармонию души. Ее песни - плач о себе самой, о своей душе, но одновременно и о больной душе поэта.

Венок, сплетаемой Офелией самой себе, многозначен³³. С одной стороны, «венки» в традиционной поэтике - символ молодости, полноты бытия, живой жизни (см., например, у Фета: «Свеж и душист твой роскошный венок», 1847)³⁴. «Венок» Офелии - знак несостоявшейся невесты: в переводах песен шекспировской Офелии подчеркивается утрата чистоты. «Венок» - символ смерти: он сплетен из мертвых цветов. «Венок» - символ страдания, мученический венец, который Офелия надевает в знак принятия на себя страданий (идея жертвенности)³⁵. В этом жесте - предчувствие ею собственной гибели.

Но «венки» - атрибут Музы в античной мифологии³⁶, в этом - ключ к поэтологическому смыслу цикла.

Аналогия Офелия - душа отчетлива и прозрачна в бинарной структуре: опорное слово здесь - «дно», ассоциативно связующее во-

дное пространство и душу поэта³⁷. Визуальная картинка гибели Офелии не что иное, как пластическая метафора состояния души поэта, вбирающей «все впечатленья бытия» и чужую боль³⁸. Офелия - Муза, дарующая поэту тайное знание мира, и слезы от боли и т.д.

Душа поэта как двойник Офелии: прикоснувшись к тайне мира, постигнутой ею ценой утраты разума, она обретает возможность разрешения мучительного состояния молчания / немоты. Для души поэта трагичны невысказанность, ощущение трагического разрыва между тем, что поэту дано выразить переживаемое, и тем, что невозможно выразить пережитое. Поэт сближен с Офелией песней, рожденной больной душой. Погружение Офелии на дно - метафора спуска поэта в глубины собственной души; неслучаен многозначный эпитет «темный» при существительном «душа»³⁹. Растворяясь в природе, Офелия превращается в песню души поэта.

В словаре В. Даля слово «кануть» отсылается к другому - «капать» [Даль, 1979, т. II, с. 86]. Словарь С. Ожегова обобщает существующую семантику: «Кануть - 1. упасть слезой (устар.), 2. Бесследно пропасть, исчезнуть» [Ожегов, 1972, с. 244]. У Фета присутствуют и первое, и второе значения. Первое значение раскрывает смысл впечатлений бытия, вбираемых страдающей душой. Второе вводит мотив умирания этих впечатлений в замкнутом пространстве души, хранящей их на самом дне. В этом острота переживания поэтом собственного безмолвия. С одной стороны, безысходность, ощущение необратимости прошлого. С другой, - некое просветление. «Кануть» - значит возродиться в другом качестве: Офелия, уходя в природу, превращается в песню, а душа поэта выливается в песню, освобождаясь от мучительного бремени.

Офелия в цикле Фета многолика: «мой гений, мой ангел, мой друг» [Фет, 1982, т. I, с. 84]⁴⁰. За каждым из трех ликов закрепляется определенная функция («гений» - дарующая вдохновение, «ангел» - оберегающая, «друг» - утешающая), а в совокупности они несут избавление больной душе. «Болезнь» и «недуг» в контексте цикла утрачивают синонимичность: «болезнь» сближает поэта с Гамлетом, приобретая метафизический характер глобального и неотвратимого: «недуг» - предтворческое состояние, напоминающее сон, отсюда эпитет «сладкий».

Все три лика Офелии - подведены к общему знаменателю - «легкая тень». Явление тени - знак сновидности.

«Тень» многозначна: это отсылка к романтической традиции начала XIX в., в частности, к В.А. Жуковскому и циклу его стихотворений о поэтическом вдохновении («К мимопролетевшему гению» и др.), это метафора памяти (см., например, «Тень друга» К.Н. Батюшкова), это вестник иного мира - метафизический знак.

Облики просвечивают один через другой: «ангельское» через «человеческое» и т.д. Возлюбленная - двойник Офелии, один и тот же тип - женская душа, способная ощутить чужую боль, принять на себя чужое бремя. Она одновременно исполнитель и творец - и одновременно метафора души, преодолевшей заклятие немоты. Она - Муза, дарующая песню, и Душа, обретающая способность творить. Она мелодия, рожденная из боли, и преодоление этой боли. Рождающаяся песня⁴¹ - выплескивание боли. Неназванный Гамлет, имя которого рассеяно в цикле, и есть боль, измучившая душу поэта, поэтому цикл есть собирание его имени, воскрешение его в целостности и изживание боли, в которой ключ к возрождению души. «Тишина» - метафора обретения успокоения, умиротворенности.

Тень Офелии - невыплаканная боль души поэта. Офелия - Муза плача, изживающая боль в пении. В логике цикла - переживание боли, освобождение от нее в творческом акте.

Ахматовский образ Офелии - «поющей тишины» - несет в себе отголоски фетовской поэзии⁴². Офелия, выплакивающая боль в пении, не утишенная боль и не успокоившаяся память. Песня - музыка души, рожденная из боли, поднимающейся со дна души.

На наш взгляд, именно этот образ, как в пучке, собирает сквозные линии цикла.

Л. Зыков в текстологических комментариях, реконструируя подтекст цикла, указывает: «Офелия - сама Ахматова» [Зыков, <http://www.mtvn.ru/show.html?id=1029>]. В ахматовском цикле, как и в фетовском, - метаморфозы лирического «я»⁴³, «бестелесность» персонажей⁴⁴, пребывающих в сновидном пространстве, пространстве души.

«Офелия» тянет за собой появление водной стихии и пространственной предельности - дна. «Дно» («глазное дно» - дно души) и «веночек» - образы, восходящие к фетовскому циклу.

Глаз как обращенный вовне и вовнутрь, принадлежащий двум мирам, - канал, приоткрывающий путь к душе. Глаз, вобравший в себя жизнь, со всеми ее смыслами⁴⁵, в том числе и несостоявшимися⁴⁶, неназванный Элизиум - Память⁴⁷. В то же время это колдовское око, наделенное демоническими смыслами. Но это и «болевого образ», в котором покаяние в вине, вольно или невольно причиненной.

Один из «мерцающих» смыслов - иконографический. Размышляя над разгадкой образа, Д. Бобышев сделал следующую портретную зарисовку Ахматовой: «... глаза ее - серые с зеленоватым оттенком и с более темной окантовкой по краю радужной оболочки. А вокруг зрачка - карие вкрапления, то соединенные, то чуть разрозненные, но определенно складывающиеся в тот самый “ржавый колючий веночек”!» [Бобышев, <https://dbobyshev.wordpress.com/око-ахматовой>]⁴⁸. О светлых глазах Ахматовой пишет В.С. Срезневская в эссе «Дафнис и Хлоя», о глазах, меняющих цвет, - Г.Л. Козловская в воспоминаниях «Встречи с Ахматовой» [Арион, 1997, № 4]⁴⁹. Неназванное «дно души», ассоциативно присутствующее в тексте, - это метафора памяти⁵⁰, основанной на сострадании⁵¹.

Большинство исследователей настаивают на том, что «ржавый колючий веночек» - это терновый венец: «символ памяти о терновом венце на главе распятого Спасителя» [Моторин, <http://www.pravoslavie.ru/105079.html>]. На этот же смысл указывают Д. Бобышев, М. Серова и др.⁵²

Образ отсылает к различным пластам культуры, к визуальному контексту, к живописи. В одном из писем к Алексису Ранниту, биографу и исследователю, Ахматова писала, отвечая на анкету, предложенную ей ученым: «Из художников больше всего любила испанцев, в частности, Эль Греко⁵³. Вообще в юности любила воду и архитектуру, а теперь - землю и музыку» [Ахматова, 1996, т. II, с. 233]⁵⁴. Нигде нет указаний на конкретные картины, но на одной из картин Эль Греко, разрабатывающих евангельский сюжет («Христос, несущий крест», в других вариантах - «Несение креста», 1580-е Музей Метрополитен, Нью-Йорк), Христос запечатлен в терновом венце.

Еще один смысл веночка - купальский. Ахматова связывала дату своего рождения с Ивановым днем - праздником Ивана Купала, сопрягающим смыслы жизни и смерти. Купальский миф - один из центральных в ее жизнетексте⁵⁵. Высшая точка расцвета природы, после чего

начинается обратный отсчет, отсюда разгул бесовских сил (шабаш на Лысой горе и т.д., сборание трав для ворожбы). Смысл купальских обрядов с огнем и водой - гибель и возрождение через смерть. Купала - заместитель Морены - богини смерти, отсюда потопление дерева, его сжигание или разрывание - сюжет похорон. В обрядах с венком - потопление венка в гадание - предвести смерти или незамужества.

«Колючесть» связана с болью, но одновременно это знак оберега. «Болевое» присуще иве, участвующей в купальских обрядах: ива остролистая.

Венок как атрибут девушки-невесты отсылает к историко-культурным смыслам - к Офелии, шекспировской, фетовской, блоковской, к безумной Офелии, плетущей венки и поющей накануне гибели песни, несостоявшейся невесте. С Офелией входит мотив мертвой невесты, присутствующий в ранней поэзии Ахматовой.



Илл. 1. Художник Д.Д. Бушен

Наконец, это и лавровый венок - символ поэтической славы⁵⁶, отсылающий к изображениям Муз в греческой традиции⁵⁷, к изображению Данте на рисунке Пушкина, к одному из «иконографических» изображений самой Ахматовой, сделанному Дм. Бушеном - последним «мирискусником». Иллюстрируя ахматовскую «Поэму без героя» для парижского издания, художник на обложку «Поэмы…» «помещает силуэт профиля Ахматовой в стиле камеи, окруженный не “лепестковым, листовенным, зацветающим венцом” (по мнению В. Вейдле), а терновым» [Романова, 2013, <http://www.inieberega.ru/node/508>]⁵⁸.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См. о цикле: «...последняя исповедь и последнее обнажение ахматовской музыки» [Струве, http://russianway.rhga.ru/upload/main/050_Struve.pdf].
- 2 «Адресация цикла "Полночные стихи" сознательно затемнена автором» - отмечает Н.В. Королева [Ахматова, 1999, т. 2/2, с. 449].
- 3 На многосмысленность поэзии Ахматовой указал в свое время Н. Недоброво в статье, которую Ахматова считала лучшей, что о ней написано: «ее призвание не в расточении вширь, но в рассечении пластов, ибо ее орудия - не орудия землемера, обмеряющего землю и составляющего описание ее богатым угольям, но орудие рудокопа, врезающегося в глубь земли к жилам драгоценных руд» [Недоброво, http://az.lib.ru/n/nedobrowo_n_w/text_1915_akhmatova.shtml].
- 4 См.: Топоров, В.Н., Цивьян, Т.В. О нервалинском подтексте в русском акмеизме (Ахматова и Мандельштам) // Russian literature. 1984. № 1.
- 5 Р. Тименчик указал на «поэтологический» слой цикла, опираясь на наброски к поэме, опубликованные в издании М. Кралина: «Многоженец, поэт и начало / Всех начал и конец всех концов», где имеется в виду библейский Давид, ода-ривший «грядущие тысячелетия творческой печалью и сознанием предвечной вины» [цит. по: Тименчик, 1993, <http://palomnic.org/bibl/lit/obzor/ahmatova/7/>]. Р. Тименчику принадлежит исследование об одном из вариантов заглавия цикла, оставшегося в черновиках, - «Семисвечник» [Тименчик, 1993].
- 6 М. Серова говорит о «метафорической зеркальности» как принципе поздней Ахматовой [Серова, 2016, с. 56].
- 7 Рамки статьи ограничивают объем исследования, поэтому мы представляем только некоторые его фрагменты.
- 8 Л. Зыков, опираясь на датировку «Предвесенней элегии» (зашифрованная дата смерти брата Н. Пунин), утверждает мемориальный характер цикла: смерть брата Пунина привела к воспоминаниям о любви с самим Пуниным [Зыков, 1995].
- 9 На наш взгляд, справедливо замечание Н.В. Королевой, считающей нецелесообразным отыскивать конкретный адресат: «... "Полночные стихи", "сны во сне", и сны эти посвящены разным людям и разным событиям» [Ахматова, 1999, т. 2/2, с. 437].
- 10 Об ахматовском «шекспиризме» см.: Темненко, Г.М. Поэзия Анны Ахматовой как литературно-художественная система: дис... д-ра доктора филологических наук. Симферополь, 2014.
- 11 В этой статье представлен интересный материал, касающийся шекспировской темы в живописи одного из художников XIX в. Д.Г. Россетти. См., например, название его картины - «Первое безумие Офелии».
- 12 См. о текстологических принципах нового полного собрания сочинений А. Фета: Кошелев, В.А. О месте Фета в истории русской культуры и о его новом собрании // Литературоведческий журнал. 2012. № 30. С. 18-47. См. также: Кошелев, В.А. О «тургеневской» правке поэтических текстов А.А. Фета. Возвращение к проблеме // Новое литературное обозрение. 2001. №48. С.157-191. Кроме того, Пильдо, Л. О композиции «Стихотворений» А.А. Фета Фет и Гейне // И время, и место: историко-филологический сборник к 60-летию А.Л. Осповата. Москва: Новое изд-во, 2008. С. 324-334. См. также: Боброва, О.В. Цикл А. Фета «К Офелии» (к проблеме текстологической организации цикла) // А.А. Фет и русская литература. XV Фетовские чтения. Курск; Орел, 2000. С. 177-181.

- 13 Аналогично и в других изданиях: Фет, А.А. Полное собрание стихотворений. Ленинград: Советский писатель, 1959. (Б-ка поэта. Большая серия); Фет, А.А. Стихотворения и поэмы. Ленинград: Советский писатель, 1986. (Б-ка поэта. Большая серия).
- 14 Как указывает А.Е. Тархов, «...составляя план итоговой поэтической книги, он (Фет. - Г.К.) включил туда цикл «К Офелии» из четырех стихотворений» [Фет, 1992, т. I, с. 509]. А.Е. Тархов предлагает другое расположение стихотворений: 3-е и 4-е поменялись местами.
- 15 См. у Л.В. Татаренковой о любовном треугольнике героями которого стали юные Фет, Григорьев и сестра Фета Лиза (Григорьев был влюблен в Лизу, она влюблена в Фета, а он не отвечал ей взаимностью) [Татаренкова, 2010].
- 16 Егорова, О.В. Цикл «К Офелии» как прообраз духовно-нравственных исканий в лирике А.А.Фета // Духовные основы русского искусства. Вел. Новгород, 2001. С. 58-60.
- 17 См.: Фет А.А. Ранние годы моей жизни: в 3 т. Москва, 1997.
- 18 Фет не раз обращался к Шекспиру: перевел «Антония и Клеопатру», «Юлия Цезаря»; «Тимона Афинского», помышляя об «Отелло». См. подробнее о переводческих принципах Фета, о курьёзах его переводческой практики, о фиаско в роли переводчика: [Левин, <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-i-russkaya-kultura17.html>].
- 19 Анализируя переводческую практику XIX в. (М.В. Вронченко, Н. Полевого, И. Панаева и др.), Ю. Левин сосредоточил внимание на трактовке образа Гамлета, не касаясь Офелии [Левин, <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-i-russkaya-kultura17.html>].
- 20 Фет создал «образ чистой, кроткой и любящей женской души, умиротворяющей волнения и скорби лирического героя, который обращается к ней за нравственной поддержкой» [Левин, <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspirovskie-chteniya-1993-11.html>].
- 21 Л. Пильд находит перекличку Фета с Г.Гейне: «Близкую метафору, ее реализацию (смерть песен на дне моря), а также сходную образность (смерти песен сопутствуют венки и цветы)...» [Пильд. 2008, <http://iknigi.net/avtor-sbornik-statey/64545-i-vremya-i-mesto-istoriko-Shologicheskyy-sbornik-k-shestidesyatiletuyu-aleksandra-lvovicha-osnovata-sbornik-statey.html>].
- 22 Козубовская, Г.П. О поэтике цикла А. Фета «К Офелии» // Русская поэзия XVIII-XIX вв.: жанровые особенности, мотивы, образы: межвуз. сб. науч. тр. – Куйбышев, 1985.– С. 88-99.
- 23 Перевод книги А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление» Фет издал в 1881 г.
- 24 В этом смысле значима трактовка Фетом творческого процесса: «Поделись живыми снами, говори душе моей, что не выразишь словами - звуком на душу навей» [Фет, 1982, т. I, с. 457].
- 25 Мы используем нетерминологическое понятие «поэт», считая, что термины лирическое «я» и «лирический субъект» не органичны в анализе цикла.
- 26 Приводим песню в переводе Н. Полевого: «Но далеко, за морями, / В страшной он лежит могиле; / Холм на нем лежит тяжелый. / Ложе - холодная земля! / Белым саваном обвили, / Гроб усыпали цветами, / Ив могилу опустили / Со слезами, со слезами» [Шекспир, <http://polevoy.lit-info.ru/polevoy/dramaturgiya/shekspir/dejstvie-chetvertoe.htm>]. В 1837 г. «Гамлет» был поставлен на русской сцене именно в переводе Н. Полевого, музыку писал А.Е. Вар-

ламов к бенефису знаменитого артиста П.С. Мочалова по его личной просьбе [Мир Шекспира, <http://www.world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3989>].

27 См. замечания Л. Пановой по поводу трактовки стихотворения Б. Пастернака «Уроки английского», где отмечено сестринство Офелии и Дездемоны, а также один из внешекспировских мотивов - «телесная метафора строфы V, превращающая Дездемону и Офелию купальщиц, раздевающихся и входящих в воду» [Панова, <http://www.ruthenia.ru/document/551904.html>].

28 См., например, в лирическом стихотворении И. Козлова, представляющем вольный перевод Шекспира (1830): «В раздумье бедняжка под тенью густою / Сидела, вздыхая, крушима тоскою: / Вы пойте мне иву, зеленую иву! / Она свою руку на грудь положила / И голову тихо к коленям склонила: / О ива ты, ива, зеленая ива! <...> О ива ты, ива, зеленая ива! / Зеленая ива мне будет венком!» [Антология, <http://a-pesni.org/romans/romdezdemony.htm>]. См. также в переводе Н.П. Огарева: «В тени сикимора бедняжка сидела, вздыхала, / Пойте про иву зеленую!» <...> Пойте про иву, про иву, про иву! / Пойте: должна быть венком мне зеленая ива!» [там же]. См. комментарии М.М. Морозова к собственному переводу Шекспира: «Согласно народным представлениям эпохи Шекспира, плачущая ива была эмблемой девушки или женщины, покинутой любимым человеком. Так и на берегу того ручья, в котором утопилась Офелия, росла плачущая ива. Песня Дездемоны является вариацией на тему народной песни-баллады» [Морозов, http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_othello7.txt].

29 Поэтому ива присутствует на картинах, изображающих Распятие [Библейская мифология, <http://www.a700.ru/plants/woods/347-iva-1.html>].

30 Ива - «заговоренное дерево, посвященное лунной богине. Плачущая ива символизирует горе, несчастливую любовь [Энциклопедия символики и геральдики, электронный ресурс, <http://www.symbolarium.ru/index.php/Ива>].

31 См. сюжет греческой картины Полигнота: Орфей получает дар красночерчия, трогая ветки и стволы ивы в роще Персефоны [Грейвс, http://www.hsgmagic.ru/biblioteka/37384_belaja_boginja_istoricheskaja_grammat_ika_royeticheskoi_mifologii/p_80].

32 «Ива» - никогда неиссякаемый источник жизненности, ее отрезанные ветви постоянно отрастают [См.: Энциклопедия символики и геральдики, электронный ресурс, <http://www.symbolarium.ru/index.php/Ива>].

33 См. подробнее: [Кошелев, 2003, с. 51-53].

34 Обратим внимание на строчку из этого стихотворения: «...мне близ тебя хорошо и поется» [Фет, 1982, т. I, с. 84].

35 Этот эпизод воссоздан на картине английского художника Джона Эверетта Милле «Офелия», или Смерть Офелии (1852), где наполовину погруженная в воду Офелия, поющая грустную песню, замирает в позе, напоминающей распятие Христа. Отсутствие ужаса и отчаяния на лице - мгновение между жизнью и смертью. Сальвадор Дали отметил завораживающий эффект картины: «пре-рафаэлиты дали нам ослепительных женщин, которые одновременно самые желанные и самые пугающие из всех». Цветы в реке - «причудливые гирианды», которые сплела Офелия, также несут символическое значение: согласно языку цветов, лютики - символ неблагодарности или инфантилизма, плачущая ива, склонившаяся над девушкой, - символ отвергнутой любви, крапива обозначает боль, цветы ромашки около правой руки символизируют невинность. Плакун-трава в правом верхнем углу картины - «персты покойников» Шекспира, или пурпурные цветы. См. подробнее: Самое красивое самоубийство. Ч. 2. <https://elefant59.livejournal.com/54459.html>. (11.10.2021).

36 В греческом искусстве с венками из живых цветов на голове изображались Эвтерпа (Муза поэзии), Терпсихора (Муза танца, который исполняется в едином ритме с ударами сердца). Голову Эрато (Муза любовной и свадебной поэзии) украшают розы как символ вечной любви: Девять муз Древней Греции. URL: [https://fantasy-and-fantasy.mirtesen.ru/blog/43986888271/Devyat-muz-Drevney-Greции-chem-vdohnovlyali-tvortsov-i-kakimi-d.](https://fantasy-and-fantasy.mirtesen.ru/blog/43986888271/Devyat-muz-Drevney-Greции) (15.10.2021).

37 «Ива» из предыдущего стихотворения (лат. Salix от sal - «близко» и lix - «вода») подготавливает появление водной стихии в этом.

38 См. у Ап. Григорьева: «Душа женщины… глубока и бездонна, как бездна, но и темна, как бездна, пока не осветит ее свет любви мужчины. Женщина – те же мы сами, наше я, но отделившееся для того, чтобы наше я могло любить себя…» [Григорьев, 1990, т. I, с. 306].

39 См. у В.Н. Топорова: Топоров, В.Н. «Музы»; соображения об имени и предыстории образа (к оценке фракийского вклада) // Славянское и балканское языкознание. Москва, 1977. Вып. 3. С. 28-86.

40 В.А. Кошелев связывает это с К.Н. Батюшковым [Кошелев, 2003, с. 54-55].

41 Трехсложный размер – сигнал творческого процесса. Сигналом обретенной гармонии является упорядоченность рифмы: смутенное состояние поэта выливается в созвучия.

42 См. постановку проблемы «Фет и Ахматова» безотносительно цикла: Козубовская Г.П. Миф в поэтическом мире А. Фета и А. Ахматовой // Проблемы жизни и творчества А. Фета. Курск, 1994. С. 50-73. Для нас значимо замечание Л. Страховского, в небольшой заметке сопоставившего «Музу» (книга «Ива», 1940) Ахматовой и стихотворение «Музе» Фета («Вечерние огни»). См.: Страховский, Л. Фет и Ахматова // Новый журнал. 1957. № 49. С. 261-264. Переиздано: Анна Ахматова: pro et contra: Антология. – Санкт-Петербург, 2005. – URL: http://russianway.rhga.ru/upload/main/014_Strakhovsky.pdf. (14.10.2021).

43 См., например, в цикле «Другой голос» (1821), 1 часть которого написана как бы от лица Н. Гумилева: «Я с тобой, мой ангел, не лукавил, / Как же вышло, что тебя оставил / За себя заложницей в неволе / Всей земной неправимой боли?» [Ахматова, 1986, т. I, с. 137]. Мотивы, восходящие к Фету. В строчке из цикла «Из “Черных песен”» [Ахматова, 1986, т. I, с. 252] «Я стала песней и судьбой» – отзвуки фетовского, где Офелия – метафора поэтической души, превращенная в песню этой души.

44 См. в записи П.Н. Лукницкого от 1 авг. 1927 г.: «[Ахматова]. Не любит телесности. Телесность – проклятье земли. Проклятье – с первого грехопадения, с Адама и Евы. Телесность всегда груба, усложняет отношения, лишает их простоты, вносит в низ ложь, лишает отношения их святости. Чистую, невинную, высокую дружбу портит» [Лукницкий, http://modernlib.ru/books/luknickiy_pavel_nikolaevich/acumiana_vstrechi_s_anno_y_ahmatovoy_tom_2_192627_godi].

45 См. образ пастернаковского мира в стихотворении Ахматовой «Поэт» («Он, сам себя сравнивший с конским глазом...») как выражение «вечного детства» и «остранения», сопрягающий жизнь и смерть. В качестве атрибута смерти М.С. Михайлова рассматривает формулу «зрачок коня в очах» в «Стихотворении, написанном во время бессонницы» Б. Ахмадулиной, опираясь на те смыслы, которыми конь наделен в мифологии и религии (заупокойное животное, служащее проводником в потусторонний мир). Михайлова, М.С. Поэзия Беллы Ахмадулиной: динамика лирической книги: дис... канд. филол. наук. Барнаул, 2008.

46 См. в пятой Северной элегии: «Но иногда весенний шалый ветер, / Иль сочетание слов в случайной книге, / Или улыбка чья-то вдруг потянут / Меня в несостоявшуюся жизнь» [Ахматова, 1986, т. I, с. 257].

47 Формула «рассечение смысла» (Н. Недоброво) как нельзя лучше выражает суть поздней лирики поэта [Недоброво, http://az.lib.ru/n/nedobrowo_n_w/text_1915_akhmatova.shtml].

48 Характерно название его статьи «Око Ахматовой». См.: Персональный сайт Дмитрия Бобышева. URL: <https://dbobyshev.wordpress.com/око-ахматовой>. (14.10.2021).

49 См. обыгрывание глаз в лирике Ахматовой: «... и случайно сам отразился / в двух зеленых пустых зеркалах» [«И анютиных глазок тая...», 1961, Ахматова, 1999, т. 2/2, с. 106]. Вариант «И совсем не долго тайлся / В двух зеленых пустых зеркалах» [Ахматова, 1999, т. 2/2, с. 388]. См.: «Другая – два светлые глаза / и облачное крыло» [«Стряслось небывалое, злое», 1963, Ахматова, 1999, т. 2/2, с. 169].

50 См. запись П.Н. Лукницкого от 27.12.1924: «АА: Нет, я не забываю. Как это можно забыть? Мне просто страшно что-нибудь забыть. Какой-то (мистический?) страх... Я все помню» [Лукницкий, <https://profilib.com/chtenie/127300/pavel-luknitskiy-acumiana-vstrechi-s-annoy-akhmatovoy-t-1-lib-30.php>].

51 Неслучайно именно облик Ахматовой запечатлен на фреске Б. Анрепа «Сострадание». Ср. с ахматовским изображением Н. Альтмана «Божий ангел» (1914), где героиня предстает «общающейся с этим небесным явлением. Сама же выглядит как монашенка и одновременно модница 10-х годов. Черта, которую, в свою очередь, называет Ю. Анненков - автор двух известных графических портретов поэтессы. «Печальная красавица, казавшаяся скромной отшельницей, наряженная в модное платье светской прелестницы» (Ю. Анненков, 1913)» [Савицкая, <http://ptj.spb.ru/archive/15/the-petersburg-prospect-15-4/cherno-belyj-venok>].

52 См., например, в «Предсказании» (1922), связанном со смертью Н. Гумилева: «Туго согнутой веткой терновою / Мой венец на тебе заблестит. / Ничего, что рососою багровою / Он изнеженный лоб освежит» [Ахматова, 1986, т. I, с. 137]. И далее обыгрывание венца: «Целительница нежного недуга, / Чужих мужей верхнейшая подруга / И многих - безутешная вдова. / Седой венец достался мне недаром» [Ахматова: 1986, т. 1, с. 324], «Где брат поник в кровавых ранах, / Приявши ангельский венец» [Ахматова: 1998, т. 1/1, с. 350]. Не недели, не месяцы - годы / Расставались. И вот наконец / Холодок настоящей свободы / И седой над висками венец. / Больше нет ни измен, ни предательств...» [Ахматова, 1986, т. 1, с. 187].

53 Манера позднего Эль Греко близка поздней Ахматовой: изображенный мир напоминает потусторонний, стираются грани между землей и небом, произвольно смещены планы, персонажи похожи на мистические бесплотные тени. Христос, несущий крест, картина Эль Греко. URL: http://smallbay.ru/artrenew/el_greco03.html. (10.10.2021).

54 В черновике письма Алексису Ранниту 15 января 1963 г. она писала о своих пристрастиях в живописи: «Живопись: иконы, начиная с Визант<ийской>, Владимирской - Новгород<ской>. Из художников Ал<ександр> Иванов, Федотов, Врубель. Египет в Лувре с Модильяни. Испанцы Эль Греко, Французы» [ЗК, с. 284]. О. Рубинчик по поводу соседства имени Эль Греко и слов о своих портретах («В европейской живописи мне как-то ближе всего большие испанцы, всегда меня восхищал Эль Греко. На своих портретах себя не узнаю»)

предположила: «может быть, Ахматова больше узнавала себя в картинах этого художника, чем в портретах современников? Может быть, ей казалось, что Эль Греко сумел бы лучше ее понять?» [Рубинчик, http://sites.utoronto.ca/tsq/!_1/rubinchik11.shtml].

55 См. подробнее: Козубовская, Г.П. А. Ахматова: Миф. Текст. Код / Г.П. Козубовская // Козубовская Г.П. Рубеж ХГХ-XX веков: миф и мифопоэтика. Барнаул, 2011. С. 215-288. См. о дате рождения: Мусатов, В.В. «В то время я гостила на земле...»: Лирика Анны Ахматовой. Москва: Словари.ру, 2007.

56 См. эпизод из биографии А. Лурье: «За два года до смерти вдруг взяв в руки карандаш, Артур Лурье нарисовал свой символический портрет в образе Орфея, увенчанного лавровым венком» [Казанская, http://www.theatre.spb.ru/seasons/1_1_2000/9_case/31_kazanska.htm].

57 В Летнем саду Богиня «Ночь» представлена женской фигурой, закутанной в звездное покрывало, с маковым венком на голове - мак навевает сон. В Павловском парке Талия - муза комедии. Терпсихора - муза танца, также носят на голове венок, Ника - надевает лавровый венок и т.д.

58 См. у Е. Романовой: «Изломанные линии графики Бушена - это изломанные судьбы многих и многих его современников, не зря из них даже выстраивается образ Смерти с косой, предательски притаившейся за колонной. В своих иллюстрациях художник использует линии разной длины, а особенно короткие из них даже вызывают ассоциацию с колючей проволокой, опутавшей «Северную Пальмиру» и наиболее ярких участников ее культурной жизни, лучших представителей Серебряного века» [Романова, 2013, <http://www.inieberega.ru/node/508>].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Антология русского романса. Золотой век / Авт. предисл. и биогр. статей В. Калугин. - Москва: Эксмо, 2006. - URL: <http://a-pesni.org/romans/gomdezdemony.htm> (14.10.2021).

Ахматова, А. А. Сочинения: в 2 т. Т. 1. / А. Ахматова. - Москва: Художественная литература, 1986. - 511с.

Ахматова, А. А. Сочинения: в 2 т. / А. Ахматова. - Москва: Цитадель, 1996. Т. 1. - 448 с.; Т. II. - 432 с.

Ахматова, А. А. Сочинения: в 6 т. Т. 2/2 / А. Ахматова. - Москва: Эллис Лак, 1999. - 528 с.

Библейская мифология. - URL:<http://www.a700.ru/plants/woods/347-iva-1.html>. (17.09.2021).

Бобышев, Д. Око Ахматовой / Д. Бобышев. - URL: <https://dbobyshev.wordpress.com/око-ахматовой> (15.10.2021).

Грейс, Р. Белая богиня. Историческая грамматика поэтической мифологии / Р. Грейс. - URL: http://www.hsgmagic.ru/biblioteka/37384_belaj_a_boginji_a_istoricheskoj_a_grammatika_poeticheskoj_i_mifologii/p_80. (10.10.2021).

Григорьев, А. Сочинения: в 2 т. Т.1 / А. Григорьев. - Москва: Художественная литература, 1990. - 607 с.

Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского словаря: в 4 т. Т. 3. И-О. - Москва: Русский язык, 1979. - 779 с.

Зыков, Л. Николай Пунин - Адресат и герой лирики Анны Ахматовой / Л. Зыков // Звезда. - 1995. - №1. - С. 77-114. - URL: <http://www.mtvn.ru/show.html?id=1029>. (11.10.2021).

Казанская, Л. Артур Лурье: «Пушкин - наша печка»: Опыт музыкально-исторического расследования / Л. Казанская. - URL: http://www.theatre.spb.ru/seasons/1_1_2000/9_case/31_kazanska.htm. (10.11.2021).

Козубовская, Г. П. Поэзия А. Фета и мифология / Г.П. Козубовская. - Москва: Флинта, Наука, 2012. - 320 с.

Кошелев, В. А. «Я болен, Офелия…» (К истории лирического цикла)» / В.А. Кошелев // А.А. Фет и русская литература. - Курск, 2003. - С. 35-60.

Левин, Ю. Д. Шестидесятые годы / Ю.Д. Левин // Шекспир и русская культура. - Москва; Ленинград, 1965. - С. 407-543. - URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-i-russkaya-kultura17.html> (12.11.2017).

Левин, Ю. Гамлет и Офелия в русской поэзии / Ю. Левин // Шекспировские чтения. 1993. - Москва, 1993. - С. 125-134. - URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspirovskie-chteniya-1993-11.html> (8.11.2017).

Лукницкий, П. Н. Встречи с Ахматовой. Acumiana / П.Н. Лукницкий. Т. 1. - URL: [Лукницкий, <https://proflib.com/chtenie/127300/pavel-luknitskiy-acumiana-vstrechi-s-annoy-akhmatovoy-t-1-lib-30.php>]. Т. 2. URL: http://modernlib.ru/books/luknickiy_pavel_nikolaevich/acumiana_vstrechi_s_annoy_ahmatovoy_tom_2_192627_godi. (01.11. 2017).

Мир Шекспира: электронная энциклопедия. - URL: <http://www.world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3989> (10.11.2017).

Мифологическая энциклопедия: растения в мифологии. Ива. - URL: <http://myfhology.info/planta/iva.html> (13.11.2017).

Михайлова, Г. П. Читая «Гамлета» или обретение самости / Г.П. Михайлова // Вопросы русской литературы. - 2016. - №. 4. - С. 14-31.

Морозов, М. М. Избранные статьи и переводы / М.М. Морозов. - Москва: ГИХЛ, 1954. - URL: http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_othello7.txt. (14.11.2017).

Моторин, А. «Колючий веночек» Анны Ахматовой / А. Моторин. - URL: <http://www.pravoslavie.ru/105079.html>. (4.11.2017).

Найман, А. Опыт чтения нескольких поздних стихотворений Ахматовой / А. Найман // Ахматовский сборник. I. - Париж, 1989. - С. 137-142. (Русская б-ка института славяноведения. Т. LXXXV).

Недоброво, Н. В. Анна Ахматова / Н.В. Недоброво II Анна Ахматова. Pro et contra: Антология: в 2 т. Т. 1. - Санкт-Петербург: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2001. (Серия «Русский путь»). - URL: http://az.lib.ru/n/nedobrowo_n_w/text_1915_akhmatova.shtml. (10.11.2017).

Ожегов, С. И. Словарь русского языка / С.И. Ожегов. - Москва: Советская энциклопедия, 1972. - 848 с.

Панова, Л. «Уроки английского», или Liebestod по-пастернаковски. - URL: <http://www.ruthenia.ru/document/551904.html>. (10.11.2017).

Пильд, Л. О композиции «Стихотворений» А.А. Фета: Фет и Гейне / Л. Пильд // И время и место: Историко-филологический сборник к шестидесятилетию Александра Львовича Осповата. - Москва, 2008. - С. 324-334. - URL: <http://iknigi.net/avtor-sbornik-statey/64545-i-vremya-i-mesto-istoriko-filologicheskij-sbornik-k-shestidesyatiletiju-aleksandra-lvovicha-ospovata-sbornik-statey.html>. (10.11.2017).

Романова, Е. «Живописец-поэт» Дмитрий Бушен / Е. Романова // Иные берега. - 2013. - №3 (31). - URL: <http://www.inieberega.ru/node/508>. (15.11.2017).

Рубинчик, О. «Я здесь на сером полотне…»: Ахматова и художники / О. Рубинчик // Toronto Slavic Quarterly. - 2004. - №. 11. - URL:

<http://sites.utoronto.ca/tsq/11/rubinichik11.shtml>. (24.10.2017).

Савицкая, О. Черно-белый венок / О. Савицкая. - URL: <http://ptj.spb.ru/archive/15/the-petersburg-prospect-15-4/cherno-belyj-venok/>. (28.10.2017).

Серова, М. В. Любовная трилогия в поздней лирике А. Ахматовой / М.В. Серова. - Ижевск, 2016. - 74 с. - (Академический час. Вып. 5).

Струве, Н. О «полночных стихах» А.Ахматовой / Н. Струве // Анна Ахматова: pro et contra: Антология. - Санкт-Петербург, 2005. - URL:http://russianway.rhga.ru/upload/main/050_Struve.pdf (1.11.2017).

Татаренкова, Л. В. Афанасий Фет и Аполлон Григорьев. Личностное и творческое взаимодействие: автореф. дис.. канд. филол. наук / Л.В. Татаренкова. - Орел, 2010. - 25 с.

Тименчик, Р. «Семисвечник» Анны Ахматовой / Р. Тименчик // Новое литературное обозрение. - 1993. - № 3. - С. 195197. - URL: http://palomnic.org/bibl_lit/obzor/ahmatova/7. (1.11.2017).

Тюрина, И. И. Поэтика отражений в лирике А. Ахматовой («Северные элегии», «Полночные стихи») / И.И. Тюрина // Вестник ТГПУ. - 2006. Вып. 8 (59). - С. 93-98.

Фет, А. А. Сочинения: в 2 т. / А.А. Фет. Т. 1. - Москва: Художественная литература, 1982. - 461с. Т. 2. - Москва: Художественная литература, 1982. - 575 с.

Шекспир, В. Гамлет. Перевод Н. Полевого. - URL: <http://polevoy.lit-info.ru/polevoy/dramaturgiya/shekspir/dejstvie-chetvertoe.htm>. (10.11.2017).

Энциклопедия символики и геральдики. - URL: <http://www.symbolarium.ru/index.php/Ива>. (10.11.2017).

REFERENCES

Ahmatova, A. A. Sochineniya: v 2 t. T. 1. / A. Ahmatova. - Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1986. - 511s.

Ahmatova, A. A. Sochineniya: v 2 t. / A. Ahmatova. - Moskva: Citadel', 1996. T. 1. - 448 s.; T. II. - 432 s.

Ahmatova, A. A. Sochineniya: v 6 t. T. 2/2 / A. Ahmatova. - Moskva: Ellis Lak, 1999. - 528 s.

Antologiya russkogo romansa. Zolotoj vek / Avt. predisl. i biogr. statej V. Kalugin. - Moskva: Eksmo, 2006. - URL: <http://a-pesni.org/romans/romdezdemony.htm> (14.10.2021).

Biblejskaya mifologiya. - URL:<http://www.a700.ru/plants/woods/347-iva-1.html>. (17.09.2021).

Bobyshev, D. Oko Ahmatovoj / D. Bobyshev. - URL: <https://dbobyshev.wordpress.com/oko-ahmatovoj> (15.10.2021).

Dal', V. I. Tolkovyj slovar' zhivogo velikorusskogo slovarya: v 4 t. T. 3. I-O. - Moskva: Russkij yazyk, 1979. - 779 s.

Enciklopediya simboliki i geraldiki. - URL: <http://www.symbolarium.ru/index.php/Ива>. (10.11.2017).

Fet, A. A. Sochineniya: v 2 t. / A.A. Fet. T. 1. - Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1982. - 461s. T. 2. - Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1982. - 575 s.

Grejvs, R. Belaya boginya. Istoricheskaya grammatika poeticheskoy mifologii / R. Grejvs. - URL: http://www.hsgmagic.ru/biblioteka/37384_belaya_boginj_a_istoricheskaj_a_grammatika_poyeticheskoy_i_mifologii/p_80. (10.10.2021).

Grigor'ev, A. Sochineniya: v 2 t. T.1 / A. Grigor'ev. - Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1990. - 607 s.

Kazanskaya, L. Artur Lur'e: «Pushkin nasha pechka»: Opyt muzykal'no-istoricheskogo rassledovaniya / L. Kazanskaya. - URL: http://www.theatre.spb.ru/seasons/1_1_2000/9_case/31_kazanska.htm. (10.11.2021).

Koshelev, V. A. «Ya bolen, Ofeliya...» (K istorii liricheskogo cikla) / V.A. Koshelev // A.A. Fet i russkaya literatura. - Kursk, 2003. - S. 35-60.

Kozubovskaya, G. P. Poeziya A. Feta i mifologiya / G.P. Kozubovskaya. - Moskva: Flinta, Nauka, 2012. - 320 s.

Levin, Yu. D. Shestidesyatye gody / Yu.D. Levin // Shekspir i russkaya kul'tura. - Moskva; Leningrad, 1965. - S. 407-543. - URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-i-russkaya-kultura17.html>. (12.11.2017).

Levin, Yu. Gamlet i Ofeliya v russoj poezii / Yu. Levin // Shekspirovskie chteniya. 1993. - Moskva, 1993. - S. 125-134. - URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspirovskie-cheniya-1993-11.html>. (8.11.2017).

Luknickij, P. N. Vstrechi s Ahmatovoj. Acumiana / P.N. Luknickij. T. 1. - URL: [Luknickij, <https://profilib.com/chtenie/127300/pavel-luknitskiy-acumiana-vstrechi-s-annoy-akhmatovoy-t-1-lib-30.php>]. T. 2. - URL: http://modernlib.ru/books/luknickiy_pavel_nikolaevich/acumiana_vstrechi_s_annoy_ahmatovoy_tom_2_192627_godi. (01.11.2017).

Mifologicheskaya enciklopediya: rasteniya v mifologii. Iva. - URL: <http://myfology.info/planta/iva.html>. (13.11.2017).

Mihajlova, G. P. Chitaya «Gamleta» ili obretenie samosti / G.P. Mihajlova // Voprosy russoj literatury. - 2016. - № 4. - S. 14-31.

Mir Shekspira: elektronnaya enciklopediya. - URL: <http://www.world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3989>. (10.11.2017).

Morozov, M. M. Izbrannye stat'i i perevody / M.M. Morozov. - Moskva: GIHL, 1954. - URL:http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_othello7.txt. (14.11.2017).

Motorin, A. «Kolyuchij venochek» Anny Ahmatovoj / A. Motorin. - URL:<http://www.pravoslavie.ru/105079.html>. (4.11.2017).

Najman, A. Opyt chteniya neskol'kih pozdnih stihotvorenij Ahmatovoj / A. Najman // Ahmatovskij sbornik. I. - Parizh, 1989. - S. 137-142. (Russkaya b-ka instituta slavyanovedeniya. T. LXXXV).

Nedobrovo, N. V. Anna Ahmatova / N.V. Nedobrovo II Anna Ahmatova. Pro et contra: Antologiya: v 2 t. T. 1. - Sankt-Peterburg: Izd-vo Russkogo Hristianskogo gumanitarnogo instituta, 2001. (Seriya «Russkij put'»). - URL: http://az.lib.ru/n/nedobrowo_n_w/text_1915_akhmatova.shtml. (10.11.2017).

Ozhegov, S. I. Slovar' russojazyka / S.I. Ozhegov. - Moskva: Sovetskaya enciklopediya, 1972. - 848 s.

Panova, L. «Uroki anglijskogo», ili Liebestod po-pasternakovski. - URL: <http://www.ruthenia.ru/document/551904.html>. (10.11.2017).

Pil'd, L. O kompozicii «Stihotvorenij» A.A. Feta: Fet i Gejne / L. Pil'd // I vremya i mesto: Istoriko-filologicheskij sbornik k shestidesyatiletiju Aleksandra L'vovicha Ospovata. - Moskva, 2008. - S. 324-334. - URL: <http://iknigi.net/avtor-sbornik-statey/64545-i-vremya-i-mesto-istoriko-filologicheskij-sbornik-k-shestidesyatiletiju-aleksandra-lvovicha-ospovata-sbornik-statey.html>. (10.11.2017).

Romanova, E. «Zhivopisec-poet» Dmitrij Bushen / E. Romanova // Inye berega. - 2013. - №3 (31). - URL:<http://www.iniebereg.ru/node/508>. (15.11.2017).

Rubinčik, O. «Ya zdes' na serom polotne...»: Ahmatova i hudozhniki / O. Rubinčik // Toronto Slavic Quarterly. - 2004. - № 11. - URL:<http://sites.utoronto.ca/tsq/11/rubinčik11.shtml>. (24.10.2017).

Savickaya, O. Chernobelyj venok / O. Savickaya. - URL: <http://ptj.spb.ru/archive/15/the-petersburg-prospect-15-4/chernobelyj-venok/>. (28.10.2017).

Serova, M. V. Lyubovnaya trilogiya v pozdnej lirike A. Ahmatovoj / M.V. Serova. - Izhevsk, 2016. - 74 s. - (Akademicheskij čas. Vyp. 5).

Shekspir, V. Gamlet. Perevod N. Polevogo. - URL: <http://polevoy.lit-info.ru/polevoy/dramaturgiya/shekspir/dejstvie-chetvertoe.htm>. (10.11.2017).

Struve, N. O «polnochnyh stihah» A. Ahmatovoj / N. Struve // Anna Ahmatova: pro et contra: Antologiya. - Sankt-Peterburg, 2005. - URL:http://russianway.rhga.ru/upload/main/050_Struve.pdf (1.11.2017).

Tatarenkova, L. V. Afanasij Fet i Apollon Grigor'ev. Lichnostnoe i tvorcheskoe vzaimodejstvie: avtoref. dis.. kand. filol. nauk / L.V. Tatarenkova. - Orel, 2010. - 25 s.

Timenčik, R. «Semisvechnik» Anny Ahmatovoj / R. Timenčik // Novoe literaturnoe obozrenie. - 1993. - № 3. - S. 195-197. - URL: http://palomnic.org/bibl_lit/obzor/ahmatova/7. (1.11.2017).

Tyurina, I. I. Poetika otrazhenij v lirike A. Ahmatovoj («Severnye elegii», «Polnochnye stihii») / I.I. Tyurina // Vestnik TGPU. - 2006. Vyp. 8 (59). - S. 93-98.

Zykov, L. Nikolaj Punin Adresat i geroy liriki Anny Ahmatovoj / L. Zykov // Zvezda. - 1995. - №1. - S. 77-114. - URL: <http://www.mtvn.ru/show.html?id=1029>. (11.10.2021).



ПЕРЕОСМЫСЛЯ ТРАДИЦИИ



О.М. Гончарова¹

*Российский государственный педагогический университет
им А.И. Герцена*

ЦЕРКОВНОСЛАВЯНСКОЕ НАСЛЕДИЕ И ДУХОВНАЯ ЛИРИКА Г. Р. ДЕРЖАВИНА²

В статье рассматривается проблема восприятия церковнославянского наследия в новой русской культуре XVIII века. Считается, что культура этой эпохи была связана с европейским влиянием и отказом от прошлого. Однако в сфере русской дискурсии, где активно обсуждались вопросы культурного строительства, отношение к традициям было другим. Замечательно, что уже первые русские писатели XVIII столетия в своей деятельности сразу обратились к этнокультурным традициям и церковнославянскому языку. Самым ярким явлением этого процесса стала духовная лирика Державина, ориентированная на поиск культурных корней и истоков.

Ключевые слова: церковнославянское наследие, судьба национальной традиции в новой культуре, русская поэзия XVIII века, духовная лирика Державина

Духовная поэзия – одна из самых ярких и в чем-то парадоксальных страниц лирики Г.Р. Державина, неслучайно история ее восприятия оказалась весьма сложной. На протяжении XIX–XX века к духовным текстам поэта относились снисходительно или негативно. В.Г. Белинский в ту эпоху, когда вопрос об исторических судьбах России стал резко полемическим, посчитал, что эта часть творчества поэта отличается «длиннотой, вялостью, <…> и плохими стихами» [Белинский, 1981, с. 53]. Только в 1990-е гг. духовная лирика Державина стала предметом научной рефлексии, но ее восприятие ограничено, с одной стороны, упрощенными суждениями о том, что стихи поэта «полны особой державинской выразительности» [Романов, 1993, с. 35], с другой – стремлением читать художественные тексты как «богословские», в которых мы видим «постижение Божественной сущности» [Ларкович, 2009, с. 52].

Одновременно текстам Державина приписывается ориентация на европейские образцы. Так, И. Клейн обосновал идею о том, что в оде «Бог», например, поэт «пытается создать гармонические отношения между традиционной верой в Бога с духом западноевропейского Нового времени – сохранив уважение к религиозной традиции, совместить точку зрения верующего и представление о том месте человека

во вселенной, которое провозглашала европейская наука» [Клейн, 2005, с. 490]. Рассмотрение духовных произведений Державина в таких аспектах, несомненно, важных для исследовательской традиции, не раскрывает во всей полноте самого феномена его религиозной поэзии, генетических корней и связей духовной лирики поэта с внутренними проблемами русского культурного и историко-литературного процесса XVIII – начала XIX века.

Между тем, это процесс – крайне сложное и противоречивое явление. В XVIII веке, как принято считать, строится новая секуляризованная культура, резко порывающая с собственным прошлым, со стариной и ориентированная на европейские традиции и «лекала». Однако, отметил Ю.М. Лотман, «“Разрыв” петровской культуры с предшествующей традицией был лозунгом дня. И как всякий лозунг эпохи, он имел лишь частичную “поверхностную” правду» [Лотман, 1993, с. 137]. Знаковая ориентация на европейские образцы, усвоенные в первую очередь русской элитой, не отменяла тех глубинных внутренних процессов, которыми определялось становление новой культурной парадигмы как национально-специфического явления. Такие процессы показательны, прежде всего, для дискурсивного пространства культуры, то есть сферы говорения о себе и о своем – например, для новой, только формирующейся русской словесности.

Правда, и литературу эпохи вслед за В.Г. Белинским принято считать «пересаженным растением», выписанным «по почте из Европы» [Белинский, 1981, с. 81] или таким явлением русской культуры, в основе которого лежит «мощная рецепция западноевропейской культуры» [Клейн, 2005, с. 393]. Но уже активная творческая деятельность первых русских литераторов – В.К. Тредиаковского, М. Ломоносова, А.П. Сумарокова, демонстрирует найденные ими иные «источники» и «начала» новой русской словесности. Так, определяя характер одической поэзии, хорошо знакомой по европейским образцам, но в новой России практически неизвестной, Тредиаковский посчитал ее истоком церковнославянские псалмы: «Охотник российский, может приметить высоту слова, какова должна быть в одах, в псалмах святого Пииты псалтирического, то есть блаженного пророка и царя Давида; ибо псалмы не что иное, как оды, хотя на российский язык не стихами переведенные» [Тредиаковский, 1734, с. 25]. Конечно, на библейские тексты опирались, например, и французские теоретики классицизма,

но там библия была латинской, а ода – французской, поэтому имелись в виду «общие черты поэтики». А вот на русской почве «апелляция к церковнославянской Псалтыри легализовала не только черты библейской поэтики, но и грамматические и лексические элементы старой книжной традиции», обеспечила «включение оды в традиции панегирической литературы» и обеспечила «ее параллелизм с торжественной проповедью» [Живов, 1996, с. 246, 260].

Одновременно русские поэты обращаются к жанру переложения псалмов, хотя и имевшему аналогии с европейскими опытами, но получившему в России «необычное, в сравнении с европейскими литературами, распространение» [Лотман, 1993, с. 134]. К тому же, поэты этой эпохи следовали и собственной традиции, прежде всего – «Псалтыри рифмотворной» Симеона Полоцкого (1680). Тредиаковский первым в XVIII веке переложил целиком всю Псалтырь, и его «поэтическая задача» состояла в том, чтобы «переложить всю “Псалтырь” современными стихами, дать ее в стихотворном виде новому поколению читателей» [Серман, 1962, с. 229]. В ориентации на псалмы русские поэты искали нормы и правила новой литературы и языка поэзии: «Псалтырное переложение становится, таким образом, образцовым текстом и учебником поэзии». Особый интерес этому жанру, как считает В. М. Живов, инициирует и поэтическое состязание между Ломоносовым, Тредиаковским и Сумароковым, переложившими одновременно 143 псалом [Живов, 2002, с. 543].

Такая память о национальной традиции вполне закономерна: как бы ни изменилась Россия, какие бы установки ни озвучивали новаторы культуры, еще совсем недавно «для всех социальных групп русского общества Св. Писание, гимнография, различные жития и проповеди» были хорошо знакомыми текстами, и «что еще более важно, именно эти тексты продолжали определять литературные и культурные нормы и служить основным литературным образцом» [Живов, 2002, с. 326-327]. Сумароков в «Эпистоле о русском языке» (1748), наставляя «хотящего» быть писателем, указывает именно на духовные книги и псалтырь, которые могут научить подлинному «нашему» языку. Показательно, что в его «Полном собрании сочинений» весь первый том будет посвящен духовной поэзии – одам и переложениям псалмов.

Конечно, церковнославянское или кирилло-мефодиевское наследие – феномен объемный и многомерный, обычно представленный

в научной литературе в основном только в своем лингвистическом аспекте. Но с этим наследием связано и русское мышление, и семь веков русской книжности, и русская история, и даже фольклор, содержащий целый пласт духовных стихов или «псалм». «Связь с Византией, – писал С.С. Аверинцев, – это связь с мировой культурой в самом ответственном значении этого слова, ибо Константинополь был именно “миром”, целой культурной ойкуменой <…>. Весь Константинополь в целом был <…> всесветным педагогом, у ног которого сидели поучающиеся. И у истоков русской литературы также стояли, по его мнению, «авторитетные наставники» – «византийские книжники» [Аверинцев, 1973, с. 153]. Эта традиция, как отметила Г.В. Скотникова, дала Руси «православие как цивилизационную доминанту» и стала «катализатором проявления национальных культуротворческих сил» [Скотникова, 2003, с. 9].

Исследованию проблем церковнославянского наследия и его различных аспектов посвящены труды и богословов, и светских ученых: например, монографии прот. Иоанна Мейендорфа («От Византии к России: религиозное и культурное наследие»), архим. Иоанна Экономцева («Православие. Византия. Россия», Т. И. Вендиной («Из кирилло-мефодиевского наследия в языке русской культуры»), Е.М. Верещагина («Кирилло-мефодиевское книжное наследие»). Концептуально освещается проблема в значимых статьях В.М. Живова «Особенности рецепции византийской культуры в древней Руси», Ю.М. Лотмана «Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция», А.М. Панченко «Красота православия и крещение Руси», А.А. Алексеева «Кирилло-мефодиевское наследие и русский культурный код». Эти исследования показали, что церковнославянское наследие является «русским культурным кодом», оказавшим «громдное влияние <…> на становление языка русской ментальности, русское мышление и ментальные установки, то есть на концептосферу русской ментальности» [Вендина, 2007, с. 3].

Конечно, в начале века XVIII века – в эпоху становления новой России, когда устанавливается «культ государства» и развивается «государственная мифология», связанные с европейскими моделями [Живов, 2002, с. 445-446], церковнославянское наследие подвергалось отрицанию и отчуждению, а церковнославянский язык рассматривался как сугубо клерикальный, не соответствующий новым

гражданским ценностям [Живов, 1996, с. 124-125]. Но как только начинается собственно культурное строительство и развитие литературы, церковнославянский стал осознаваться как язык культуры, как национальное наследие. Так что избежать рефлексии «прежде всего над собственными культурными ценностями», которая накладывалась «на весьма специфичную древнерусскую культурную основу» [Живов, 2002, с. 34], русские литераторы нового времени не могли. Более того, церковнославянское наследие претерпевает сложный процесс интерпретации, осмысления и освоения: от первоначальной осторожности до попыток моделирования на его основе собственной «античности» [см.: Живов, 1996, с. 320-321].

Базисные основания новой русской культуры и словесности конструирует Ломоносов в «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке». Богатство языка, как пишет он, «больше всего приобретено купно с греческим христианским законом, когда церковные книги переведены с греческого языка на славенский для славословия божия». Он, с одной стороны, подчеркивает связь славенского языка с греческим, откуда и «умножаем довольство российского слова»; с другой – подчеркивает, что национальные языки Европы, соперничающие с латынью, «не могли снискать подобных преимуществ, каковы в нашем от греческого приобретены» [Ломоносов, 1986, с. 423]. Упомянутые при этом, помимо греческих христианских учителей церкви, имен Гомера, Пиндара и Демосфена явно ориентирует читателя на восприятие церковнославянского наследия как собственной античности. Она, по всей видимости, мыслилась Ломоносовым как фундаментальное основание культуры, притом – лучшее в сравнении с европейским, поскольку там латинские стихи и молитвы «сочинены во времена варварские, по большей части от худых авторов» [Ломоносов, 1986, с. 423].

Ломоносов напоминает читателю об актуальности церковнославянского наследия для русской культуры: «Сия польза наша, что мы приобрели от книг церковных богатство к сильному изображению идей важных и высоких». Потому он и советует «любителям отечественного слова <…>, дабы с прилежанием читали все церковные книги» [Ломоносов, 1986, с. 425-426]. Так литература стала осваивать новые функции в секуляризованном обществе, она «как бы заполняет образовавшуюся лакуну» - «возникает на месте упразд-

ненной церковной традиции» [Успенский, 2002, с. 14]. Ломоносов и в своих поэтических произведениях активно использует семантический потенциал образов и сюжетов Св. Писания и святоотеческой литературы. Он создает и переложения псалмов, и ряд религиозно-философских текстов («Вечернее размышление о Божием величестве...», «Утреннее размышление о Божием величестве», «Ода, выбранная из Иова»). И сама созданная им концепция поэзии и русского поэта, его профетической миссии и поэтического слова прямо связана с традицией, что проявилось, например, в созданной им формуле «поэтического восторга».

Для русского сознания той эпохи выбранная Ломоносовым для обозначения состояния поэтического вдохновения лексема *восторг* – хорошо знакомый по святоотеческим текстам церковнославянизм. *Восторг* означал «состояние восторженного, <...>, благое исступление, восхищение, забытие самого себя, временное отрешение духа от мира и сует его, воспарение духа, временное преобладание его, восходящее иногда до ясновидения», *восторгать* – «уносить умственно в высшие пределы» [Даль, 1994, т. I, с. 614]. Формула «поэтический восторг» свидетельствовала о мистическом состоянии лирического Я, его духовном вознесении или восхищении к *небесному*, о пророческой миссии поэта. Настойчивое следование традиции проявляется и в других текстах Ломоносова. Например, его стихотворение «Устами движет бог; я с ним начну вещать...» (1747), связанное с пониманием творческой природы человека, прямо отсылает читателя к ветхозаветным текстам и образу библейского пророка.

Завершив литературное строительство, «отцы-основатели» упорядочили литературный язык, создали стихосложение «по природному нашему языку свойству» [Ломоносов, 1986, с. 337], определили параметры русской поэтической речи, в которой, например, язык оды оказался предельно близким языку церковнославянского панегирика. Все эти явления в русской литературе имели, несомненно, сложный характер, но, как показал В.Л. Коровин, внимание к религиозно-учительной традиции в новой культуре становится все более активным [см.: Коровин, 2017].

Творчество Державина – феномен уже несколько иного времени. Во второй половине XVIII века культура освобождается от обаяния государственной мифологии. Теперь «этот религиозно-мифологиче-

ский потенциал был <…> перенесен на саму культуру, и поэт получил те мироустроительные <…> полномочия, которые ранее усваивались императору» [Живов, 2002, с. 456]. При этом все более актуальным становилось культурно-языковое размежевание духовных традиций и обиходной светской речи [см.: Живов, Успенский, 1996]. Галломания в русской культуре этого времени «представлялась национальной катастрофой», поскольку «французский язык постепенно вытеснял русский», «образованное дворянство <…> по-русски не читало, а по-церковнославянски и не умело читать» [Живов, 1996, с. 444]. Именно в это время активно обсуждаются идеи «всего коренного русского» и «природного» или «коренного» языка и возникает полемика «архаистов» и «новаторов».

В этом контексте творческие новации Державина могут быть рассмотрены с лингвистической точки зрения, как это сделал Б.А. Успенский в своей статье «Язык Державина». Исследователь убедительно показал, что использование Державиным церковнославянской лексики – это «примеры нарочитого стилистического диссонанса, столкновения высокого и низкого стилистического кода», а поэтика его текстов – это «поэтика стилистических контрастов». Однако в перспективе Державин ориентируется все-таки на «славянизированный поэтический язык, на фоне которого и обыгрывается языковое просторечие» [Успенский, 1996, с. 798, 797, 803]. Такой прием Б.А. Успенский связывает с темой карнавала в поэзии Державина, другие исследователи считают это «непризнанными вольностями» поэта [Дубровина, 2008, с. 24].

Однако Державин, уже прославившийся своими анакреонтическими стихами и гражданскими одами, выбирает «языковую» позицию осознанно и принципиально. Свидетельством особого интереса Державина «к изучению и познанию исторических корней культуры» [Серман, 2005, с. 237] стало его активное участие в деятельности «Беседы любителей русского слова». «Беседа» – яркое и самобытное явление в истории русского консерватизма. Главные ее задачи сформулировал А.С. Шишков в «Речи при открытии “Беседы”…»: «Народ приобретает к себе всеобщее уважение, когда <…> любовь ко всему отечественному составляет в нем народную гордость». И просвещение народа основано, по его мнению, «на природном языке», а «наш язык есть один из древнейших, из ученейших языков, праотец многим

другим» [Шишков, 2011, с. 361, 375]. Защита «природного языка» и стала основной задачей «Беседы». Причем, такой язык, в восприятии участников сообщества, был связан самым непосредственным образом с церковнославянским наследием. Об этом также писал А.С. Шишков: «Священные Писания равно необходимы нам как для души нашей, так и для ума. Сколько полезны они для нравственности, столько же и для словесности; ибо без чтения и упражнения в оных не познаем мы никогда высоты и силы нашего языка» [Шишков, 1811, с. 24].

Еще раз отметим, что это не просто рассуждения о стиле и языке, поскольку споры о них стали в то время полемикой о культурных смыслах, культурных ориентациях и культурной идентичности. Спор «архаистов» и «новаторов» был сложнейшим событием национально-культурного процесса: «борьба по вопросам языка захватывала всю толщу основных культурных проблем» [Успенский, 1994, с. 344]. При этом самые яркие полемисты пишут статьи, посвященные одной теме: Н.М. Карамзин – «О любви к отечеству и народной гордости», А.С. Шишков – «Рассуждение о любви к отечеству». Как показала И. Сандомирская, дискурсивные инициативы и того, и другого, как и многие явления того времени, связаны с размышлениями об «исконно русском», о «русскости». Значимым был не только общий национальный пафос и традиционализм державинской «Беседы», но и то, что именно в ней созидались дискурсы национальной идентичности, традиции и отечества, «которые составляли тогда часть авангардных идей того времени» [Сандомирская, 2001, с. 162-163]. Аналогичными были искания и Карамзина в это время. Он пишет, например, «Записку о древней и новой России», начинает трудиться над «Историей государства Российского».

В этом контексте и развивается духовная лирика Державина. Если в других его произведениях мы, действительно, видим смешение стилей, то религиозная тема решается поэтом исключительно в ориентации на церковнославянское наследие. Державин активно использует жанры церковнославянской книжности (переложение псалмов, молитва), он пишет грандиозную оду «Бог» и поэму «Христос». Эту поэму Е. Эткинд справедливо назвал «манифестом сторонника “Беседы” и шишковских языковых теорий». Написана она, действительно, крайне архаичным языком. «Все эти сугубо архаические элементы, – отмечает Е. Эткинд, – призваны вернуть читателя к славянским пракозням

<...>. Такую же роль играют многочисленные цитаты из Священного Писания» [Эткнд, 1995, с. 237, 238]. Однако Державина интересует не сама по себе характеристика лингвистических единиц, а их генетическая принадлежность, связь с той или иной традицией, наделяющих слово смысловым ореолом и сюжетно-мотивным потенциалом. Его стремление к смешению стилей можно в этом случае понять, как семантически мотивированное обращение к исходным семантическим корням национальной традиции. Такая творческая и языковая позиция определена и стремлением Державина к воссозданию «утраченного стилистического совершенства» [Серман, 2005, с. 244].

Главные новации поэта связаны с тем, что он идет по пути нивелирования любого размежевания, он ищет синтеза и целостности, не только языковой, но и культурной. Этим определяется и своеобразная «разнородность» лирики Державина. Однако цельность его поэтической системе придает особая позиция автора, решающего проблему прямых традиций и наследования, поскольку создание модели «новой русской литературы» требовало не только языка, образов, тем, идей, но и определения ее «корней», «начал» и «оснований». Идея «наследования» выражена в поэзии Державина на тематическом уровне и была завещана им как конструктивно-значимый элемент для всей последующей русской поэзии. Своеобразным «знаком» этой темы и стало имя самого поэта: например, в «Царскосельском лебеде» В. Жуковского или уже в XX веке в стихотворениях А.А. Ахматовой «Наследница» и Д.С. Самойлова «Старик Державин». Ярко проявился в последующей русской лирике и унаследованный от Державина образно-речевой потенциал говорения о «поэтическом», удивительно устойчивый и необходимо воспроизводимый другими поэтами при рождении новых текстов.

Идея синтеза, ставшая предметом рефлексии в «Рассуждении о лирической поэзии или об оде», позволяет Державину конструировать равноправное соседство вещного и даже бытового мира «русской анакреонтики» или своих шуточных текстов с высокими религиозно-философскими помыслами лирического героя в духовной лирике. Это тексты, не только насыщенные церковнославянизмами и отсылками к Св. Писанию, но и созданные на основании христианских концептуализаций, образов и мотивов, то есть на смысловых константах национальной традиции. Следует учесть, что ко времени Державина

отношение к церковнославянскому наследию немного изменилось. Когда влияние европейской языковой стихии становится особенно значительным, церковнославянский язык стал сближаться с русским и осмысляться «в национально-этническом плане или вообще в плане национально-культурной традиции» [Успенский, 1994, с. 372-373]. Поэтому духовная лирика для Державина – это и есть обращение к национально-культурной традиции, отражение *своего, собственного, национального*, что и наследует русский поэт XVIII века.

Одновременно проблема «своего» решается Державиным и в определении статуса его лирического героя: ведь предмет лирического переживания становится у поэта личная духовная, нравственно-религиозная рефлексия, определяющая его восприятие мира и самого себя в их духовной, метафизической сущности и связях с традицией. Так, для него важны не сами по себе, например, темы «бессмертия души», «чистоты души» или «величества божия», а их личное понимание и приятие как собственного мироощущения, противостоящего сиюминутной земной современности. Важен и поэтологический аспект таких художественных решений Державина: герой его духовной лирики – русский Поэт в его сакральном статусе, наделенный даром видения *незримого и неизреченного*. Державин, таким образом, «целенаправленно ориентируется на модель пророческого служения, а поэтическое поприще воспринимается им как трибуна Высшей истины» [Ларкович, 2009, с. 65]. Такая концепция, усвоенная последующим поколением русских поэтов, могла быть создана и семантически мотивирована только в рамках духовных традиций русской культуры.

Судьба национальных традиций в культуре XVIII века, прошедшего под знаком «европеизации», оказалась сложной: слишком резким был декларируемый разрыв между *своим* и *чужим*. Но литература эпохи попыталась решить эту проблему: решая «задачу огромного исторического значения», она искала пути к «органическому синтезу» *старого* и *нового*, стремясь к «наведению моста пропастью» [Серман, 2005, с. 14]. Завершающим этапом этих исканий стала духовная лирика Г.Р. Державина, становление которой определено отношением поэта к церковнославянскому наследию. В этом «Державин самобытен», именно благодаря его творчеству «русская литература встает на собственные ноги» [Успенский, 1996, с. 786].

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Ольга Михайловна Гончарова – доктор филологических наук, профессор РГПУ им А.И. Герцена.
- 2 Впервые статья была опубликована в: Междисциплинарный синтез гуманитарных наук в эпоху социокультурных и исторических трансформаций: опыт «Русского пути». Сб. материалов Всероссийской конференции с международным участием. СПб.: Изд-во РХГА, 2019. С. 136-145.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Аверинцев, С. С. На перекрестке литературных традиций. Византийская литература: истоки и творческие принципы / С.С. Аверинцев // Вопросы литературы. - 1973. - № 2. - С. 150-183.

Белинский, В. Г. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 6: Статьи о Державине; Статьи о Пушкине / В.Г. Белинский. – Москва: Художественная литература, 1981. – 678 с.

Вендина, Т. И. Из кирилло-мефодиевского наследия в языке русской культуры / Т.И. Вендина. – Москва: Институт славяноведения РАН, 2007. – 336 с.

Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В.И. Даль. – Москва: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994.

Дубровина, С. Ю. Непризнанные вольности державинской поэзии / С.Ю. Дубровина // Вестник Тамбовского государственного университета. - 2008. Вып. 7(63). - С. 24-31.

Живов, В. М. Язык и культура в России XVIII века / В.М. Живов. – Москва: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 591 с.

Живов, В. М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры / В.М. Живов. – Москва: Языки славянской культуры, 2002. – 758 с.

Живов, В. М. Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XII–XVIII века / В.М. Живов, Б.А. Успенский // Из истории русской культуры. Т. IV (XVIII – начало XIX века). – Москва: Школа «Языки русской культуры», 1996. - С. 449-535.

Клейн, И. Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII века / И. Клейн. – Москва: Языки славянской культуры, 2005. – 576 с.

Коровин, В. Л. Библейские темы в русской поэзии XVIII – начала XIX века: автореф. дис. ... д-ра философ. наук / В.Л. Коровин. – Москва, 2017. – 38 с.

Ларкович, Д. В. Пророческая стратегия Г.Р. Державина-лирика / Д.В. Ларкович // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. - 2009. - № 2(5). - С. 52-67.

Ломоносов, М. В. Избранная проза / М.В. Ломоносов – Москва: Советская Россия, 1986 – 541 с.

Лотман, Ю. М. Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция / Ю.М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 3. – Таллинн: «Александр», 1993. - С. 127-137.

Романов, Б. Н. Духовные стихотворения Державина / Б.Н. Романов // Державин Г.Р. Духовные оды. – Москва: Ключ, 1993. - С. 5-40.

Сандомирская, И. Книга о Родине. Опыт анализа дискурсивных практик / И. Сандомирская – Wien, 2001. – 304 с. – (Wiener Slawistischer Almanach. Sbd. 50).

Серман, И. З. «Псалтырь рифмотворона» Симеона Полоцкого и русская поэзия XVIII века / И.З. Серман // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 18. – Москва, Ленинград: Изд-во АН СССР, 1962. – С. 214-232.

Серман, И. З. Литературное дело Карамзина / И.З. Серман. – Москва: РГГУ, 2005. – 327 с.

Скотникова, Г. В. Византийская культурная традиция в русском самосознании: автореф. дис. ... д-ра культурологи. – Санкт-Петербург, 2003. – 39 с.

Третьяков, В. К. Рассуждение об оде вообще / В.К. Третьяковский // Ода торжественная о здече города Гданска, сочиненная в вящую славу имени ... великия государыни Анны Иоанновны имп. и самодержице всероссийския. Через Василия Третьяковского Санкт-Петербургской имп. Академии наук секретаря. – Санкт-Петербург: при имп. Акад. наук, 1734. – С. 24-31.

Успенский, Б. А. Избранные труды. Т. 2. Язык и культура / Б.А. Успенский. – Москва: Изд-во «Гнозис», 1994. – 688 с.

Успенский, Б. А. Язык Державина / Б.А. Успенский // Из истории русской культуры. Т. IV (XVIII – начало XIX века). – Москва: Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 781-806.

Успенский, Б. А. Этюды о русской истории / Б.А. Успенский. – Санкт-Петербург: Азбука, 2002. – 373 с.

Шишков, А. С. Рассуждение о красноречии Священного Писания, и о том, в чем состоит богатство, обилие, красота и сила Российского языка, и какими средствами оный еще более распространить, обогатить и усовершенствовать можно / А.С. Шишков. – Санкт-Петербург: Император. типография, 1811. – 110 с.

Шишков, А. М. Огонь любви к отечеству / А.М. Шишков. – Москва: Институт русской цивилизации, 2011. – 672 с.

Эткнд, Е. Духовная диалогия (Оды «Бог» и «Христос») / Е. Эткнд // Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. 4: Гавриил Державин. 1743–1816. – Тарту: Русская школа Норвичского университета, 1995. – С. 234-247.

REFERENCES

Averincev, S. S. Na perekrestke literaturnyh tradicij. Vizantijskaya literatura: istoki i tvorcheskie principy / S.S. Averincev // Voprosy literatury. - 1973. - № 2. - S. 150-183.

Belinskij, V. G. Sbranie sochinenij: v 9 t. T. 6: Stat' i o Derzhavine; Stat' i o Pushkine / V.G. Belinskij. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1981. – 678 s.

Dal', V. I. Tolkovoj slovar' zhivogo velikorussskogo yazyka: v 4 t. / V.I. Dal'. – Moskva: Izd. gruppy «Progress», «Univers», 1994.

Dubrovina, S. Yu. Nepriznannye vol'nosti derzhavinskoj poezii / S.Yu. Dubrovina // Vestnik Tambovskogo gosudarstvennogo universiteta. 2008. Vyp. 7 (63). - S. 24-31.

Etkind, E. Duhovnaya dilogiya (Ody «Bog» i «Hristos») / E. Etkind // Norvichskie simpoziumy po russkoj literature i kul'ture. T. 4: Gavriil Derzhavin. 1743–1816. – Tartu: Russkaya shkola Norvichskogo universiteta, 1995. – S. 234-247.

Klejn, I. Puti kul'turnogo importa: Trudy po russkoj literature XVIII veka / I. Klejn. – Moskva: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2005. – 576 s.

Korovin, V. L. Biblejskie teme v russskoj poezii XVIII – nachala XIX veka: avtoref. dis. ... d-ra filosof. Nauk / V.L. Korovin. – Moskva, 2017. – 38 s.

Larkovich, D. V. Profeticheskaya strategiya G.R. Derzhavina-lirika / D.V. Larkovich // Vestnik Surgutskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. – 2009. – № 2(5). – S. 52-67.

Lomonosov, M. V. Izbrannaya proza / M.V. – Lomonosov. – Moskva: Sovetskaya Rossiya, 1986 – 541 s.

Lotman, Yu. M. Russkaya literatura poslepetrovskoj epohi i hristianskaya tradiciya / Yu.M. Lotman // Lotman Yu. M. Izbrannye stat'i: v 3 t. T. 3. – Tallinn: «Aleksandra», 1993. – S. 127-137.

Romanov, B. N. Duhovnye stihotvoreniya Derzhavina / B.N. Romanov // Derzhavin G.R. Duhovnye ody. – Moskva: Klyuch, 1993. – S. 5-40.

Sandomirskaya, I. Kniga o Rodine. Opyt analiza diskursivnyh praktik / I. Sandomirskaya. – Wien, 2001. – 304 s. – (Wiener Slawistischer Almanach. Sbd. 50).

Serman, I. Z. «Psaltyr' rifmotvoronaya» Simeona Polockogo i russkaya poeziya XVIII veka / I.Z. Serman // Trudy Otdela drevnerusskoj literatury. T. 18. – Moskva, Leningrad: Izd-vo AN SSSR, 1962. – S. 214-232.

Serman, I. Z. Literaturnoe delo Karamzina / I.Z. Serman. – Moskva: RGGU, 2005. – 327 s.

Shishkov, A. S. Rassuzhdenie o krasnorechii Svyashchennogo Pisaniya, i o tom, v chem sostoit bogatstvo, obilie, krasota i sila Rossijskogo yazyka, i kakimi sredstvami onyj eshche bolee rasprostranit', obogatit' i usovershenstvovat' možhno / A.S. Shishkov. – Sankt-Peterburg: Imperator. tipografiya, 1811. – 110 s.

Shishkov, A. M. Ogon' lyubvi k otechestvu / A.M. Shishkov. – Moskva: Institut russskoj civilizacii, 2011. – 672 s.

Skotnikova, G. V. Vizantijskaya kul'turnaya tradiciya v russskom samosoznanii: avtoref. dis. ... d-ra kul'turologi. – Sankt-Peterburg, 2003. – 39 s.

Trediakovskij, V. K. Rassuzhdenie ob ode voobshche / V.K. Trediakovskij // Oda torzhestvennaya o zdache goroda Gdanska, sochinennaya v vyashchshuyu slavu imeni ... velikiya gosudaryni Anny Ioannovny imp. i samodержice vserossijskiya. Cherez Vasiliya Trediakovskogo Sankt-Peterburgskoj imp. Akademii nauk sekretarya. – Sankt-Peterburg: pri imp. Akad. nauk, 1734. – S. 24-31.

Uspenskij, B. A. Izbrannye trudy. T. 2. Yazyk i kul'tura / B.A. Uspenskij. – Moskva: Izd-vo «Gonozis», 1994. – 688 s.

Uspenskij, B. A. Yazyk Derzhavina / B.A. Uspenskij // Iz istorii russskoj kul'tury. T. IV (XVIII – nachalo XIX veka). – Moskva: Shkola «Yazyki russskoj kul'tury», 1996. – S. 781-806.

Uspenskij, B. A. Etyudy o russskoj istorii / B.A. Uspenskij. – Sankt-Peterburg: Azbuka, 2002. – 373 s.

Vendina, T. I. Iz kirillo-mefodievskogo naslediya v yazyke russskoj kul'tury / T.I. Vendina. – Moskva: Institut slavyanovedeniya RAN, 2007. – 336 s.

Zhivov, V. M. Yazyk i kul'tura v Rossii XVIII veka / V.M. Zhivov. – Moskva: Shkola «Yazyki russskoj kul'tury», 1996. – 591 s.

Zhivov, V. M. Razyskaniya v oblasti istorii i predistorii russskoj kul'tury / V.M. Zhivov. – Moskva: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2002. – 758 s.

Zhivov, V. M. Metamorfozy antichnogo yazychestva v istorii russskoj kul'tury XII–XVIII veka / V.M. Zhivov, B.A. Uspenskij // Iz istorii russskoj kul'tury. T. IV (XVIII – nachalo XIX veka). – Moskva: Shkola «Yazyki russskoj kul'tury», 1996. – S. 449-535.

Павел Михед¹

*Институт литературы им. Т. Г. Шевченко НАН Украины
(Киев, Украина)*

ДИСКУССИИ О ЯЗЫКЕ НА РУССКОЙ И УКРАИНСКОЙ СЦЕНЕ НАЧАЛА XIX ВЕКА (КАЗУС ШАХОВСКОГО)

Статья посвящена языковым спорам в украинских драматических произведениях Василия Гоголя и Ивана Котляревского, вызванных водевилем Александра Шаховского *Казак-стихотворец*, в котором впервые на сцене персонажи говорят или имитируют украинскую речь и звучат украинские песни. Постановка этой пьесы имела успех в Полтаве, но была критически встречена рецензентами *Украинского вестника* и спровоцировала полемический пафос творцов нового украинского театра: Василия Гоголя и Ивана Котляревского. Рецепция водевиля показала, что украинский зритель и драматурги критически оценивают попытку представить на сцене исторические эпизоды из украинской жизни. Пьесы Гоголя и Котляревского содержат суждения персонажей о языковых особенностях песенных текстов, в которых авторы демонстрируют превосходство их родного языка.

Ключевые слова: водевиль, А. Шаховской, Семен Климовский, язык, театр, народная песня, споры, Василий Гоголь, Иван Котляревский, национальное самосознание

В начале XIX века в России неожиданно на первый план выдвинулись споры вокруг языковых проблем. Этот факт подмечен давно, хотя основательного объяснения ему, пожалуй, нет до сих пор. Известные ученые Ю. Лотман и Б. Успенский констатировали: «Языковая проблема становится тем камертоном, который отвечает на звучание всех наиболее острых общественных проблем в России» [Лотман, 1975, с. 169]. Более того – «самые общекультурные вопросы (например, проблемы романтизма, реализма, сентиментализма и пр.), которые на Западе реализуются в дискуссиях вокруг жанровых запретов, допустимых сюжетов и т. п. в России, в первую очередь, активизируют языковую проблему» [Лотман, 1975, с. 169]. А правители государства видели «руководство стихийными языковыми процессами в качестве своей прямой функции» [Лотман, 1975, с. 172]¹.

Как объяснить это явление?

Особой ролью слова, языка, письменности в культуре православного мира, где исповедовали идею – «В начале было Слово, и Слово

было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога» (Ев. От Иоанна: 1–2) – как императив?

Напряжением в общественной жизни, вызванным процессом становления национального самосознания после Великой французской революции, вылившимся в постепенную смену языковых установок, оказавшихся в центре внимания общества?

Уверен, что оба фактора требуют серьезного осмысления. Уже с 10-х – 20-х гг. вторгается еще один из важнейших факторов, который уже с начала 60-х гг. позапрошлого века до нынешнего времени оказывает ощутимое давление на авансцену истории, приобретая отчетливое политическое звучание. Имею в виду первые толчки в Европе национальных движений, вызванных выходом на историческую арену нового субъекта истории – народа, нации. Россия, хотя и с заметным опозданием, но тоже ощутила эти толчки. В указанной работе исследователи концентрируют внимание на «внутрикультурных конфликтах», вне их поля зрения остались споры внутри субъектов империи, внутри национальных образований, которые все явственнее проникались идеями гердеризма. Разноплеменная империя не смогла уберечься от них, не смогла изолироваться от этих тенденций, элита наций тоже начинает заявлять о своих языковых претензиях – появляются первые сигналы языкового противостояния и в украинских художественных текстах.

Все началось с поиска «духа народа». Идеи Гердера приходят и в Россию, в Украине о них начинают говорить в 90-е годы XVIII века. В интеллектуальном же пространстве России они начинают функционировать в 20-е годы. Пример – рецензия на поэтический сборник Адама Мицкевича на страницах «Московского телеграфа», принадлежащая, видимо, Н.А. Полевому. В ней наличествует «гердеровский» текст: «Теперь каждый из народов возседит на развалинах прошедшего и созидает свою народность. Люди обменялись мнениями и понятиями; они разделили умственное наследие веков, и эклектический ум сделался умом всех и каждого из них. Оттого теперь вполне понимают идею народности в изящных искусствах и во всем; оттого стремится теперь изыскательный ум человека познать особность каждого народа, дорожит верною передачею санскритского, арабского, могиканского, исландского, шотландского, русского духа, называет поэта в отношении к его народу поэтом великим тем более, что чем более

выражает поэт особность, народность свою... только самобытность, народность, естественность могут быть свидетельством великости поэта...»². А в отзыве на пушкинскую *Полтаву* Ксенофонт Полевой заявляет: «Эпоха слов и выражений прекратилась – настает эпоха мыслей и чувствований, принадлежащих народам» [Полевой, 1829, с. 235]. За этими тезисами – зримо возникавшая национальная идея, которая начнет оформляться чуть позже в русской славянофильской мысли, на рубеже 30-х – 40-х гг.

Основной сюжет спора проходил по линии «архаисты-новаторы», впервые маркированный в таких понятиях, как известно, Ю. Тыняновым, который наметил широкий спектр того сдвига, который происходит в русской литературе под влиянием романтической эстетики. Но споры эти касались и узкого сегмента дискуссии. Меня интересует тот сегмент, который нашел выражение в неожиданно возникшей оппозиции и своеобразного соперничества русского и украинского языков.

У начала этой истории – пьеса А.А. Шаховского «Казак-стихотворец», вызвавшая много споров в Украине первой половины XIX века. В центре ее историческая фигура украинского поэта Семена Климовского. О нем сохранилось немного сведений. Достоверно известно, что он был не только автором поэтических текстов, но и выполненных в силлабических стихах наставлений и пожеланий царю Петру Алексеевичу. Дошли два поэтических трактата «О правосудии начальствующих, правде и бодрости их» и «О смирении высочайших», которые были вручены царю в августе 1724 года. Его имя упоминает Н.М. Карамзин в «Пантеоне российских авторов»: «Сказывают, что Климовский не менее семи греческих мудрецов был славен и почтен между его братьями казаками; что он, как вдохновенная пифия, говаривал в беседах высокопарными стихами, давал приятелям благоразумные советы, твердил часто пословицу: “Нам добро и никому зло, то законное житье”; и любопытные приходили издалека слушать его. Малороссийская песня: “Не хочу я ничего, только тебя одного”, которую поют наши любезные дамы, есть также, как уверяют, сочинение Климовского, ученика природы, к сожалению не доученного искусством». Здесь же, к слову, Карамзин упоминает и о трактатах Климовского: «В императорской библиотеке хранится его рукописное сочинение «О великодушии и правде», в котором много хороших чувств и даже хороших стихов (без определенного течения стоп)»

[Карамзин, 1802, с. 102]. Однако самую большую популярность имела его песня *Їхав козак за Дунай*, переведенная на немецкий, польский, французский языки и обретшая самостоятельную жизнь – в качестве народной песни каждой из этих стран. Известно, что к ней несколько раз обращался Бетховен, ее мелодия звучит в американских джазовых импровизациях 1920-х гг.

Как песня оказалась в поле зрения А.А. Шаховского, история умалчивает; неизвестны источники и его знания, пусть и примитивного, украинского языка. Биография драматурга не содержит фактов его связей с Украиной. Можно предположительно говорить о каких-то петербургских знакомствах с украинцами, а о методе работы драматурга высказался еще Пушкин, отвечая на свой же вопрос: «что ж он (Шаховской) такой?» И сам отвечал: «неглупый человек, который, замечая все смешное и замысловатое в обществах, пришед домой, все записывает и потом как попало вклеивает в свои комедии» [Пушкин, 1950, с. 527]. Думаю, что этот метод работы был использован и при создании пьесы.

«Казак-стихотворец» открывается песней *Їхав козак за Дунай*, являющейся не только формой высказывания героини, но и своеобразным монологом, в котором присутствует повтор – последняя строфа повторяется дважды: «Не хочу я ничего, тильки тебе одного; Ты будь здоров, мій миленькій, А все пропадай!» [Шаховской, 1898, с. 5]. Песня *Їхав козак за Дунай* не единственная в этой пьесе, они выполняют различные функции: роль усиления высказывания или даже могут быть элементом композиции. Песня на мелодию марша Преображенского полка, которую поет денщик Демин, функционирует лишь как иллюстрация к словам о подвигах гвардейцев, а песня *Як сказала матуся* объясняет поступок Маруси – ее решение выйти замуж за Прудиуса – одного из центральных персонажей пьесы.

Песню *Їхав козак за Дунай* исполняет Маруся – одна из главных героинь пьесы. Известно высказывание Пушкина: Шаховской «написал *Казак-стихотворец* – в нем есть счастливые слова, песни замысловатые, но нет даже и тени ни завязки, ни развязки. Маруся занимает, но все прочие холодны и скучны» [Шаховской, 1898, с. 528].

Язык героев полон смешных и уродливых слов и словосочетаний. Уже в первом диалоге Маруси и Демина речь героини обнаруживает «местный говор». Маруся говорит: Повтава, а Демин – Полтава, «для

мене сочинив»; «вин теперь на войны»; «разви»; «слухает»; «нит о нем слуха»; «не рыдай, мене замуж спаряжай». На местном «наречии» (назвать это языком – явное преувеличение) говорит и Грицко: «вздить жупан»; «вот и я здись»; «як ся мате». Речь Климовского так же изобилует подобными словечками: «з гарной добычей чести и славы»; «що думать о руки, коли голова цила»; «я пристав к Кочубееву полку из ним рубився пид Полтавой»; а главный девиз его – «Нам добро, никому зло, то законное житье». Если к этому добавить и речь Прудюса: «Климовский моторій парубок» (аллюзия из «Энеиды»), «куля не галушка», «не прококнеш се», «не валися (подай)», «сядь тут на приизбок» и др. Или: «Куля зараз засвистала. Из его сопхнулась лбом». Демин называет Грицка, прислужника Прудюса, «Хохлатое Чучело».

Маруся говорит, с т. з. нынешнего времени, суржиком³. А песня, которую она исполняет, принадлежит Климовскому, известному барду, чьи песни «сам государь их слушает с удовольствием» и даже «сам хочет видеть “Казака-стихотворца”» [Шаховской, 1898, с. 5]. Об этом сообщают персонажи пьесы. В уста Климовского драматург вкладывает стихи: «Русское счастье – царь на престоле. В нем мы защиту и горе найдем».

Песни Климовского, по словам Грицка, поет весь Батурин: «О них там только и говорят». Парадокс, однако, в том, что 15000 батуринцев по приказу Меншикова были вырезаны царским войском и там было не до песен после Полтавской битвы. И это была еще одна скрытая причина неприятия пьесы украинским зрителем и читателем. Документирован целый ряд свидетельств, дающих представление о восприятии пьесы в Украине.

А. Михайловский-Данилевский вспоминал: «Я был в театре, где играли “Казака-стихотворца”. Довольно странно, что в столице Украины представляли эту пьесу, которая некоторым образом есть сатира на малороссиян» [Рулін, 1927, с. XXXII]. Корреспондент «Украинского вестника» резонно замечает: «Когда один раз недавно ее представляли в Полтаве, то многие добродушные чада природы при втором объявлении в представлении оной сказали: “Чого йти в кїятр? Хїба слухать, як за наші ж гроші да нас же будуть лаять”»⁴. Эти факты лишний раз доказывают: гетманская Украина обладала весьма развитым ощущением своей самобытности и национального чувства.

В стихотворении *Супліка до Грицька К[вітк]и*, написанной 8 декабря 1818 года, П.П. Гулак-Артемовский, кроме советов в произношении украинского звука «Э», в послании высказывает критические замечания в адрес русского языка: «Сказано: Москаль! Він без “вот” і не ступить; язык мову постолах, який же його одмінок второпає – що він верзе? От так вони й книжки друкують». И далее поет оду украинскому языку: «Уже нема його й на світі нічого кращого, як (царство небесне!) Еней в нашій одежі». И замечает: «Москаль, бач, порався й коло його, – і його одягнув по-московській». А затем вспоминает Шаховского: «Або нехай важко ікнеться, хоч би, й нашому Ш[аховському] з його *Козаком*. Е!.. Якби тільки бога не побоявсь, то бісів син, коли б не так сказав, що й... Та ба! Лучче прикусить язык: москаля не зачепи – лихо, а зачепиш, то й десять. Я тільки, бач, грішний, подумав, що хто чого не потямить, то нехай і не тика туди носа; нехай, я ж кажу, вибачайте, з [дурн]ою головою в дим не лізе» [*Украинский вестник*, 1818, № 12, с. 358-362]. Острая реакция публики не в последнюю очередь была обусловлена упоминанием Полтавской битвы, о чем свидетельствует авторская ремарка в начале. В центре пьесы украинский бард Семен Климовский, вокруг которого и развиваются события. Здесь упомянуты Искра и Кочубей, в полку которого служил Климовский. Однако лишь недавно стало известно, что в первой редакции пьесы фигурировал и Мазепа⁵. В каком контексте – судить теперь трудно. Принято полагать, что А. Шаховской выбирал «український колорит для деяких своїх водевілів, як певного роду екзотику, продовжуючи цим сентиментальних подорожників та випереджаючи Гоголя» [Рулін, 1927, с. XXXI]. Думаю, дело не только в «экзотике» (которая, в самом деле, была важнее для «сентиментальных путешественников», чем для Н. Гоголя), но и в том, что постановки этого произведения фиксируют уровень национального самосознания зрителя. Реакция на пьесу стала своеобразной формой проявления оппозиционности и была высказана таким необычным образом.

Восприятие пьесы А. Шаховского во многом объясняется тем, что уже была известна «Энеида». Современник Котляревского С. Стеблин-Каминский писал: «Комизм его “Энеиды” неподражаем: везде дышит самая непринужденная сатира, блестящая неподдельною веселостью и остротами наблюдательного ума. Вся Украина читала “Энеиду” с восхищением. Легкость рассказа, верность красок,

тонкие шутки были в полной мере новы, очаровательны. Списывая с природы, автор нигде не погрешил против истины, народность отражается в поэме, как в зеркале”⁶.

Первой реакцией на споры «Казаке-стихотворце» была пьеса Василия Гоголя-Яновского «Простак», в которой есть сцена диалога между Соцким и Солдатом-москалем:

Соцкий (смеется, а потом опять наливает чарку). Гарно ти, москалю, навчився говорить по-нашому. *(Выпивает, встает и выходит на средину сцены.)* Гарно, москалю, гарно!... Дети так навчився?

Солдат. Да все же у твоего свата, не только говорить, но и петь научился ваших хохлацких песень.

Соцкий. Чи бачиш! *(Протирає усы.)* А ну, будь ласкав, москалю, заспівай, якої там сват мій навчив тебе. Я всі його пісні знаю і сам колись було співаю.

Солдат. Изволь. *(Поет)*

Ах в поле могила
С ветром разговаривала:
Не дуй, ветер, ты на меня,
Чтоб я не почернела.

Соцкий (смеется до уморы). Гарно, москалю, гарно! Ну, вже втяв до гапликів! Се вже краще від тієї, що, “в городі бузина, а в Києві дядько, за те тебе полюбила, що на руці перстень”.

Солдат (продолжает).

Чтобы в реке не плодилась рыба
За то, что я за Дунай заехал.

Соцкий (смеется до уморы). Ха, ха, ха! Ой, ой, лишенько! Годі, годі, москалю! Будь ласкав, годі, а то, далибі, кишки порву від сміху!

Солдат. Чево ты смеешься?

Соцкий. Да як же не сміяться? Ти не знать по-якому співаєш.

Солдат. А как же?

Соцкий. Слухай, я тобі заспіваю *(поет.)*

У полі могила
З вітром говорила:
Не вий, вітре, ти на мене,
Щоб я не чорніла.
Ні вітер не віє,

Ні сонце не гріє.
Тільки в степу при долині
Трава зеленіє.

(Музыка. Потом:)

Соцкий. А що, москалю, чи так сват мій співав тобі?

Солдат. Да, да, точно так.

Соцкий. То-то, мось пане! А ти не втнеш, даром що в гудзиках.

Солдат. А знаєш ли ты другую?

Соцкий. Яку?

Солдат. Ах был, да не туте, да поехал на мельнику.

Соцкий. Ха, ха, ха! Бодай тебе, москалю! А сієї ж де ти навчився?

Солдат. Эту часто поёт-бывало Прицка.

Соцкий. Та, може, не так?

Параска. Може:

Ой був, та нема
Та поїхав до млина?

Солдат. Да, да!

Ой был да нима
Да поихав до млина.

Соцкий. А ти знаєш, кумо, сієї?

Параска. Знаю.

Соцкий. Заспівай же нам, серце. [Гоголь-Яновський, 1958, с. 49-52]

Потом, в «Москале-чаривныке», ситуація почти повторяється, действие разворачивается тоже вокруг песни *Ой, був, та нема, та поїхав до млина*, которая в устах Москаля звучит как «Ой, был да нема, да поехал на мельницу», а в «Простаке» – «Ах был, да не туте, да поехал на мельницу». Ситуация выигрышная для носителя украинского языка. Но в данном случае Тетяна, персонаж этой пьесы, поет и русскую песню *Больно сердцу мила друга не иметь*. Исполнительницу хвалит Москаль: «славно поет». Сталкиваются персонажи, пытаюсь при помощи пословицы выразить существо русского и украинца. Москаль формулирует: «Хохлы никуда не годятся, да голос у них хо-рош». Это вызывает у Михайлы протест: «Ось заглянь в столицю, в одну і в другу, та заглянь в сенат, та кинься по міністрах, та годі й говорить – чи признает, что “ныньче и ваших есть много заслуженных, способных и отличных людей даже в армии, да пословица-то идет,

вишь-то». После чего Михайло заявляє, що і «у нас єсть їх проти москалів не трохи» і приводить прислів'я: «З москалем знайся, а камінь за пазухою держи».

Весьма откровенно оппонировал Шаховскому И. Котляревский в «Наталке Полтавке»⁷. Можно предположить, что дело не только в языке, так как «выпад» Шаховского был менее значительным, чем «реплика» И. Котляревского. Известный украинский исследователь театра этого времени П. Рулин склонен думать, что это был тот отрицательный пример, отталкиваясь от которого, Котляревский ищет свой путь [Рулін, 1927, с. XXXIV]. Обсуждение этого вопроса происходит в седьмом явлении, в разговоре участвуют Выборный, Петро и Возный. Петро, побывавший в городе, рассказывает о своих театральных впечатлениях.

Возный. Що ти тут, старосто мій, – теє-то як його – розглагольствуєш з пришельцем?

Выборный. Та тут диво, добродію; сей парняга був у театрі та бачив і комедію і зачав було мені розказовати, яка вона, та ви перебили.

Возный. Комедія, сиріч, лицедійство. (К Петру). Продолжай, ващець...

Петро. На комедії одні виходять – поговорять, поговорять та й підуть; другі вийдуть – те ж роблять; деколи під музику співають, сміються, плачуть, лаються, б'ються, стріляються, колються і умирають.

Выборный. Так таке то комедія? Єсть же на що дивитись, коли люди убиваються до смерті нехай їй всячина!..

Возный. Они не убиваються і не умирають – теє-то як його – настояще, а тільки так удають іскусно і прикидаються мертвими. О, якби справді убивалися, то б було за що гроші заплатити!

Выборный. Так се тільки гроши і видурюють! Скажи ж, братику, яке тобі луче всіх полюбилося, як каже пан возний, лицемірство?

Возный. Не лицемірство, а лицедійство.

Выборный. Ну, ну! Лицедійство...

Петро. Мені полюбилась наша малоросійська комедія; там була Маруся, був Климовський, Прудіус і Грицко.

Выборный. Розкажи ж мені, що вони робили, що говорили.

Петро. Співали московські пісні на наш голос, Климовський танцював з москалем. А що говорили, то трудно розібрати, бо сю штуку написав москаль по-нашому і дуже поперевертав слова.

Выборный. Москаль? Нічого ж і говорити! Мабуть, вельми нашкодів і наколотив гороху з капустою.

Петро. Климовський був письменний, компоновав пісні і був виборний козак: служив в полку пана Кочубея на баталії з шведами під нашою Полтавою.

Возный. В полку пана Кочубея? Но в славнії полтавській времена – тее-то як його – Кочубей не бил полковником і полка не імил; ібо і пострадавший от ізверга Мазепи за вірність к государю і отечеству Василий Леонтийович Кочубей бил генеральним суддею, а не полковником.

Выборный. Так се так не во гнів сказати: буки-барабан-башта, шануючи бога і вас.

Возный. Великая неправда виставлена пред очі публічності За сіє малоросійська літопись вправі припозвать сочинителя позвом к отвіту.

Петро. Там Іскру почитують.

Возный. Іскра, шурин Кочубея, бил полковником полтавським і пострадал в місті з Кочубеем, мало не за год до Полтавської баталії; то думать треба, що і полк не ему принадлежал во врем'я сраженія при Полтаві.

Петро. Там Прудюса і писаря його Грицька дуже бридко виставлено, що нібито царську казну затаїли.

Возный. О, се діло возможно і за се сердиться не треба. В сім'ї не без виродка – тее-то як його. Хіба єсть яка земля, праведними Іовами населена? Два плута в селі і селу безчестям не роблять, а не тільки цілому краєві.

Выборный. От то тільки нечепурне, що москаль взявся по-нашому і про нас писати, не бачивши зроду ні краю і не знавши обичаїв і повір'я нашого. Коли не піп...

Возный (перебивая). Полно, довольно, годі, буде балакати. Тобі яке діло до чужого хисту? Ходім лиш до будучої моєї тещі. (Уходят.) [Котляревський, 1982, с. 241-242].

Еще театр эпохи барокко охотно обращался к языковым эффектам. В этой оппозиции следует усматривать не только продолжение традиций старинного театра, где культивировались языковые тонкости. Однако в новое время возникают иные причины для широкого использования мотива сравнения двух языков и их выразительных возможностей в разных произведениях того времени, что свидетельствует об интересе к этому мотиву у публики. Подобные сцены были приправлены комическим эффектом, что маскировало пафос оппозиционности, хотя, разумеется, он проступал весьма выразительно. Исследователь XX века склонен утверждать: «Прикметою доби було те, що в театрі на Україні вживалося різних мов, а польська, московська та українська спеціально вживалося до громади в одному театрі і навіть в одній виставі і ті самі виконавці, й ті самі виконавці, іноді знаючи лише одну мову із цих мов, виконували ролі в кожній із цих трьох мов» [Антонович, 1993, с. 461]⁸.

Знаменательно, что в центре спора оказывается украинская народная песня. Она становится неким образцом, вокруг которого происходит полемика. Претензии на понимание украинского языка разбиваются о комическое истолкование семантики отдельных слов.

В возникшей в 20-х – 30-х гг. XIX века дискуссии о границах употребления украинского языка народно-песенная традиция была важнейшим аргументом в отстаивании мысли о том, что не только комическое является уделом украинского слова. В закреплении этого представления особая роль принадлежит «Энеиде» И. Котляревского, которая, с одной стороны, высокой технологией работы со словом указала на готовность языка к литературному творчеству, а с другой – народно-комический пафос поэмы закрепил за языком его привязанность к комическому слову. Последнее создало такое явление как «котляревщина», в ставшее в определенный момент препятствием на путях развития украинского слова, отзываясь иной раз и сейчас на маргиналах современной культуры.

До сих пор не осмыслена громадная роль украинской народной песни в становлении украинского слова. Около 700 тысяч текстов, передававшихся столетиями из уст в уста, являются охранной грамотой украинского слова. В самые трагические моменты его истории – гонений, запрещений, уничтожен и я наиболее изощренными методами – народная песня оправдывала, утверждала, популяризовала украин-

ский язык. Своеобразное эстетство и изысканность украинского слова порождены именно песенной традицией, что в свою очередь объясняет сложный путь его вхождения в различные сферы общественной жизни.

Песня занимает особое место в драматических текстах. Можно с уверенностью сказать, что отсутствие действия или сцен, связанных с народной песней – редкий случай. Как, правило, это важные эпизоды в развитии сюжета, а иногда, как у Шаховского, например, доминирование песенного текста.

Особая роль в популяризации украинского языка и поэзии принадлежит М. Максимовичу и его сб. «Украинских народных песен» (1827). Он был замечен и стал крупным событием русской литературной и научной жизни. Но важно подчеркнуть, что и у Максимовича, и у Каченовского, и у Полевого, и в сознании Гоголя звучит одна и та же мысль: украинский фольклор, язык и литература – это то, что принадлежит прошлому, пусть и великому, славному, но прошлому. Кстати, этот тезис наглядно иллюстрируют и попытки создания украинского лексикона. Идея, которая сквозит у Капниста, отчасти воплощена Василием Гоголем-Яновским, Максимовичем и Николаем Гоголем. А П.П. Гулак-Артемовский в письме к В.Г. Анастасевич уписал: «Я осмеливаюсь сообщить вашему высокоородию такое намерение, которое давно лежит, как грех, на душе моей: во сне и наяву грежу о Словаре малороссийском» [Гулак-Артемовский, 1978, с. 132].

Украинский язык в первой половине XIX века рассматривался как наречие, которое входит в систему диалектов русского языка, и в системе имперской культуры, имеющей достаточно выразительную иерархию стилей, украинское слово соответствовало жизненному стилю речи, свойственному, прежде всего, комическим жанрам. Впрочем, бытовало и другое мнение. В.Н. Срезневский уже в 1834 г. на страницах Ученых записок Московского университета писал: «И многие уверены, что этот язык есть один из богатейших языков славянских; что он едва ли уступит, например, богемскому – в живописности, сербскому – в приятности; что этот язык, который, будучи не обработан, может уже сравниться с языками образованными по гибкости и богатству синтаксическому – язык поэтический, музыкальный, живописный» [Срезневский, 1834, с. 134]. Но споры эти длились не только на протяжении всего XIX века⁹, а потом XX и, как оказалось, и XXI века.

Своеобразный всплеск интереса к украинскому слову обозначил журнал «Вестник Европы», где, начиная с 1827 года, были опубликованы поэтические произведения П. Гулака-Артемовского, Л. Боровиковского, а также переводы и оригинальные тексты А. Шпигоцкого.

М. Каченовский, редактор журнала, высказывал свое отношение к украинской литературе в статьях, которые предваряли публикации украинских авторов. Его позиция исполнена симпатии. Но, как и у большинства критиков и литераторов, приверженность отмечена «снисхождением к наречию многочисленных однородцев, соотечественников и сограждан наших, снисхождения, подобно тому, какое оказывают немцы к остаткам языка, уцелевшим в одном уголке прежней Швабии» [Изящная словесность // «Вестник Европы», 1827, № 20, с. 287].

Новая волна дискуссий возникла в начале 40-х годов в связи с выходом *Кобзаря* Шевченко. Но это уже другая тема, требующая специального внимания.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Павел Владимирович Михед - доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института литературы им. Т. Г. Шевченко НАН Украины (Киев, Украина).

2 Современная библиография. Русская литература. Книги 1829 года'. *Московский телеграф*, Ч. 26, № 5, с. 196-197.

3 О современном толковании термина см.: [Савченко, А., Хмелевский, 2018, с. 47-65].

4 Цит. по кн.: [Рулін, П. 1927, с. XXXII].

5 В письме к А.С. Шишкову (от 17.05.1812) А. Шаховской жалуется на временное запрещение, вызванное упоминанием Мазепы ("проклятое имя Мазепы, упомянутое в опере все начудесило") в мае 1812 года (впервые водевиль был поставлен при дворе 15 мая 1812 г., см.: [Арапов, 1861, с. 215], но позже имя Мазепы было снято. См. об этом: [Иванов, 2008, с. 56]. Его нет уже в издании 1815 г. Этот факт заставляет несколько по-иному посмотреть на место А. Шаховского в истории русско-украинских культурных взаимоотношений. Он первым (пусть и в искаженном виде или, как высказался В. Перетц, в «очень слабой имитации украинского языка») показал украинца, выведя на сцену и язык, и его носителей. Резкая оценка *Казака-стихотворца* Тарасом Шевченко, вложенная в уста персонажа повести *Близнецы* («это чепуха на двух языках» [Шевченко, 2003, с. 55]), может быть принята с предостережением – как свидетельство бескомпромиссности украинского поэта. Полемические же выпады в адрес А. Шаховского свидетельствуют о достаточно высоком национальном самосознании украинских деятелей культуры того времени. Е. Гребенка, хоть и считал *Казака-стихотворца* «старинной пародией на Малороссию», полагал, однако, что персонажи «заговорили в них языком чисто малороссийским – были приняты публикою с восторгом…» [Гребінка, 1957, с. 316-317].

6 С.С.К. [Стеблин-Каменский]. 1839.

- 7 Современные украинские исследователи склонны расширять оппозиционный смысл пьесы *Наталка Полтавка*. См.: [Сарапин, 2009. с. 124-133].
- 8 Такую ситуацию наблюдал и автор известных очерков И. М. Долгорукий, видевший спектакль в Кременчуге 1810 году: «Двух актеров нет, которые бы одним наречием говорили: кто по русски, кто по черкаски, иной по мароссийски, иной по польски – смешение языков». [Долгорукий, 1870, с. 96].
- 9 Детальнее о фактах в работе: [Волинський, 1959].

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

- Арапов, П. Н.** Летопись русского театра / Сост. Пимен Арапов. - Санкт-Петербург: тип. Н. Тиблена и К°, 1861. - [4], IV. - 386 с.
- Долгорукий, И. М.** Славны бубны за горами, или Путешествие мое ко-е-куда 1810 года / Соч. кн. И.М. Долгорукого; [Предисл.: О. Бодянский]. - Москва: Имп. О-во истории и древностей рос. при Моск. ун-те, 1870. - 355 с.
- Иванов, Д. А.** О запрещении оперы-водевиля «Казак-стихотворец»: письмо А. А. Шаховского А. С. Шишкову / Д. Иванов // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. VI (Новая серия): К 85-летию Павла Семеновича Рейфмана. - Тарту, 2008. - С. 54-62.
- Карамзин, Н. М.** Пантеон российских авторов / Н.М. Карамзин / Издание Платона Бекетова. - Москва: [Печатано в Сенатской типографии у Селивановскаго], 1801-1802. - 40 с.
- Лотман, Ю.** Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры («Происшествие в царстве теней, или Судьбина российского языка» – неизвестное сочинение Семена Боброва) / Ю. Лотман, Б. Успенский // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 358: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, XXIV. - Тарту, 1975. - С. 168-254.
- Полевой Кс.[енофонт].** О сочинениях Пушкина / Кс. Полевой ' // Московский телеграф. - 1829. Ч. 27. - № 9. - С. 219-236.
- Пушкин, А.** Полное собрание сочинений : в 10 т. Т. VIII. Автобиографическая и историческая проза / А.С. Пушкин. - Ленинград: Наука, 1978. - 415 с.
- С.С.К.** [Стеблин-Каменский]. Биография поэта Котляревского // Северная пчела. - 1839. - № 146 (4 июля).
- Савченко, А.** К истокам формирования и становления украинской языковой трехкодности (русский язык – суржик – украинский язык) / А. Савченко, М. Хмелевский // Славяноведение. - 2018. - № 6. - С. 47-65.
- Срезневский, И.** Взгляд на памятники украинской народной словесности / И. Срезневский // Ученые записки Московского университета. - 1834. Ч. VI, окт. № 4. - С. 134-150.
- Шаховской, А. А.** Сочинения князя А.А. Шаховского / А. Шаховской. - Санкт-Петербург: А.С. Суворин, ценз. 1898. - 223 с. - (Дешевая библиотека; № 207).
- Антонович, Д.** Український театр. Українська культура. Лекції за редакції Дмитра Антоновича / Д. Антонович. - Київ, 1993. - 592 с.
- Волинський, П. К.** Теоретична боротьба в українській літературі (перша половина XIX ст.) / П.К. Волинський. - Київ: Держвидав, 1959. - 441 с.
- Гоголь-Яновський, В.** Простак, или хитрость женщины, перехитренная солдатом / В. Гоголь-Яновський // Українська драматургія першої половини XIX ст.: Маловідомі п'єси. - Київ., 1958. - С. 29-69.

Гребінка, Є. 1957. Провинциальные театры / Є. Гребінка // Гребінка, Є. Твори: в 5 т. Т. 5. – Київ, 1957.

Гулак-Артемівський, П. Твори / П. Гулак-Артемівський. – Київ, 1978. – 160 с.

Котляревський, І. Наталка-Полтавка. Твори / І. Котляревський. – Київ, 1982.

Рулін, П. Котляревський і театр його часу / П. Рулін // Рання українська драма. – Київ, 1927.

Сарапін, В. «…По-нашому і про нас писати…»: “Наталка Полтавка” Івана Котляревського як національна художня опозиція до водевілю “Казак-стихотворец” Олександра Шаховського / В. Сарапін // Рідний край. – 2009. – № 2. – С. 124-133.

Шевченко, Т. Зібрання творів: у 6 т. Т. 4. – Київ. 2003. – 595 с.

REFERENCES

Arapov, P. N. Letopis' russkogo teatra / Sost. Pimen Arapov. – Sankt-Peterburg: tip. N. Tiblena i K^o, 1861. – [4], IV. – 386 s.

Dolgorukij, I. M. Slavny bubny za gorami, ili Puteshestvie moe koe-kuda 1810 goda / Soch. kn. I.M. Dolgorukogo; [Predisl.: O. Bodjanskij]. – Moskva: Imp. O-vo istorii i drevnostej ros. pri Mosk. un-te, 1870. – 355 s.

Ivanov, D. A. O zapreshchenii opery-vodevilya «Kazak-stihotvorec»: pis'mo A. A. Shahovskogo A. S. Shishkovu' / D. Ivanov // Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii. Literaturovedenie. VI (Novaya seriya): K 85-letiju Pavla Semenovicha Rejfmmana. – Tartu, 2008. – S. 54-62

Karamzin, N. M. Panteon rossijskikh avtorov / N.M. Karamzin / Izdanie Platona Beketova. – Moskva: [Pечатano v Senatskoj tipografii u Selivanovskago], 1801-1802. – 40 s.

Lotman, Yu. Spory o yazyke v nachale XIX v. kak fakt russkoj kul'tury («Proisshestvie v carstve tenej, ili Sud'bina rossijskogo yazyka» – neizvestnoe sochinenie Semena Bobrova) / Yu. Lotman, B. Uspenskij // Uch. zap. Tartuskogo gos. un-ta. Vyp. 358: Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii. Literaturovedenie, – XXIV. – Tartu, 1975. – S. 168-254.

Polevoj Ks.[enofont]. O sochineniyah Pushkina / Ks. Polevoj // Moskovskij telegraf. – 1829. Ch. 27. – № 9. – S. 219-236.

Pushkin, A. Polnoe sobranie sochinenij: v 10 t. T. VIII. Avtobiograficheskaya i istoricheskaya proza / A.S. Pushkin. – Leningrad: Nauka, 1978. – 415 s.

S.S.K. [Steblin-Kamenskij]. Biografiya poeta Kotlyarevskogo // Severnaya pchela. – 1839. – № 146 (4 iyulya).

Savchenko, A. K istokam formirovaniya i stanovleniya ukrainskoj yazykovoj trekhkodovosti (russkij yazyk – surzhik – ukrainskij yazyk) / A.Savchenko, M. Hmelevskij // Slavyanovedenie. – 2018. – № 6. – S. 47-65.

Sreznevskij, I. Vzgljad na pamyatniki ukrainskoj narodnoj slovesnosti / I. Sreznevskij // Uchenye zapiski Moskovskogo universiteta. – 1834. Ch. VI, okt. № 4. – S. 134-150.

Shahovskoj, A. A. Sochineniya knyazya A.A. Shahovskogo / A. Shahovskoj. – Sankt-Peterburg: A.S. Suvorin, cenz. 1898. – 223 s. – (Deshevaya biblioteka; № 207).

Антонович, Д. Український театр. Українська культура. Лекції за редакції Дмитра Антоновича / Д. Антонович. – Київ, 1993. – 592 с.

Волинський, П. К. Теоретична боротьба в українській літературі (перша половина XIX ст.) / П.К. Волинський. - Київ: Держвидав, 1959. - 441 с.

Гоголь-Яновський, В. Простак, или хитрость женщины, перехитренная солдатом / В. Гоголь-Яновський // Українська драматургія першої половини XIX ст.: Маловідомі п'єси. - Київ., 1958. - С. 29-69.

Гребінка, Є. 1957. Провинциальные театры / Є.Гребінка // Гребінка, Є. Твори: в 5 т. Т. 5. - Київ, 1957.

Гулак-Артемівський, П. Твори / П. Гулак-Артемівський. - Київ, 1978. -160 с.

Котляревський, І. Наталка-Полтавка. Твори / І. Котляревський. - Київ, 1982.

Рулін, П. Котляревський і театр його часу / П. Рулін // Рання українська драма. - Київ, 1927.

Сарапін, В. «...По-нашому і про нас писати...»: "Наталка Полтавка" Івана Котляревського як національна художня опозиція до водевілю "Казак-стихотворец" Олександра Шаховського / В. Сарапін // Рідний край. - 2009. - №. 2. - С. 124-133.

Шевченко, Т. Зібрання творів: у 6 т. Т. 4. / Т. Шевченко - Київ. 2003. - 595 с.

Е.Н. Строганова¹

«...НАШ ЛУЧШИЙ РУССКИЙ ПИСАТЕЛЬ»:
Н.М. КАРАМЗИН В ТЕКСТАХ
М.Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА²

В статье рассматриваются упоминания имени и произведений Н.М. Карамзина в текстах М.Е. Салтыкова-Щедрина. Эти упоминания имеют иронический смысл и показывают, что Салтыков критически воспринимал как идеологические, так и эстетические установки Карамзина. Вместе с тем щедринский сатирический запал был направлен не столько на самого Карамзина, сколько на современные литературно-общественные тенденции, которые он связывал с его именем.

Ключевые слова: М.Е. Салтыков-Щедрин, Н.М. Карамзин, идеологические установки, эстетическая позиция, чувствительность, современная литература

Сегодняшнее обращение к творчеству М.Е. Салтыкова-Щедрина выявляет его весьма относительную изученность, в том числе и тот факт, что в поле зрения исследователей редко попадают проблемы взаимодействия Салтыкова с его современниками и предшественниками. В частности, еще не становился предметом специального внимания вопрос об обращении Салтыкова к творчеству Н.М. Карамзина. Исключение составляют комментарии Г.В. Иванова к «Истории одного города», в которых содержатся наблюдения, касающиеся параллелей с «Историей государства Российского» [Салтыков-Щедрин, 1969, т. 8, с. 539, 552, 554, 573–574, 585].

Карамзин в текстах Салтыкова представлен во всех ипостасях своей творческой деятельности: как поэт, прозаик, историк, публицист, издатель журнала. Можно сказать, что к имени Карамзина Салтыков так или иначе обращался на протяжении всей жизни. Он называет или цитирует прозаические и стихотворные произведения старшего современника, такие как «Триолет Лизете», «Прости» (Кто мог любить так страстно...), эпитафия³, «Бедная Лиза», «Цветок на гроб моего Агатона», «Марфа-посадница»; неоднократно говорит о нем как об историке, упоминает альманах «Аониды»; косвенно обозначает и свое знакомство с карамзинской «Запиской о древней и новой России».

Впервые Салтыков познакомился с творчеством Карамзина в Московском дворянском институте, где начались его школьные годы. Школьная программа по русской словесности дает основание говорить о том, что в процессе обучения особое внимание уделялось специфике писательского стиля, причем имя Карамзина в этой программе фигурирует дважды: «чтение Карамзина с разбором периодов» и «подражания из Карамзина и других новейших писателей» [Макашин, 1949, с. 90]. В позднем произведении Салтыкова «Пошехонская старина» (1887–1889) герой-рассказчик, жизненная история которого включает некоторые автобиографические обстоятельства, передает свой детский разговор с маленькой родственницей о любимых предметах: «Я больше всего русский язык люблю. У нас сочинения задают, переложения, особливо из Карамзина. Это наш лучший русский писатель» [Салтыков-Щедрин, 1975, т. 17, с. 149]⁴. Эта мысль о Карамзине как лучшем русском писателе прививалась и воспитанникам Царскосельского (Александровского) лицея, где продолжилось и завершилось образование Салтыкова. О том, чему учили лицейстов, можно получить представление по двум учебникам, составленным преподавателем словесности П.Е. Георгиевским, – «Руководство к изучению русской словесности, содержащее языкоучение, общую риторику и теорию слога прозаических и стихотворных сочинений» и «Руководство к изучению русской словесности, содержащее общие понятия об изящных искусствах, теорию красноречия, пиитику и краткую историю литературы». Об авторе учебников Салтыков вспоминал как о человеке «удивительно добром, но в то же время удивительно бездарном» (т. 14, с. 365). Прозвище его было Пепа, а два его «руководства» – «пространное и краткое» – соответственно назывались «большое и малое Пепино свинство» (т. 14, с. 365). В этих учебниках Георгиевский не раз апеллирует к Карамзину. В «Руководстве» по «языкоучению» и теории слога (1835) Карамзин фигурирует как образцовый автор. Георгиевский ссылается на его произведения, рассказывая о разных типах характеров («противоположные», «исторические», «вымышленные»), приводя примеры того, как надлежит строить «описания происшествий в нравственном мире», демонстрируя образцы слога («среднего» и «лаконического») [Георгиевский, 1835, с. 82, 83, 84, 139–140, 146–147]. Так, он пишет, что «образцы *вымышленных характеров* находятся у Карамзина в его повестях,

у Жуковского в описании Марьиной рощи...» [Георгиевский, 1835, с. 83]. Возможно, эти наставления отозвались в очерке Салтыкова «Ташкентцы приготовительного класса» (цикл «Господа ташкентцы», 1869–1872), где дважды повторяется тема сочинения, заданного ученикам: «сравнить романтизм “Бедной Лизы” Карамзина с романтизмом “Марьиной рощи” Жуковского...» (т. 10, с. 117, 119).

В «пространном» руководстве Георгиевского по пиитике и истории литературы (1836) Карамзин занимает едва ли не центральное место. Высоко оценивается его «привлекательная проза» в «Московском журнале»: «легкость, живость и естественность его рассказа». Отмечается решающая роль «Истории государства Российского» в формировании интереса писателей и публики к отечественной истории, подчеркивается значение этого труда в реформировании литературного языка: с него «произошел благодетельный переворот в нашей словесности». Не обойден вниманием и тот факт, что Карамзин «первый начал писать русские повести и вводить в них русские лица» [Георгиевский, 1836, с. 256, 257, 251, 267-268]. В целом все это вполне справедливо, но учебник написан таким высокопарно-казенным языком, что у воспитанников он мог вызвать только отторжение. Воспитанник лицея Н.А. Корф вспоминал, что в его время (1848–1854) Георгиевский, который достался им в наследство еще от пушкинского лицея, выбыл. Звали его «Пепка», читал он «какую-то невозможнейшую пиитику по своей книге, прозванной <...> “Пепкино свинство”» [Корф, 1884, с. 377-378]. По словам другого лицеиста, А.Н. Яхонтова, учебник Георгиевского «возбуждал то улыбку, то досаду» [Яхонтов, 1888, с. 114]. В произведениях же Салтыкова изречения бывшего наставника, в том числе и о Карамзине, стали предметом пародийного переосмысления.

Нас будут интересовать вопросы эстетического порядка, поэтому, не останавливаясь на трактовке Салтыковым общественно-политических взглядов Карамзина, скажу лишь, что для него как для человека 1840-х годов и выразителя демократической идеологии было неприемлемо обоснование Карамзиным благотворности крепостного права. Хотя «Записка о древней и новой России» в полном виде впервые появилась лишь в 1900 г., но попытки познакомить с ней русскую публику неоднократно предпринимались и ранее [Пыпин, 1885, с. 185-186; Пивоваров, 1991, с. 10-11]. Поэтому не приходится сомневаться

в том, что основные положения «Записки» (если не весь текст) были известны Салтыкову. В середине XIX в., в эпоху надежд и упований, сторонникам реформ казались одиозными многие утверждения Карамзина. В одном из очерков, посвященных общественному движению в эпоху правления Александра I, А.Н. Пыпин представил аналитический разбор общественно-политических взглядов Карамзина. В частности он писал: «...Карамзин говорит о крестьянском вопросе. Он был решительный противник освобождения. Мы не стали бы оспаривать у него права быть человеком своего времени, делить пред-рассудки и заблуждения этого времени, – если бы он не давал нам права предъявлять к нему более высокие требования, чем к массе его современников, если бы сам он не говорил так много о натуре, о свободе, о просвещении, о человечестве: естественно требовать, чтобы он – в известных общественных отношениях – наконец сколько-нибудь исполнял те прекрасные отвлеченные правила, которыми его сочинения переполнены. К сожалению, из-за красивых фраз о натуре и человечестве беспрестанно выглядывает самое дюжинное крепостничество» [Пыпин, 1885, с. 237]. Салтыков и Пыпин не были единомышленниками, но в отношении крестьянского вопроса и необходимости реформ они придерживались сходных убеждений.

Одним из принципов щедринской сатирической поэтики было специфическое обращение с реальными историческими фигурами: имя исторического лица в текстах Салтыкова символизирует определенные социальные или эстетические тенденции. В случае с Карамзиным происходило своеобразное слияние социального и эстетического начал. В социальном отношении его имя символизировало защиту старых устоев, крепостничества в частности, в эстетическом смысле оно было зна́ком сентиментальной литературы.

Само понятие *чувствительность* приобретает у Салтыкова идеологическое наполнение, связываясь с реалиями крепостного времени. В рецензии на брошюру «О добродетелях и недостатках» и ряд других изданий, которые Салтыков числил по разряду «стрижиной литературы» (1864), он писал: «Прежнее русское общество было само очень чувствительно; воспитанное на почве крепостного права, оно любило отдых за картинками содержания чувствительного и аккуратного» (т. 5, с. 460-461). Об этом же писатель говорил и в очерке «Скрежет зубовой» (1860), упоминая о некоем чувствительном по-

мешике, который «неделю-другую» благодетельствует крестьян, «а потом вдруг, ни с того ни с сего, взгрустнет… и пошел всё в рыло да в рыло…» (т. 3, с. 360). Такой искусственно возбуждаемой чувствительности как добродетели ложной Салтыков в ранней повести «Противоречия» (1847) противопоставлял истинную добродетель, которая состоит «не в прищипыванье чувствительности, а в <…> естественном употреблении всех сил своих…» (т. 1, с. 162). Таким образом, можно говорить о том, что уже в начальный период своей творческой деятельности Салтыков отвергает чувствительность как эстетическую установку, маскирующую антигуманный характер прошедшей эпохи. Родоначальником школы «настеганной» чувствительности (т. 2, с. 475) у Салтыкова неизменно выступает Карамзин, рядом с именем которого возникают имена Державина – «“писнуть” что-нибудь в карамзинско-державинском роде» (т. 14, с. 24) или Жуковского – «воркование школы Карамзина и Жуковского» (т. 12, с. 259). Особенно наглядным подтверждением щедринского сарказма в отношении «карамзинской школы» может служить образ глуповского градоначальника Эраста Грустилова, который отличается «нежностью и чувствительностью сердца» и аттестован как «друг Карамзина» (т. 8, с. 279).

Вместе с тем щедринский сатирический запал направлен не столько на самого Карамзина, сколько на современные литературно-общественные тенденции, которые он связывает с его именем. Наиболее последовательно это выразилось в уже упомянутой рецензии на ряд изданий 1864 г.: «Чувствительность сердца, добродетель, кроткое поведение, почитание усопших, умеренность в употреблении яств и прочих напитков – вот новые принципы, которые внесены в нашу литературу <…>. Правда, что проповедь эта не совсем-таки нова, а только позабыта; правда, что опыты обращения русской литературы в “Лизин пруд” начинаются уже с Карамзина, но никогда они не были так настоятельны, никогда не лезли так напролом, как в настоящее время» (т. 5, с. 460). В этом пассаже знаменательна формула об «обращении русской литературы в “Лизин пруд”»: по Салтыкову, этот процесс продолжался и в середине XIX века.

Одной из характерных черт карамзинской школы Салтыков считал попытку изображения «русского мужика» как нового литературного типа. Но слабость литературных усилий этой школы он видел в гипертрофированной чувствительности и идиличности изображения. Он

замечает, что у литераторов, которых он относит к карамзинской школе, «слово мужик как-то не выговаривалось», и в результате «публика пришла к убеждению, что слово это неудобное» и что литература «одним прикосновением к мужику превращает мужика в пейзажанина» (т. 9, с. 30). Не случайно, адресуясь в 1882 г. к писателю-народнику Н.Н. Златовратскому, Салтыков упрекал его в том, что он употребляет язык, немислимый «в отношении к крестьянскому быту», и предлагал воздержаться от «латинской», то есть устаревшей, мертвой конструкции, «которая с успехом употреблялась Карамзиным, но давно уже оставлена» (т. 19-2, с. 114)⁵.

Чаще всего в щедринских текстах фигурирует повесть Карамзина «Бедная Лиза», которая символизирует «убежище сладких звуков и молитв» (т. 13, с. 644), то есть трактуется как эталон устаревшей литературы, далекой от проблем действительной жизни, литературы, которая «давно уже не представляет достаточного материала для сравнения» (т. 13, с. 488). Повесть Карамзина, некогда возвестившая, что «крестьянки любить умеют» и открывшая эпоху женских самоубийств в русской литературе, по мысли Салтыкова, далека от изображения истинных трагедий крестьянской жизни. Безысходный трагизм этой жизни при крепостном праве сам Салтыков с особенной силой показал в хронике «Пошехонская старина», где он также обращается к мотиву женского самоубийства. Отвергая жизнь в неволе, выбирает петлю Мавруша-новоторка, мещанка, закабалившая себя браком с крепостным человеком. На жизнь, полную унижений и побоев, обрекает помещица без спроса забеременевшую Матренку-бессчастную, которая также находит выход в самоубийстве. Разумеется, Салтыков не имел намерения напрямую противопоставлять своих героинь «бедной» Лизе, но логика его суждений о повести Карамзина убеждает, что это именно та правда о крепостнической реальности, которую, по мнению Салтыкова, не умела или не хотела замечать чувствительная литература.

Как образец сентиментального творчества в текстах Салтыкова фигурирует и прозаическая элегия Карамзина «Цветок на гроб моего Агатона» (1793). Имя *Агатон* Салтыков использует как ироническую характеристику героя, «который не ел и не пил, а только проливал слезы» (т. 5, с. 461)⁶. Он сатирически утрирует карамзинский текст, переадресуя это имя субъекту речи, поскольку слезы об умершем

друге проливает именно он. И хотя у Карамзина упоминание о слезах возникает лишь дважды, Салтыков не слишком далек от истины, потому что элегия последовательно выдержана как скорбный текст, весь строй которого создает представление о слезах. В свойственной ему манере Салтыков перестраивает чужой, в данном случае карамзинский, текст, который становится отправной точкой для создания собственного текста. Начальные строки элегии: «Нет Агатона!... Нет моего друга!» под пером Салтыкова приобретают статус чувствительной формулы (т. 6, с. 8). Эту формулу он пародийно обыгрывает в рассказе «Он!!» из цикла «Помпадуры и помпадурши», где и в полном и сокращенном виде («Нет Агатона») она используется для обрисовки плачевных перспектив отставного помпадура. Карамзинская формула озаглавливает каждый очередной виток его падения, начиная с констатации того, что появление железных дорог существенно упростило процедуру «проводов и встреч»: «Кто тот разнузданный романтик, который <...> пребудет настолько закоснел, чтобы, под впечатлением проводов какого-нибудь помпадура, оглашать стогны города кликами: нет Агатона! нет моего друга!?!...» (т. 8, с. 146). Салтыков устраняет психологическое наполнение карамзинского текста. Карамзинское слово, сохраняя отголосок своего высокого значения, переводится в низменный социально-бытовой план, и на этом совмещении несовместимого основан сатирический эффект.

В свое время наставники внушали Салтыкову-лицеисту мысль о «пленительности» слога карамзинских повестей [Георгиевский, 1836, с. 267]. В текстах писателя эти уроки отзываются ироническим замечанием о временах, «...когда Карамзин пленял своей прозой» (т. 10, с. 313). О том, что сам Салтыков в стилистическом плане не воспринимал прозу Карамзина как образцовую, свидетельствует уже частично процитированный мною пассаж из «Пошехонской старины». Я снова возвращусь к рассказу героя-школьника о любимых уроках: «У нас сочинения задают, переложения, особливо из Карамзина. Это наш лучший русский писатель. "Звон вечеревого колокола раздался, и вздрогнули сердца новгородцев" – вот он как писал! Другой бы сказал: "Раздался звон вечеревого колокола, и сердца новгородцев вздрогнули", а он знал, на каких словах ударение сделать!» (т. 17, с. 149). Таким образом, порядок слов, предложенный в первом варианте конструкции, выступает как свидетельство стилистического мастерства.

Пассаж этот пронизан иронией, непонятной с первого взгляда. Салтыков цитирует повесть Карамзина «Марфа-посадница, или Покорение Новгорода». Однако дело в том, что у Карамзина буквально сказано: «Раздался звук *вечевого колокола*, и вздрогнули сердца в Новгороде» [Карамзин, 1964, с. 680], то есть, согласно Салтыкову, фраза построена так, как сделал бы любой дюжинный писатель, – и таким образом похвала, по сути, оказывается насмешкой. О том, что Салтыков хорошо помнил подлинный текст Карамзина, свидетельствует следующий фрагмент из очерка «Ташкентцы приговорительного класса»:

«- Филимонов! – обращался он к своему товарищу по лавке, – почему Карамзин сказал: “раздался звук *вечевого колокола*” и “*дрогнули сердца новгородцев*”, а не “звук *вечевого колокола раздался*” и “*сердца новгородцев дрогнули*”?»

- А почему я знаю! я у него в голове не был!

- Чудак! потому что так сильнее! “Раздался!”, “Дрогнули” – тут на-тиск есть. Надо, чтобы именно эти, а не другие слова сразу поразили читателя!» (т. 10, с. 176).

Этот контекст еще очевиднее подчеркивает, что пассаж о Карамзине в «Пошехонской старине» носит иронический характер. Ирония усиливается тем, что похвала Карамзину звучит из уст школьника, не имеющего собственного мнения, но напитанного хрестоматийными понятиями, которые были внушены ему наставниками.

Вместе с тем сама интенсивность обращения Салтыкова к имени и текстам Карамзина свидетельствует об актуальности его фигуры. Несмотря на суждения о консерватизме общественно-политических взглядов, эстетическом несовершенстве и архаичности текстов Карамзина, Салтыков воспринимал его как значительное явление и признавал его влияние на современную и последующую литературу. Влияние, хотя и от противного, он оказал и на самого Салтыкова. Обращение к щедринским текстам убеждает, что его художественная палитра была бы и бледнее и беднее без апелляции к имени и текстам Карамзина.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Евгения Нахимовна Строганова - доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры общего и славянского искусствознания Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Институт славянской культуры (Москва).

2 Впервые опубликовано: Чувствительность в литературе, искусстве, культуре XVIII–XIX века. К 250-летию Н. М. Карамзина. К 250-летию В. Л. Пушкина. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 79–86.

3 См., например, в письме к И.В. Павлову от 15 сентября 1857 г.: «Есть одна штука (она же и единственная), которая может истребить взяточничество и поселить правду в судах и вместе с тем возвысить народную нравственность. Это – возвышение земского начала за счет бюрократического. Я даже подал проект, каким образом устроить полицию на этом основании, но, к сожалению, у нас все спит, а следовательно, будет спать и мой проект до радостного утра. Да и то сказать, какое может быть рьянство, когда половина России в крепостном состоянии» (т. 18-1, с. 183). В очерке «Глухов и глуповцы» (1862), характеризующий нравы помещиков-крепостников, вернее их жен, Салтыков цитирует первый куплет песни незнакомца из повести «Остров Борнгольм» (т. 4, с. 209) и др.

4 Произведения М.Е. Салтыкова-Щедрина цитируются по этому изданию. Далее номер тома и страницы указывается в круглых скобках после цитаты.

5 Слова Салтыкова о «латинской конструкции» комментируются как «торжественно-приподнятые и сентиментальные тоны в изображении крестьянской жизни» [Салтыков-Щедрин, 1977, т. 19-2, с. 114].

6 Комментаторы полагают, что речь идет о «герое нравоучительного романа Виланда», но приведенная ими цитата из романа позволяет усомниться в этом: «Но невзирая на все злосчастия, соединившиеся на умерщвление его бодрости, повествование нас уверяет, что тот, кто его в сем видел состоянии, не мог приметить ни в его виде, ни в его поступках малейшего следа отчаяния, нетерпеливости или только неудовольствия» (т. 5, с. 675). У Виланда речь идет явно не о слезливом герое.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Георгиевский, П. Е. Руководство к изучению русской словесности, содержащее общие понятия об изящных искусствах, теорию красноречия, пиитику и краткую историю литературы: в 4 частях / П.Е. Георгиевский. – Санкт-Петербург: В Типографии И. Глазунова, А. Смирдина и Ком., 1836. Ч. IV. – 309 с.

Георгиевский, П. Е. Руководство к изучению русской словесности, содержащее языкоучение, общую ретиорику и теорию слога прозаических и стихотворных сочинений / П.Е. Георгиевский. – Санкт-Петербург: При Императорской академии наук, 1835. – 180 с.

Карамзин, Н. М. Избранные сочинения: в 2 т. / Н.М. Карамзин. - Москва; Ленинград: Художественная литература, 1964. Т. 1. – 810 с.

Корф, Н. А. Записки педагога барона Николая Александровича Корфа / Н.А. Корф // Русская старина. - 1884. Май. - С. 375–388.

Макашин, С. Салтыков-Щедрин. Биография. I / С. Макашин. - Москва: ГИХЛ, 1949. – 512 с.

Пивоваров, Ю. С. Время Карамзина и «Записка о древней и новой России» / Ю.С. Пивоваров // Карамзин Н.М. Записка о древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях. - Москва: Наука, 1991. - С. 3–15.

Пыпин, А. Н. Общественное движение в России при Александре I / А.Н. Пыпин. – Санкт-Петербург: Типография М. М. Стасюлевича, 1885. – 556 с.

Салтыков-Щедрин, М. Е. Собрание сочинений: в 20 т. Т. 1 / М.Е. Салтыков-Щедрин. - Москва: Художественная литература, 1965. – 464 с.; Т. 2.

- Москва: Художественная литература, 1965. – 560 с.; Т. 4. - Москва: Художественная литература, 1966. – 610 с.; Т. 5. - Москва: Художественная литература, 1966. – 712 с.; Т. 6. - Москва: Художественная литература, 1968. – 740 с.; Т. 8. - М.: Художественная литература, 1969. – 616 с.; Т. 9. - М.: Художественная литература, 1970. – 648 с.; Т. 10. - Москва: Художественная литература, 1970. – 840 с.; Т. 12. - Москва: Художественная литература, 1971. – 752 с.; Т. 13. - Москва: Художественная литература, 1972. – 816 с.; Т. 14. - Москва: Художественная литература, 1972. – 704 с.; Т. 17. - Москва: Художественная литература, 1975. – 624 с.; Т. 18-1. - Москва: Художественная литература, 1975. – 350 с.; Т. 19-2. - Москва: Художественная литература, 1977. – 352 с.

Яхонтов, А. Н. Воспоминания царскосельского лицеиста. 1832–1838 // Русская старина. - 1888. Октябрь. - С. 101-124.

REFERENCES

Georgievskij, P. E. Rukovodstvo k izucheniyu russkoj slovesnosti, soderzhashchee obshchie ponyatiya ob izyashchnyh iskusstvah, teoriyu krasnorechiya, piitiku i kratkuyu istoriyu literatury: V 4 chastyah / P. E. Georgievskij. - Sankt-Peterburg: V Tipografii I. Glazunova, A. Smirdina i Kom., 1836. CH. IV. – 309 s.

Georgievskij, P. E. Rukovodstvo k izucheniyu russkoj slovesnosti, soderzhashchee yazykouchenie, obshchuyu ritoriku i teoriyu sloga prozaicheskikh i stihotvornyh sochinenij / P. E. Georgievskij. - Sankt-Peterburg: Pri Imperatorskoj akademii nauk, 1835. – 180 s.

Karamzin, N. M. Izbrannye sochineniya: v 2 t. / N. M. Karamzin. - Moskva; Leningrad: Hudozhestvennaya literatura, 1964. T. 1. – 810 s.

Korf, N. A. Zapiski pedagoga barona Nikolaya Aleksandrovicha Korfa / N. A. Korf // Russkaya starina. - 1884. Maj. - S. 375-388.

Makashin, S. Saltykov-SHCedrin. Biografiya. I / S. Makashin. - Moskva: GIHL, 1949. – 512 s.

Pivovarov, YU. S. Vremya Karamzina i «Zapiska o drevnej i novej Rossii» / YU. S. Pivovarov // Karamzin N.M. Zapiska o drevnej i novej Rossii v ee politicheskom i grazhdanskom otnosheniyah. - Moskva: Nauka, 1991. - S. 3-15.

Pypin, A. N. Obshchestvennoe dvizhenie v Rossii pri Aleksandre I / **A. N. Pypin.** - Sankt-Peterburg: Tipografiya M. M. Stasyulevicha, 1885. – 556 s.

Saltykov-SHCedrin, M. E. Sbranie sochinenij: v 20 t. T. 1 / M. E. Saltykov-SHCedrin. - Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1965. – 464 s.; T. 2. - Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1965. – 560 s.; T. 4. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1966. – 610 s.; T. 5. - Mjсква: Hudozhestvennaya literatura, 1966. – 712 s.; T. 6. - Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1968. – 740 s.; T. 8. - Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1969. – 616 s.; T. 9. - Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1970. – 648 s.; T. 10. - Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1970. – 840 s.; T. 12. - Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1971. – 752 s.; T. 13. - Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1972. – 816 s.; T. 14. - Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1972. – 704 s.; T. 17. - Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1975. – 624 s.; T. 18-1. - Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1975. – 350 s.; T. 19-2. - Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1977. – 352 s.

Yahontov, A. N. Vospominaniya carskosel'skogo liceista. 1832–1838 // Russkaya starina. - 1888. Oktyabr'. - S. 101-124.



В ТЕНИ ПУШКИНА



М. В. Строганов¹

Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН

ХАРАКТЕР И ВОЗРАСТ ЛИТЕРАТУРНОГО ГЕРОЯ. «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

Возраст героя в дореалистической литературе является важнейшей мотивировкой его характера и поступков. Человек изображается как производное определенного возраста, поэтому выйти за пределы предусмотренных возрастом ограничений он не может. А. С. Пушкин наследует эту традицию и в романе «Евгений Онегин» создает сложную систему соответствий возраста героев и их поступков. При этом наибольшая концентрация таких образов связана с Ольгой Лариной и Ленским и в меньшей степени это относится к Татьяне и Онегину. Не только жизнь отдельного человека, но и жизнь человечества в целом подчинена циклическому закону, и в этом смысле жизнь отдельного человека может быть моделью жизни человечества. Поэтому роман Пушкина рассказывает о том, что пир жизни бесконечен, и человек должен найти свое место на этом пиру: вовремя прийти, вовремя уйти, в нужное время влюбиться, жениться, родить детей и — быть блаженным.

Ключевые слова: природоморфные образы, циклический хронотоп, А. С. Пушкин, «Евгений Онегин», характер, литературный герой

Характер литературного героя объясняет его поступки. В жизнеподобной литературе реализма поступки героя мотивировались психологическими импульсами, обусловленными внешними влияниями. Но еще в первой трети XIX в. мотивировки поступков были настолько погружены в миф, что при желании их можно было бы возвести к мифу об умирающем и воскресающем боге-природе. В литературе эта концепция обычно воплощается в уподоблении этапов человеческой жизни годовичному и суточному циклам природы (см., например: [Андреев, 1979, с. 175-185]). Культурное сознание пушкинского времени отлично понимало это и таким образом характеризовало его: «То, что открывается в целой природе, должно совершиться и над человеком. Она умирает во время хладной зимы, когда испещренное благовонными цветами лице ее обнажается своих очаровательных красот и приятностей, когда быстрые круговращающиеся воды сковываются и, по-видимому, останавливаются в сердце земли окаменевшей, когда все силы видимого действия остаются как бы в безжизненном состоянии. Но в сем мертвенном состоянии природа сокровенным образом приуготовляет силы к открытию себя в очаровательнейшей красоте и

благолепии. Так при первом появлении весны она сбрасывает с себя печальное покрывало, расторгает сковывающие и мертвящие ее узы хлада, - и бодрственная деятельность вступает на место бесчувствия, жизнь на место смерти, радость на место скуки»².

Природные циклы находили естественное соответствие в возрастах человека. Герой произведения обязательно наделялся возрастом, который и помечал место человека на пути жизни. До Пушкина жизнь человека была дискретна, каждый возраст не был связан с предыдущими и последующими. Г.Р. Державин в стихотворении «Четыре возраста» писал:

Как светятся блески
На розе росы, -
Так милы усмешки
Невинной красы.
Младенческий образ -
Вид в капле зари.

А в быстро журчащий
Меж роз и лилей,
Как перлом блестящий
По лугу ручей, -
Так юности утро,
Играя, течет.

Река ж или взморье
Полднейной порой
Как в дол иль на взгорье
Несется волной, -
Так мужество бурно
Страстями блесит.

Но озеро сткляно,
Утихнув от бурь,
Как тихо и важно
Чуть кажет лазурь, -
Так старость под вечер
Стоит на клюке.

Сколь счастлив, кто в жизни
Все возрасты вел,
Страшась укоризны
Внутрь совести, зол!
На запад свой ясный
Он весело зрит [Державин, 1958, с. 237-238].

Поэтому «бедная Лиза» Н.М. Карамзина влюбляется весной, погибает осенью, летом во время грозы совершается ее «падение». Герой знаменитой элегии Ш. Мильвуа «Падение листьев» умирает осенью вместе с природой. Эта образность отразилась и в распространенных «символах» и «эмблемах» [Лакомб де Презель, 1763, с. 50-52]. Любой человек живет общей для всех жизнью, поэтому четкая и правильная идентификация возраста обеспечит верное построение характера.

Романтизм не смог отказаться от таких уподоблений вообще и только поменял «плюс» на «минус», обновив репертуар. В «Последней весне» К.Н. Батюшкова герой-поэт умирает не осенью, а весной, во время всеобщего расцвета:

В полях блистает Май веселый!
Ручей свободно зажурчал,
И яркий голос Филомелы
Угрюмый бор очаровал:
Всё новой жизни пьет дыханье!
Певец любви, лишь ты уныл!
Ты смерти верной предвещанье
В печальном сердце заключил...
< >
В полях цветы не увядали,
И Гальционы в тихой час
Стенанья рощи повторяли;
А бедный юноша... погас! [Батюшков, 1989, с. 188, 189].

Именно нарушение общего закона жизни придает ценность романтическому герою. Ранняя смерть поэта становится одной из основных тем, поэтому слова Лермонтова «я начал ране, кончу ране» не предсказывают индивидуальную судьбу, а передают общее место, как в типовой масонской песне конца XVIII в.:

Брат Бибиков: твой плод
Увял в середине лета,
И славный твой восход
Лишен в полудни света [Колосов, 1909, с. 35].

Пушкин часто обращался к природоморфным циклическим образам. Описания природы в «Евгении Онегине» он использовал для изображения движущегося времени [Баевский, 1982; Кедров, 1978; Глебов, 1936]. А в построении образа героя Пушкин указывает на воз-

раст, метафорически уподобленный тому или иному времени года или суток. Но степень яркости этих уподоблений различна.

Вот привычная, стершаяся метафора:

Увы, Татьяна увядает;
Бледнеет, гаснет и молчит! [Пушкин, 1937, с. 83].

Другое дело - развернутое, принципиально важное сравнение. После посещения Онегиным семейства Лариных соседи и домашние стали прочить Татьяне в женихи Евгения:

Татьяна слушала с досадой
Такие сплетни; но тайком
С неизъяснимою отрадой
Невольню думала о том;
И в сердце дума заронилась;
Пора пришла, она влюбилась.
Так в землю падшее зерно
Весны огнем оживлено.
Давно ее воображенье,
Сгорая негой и тоской,
Алкало пищи роковой;
Давно сердечное томленье
Теснило ей младую грудь;
Душа ждала... кого-нибудь,
И дождалась... [Пушкин, 1937, с. 54].

Пушкин пишет, что Татьяна, услышав речи о возможности брака с Онегиным, «невольню думала о том», а поскольку «в сердце дума заронилась», она и «влюбилась». Для этого широко использованы природоморфные метафоры. Следует, впрочем, подчеркнуть, что Татьяна «влюбилась» в первую очередь потому, что «пора пришла», или, как сказано во французском эпиграфе к этой главе, она была девушкой - она была влюблена; девушке положено любить по определению. Не чужой, сторонний настрой, а внутренняя потребность любви предопределила чувство Татьяны.

Природоморфные уподобления неравномерно распределены по героям. Для характеристики Ольги Пушкин использует их трижды, а для характеристики Онегина - дважды, как и для изображения Татьяны (приметы см. выше). Но Онегин - главный герой романа и действует практически во всех главах, поэтому степень концентрации природоморфных образов в связи с Ольгой оказывается значительно выше, чем в связи с Онегиным: «Всегда скромна, всегда послушна, Всегда,

как утро весела» [Пушкин, 1937, с. 41]. Утро не обязательно всегда весело, но в циклическом времени суток утро - это метафора веселья, надежд, детской простоты. И именно для этого использует Пушкин сравнение Ольги с утром. Другое сравнение не имеет прямого значения времени, хотя лежит в той же плоскости:

В глуши, под сению смиренной,
Невинной прелести полна,
В глазах родителей, она
Цвела как ландыш потаенный,
Не знаемый в траве глухой
Ни мотыльками, ни пчелой [Пушкин, 1937, с. 40-41].

Юность - это цветок, это пора цветения, это весна. Белый цвет ландыша подчеркивает невинность, свойственную девственному возрасту. В этом же русле думает после бала об Онегине и Ольге и Ленский.

Он мыслит: «буду ей спаситель.
Не потерплю, чтоб развратитель
Огнем и вздохов и похвал
Младое сердце искушал;
Чтоб червь презренный, ядовитый
Точил лилеи стебелек;
Чтобы двухутренний цветок
Увял еще полураскрытый» [Пушкин, 1937, с. 124].

Ольга прожила только «два утра», она еще не вполне расцвела; белая лилия - тоже символ невинности (в христианской иконографии именно лилию преподносит архангел Гавриил Деве Марии в день Благовещения).

Другое дело Онегин. Оба природоморфные сравнения, связанные с ним, - это обычные стершиеся метафоры: «утро дней», «лучший цвет жизни» (молодость). Автор знакомится с Онегиным:

Я был озлоблен, он угрюм;
Страстей игру мы знали оба;
Томила жизнь обоих нас;
В обоих сердца жар угас;
Обоих поджидала злоба
Слепой фортуны и людей
На самом утре наших дней [Пушкин, 1937, с. 23-24];
Вот, как убил он восемь лет,
Утратя жизни лучший цвет [Пушкин, 1937, с. 76].

В отличие от Онегина Ленский полностью погружен в циклическое время. Где только можно, Пушкин дает природоморфные сравнения для его характеристики:

Красавец, в полном цвете лет [Пушкин, 1937, с. 33];
От холодного разврата света
Еще увянуть не успев,
Его душа была согрета
Приветом друга, лаской дев... [Пушкин, 1937, с. 34].

При всей столь явно подчеркнутой молодости «Он пел поблеклый жизни цвет, / Без малого в осьмнадцать лет» [Пушкин, 1937, с. 35]. А в его собственных стихах читаем: «Куда, куда вы удалились, / Весны моей златые дни?» [Пушкин, 1937, с. 125]. Эти «весны златые дни» восходят всё к той же элегии Мильвуа, многократно переведенной и ставшей предметом подражаний. В этом общем русле всех жизней течет и река жизни Ленского, идентификация с этим общим руслом и делает в глазах Ленского его жизнь истинно ценной.

И Ленский, подобно герою «Последней весны» Батюшкова, противопоставляет расцвет жизни и свою раннюю смерть:

«Блеснет завтра луч денницы
И заиграет яркий день;
А я - быть может, я гробницы
Сойду в таинственную сень,
И память юного поэта
Поглотит медленная Лета,
Забудет мир меня; но ты,
Придешь ли, дева красоты,
Слезу пролить над ранней урной
И думать: он меня любил,
И мне единой посвятил
Рассвет печальный жизни бурной!.. [Пушкин, 1937, с. 126].

Смерть Ленского дается в метафорах циклического времени:

Младой певец
Нашел безвременный конец!
Дохнула буря, цвет прекрасный
Увял на утренней заре,
Потух огонь на алтаре!.. [Пушкин, 1937, с. 130];
Друзья мои, вам жаль поэта:
Во цвете радостных надежд,
Их не сверша еще для света,
Чуть из младенческих одежд,
Увял! [Пушкин, 1937, с. 132].

Ленский дан в окружении природоморфных образов циклического времени, он живет внутри этого времени и не знает иного.

Несколько раз циклические образы сопровождают и образ Автора. О встрече Автора с Онегиным мы писали выше. Напомним другие примеры:

Быть может, волею небес,
Я перестану быть поэтом,
В меня вселится новый бес,
И, Фебовы презрев угрозы,
Унижусь до смиренной прозы;
Тогда роман на старый лад
Займет веселый мой закат [Пушкин, 1937, с. 56-57].

Считается, что этот пассаж восходит к лекциям Н.Ф. Кошанского, читанным им в Лицее. Но и у Кошанского возраст соотнесен с периодами годичного (осень) и суточного (закат) циклов.

Связь циклической топики с образом Автора придает ей концептуальный характер. Это уже не частное определение одного героя, это закон всего мира, всего рода человеческого. Поэтому обращение Автора в конце шестой главы к теме своего возраста звучит как вывод о человеческой жизни вообще:

Мечты, мечты! Где ваша сладость?
Где, вечная к ней рифма, младость?
Ужель и вправду наконец
Увял, увял ее венец?
Ужель и впрям, и в самом деле,
Без поэтических затей,
Весна моих промчалась дней
(Что я шутя твердил доселе)?
И ей ужель возврата нет?
Ужель мне скоро тридцать лет?
Так, полдень мой настал, и нужно
Мне в том сознаться, вижу я.
Но так и быть: простимся дружно,
О юность легкая моя! [Пушкин, 1937, с. 136].

Молодость, юность — это «весна дней». Окончание ее - увядание «венца». Середина жизненного пути, зрелость - «полдень». Это набор штампов, но именно поэтому они приложимы ко всякой без изъятия жизни.

Циклическая образность в начале восьмой главы более индивидуальна:

В те дни, когда в садах Лицея
Я безмятежно расцветал <...>
В те дни, в таинственных долинах,
Весной, при кликах лебединых,
Близ вод, сиявших в тишине.
Являться Муза стала мне [Пушкин, 1937, с. 165].

Юность Автора - это расцветание в садах, но тут ему стала являться Муза, и это должно происходить непременно «весной». Не каждый - поэт, но у каждого - своя весна: «пора любви», пора поэтического творчества, пора вообще всякого духовного подъема.

Столь же универсальны циклические образы, применяемые Пушкиным к характеристике жизни поколений. Уже во второй главе читаем:

Увы! На жизненных браздах
Мгновенной жатвой поколенья,
По тайной воле провиденья,
Восходят, зреют и падут;
Другие им вослед идут...
Так наше ветреное племя
Растет, волнуется, кипит
И к гробу прадедов теснит.
Придет, придет и наше время,
И наши внуки в добрый час
Из мира вытеснят и нас! [Пушкин, 1937, с. 48].

Циклическое время поколений обуславливает жизнеприемлющий характер мировосприятия Пушкина. Трагичность каждой отдельной жизни снимается общим ходом жизни всех людей, причем ходом не поступательно-прямолинейным, а циклическим: жизнь отцов повторяется в жизни их детей, и эта повторяемость создает оптимистическое звучание философской мысли Пушкина.

Жизнь вопреки законам циклического времени трагична:

Любви все возрасты покорны;
Но юным, девственным сердцам
Ее порывы благотворны,
Как бури вешние полям:
В дожде страстей они свежеют,
И обновляются, и зреют -
И жизнь могущая дает
И пышный цвет, и сладкий плод.
Но в возраст поздний и бесплодный,
На повороте наших лет,
Печален страсти мертвый след:

Так бури осени холодной
В болото обращают луг
И обнажают лес вокруг [Пушкин, 1937, с. 178].

Итак, не только жизнь отдельного человека, но и жизнь человечества в целом подчинена циклическому закону, и в этом смысле жизнь отдельного человека может быть моделью жизни человечества.

Опрометчиво не видеть в романе Пушкина всей этой проблематики. В конце концов, роман не о судьбе «лишнего человека» - кому сейчас это было бы интересно? Роман о том, что пир жизни бесконечен, и человек должен найти свое место на этом пиру: вовремя прийти, вовремя уйти, в нужное время влюбиться, жениться, родить детей и - быть блаженным.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Михаил Викторович Строганов – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук.

2 Надгробное слово <...> произнесенное <...> архимандритом <...> Гермогеном 1821 года июня 22 дня. М., 1821. С. 8-9. Цит. по: [Михайлова, 1989, с. 49].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Андреев, М. Л. Время и вечность в «Божественной комедии» / М.Л. Андреев // Дантовские чтения. 1979. – Москва: Наука, 1979. – С. 175-185.

Баевский, В. С. Структура художественного времени в «Евгении Онегине» / В.С. Баевский // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1982. Т. 41. № 3. – С. 207-218.

Батюшков, К. Н. Сочинения: в 2 т. – Москва: Художественная литература, 1989. Т. 1. – 511 с.

Глебов, Гл. Философия природы в теоретических высказываниях и творческой практике Пушкина / Гл. Глебов // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. – Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1936. Т. 2. – С. 187-189.

Державин, Г. Р. Стихотворения / Г.Р. Державин. – Москва: ГИХЛ, 1958. – 561 с.

Кедров, К. А. Человек и природа в романе Пушкина «Евгений Онегин» / К.А. Кедров // Писатель и жизнь. – Москва: Изд-во Московского университета, 1978. – С. 146-152.

Колосов, В. И. Масонская рукопись Тверского музея / В.И. Колосов // Журнал Тверской ученой архивной комиссии. – № 106. 12 мая 1909 г. – С. 24-38.

Лакомб де Презель О. Иконологический лексикон, или Руководство в познании живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч. С описанием, взятым из разных древних и новых стихотворцев / Пер. с франц. Иван Акимов / Лакомб де Презель О. – Санкт-Петербург: При Императорской Академии наук, 1763. – 320 с.

Михайлова, Н. И. Роман «Евгений Онегин» и ораторская культура первой трети XIX в. / Н.М. Михайлова // Пушкин: Исследования и материалы. – Ленинград: Наука, 1989. Т. XIII. – С. 45-62.

Пушкин, А.С. Полное собрание сочинений: в 16 т. – [Ленинград]: Изд-во АН СССР, 1937. Т. VI. – 699 с.

REFERENCES

Andreev, M. L. Vremya i vechnost' v «Bozhestvennoj komedii» / M.L. Andreev // Dantovskie chteniya. 1979. – Moskva: Nauka, 1979. – S. 175-185.

Baevskij, V. S. Struktura hudozhestvennogo vremeni v «Ev-genii Onegine» / V.S. Baevskij // Izvestiya AN SSSR. Seriya litera-tury i yazyka. – 1982. T. 41. № 3. – S. 207-218.

Batyushkov, K. N. Sochineniya: v 2 t. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1989. T. 1. – 511 s.

Glebov, Gl. Filosofiya prirody v teoreticheskikh vyskazyvaniyakh i tvorcheskoj praktike Pushkina / Gl. Glebov // Pushkin: Vremen-nik Pushkinskoj komissii. – Moskva; Leningrad: Izd-vo AN SSSR, 1936. T. 2. – S. 187-189.

Derzhavin, G. R. Stihotvoreniya / G.R. Derzhavin. – Moskva: GIHL, 1958. – 561 s.

Kedrov, K. A. Chelovek i priroda v romane Pushkina «Evgenij Onegin» / K.A. Kedrov // Pisatel' i zhizn'. – Moskva: Izd-vo Moskov-skogo universiteta, 1978. – S. 146-152.

KolosoV, V. I. Manskaya rukopis' Tverskogo muzeya / V.I. Kolosov // Zhurnal Tverskoj uchenoj arhivnoj komissii. – № 106. 12 maya 1909 g. – S. 24-38.

Lakomb de Prezel' O. Ikonologicheskij leksikon, ili Ruko-vodstvo v poznanii zhivopisnogo i reznogo hudozhestv, medalej, es-tampov i proch. S opisaniem, vzyatym iz raznyh drevnih i novyh sti-hotvorcev / Per. s franc. Ivan Akimov / Lakomb de Prezel' O. – Sankt-Peterburg: Pri Imperatorskoj Akademii nauk, 1763. – 320 s.

Mihajlova, N. I. Roman «Evgenij Onegin» i oratorskaya kul'tura pervoj treti XIX v. / N.M. Mihajlova // Pushkin: Issledovaniya i materialy. – Leningrad: Nauka, 1989. T. XIII. – S. 45-62.

Pushkin, A.S. Polnoe sobranie sochinenij: v 16 t. – [Lenin-grad]: Izd-vo AN SSSR, 1937. T. VI. – 699 s.

МЕМУАРЫ А.П. КЕРН КАК «ТЕКСТ КУЛЬТУРЫ»²

Мемуары в последнее время все более привлекают к себе внимание, хотя их изучение затруднено изданием неотрефлексированных должным образом текстов. Традиционно мемуары рассматривались как источниковедческая база, в настоящее время они стали привлекать внимание ученых именно как «тексты культуры», обладающие своей поэтикой. Мемуары А.П. Керн – свидетельство пушкинской эпохи – отражают специфику ее мышления как человека, принадлежащего этой эпохе. Поэтизируя творческую личность, невзирая на даты и т.д., она пересоздает, согласно романтическому идеалу, личность художника, проецируя на реального человека пушкинский текст. Так, М.Глинка для нее существует в ауре пушкинского Моцарта.

Ключевые слова: Глинка, мемуары, Моцарт, Пушкин, текст культуры

В XX веке в русской культуре и науке (в частности в литературоведении) наблюдается вспышка интереса к литературе «маргинального» плана, находящейся между литературой и бытом³.

Кризис исторической науки, выразившийся в признании непредсказуемости нашего прошлого, способствует обострению интереса к прошлому. В свете этого закономерен интерес к мемуаристике, занимающей особое место в культуре. Как написание, так и чтение мемуаров – один из способов самопознания и «познания по касательной».

Мемуаристика традиционно рассматривалась как часть литературного быта (Ю. Тынянов), напрямую соприкасающаяся с реальностью, с одной стороны, и с художественной реальностью, с другой. М.М. Бахтин указывал на текучесть границ «между художественным и внехудожественным, между литературой и не-литературой» [Бахтин 1975, с. 475-476].

Затрудняет исследование мемуаристики, во-первых, отсутствие добротных изданий текстов мемуаров с хорошим научным аппаратом (так, например, воспоминания Е.А. Мещерской в 2000 г. вышли вообще без комментариев). Во-вторых, с нерешенностью вопросов теории жанра: мемуары воспринимались исключительно как источниковедческая база.

С точки зрения музееведов, мемуары, написанные «средним человеком», погруженным в повседневность и не осознающим «историчность» своего индивидуального опыта (И.Л. Андроников говорил

о ценности музыкальных реликвий, полученных от обыкновенных людей), ценны именно более тесным соприкосновением с эмпирической реальностью, чем мемуары великих людей.

Особый интерес в контексте мемуаристики представляет «женская» линия. «Женские» мемуары (как и вся «женская литература», до недавнего времени исключенная из истории литературы) отличаются большей восприимчивостью, интуицией, большей иррациональностью, а значит, естественностью и т.д. («чутьем» на великое). Подобное выделение связано с оппозицией женское / мужское, присущей культуре⁴. Ю.М. Лотман в «Беседах о русской культуре» дифференцировал «женский» и «мужской» взгляды как «рациональное» и «иррациональное»: «мужской взгляд» подчеркивает в человеке его поступки, то, что он совершил; «женский» – то, что он мог бы совершить, но утратил или совершил не полностью. «Мужской взгляд» прославляет сделанное, «женский» «скорбит о несделанном» [Лотман, 1994, с. 73]⁵. По словам Ю.М. Лотмана, «Пушкин обосновывал <...> мысль о схожести восприятия мира женщинами, сохранившими естественные вкусы, и поэтами. Таким образом, антитеза “мужского взгляда” и “женского” у Пушкина заменяется противопоставлением исторического и вечного. Так называемый “женский взгляд” становится реализацией вечно человеческого» [Лотман, 1994, с. 73-74].

Воспоминания А.П. Керн заслуживают особого внимания уже потому, что авторами обширной пушкинской мемуаристики являются почти исключительно мужчины, «из всей многоликой толпы красавиц, которым Пушкин посвящал свои помыслы, только две удосужились описать свои встречи и беседы с ним»⁶ [Губер, 1994, с. 25].

Воспоминания А.П. Керн о Пушкине, написанные в конце 1850-х годов, впервые были напечатаны еще при жизни автора в 1859 году. Обращаясь к событиям 20-30-летней давности и оценивая их в ретроспективе, Керн остается в своих мемуарах человеком пушкинской эпохи, что находит выражение в образе мышления, в особой культуре чувств⁷, в стиле поведения и т.д. Таким образом, воспоминания А.П. Керн, воссоздающие первую треть XIX века, становятся документом этой культурной эпохи.

Мемуары, располагаясь на границе художественной и документальной литературы, традиционно (в науке) оцениваются по степени точности воссоздания в них событий и по «объективности» в оценке

знаменитых современников. По предположению А.М. Гордина, мысль написать воспоминания возникла у А.П. Керн под впечатлением вышедших в 1855 году «Материалов для биографии А.С. Пушкина», собранных П.В. Анненковым. В отличие от многих других мемуаристов (М.А. Корф в «Записках о Пушкине», А.М. Каратыгина в «Моем знакомстве с А.С. Пушкиным» и др.), Керн рассказывает не о светской жизни Пушкина и не о бытовой ее стороне; она воссоздает духовный облик Поэта. Ее мемуары в этом плане сближаются с биографией, написанной П.В. Анненковым, цель которой – изучение духовной истории поэта.

А. Пушкин, А. Дельвиг и М. Глинка для А.П. Керн воплощают тип романтической личности – художника, считавшегося в эпоху романтизма существом исключительным, сочетающим в себе самые неожиданные, порой противоречивые качества. Мемуаристка воссоздает три психологических типа – вариации творческой личности, объединяя их, с одной стороны, сюжетом Клеопатры, с другой стороны, – специфическим построением сюжета мемуаров. Его можно назвать «пушкиноцентристским».

Первая часть, посвященная Пушкину, естественно начинается с рассказа о знакомстве с поэтом и заканчивается возвращенной цитатой («гений добра»), замыкающей первый круг. Воспоминания о Дельвиге начинаются со сравнения характеров двух друзей (т. е. опять с Пушкина) и не завершаются, а переходят в рассказ о Глинке. Следствием «незамкнутости» этого второго круга является «Письмо П.В. Анненкову при посылке воспоминаний о Глинке», публикуемое под названием «Дельвиг и Пушкин» в качестве варианта первой части «Воспоминаний о Пушкине, Дельвиге и Глинке». Начало рассказа о Глинке – встреча А.П. Керн, Пушкина и Глинки в Юсуповом саду, конец – отпевание Глинки в той же церкви, в которой отпевали Пушкина. И то и другое – фактические ошибки, но третий круг вновь замыкается на Пушкине.

В сюжет Клеопатры, в соответствии с которым Керн выстраивает свои «Воспоминания», Глинка входит как третий («последний»), однако рассказ о нем начинается и заканчивается Пушкиным. Как отмечает Керн, она познакомилась с Глинкой во время прогулки в Юсуповом саду «в обществе двух девиц и Александра Сергеевича Пушкина» [Керн, 1988, с. 75]⁸. Комментируя этот эпизод, А.М. Гордин напомина-

ет, что в 1826 году А.С. Пушкина не было в Петербурге, называя неточность Керн «грубой ошибкой» [Керн, 1988, с. 391]. На наш взгляд, «ошибку» следует считать закономерной, так как в этом «кружении по заколдованному кругу памяти» [Козубовская, 2006, с. 66] для А.П. Керн подобная встреча имеет принципиальное значение в построении сюжета, каждый круг которого замыкается на Пушкине.

Облик Глинки воссоздан, как нам представляется, по ассоциации с пушкинским персонажем из «Египетских ночей» или, во всяком случае, под его впечатлением:

Любезный сердцу и очам,
 Как вешний цвет едва развитый,
Последний имени векам
Не передал. Его ланиты
Пух первый нежно оттенял;
Восторг в очах его сиял;
Страстей неопытная сила
Кипела в сердце молодом...
И с умилением на нем
Царица взор остановила [Пушкин, 1957, т. VI, с. 388-389].

Пушкинский герой наделен красотой, молодостью, восторженностью и страстностью. Этими же качествами наделяет Керн в своих воспоминаниях М.И. Глинку, трансформируя их определенным образом. В момент их знакомства композитору было 22 года, однако А.П. Керн, чисто по-женски, не настаивает на его молодости; не упоминает она и о возрасте А. Пушкина и А. Дельвига.

В мемуарах А.П. Керн само понятие «возраст» не соотносится ни с воссоздаваемыми ею образами современников, ни с образом самой себя - мемуаристки (что она и подтвердила впоследствии, выйдя замуж за человека, почти вдвое моложе ее)⁹. В соответствии с античной традицией в романтическом искусстве, члены того кружка молодых веселых поэтов, о котором она вспоминает, не подвержены влиянию времени, их не достойны разговоры о смерти. В мемуарах А.П. Керн нет ни сетований по поводу безвременной (в 32 года) кончины Дельвига и трагической гибели Пушкина, ни указаний на возрастные изменения, произошедшие с Глинкой; хотя между первой и последней встречей проходит более тридцати лет и Глинке уже за пятьдесят, он ассоциативно соотносится мемуаристкой с тридцатипятилетним Моцартом. Керн мифологизирует тех, о ком вспоминает, переводя их из реального плана (где люди стареют и умирают) в план поэтический,

художественный, и в этом новом тексте они становятся героями вне времени и возраста.

Не называя возраст Глинки, Керн лишь подчеркивает одну деталь: «У Глинки клавиши пели от прикосновения его маленькой ручки…под его миниатюрными пальцами» (с.76). Упоминание о «ручке» отсылает к А.С. Пушкину; общее в облике – знак «родства» художников.

И описание юношеской восторженности подменяется у Керн описанием ее собственного восторга от услышанного: «Можно себе представить, но мудрено описать мое удивление и восторг, когда раздались чудные звуки блистательной импровизации; я никогда ничего подобного не слыхала» (с. 76).

В тексте мемуаров «разворачивается» пушкинское определение «любезный сердцу и очам»: «…он был один из приятнейших и вместе добродушнейших людей своего времени…Его ум и сердечная доброта проявлялись в каждом слове, поэтому он всегда был желанным и приятным гостем, даже без музыки» (с. 77). А реакция пушкинской Клеопатры на появление третьего, самого юного, смельчака («И с умилением на нем Царица взор остановила») становится лейтмотивом воспоминаний Керн о Глинке: «добрая, чувствительная душа нашего милого музыканта» (с. 76), «Глинка был такого милого, любезного характера» (с. 94), изучая итальянский язык, он говорил «с удивительно милым итальянским произношением» (с. 96).

Но повествование о «неопытной силе страстей» не укладывается в рамки сюжета о Клеопатре, он сопрягается с другими, накладывающимися друг на друга сюжетами; так возникает «текст в тексте».

В отличие от наслаждающегося жизнью Пушкина и сибаритствующего Дельвига, Глинка в воспоминаниях Керн предстает человеком неприкаянным, разочарованным, поэтому он существует в мемуарах в жанре элегии. Глинка слишком хрупок для этого жестокого мира. Он «был гораздо меньше обыкновенного среднего роста мужчины» (с. 95) – это внешне. Но и внутренне он, по мнению Керн, так же беззащитен: «чрезвычайно нервный, чувствительный человек, и ему было всегда то холодно, то жарко, чаще всего грустно» (с. 78). И конечно, «Глинка был несчастлив» (с. 97). В соответствии с законами жанра, упоминается о счастье, которое было возможно («Мне кажется, что так легко было бы сделать его счастливым», с. 99), однако не состоялось: «…потом я встретила его глубоко разочарованным, скорбевшим

оттого, что близкие его сердцу не поняли этого сердца, созданного, как он уверял, для любви» (с. 96).

Таким образом, Керн создает тип отшельника, преследуемого роком, не понятого окружающими, испытавшего глубокое разочарование в этом мире, а потому стремящегося убежать из него. Так возникает в связи с традиционным мотивом бегства характерная для романтизма оппозиция север / юг: «В конце беседы он говорил, что сочинил какую-то музыку, от которой ждет себе много хорошего, и если ее примут так, как он желает, то останется в России…если же нет, то уедет навсегда. “Вреден север для него”, – подумала я и рассталась с поэтом в грустном раздумье» (с. 102). Неточная пушкинская цитата создает образ романтического добровольного изгнанника, готового покинуть родные северные пределы и устремиться на юг.

Вместе с тем для Керн это и пушкинский (моцартовский) тип художника, таинственным образом черпающего вдохновение как из «гармонических, упоительных звуков водопада» (с. 88), так и заунывного пения чухонца.

Называя Глинку «поэтом» (с. 75; 96; 102), Керн ставит его в один ряд с Пушкиным и Дельвигом, но Глинка музыкант, как … Моцарт. Продолжением ассоциативного ряда «Пушкин» – «музыкант» – «Моцарт» являются рассыпанные по всему тексту мемуаров цитаты из пушкинского «Моцарта и Сальери» (помимо цитат из романсов, опер и даже импровизаций Глинки). У Керн использован прием почти дословного «цитирования» ситуаций трагедии, но интерпретация Моцарта явно не пушкинская, а скорее традиционно-романтическая: противоречия в душе художника принимают настолько трагический характер, что приводят его, по воле рока, к гибели.

Глинка, как и Моцарт, принадлежит к числу «избранных…преенебрегающих презренной пользой, Единого прекрасного жрецов»¹⁰ [Пушкин, 1957, т. V, с. 367-368]: «Он имел детские капризы, изнеженность слабой болезненной женщины; не любил хлопотать о мелочах житейских <…> Иногда лень и слабость до того одолевали его, что, как рассказывали мне люди, ему близкие, он не мог пошевелиться и просил, например, кого-нибудь из присутствующих, чтобы поправили полу его халата, если она была раскрыта» (с. 99). Керн, писавшая мемуары, основываясь только на собственных воспоминаниях и впечатлениях, здесь вынуждена прибегнуть к передаче с чужих слов, на-

столько необходимо ввести в текст эту деталь – «халат», являющийся для нее, как и для ее современников, с одной стороны, атрибутом «праздности и лени» (Языков) (и это объединяет мемуарный образ Глинки с образом другого «ленивца» – Дельвига), с другой стороны, – «метафорой внутренней свободы и творческого вдохновения» [Данилова, 1998, с. 42-43].

Сохраняя связь с сюжетом «Моцарта и Сальери», Керн в своих мемуарах воссоздает ситуации в той же последовательности, что и в трагедии А.С. Пушкина. Так, относя Глинку к разряду «праздных гуляк», Керн выражает тем самым оценку, хотя и старается быть снисходительнее, чем Сальери, в уста которого вложена эта характеристика в пушкинской «Маленькой трагедии»: «Ради правды нельзя не признать, что вообще жизнь Глинки была далеко не безукоризненна. Как природа страстная, он не умел себя обуздывать и сам губил свое здоровье <...> всегда был первый готов покутить в разгульной беседе» (с. 95). См. у Пушкина: «Где ж правота, когда священный дар / Когда бессмертный гений – не в награду / любви горящей, самоотверженья, / трудов, усердия, молений послан - А озаряет голову безумца, / Гуляки праздного?..» [Пушкин, 1957, т. V, с. 359].

Почти дословно повторяющая пушкинский текст фраза «обласкав сына (А.П. Керн. – Е.Ш.) <...> играя с ним на ковре, он усердно звал меня к себе» (с. 101) (см. у Пушкина: «На третий день играл я на полу с моим мальчишкой...» [Пушкин, 1957, т. V, с. 365]) подчеркивает, на наш взгляд, одиночество Глинки, отсутствие у него семьи; вообще отчуждение его от быта – важная деталь в плане романтической трактовки образа.

Как и в пушкинской трагедии, «работает» оппозиция поэзия / проза: «Завидя перед обедом одно из таких кушаньев, он поворачивал свой стул несколько раз кругом, складывал руки на груди и отвешивал по глубокому поклону столу, ватрушкам и мне» (с. 98) (Ср. у Пушкина: «Но божество мое проголодалось» [Пушкин, 1957, т. V, с. 361]).

Эта оппозиция сохраняется на ассоциативном уровне. Одетый в принадлежавшую А.П. Керн кацавейку, Глинка не вызывает своим видом улыбку, а, напротив, предстает величественным (при его-то росте!): «Он просил иногда позволения надеть мою кацавейку и расхаживал в ней, как в мантии» (с. 78). Безусловно, это вызвано тем, что

«по поводу ее (кацавейки. – Е.Ш.) Пушкин сказал, что я похожа в ней на царицу Ольгу» (с. 71).

Пушкинские аллюзии присутствует в подтексте ситуации, описанной в следующем эпизоде мемуаров: «Михаил Иванович с карандашом в руке и листком бумаги, стоя за полуразрушенным сараем, что-то пишет, а его возница перед ним поет какую-то заунывную песню» (с. 89)¹¹. Ср.: «...проходя перед трактиром, вдруг услышал скрипку...» [Пушкин, 1957, т. V, с. 359]. Но чаще цитируется почти дословно: «...он мне сообщил, что занимается духовною музыкою, сыграл, кстати, херувимскую песнь» (с. 102). Ср.: «Как некий херувим, / Он несколько занес нам песен райских...» [Пушкин, 1957, т. V, с. 362]. В бытийном плане обращение к духовной музыке закономерно и неизбежно: «Мой Requiem меня тревожит» [Пушкин, 1957, т. V, с. 364]. От написанной им музыки зависит его будущая судьба: «...если ее примут так, как он желает, то останется в России... если же нет, то уедет навсегда» (с. 102).

У Пушкина после рассказа о написанном им реквиеме Моцарт умирает, и Керн сообщает о своем предчувствии: (в ретроспективе упоминание имени Пушкина – знак предзнаменования): «Я не выдержала и попросила (как будто чувствовала, что его больше не увижу), чтоб он пропел романс Пушкина “Я помню чудное мгновенье...”, он это исполнил с удовольствием и привел меня в восторг!» (с. 102).

Как и в предыдущих сюжетах, предрешенность очевидна: «Так улетай же! Чем скорей, тем лучше» [Пушкин, 1957, т. V, с. 362]. Керн лаконично сообщает, что «через два года, и именно 3 февраля (в день именин моих), его не стало» (с. 102). Точная дата названа, на наш взгляд, лишь благодаря случайному совпадению с днем именин Керн. Для самой же мемуаристики это совершенно неважно, поскольку внутренний, ассоциативный, сюжет имеет свою логику и замыкается не рассказом о последней встрече с Глинкой, его музыкальным переложением посвященных ей пушкинских стихов, а следующим утверждением Керн: «Его отпевали в той же самой церкви, в которой отпевали Пушкина, и я на одном и том же месте плакала и молилась за упокой обоих!» (с.103).

Обилие пушкинских цитат в этой последней части воспоминаний Керн, ее, возможно, неосознанное стремление замкнуть круг приводит к временной и пространственной транспозиции. Глинку, пережив-

шего Пушкина на 16 лет, отпевали, как свидетельствует сохранившийся пригласительный билет, в Александро-Невской лавре в церкви Св. Духа [Орлова, 1970, с. 246], и «одно и то же место» они занимали только в душе и памяти мемуаристки.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Елена Леонидовна Шкляева – кандидат филологических наук, доцент
- 2 Фрагмент из учебного пособия, изданного по материалам кандидатской диссертации: Шкляева Е.Л. Мемуары как «екст культуры» (Женская линия в мемуаристике XIX – XX веков: А.П. Керн, Т.А. Кузминская, Л.А. Авилова). – Барнаул, 2005. 125 с.
- 3 См.: Машинский С.О. О мемуарно-автобиографическом жанре // Вопросы литературы. – 1960. – № 3; Манн Ю. Мемуары как эстетический документ // Диалектика художественного образа. – М., 1987; Марченко Н.А. Литературный быт пушкинской поры // Литература в школе. – 1999. – № 4. – С. 40-45; Русская мемуаристика первой половины XIX века: проблемы жанра и стиля. – Киев, 1997; Тартаковский А.Г. Русская мемуаристика XVIII – первой половины XIX в. – М., 1991; Тартаковский А.Г. Мемуаристика как феномен культуры // Вопросы литературы. – 1999. – № 1 и др.
- 4 В современных методиках описания текстового пространства актуален гендерный подход к осмыслению фактов культуры в целом и литературы в частности. По утверждению М. Рюткёнен, «господствующие литературоведческие теории основывались на текстах мужчин; тексты женщин не исследовались, т.к. не соответствовали критериям этих теорий, и женщины-авторы вообще игнорировались» [Рюткёнен, 2000, с. 5]. См. также: Исаченко О.М. Гендерные особенности концепта “дом” в лирике А. Ахматовой и Б. Пастернака // Картина мира. Язык. Философия. Наука. Доклады участников всероссийской междисциплинарной школы молодых ученых. – Томск, 2001. С. 40-43 и др.
- 5 В рамках гендерного подхода к изучению жанра автобиографии Н.Л. Пушкирева приходит к следующим утверждениям: «Личные истории, рассказанные более логично и последовательно, чем реально прожитые жизни, в тексте автобиографий большинства женщин выглядели более эмоционально-насыщенными, чем аналогичные и современные им “мужские” автобиографии»; «Женщины проще и естественнее, чем представители противоположного пола, отягощенные чинами и должностями, говорили о том, что их окружало в повседневности, в семье, в кругу близких» [Пушкарева, 2000, с. 62, 68].
- 6 Имеются в виду воспоминания А.П. Керн и А.О. Смирновой-Россет.
- 7 Исследователи (П.К. Губер, А.М. Гордин, В.Э. Вацура) отмечают деликатность, такт и чувство собственного достоинства, присущие рассказу А.П. Керн о её отношениях с поэтом.
- 8 Текст воспоминаний А.П. Керн приводится по этому изданию. Далее при цитировании номер страницы указывается в круглых скобках после цитаты.
- 9 Ср. пушкинскую диахроническую интерпретацию человека (См.: Строганов М.В. Человек в художественном мире Пушкина. Тверь, 1990. С. 46-48); толстовскую оценочность, заключенную в числительных, обозначающих возраст героя (См.: Блинкина М. М. Возраст героев в романе «Война и мир» // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1998. Т. 57, №1. С. 18-27).
- 10 Один из биографов М.И. Глинки, С.А. Базунов, приводя слова музыканта о том, что он «с трудом переносил резкие звуки», так комментирует этот факт:

«Интересно, что в этом отвращении к резким звукам Глинка вполне сходится с Моцартом» [Базунов, 1998, с. 219].

11 Упомянувшийся выше биограф М.И. Глинка так повествует об этом эпизоде: «...возвращаясь в июне 1829 года из своей поездки к водопаду Имадра, он заслушался песней, которую пел его ямщик-чухонец. Мотив понравился ему, он заставил ямщика повторить песню несколько раз, пока не запомнил ее наизусть, и впоследствии эта песня дала ему главную тему для баллады Финна в опере “Руслан и Людмила”» [Базунов, 1998, с. 229].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Базунов, С. А. Михаил Глинка // Бетховен. Мейербер. Глинка. Даргомыжский. Серов: Биограф. повествования. - Челябинск, 1998. - С. 209-302.

Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М.М. Бахтин. - Москва: Художественная литература, 1975. - 504 с.

Губер, П. К. Дон-Жуанский список Пушкина. Главы из биографии / П.К. Губер // Любовный быт пушкинской эпохи: в 2 т. Т.1. - Москва, 1994. - С. 11-185.

Данилова, И. Е. Портрет / И.Е. Данилова // Данилова И.Е. Проблема жанров в европейской живописи. - Москва, 1998. - С. 7-55. (Чтения по теории культуры. Вып. 21).

Керн, А. П. Воспоминания о Пушкине / А. П. Керн; [авт. предисл., сост.: А. М. Гордин; худ. Ю. Ф. Алексеева]. - Москва: Советская Россия, 1988. - 414 с.

Козубовская, Г.П. Мир Пушкина: «Театр элегии» и «театр послания» / Г.П. Козубовская // Козубовская Г.П. Русская литература: миф и мифопоэтика. - Барнаул, 1998. - С. 62-106.

Летопись жизни и творчества М.И. Глинка: в 2 ч. / сост. А.А. Орлова. - Ленинград: Музыка, 1978. - 287 с.

Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века. - Санкт-Петербург: Искусство- СПб, 1994. - 400 с.

Орлова, А. А. Глинка в Петербурге / А.А. Глинка. - Ленинград: Лениздат, 1970. - 264 с.

Пушкарева, Н. Л. У истоков женской автобиографии в России / Н.Л. Пушкарева // Филологические науки. - 2000. - №3. - С. 62-69.

Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. V. - Москва: Изд-во АН СССР, 1957. - 638 с.; Т. VI. - Москва: Изд-во АН СССР, 1957. - 839 с.

Рюткёнен, М. Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения» / М. Рюткёнен // Филологические науки. - 2000. - №3. - С. 5-17.

REFERENCES

Bahtin, M. M. Voprosy literatury i estetiki: Issledovaniya raznyh let / M.M. Bahtin. - Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1975. - 504 s.

Bazunov, S. A. Mihail Glinka // Bethoven. Mejerber. Glinka. Dargomyzhskij. Serov: Biogr. povestvovaniya. - Chelyabinsk, 1998. - S. 209-302.

Guber, P. K. Don-Zhuanskij spisok Pushkina. Glavy iz biografii / P.K. Guber // Lyubovnyj byt pushkinskoj epohi: v 2 t. T.1. - Moskva, 1994. - S. 11-185.

Danilova, I. E. Portret / I.E. Danilova // Danilova I.E. Problema zhanrov v evropejskoj zhivopisi. - Moskva, 1998. - S. 7-55. (Chteniya po teorii kul'tury. Vyp. 21).

Kern, A. P. Vospominaniya o Pushkine / A. P. Kern; [avt. predisl., sost.: A. M. Gordin; hud. Yu. F. Alekseeva]. - Moskva: Sovetskaya Rossiya, 1988. - 414 s.

Kozubovskaya, G. P. Mir Pushkina: «Teatr elegii» i «teatr poslaniya» / G.P. Kozubovskaya // Kozubovskaya G.P. Russkaya literatura: mif i mifopoetika. - Barnaul, 1998. - S. 62-106.

Letopis' zhizni i tvorchestva M.I. Glinki: v 2 ch. / sost. A.A. Orlova. - Leningrad: Muzyka, 1978. - 287 s.

Lotman, Yu. M. Besedy o russkoj kul'ture: Byt i tradicii russkogo dvoryanstva (XVIII – nachalo XIX veka. - Sankt-Peterburg: Iskusstvo SPB, 1994. - 400 c.

Orlova, A. A. Glinka v Peterburge / A.A. Glinka. - Leningrad: Lenizdat, 1970. - 264 s.

Pushkareva, N. L. U istokov zhenskoj avtobiografii v Rossii / N.L. Pushkareva // Filologicheskie nauki. - 2000. - №3. - S. 62-69.

Pushkin, A. S. Polnoe sobranie sochinenij: v 10 t. T. V. - Moskva: Izd-vo AN SSSR, 1957. - 638 s.; T. VI. - Moskva: Izd-vo AN SSSR, 1957. - 839 s.

Ryutkyonen, M. Gender i literatura: problema «zhenskogo pis'ma» i «zhenskogo chteniya» / M. Ryutkyonen // Filologicheskie nauki. - 2000. - №3. - S. 5-17.



ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЕ РАЗЫСКАНИЯ



В. Д. Денисов¹

Российский государственный гидрометеорологический университет

ОБ ОДНОМ ИЗ ИСТОЧНИКОВ ФРАГМЕНТА «РИМ» Н.В. ГОГОЛЯ

Впервые показано, как Н.В. Гоголь в отрывке «Рим» (1842), кроме опоры на известные романтические произведения и путевые «туристические» заметки о Риме, использовал мотивы знаменитого «итальянского» романа Г.Х. Андерсена «Импровизатор» (1835).

Ключевые слова: фрагмент «Рим» Н.В. Гоголя, роман «Импровизатор» Г.Х. Андерсена

В гоголеведении сложилось довольно устойчивое мнение об основных источниках повествования во фрагменте «Рим» 1842 г. [Гоголь, 1938, т. III, с. 215-259]. Главную роль при этом, конечно, играли личные впечатления автора, который с детских лет мечтал побывать в Италии, а потом время, проведенное в Вечном городе, считал лучшим для себя, счастливейшим и плодотворным - в отличие от пребывания во Франции. Очевидна и его широкая опора на литературную традицию восприятия города, восходящую к Античности. Многие его современники тогда представляли Рим по знаменитой книге госпожи де Сталь «Коринна, или Италия» 1807 г. [рус. перевод: Сталь, 1809-1810], произведениям романтиков [см.: Вайскопф, 2002, с. 588], путевым заметкам Стендаля «Рим, Неаполь и Флоренция», «Прогулки по Риму» [см. об этом: Гоголь, 1938, т. III, с. 708] и др., что было отмечено в работах российских и зарубежных ученых. Однако, к сожалению, в поле зрения исследователей не попал ни самый популярный в Европе «итальянский» роман того времени, ни переклички с ним, принципиальные для гоголевского «Рима».

Автор романа, подававший тогда большие надежды, датский поэт и драматург Ганс Христиан Андерсен (1805 – 1875), впервые путешествовал по Италии в 1833-1834 годах, будучи очарован ее людьми, искусством, природой, историей... А средоточием всего итальянского стал для него Вечный город. Вернувшись на родину, он принялся за роман «Импровизатор», который вышел 9 апреля 1835 г. – через несколько дней после тридцатилетия автора. Почти сразу книга была переведена на немецкий язык Ларсом Крусом (Андерсена сначала при-

знали именно в Германии) и – обрела громкую европейскую славу [Бо Грэнбек, 1979, с. 96, 98]. В большой немецкой диаспоре Санкт-Петербурга роман стал известен к осени 1835 г. Знакомство тогда же с ним А.С. Пушкина, как можно полагать, отразилось на создававшейся в то время повести «Египетские ночи», где есть фигура итальянского импровизатора и сцены самой импровизации [об этом: Петрунина, 1987, с. 288-321], удивительно близкие к соответствующим описаниям в романе Андерсена². Кроме того, Гоголь позднее утверждал, что именно осенью 1835 г., после передачи ему сюжета «Мертвых душ», поэт ознакомился с их первыми черновыми главами. Вряд ли при таком постоянном – и доверительном! – творческом общении не обсуждался нашумевший роман на давно интересовавшую Гоголя тему (учитывая его гимназические познания в немецком языке и небольшую практику во время недолгой поездки в Германию). Эта книга, вероятно, вспоминалась ему и потом – в европейской жизни 1836-1841 годов, особенно в Риме, где она оставалась популярна, в первую очередь, среди художников. Вероятно, она и напоминала Гоголю о творческом общении с поэтом, и в какой-то мере предвосхищала его собственные отношения с Вечным городом: именно здесь весной 1837 г. писатель узнает о гибели Пушкина, а к осени переедет на улицу Феличе (Felice – Счастливую) [см., например: Переписка Гоголя, 1988, т. 1, с. 99-100]. Это было место рождения героя-импровизатора и его детских впечатлений в романе Андерсена (сам он проживал поблизости, что теперь отмечено на том доме мемориальной доской).

«Импровизатор» очевидно зависим от романа госпожи де Сталь, где Италию и Рим олицетворяла актриса и поэтесса, назвавшая себя Коринной (как впоследствии выяснится – сирота, дочь английского лорда и итальянки из Рима). Огромный успех имели ее импровизации. Услышавший их молодой шотландский лорд Нельвиль был восхищен и увлечен ею. Но затем он обрел счастье не с артисткой, а ее сводной сестрой-англичанкой. Оставленная им, Коринна тяжело заболела и умерла. Характерные черты этих героев и слагаемые сюжета были отчасти сохранены, еще в чем-то трансформированы и «перераспределены» – в общем, так или иначе истолкованы Андерсеном. При всем при том его герои обнаруживали некую загадочность происхождения, невнятность отношений и неизбежное сиротство.

Главный герой - римский мальчик (вероятнее всего, незаконно-рожденный) - одарен ангельским голосом, чувствительностью, пламенным воображением и невинностью помыслов. Из-за несчастного случая он остается круглым сиротой, бедствует, однако попадает под покровительство князя Боргезе, учится и находит свое призвание в импровизации. Имя Антонио и события его жизни читатель, видимо, по замыслу автора, должен был соотнести со значением имени ('со-стязающийся; вступающий в борьбу') и житием двух святых: основателя монастыря Антония Великого (он тоже некоторое время жил в гробнице, а затем в пещере, преодолевая свои страсти), и Антония Падуанского, собиравшего в XIII в. толпы итальянцев своими искусными проповедями. Все это было дополнено явной автобиографичностью повествования с евангельскими аллюзиями (так, нигде и никогда не упомянуто об отце мальчика). Антонио с младенчества устремлен к Богу, предназначен церкви, благоговеет перед Мадонной. Творческое, художническое начало героя дает Божественный огонь.

Итак, перед нами «роман воспитания по-христиански», когда на героя воздействуют не только и даже не столько люди и события, но в основном, Церковь и сам Вечный город, его окрестности, История, достопримечательности и просто дома и улицы, обычаи, праздники и, конечно, Искусство, живущее в Риме везде, даже в гротах. Вместе с тем, такое воспитание понимается как испытание в миру, где, несмотря на соблазны, герой должен сохранить изначальную небесную чистоту, даже в мыслях не поддаваться искушению, – и тогда его сохранит Промысел, ему будут ниспосланы дружба и/или любовь, дана творческая сила. Преодолев отчуждение, он встретит предназначенную ему родственную душу, обретет семью – и ему откроется гармония Божьего мира, соединяя небесное и земное в некой, столь любимой романтиками «голубой дали», в единстве солнца, моря и неба, в сияющем Лазурном гроте на Капри. Таким образом, героя-художника как бы порождали сама «райская» природа Италии, ее музыка, поэзия, живопись, городская скульптура и архитектура, древние величественные руины и устремленные к небу громады соборов, и сам он, в свою очередь, одухотворял роскошно-изобильный «материальный» мир Италии, подробно изображенный в романе, словом и музыкой (поэзией, восходящей к античности) - Божественным искусством.

В этом романе Аннунциата (так назовет свою героиню и Гоголь) изначально тоже прекрасна и гармонична. Возникающая из вихря карнавала, она великая артистка, певица со всеохватным диапазоном Божественного голоса, дающего ей власть над людьми; у нее противоречивые черты Дидоны (трагическая роль в опере), Венеры и Юноны (чувственное, телесное, языческое начало) и Мадонны (духовное, разумное, христианское). Непонятно и ее происхождение: герой помнит девочку-ангела, поразившую публику и отнявшую у него первенство в церковном пении, а его друг – офицер Бернардо сразу влюбится в эту знойную красавицу в одном из домов еврейского гетто. Правда, затем будет упомянуто о благородном происхождении испанки Аннунциаты, при этом объясняется: она абсолютно случайно попала в гетто и ее лишь опекает воспитательница-еврейка (фактически – компаньонка)б. Важнее этого духовное родство, когда герои **понимают** друг друга «через» музыку, поэзию, голос и взгляд как две «половинки души», но боятся поверить себе и потому расстаются, потеряв друг друга. Антонио полагает, что красавица любит его чувственного друга-двойника Бернардо. Она же не может преодолеть артистического тщеславия, и сама разыскать Антонио, признаться ему в любви. За это, как понимает она на пороге смерти, Мадонна разлучила их, не дала быть вместе в земном мире и наказала ее болезнью, унесшей голос, красоту, здоровье, саму жизнь. Но даже смерть Аннунциаты лишается конкретных примет, тем более каких-либо физиологических подробностей, – герою только передают ее прощальное письмо как знак бытия / небытия.

Ее история в романе – трагический вариант судьбы художника, который утратил не *талант*, а *силы* – то есть «физические» возможности для его осуществления (или условия для настоящего творчества) и потому может создавать идеальный мир только в своем воображении... или за гробом. Земная жизнь для него слишком груба: он постоянно видит мир *иным*, по существу, принимая на себя роль посредника (медиатора) между идеальным, Божественным и реальным, телесным, земным, но любое нарушение их равновесия губительно для него самого, ибо это меняет соотношение между жизнью и смертью. Таков сюжетный ход, чьи варианты автор прекрасно знает и стилизует повествование, *не показывая*, а лишь *называя* главное. Заявленные таким образом жуткие «итальянские» страсти, эффектные сцены

столкновения героев, постоянные противоборства чувства и разума, безусловно известные читателю того времени и ожидаемые в романе об Италии, выглядят не совсем настоящими – скорее, надуманными.

Дело в том, что автор представляет Бога как Высший Разум. Согласно такой просветительской точке зрения, в жизни нет преступников, преступлений, дьявола и самого зла, а есть самообман, ошибки, заблуждения и даже случайное стечение обстоятельств – всё, что искажает Божественную природу человека. Так, герой с детства инстинктивно сторонился колченогого дядюшки (тот нищенствует, используя людское милосердие, однако сам немилосерден), а затем Антонио может понять разбойников, отверженных обществом, темных и потому несчастных, хотя они грабят и убивают невинных. Именно любовь к ближнему питает способности героя, обуславливает их развитие и применение, в то же время его неожиданная импровизация весьма разумно построена, логически развивая заданную тему на основе его знаний о мире и человеке. Таким образом, несмотря на изначальное одиночество героя в мире и определенное отчуждение от общества, дарованная ему Божественная гармония интуиции, чувства и разума в результате должна привести его к гармонии семейной, а в конечном итоге – к утверждению в обществе, где художник может занять достойное его таланта место, наравне с аристократами.

На фоне романа «Импровизатор» отчетливо видны особенности гоголевского фрагмента «Рим» (далее мы несколько схематизируем выводы).

1. Гоголь описывает те же подробности городской жизни и окрестности, приводит те же типичные имена (Пеппе) или их сокращения, изображает художников и карнавал почти того же времени, упоминает те же – обычные «туристические» – объекты Рима (собор св. Петра, Корсо, виллу Боргезе...) и достопримечательности, знакомые только его жителям и знатокам, – видимо, по примеру предшественников, основываясь на путеводителях Стендаля.

2. Исходя из названия заявленной Гоголем повести «Аннунциата», ее содержание устанавливается лишь предположительно [см. об этом: Гоголь, 1938, т. III, с. 707-708]. По догадкам, в основе могла быть трагическая история *великой* артистки, или поэтессы, или просто *прекрасной* женщины, чье неожиданное появление или дебют в Риме (обычно во время карнавала) произвели фурор. Основные чер-

ты подобной истории русский читатель уже хорошо знал не только по роману «Коринна, или Италия», но и по вариациям на эту тему³.

3. Однако в гоголевском фрагменте «Рим» героя поражает именно *Божественная красота* девушки из предместья, нужно полагать - *обычной* во всем остальном (так, например, она явно не сирота). И только имя Аннунциата указывает на генезис образа красавицы, восходящий к Античности. Стилизуя и редуцируя таким образом женскую историю, Гоголь, видимо, мыслил ее *лирической* (любовной, субъективной) завязкой *эпического* сюжета о том, как *типичный* герой обретает единство со своим народом и Римом, землей Италии, ее историей - **благодаря любви** к *типичной* героине.

4. Основываясь на этом, следует подтвердить давний вывод исследователей, что отрывок «Рим», по сути, представляет собой вполне завершенное художественное целое, где есть практически все темы, вопросы, мотивы, проблемы, свойственные подобным произведениям об Италии. Главное отличие от них, пожалуй, состоит в **отсутствии активности** созидательной, творческой силы у главных героев, хотя они - итальянцы, художники в душе! - заключая красоту в своей природе, как никто другой могут воспринимать и создавать гармонию в окружающем мире. Пока же единственным настоящим Художником (несмотря на упоминание о других, причем разной национальности), кому открыто величие и многообразие Рима как воплощение истории всего человечества, - предстает сам **всеведущий автор-создатель**: именно ему, а не героям дано Божественное Слово о мире.

На основании всего вышесказанного вопрос о типологическом сходстве этих произведений Н.В. Гоголя и Г.Х. Андерсена, воплотивших религиозно-романтический идеал художника-монаха, представляется вполне корректным.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Владимир Дмитриевич Денисов – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка Российского государственного гидрометеорологического университета (РГГМУ, Санкт-Петербург).

2 Первый перевод на русский язык: <Андерсен, 1844>.

3 Так, например, в повести В.Т. Нарезного «Запорожец» (1824) подобное повествование шло от лица французского маркиза де Газара: «В начале весны весь Рим возмущился. Причиною сему было появление прекрасной сицилианки Лорендзы. Народная молва предупредила ее прибытие. Мне сказывали достоверные люди, что она за несколько лет была театральной певицею в Палерме и восхищала народ как прелестями лица, так и приятностью голоса. Пожилой

граф Тигрилли пленился ею несказанно и предложил к услугам ее свое золото. Против его чаяния и противу всех обыкновений, красotka с презрением отвергла такое приношение, и бедный любовник в пылу страсти предложил ей свою руку. Его выслушали благосклонно, и - вскоре прелестная певица сделалась графиней.

Достижение важного звания в обществе не всегда приносит с собою благоразумие. Лорендза и не думала переменить образа жизни и по-прежнему пела, но не на театре, а в кругу знатнейших собраний из одних лестных ей похвал и рукоплесканий. Сперва граф Тигрилли морщился и вздыхал, потом начал ворчать, а наконец браниться и грозить. Лорендза расплачивалась тою же монетой, и вскоре они совершенно друг другу опротивели. Граф, владея большим имением и пользуясь - по званию своему - знакомством и дружбою многих знатных и сильных людей, так умудрился, что прелестная супруга его ничего не предчувствовала, как получена была из Рима булла, в силу которой брак их расторгнут, и Лорендза одним разом потеряла и мужа, и графство, но не бодрость. В жару гнева и негодования оставила она чертоги графские и вознамерилась веселою, непринужденною жизнью вознаградить себя за два скучные года, проведенные под властью угрюмого мужа. Граф со своей стороны был несколько причудлив. Сложив с себя охотно звание супруга, он никак не хотел оставить ревности и преследовал бедную Лорендзу в самых невинных удовольствиях ее. Каждый шаг ее был опорочен, каждое слово дурно перетолковано, словом, сколько было у нее прежде друзей, столько нашлось теперь врагов, гонителей. Она возненавидела неблагоприятное отечество, которое увеселяла столько времени своими дарованиями, собрала все свое имущество, которого было на довольно значительную сумму, и отправилась в Рим, чтобы там проводить жизнь покойную, независимую.

Она не ошиблась в своем ожидании: где ни являлась прелестная сицилианка - так обыкновенно ее называли, - повсюду встречаема была восторгами удивления, повсюду сопровождаема страстными взорами и вздохами. В первый раз я увидел ее в церкви Св. Петра и окаменел от удивления. Ничего подобного я в свете не видывал, ни таких пламенных глаз, ни такого ослепляющего белизною лица, ни такого стройного стану <...> сей нимфы-очаровательницы...» [Нарежный, 1824, ч. 3, с. 118-121].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

<Андерсен, Г.Х.> Импровизатор, или Молодость и мечты итальянского поэта. Роман датского писателя *Андерсена*. Перев. с шведск. - Санкт-Петербург, 1844. Ч. 1-2. - 598 с.

Вайскопф, Михаил. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст / М.Я. Вайскопф. - 2-е изд., испр. и расшир. - Москва: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2002. - 686 с.

Гоголь, Н. В. Рим (отрывок) // Гоголь, Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. / Н.В. Гоголь. - Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1938. Т. III. - С. 215-259.

Грэнбек, Бо. Ханс Кристиан Андерсен: Жизнь. Творчество. Личность: Пер. с дат.; Предисл., коммент. Д.Б. Александрова / Бо Грэнбек. - Москва: Прогресс, 1979. - 237 с.

<Нарежный, В. Т.> Новые повести Василия Нарежного: в 3 ч. / В.Т. Нарежный. - Санкт-Петербург, 1824. Ч. 3. - С. 118-121.

Переписка Н.В. Гоголя: в 2 т. Т. 1 / Сост. и коммент. А.А. Карпова и М.Н. Виrolайнен. – Москва: Художественная литература, 1988. – 479 с.

Петрунина, Н. Н. Проза Пушкина: (Пути эволюции) / Н.Н. Петрунина. – Ленинград: Наука. Ленинград. отд., 1987. – 333 с.

Сталь, Ж. Коринна, или Италия / Жермена де Сталь. – Москва: В Университет. тип., 1809-1810. Ч. 1-6.

REFERENCES

<**Andersen, G. H.**> Improvizator, ili Molodost' i mechty ital'yanskogo poeta. Roman datskogo pisatelya Andersena. Perv. s shvedsk / G. H.>Andersen. – Sankt-Peterburg, 1844. Ch. 1-2. – 598 p.

Gogol', N. V. Rim (otryvok) // Gogol', N.V. Polnoe sobranie sochinenij: v 14 t. / N.V. Gogol'. – Moskva; Leningrad: Izd-vo AN SSSR, 1938. Т. III. - S. 215-259.

Gryonbek, Bo. Hans Kristian Andersen: Zhizn'. Tvorchestvo. Lichnost': Per. s dat.; Predisl., komment. D.B. Aleksandrova / Bo Gryonbek. – Moskva: Progress, 1979. – 237 p.

Переписка Н.В. Гоголя: в 2 т. Т. 1. / Сост. и коммент. А.А. Карпова и М.Н. Виrolайнен. – Москва: Hudozhestvennaya literature, 1988. – 479 p.

Petrunina, N. N. Proza Pushkina: (Puti evolyucii) / N.N. Petrunina. – Ленинград: Nauka. Leningrad. otd., 1987. – 333 p.

Stal', Zh. Korinna, ili Italiya / Zhermena de Stal'. – Moskva: V Universitet. tip., 1809-1810. Ch. 1-6.

Vajskopf, Mihail. Syuzhet Gogolya: Morfologiya. Ideologiya. Kontekst / M. Ya. Vajskopf. – 2-e izd., ispr. i rasshir. – Moskva: Ros. gos. gumanit. un-t, 2002. – 686 p.



НАРРАТОЛОГИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ



Михаил Вайскопф¹

Иерусалимский университет

ПРОБЛЕМА МОДАЛЬНОГО СТАТУСА В СОЧИНЕНИЯХ ГОГОЛЯ

В статье рассматривается соотношение бытия и небытия в произведениях Гоголя, вернее, та изощренная техника, посредством которой одно перетекает в другое, заряжаясь его чертами. Среди прочего, показано, как сопряжено у Гоголя обратное или фиктивное время с той же темой, и то, насколько внушительно она сказывается на его профетической дидактике. Демонстрируется связь модальной проблематики и психологии Гоголя с его религиозными ценностями – в первую очередь, с гностической пневматологией писателя.

Ключевые слова «Мертвые души», «Нос», время, модальность, несуществование, фикция

Предлагаемый очерк содержит некоторые дополнения к вопросам о модально-философской подпочве творчества Гоголя, в том или ином объеме затронутым мною ранее². На мой взгляд, дальнейшего изучения заслуживает сама мера бытийности или небытийности гоголевского мира с точки зрения его создателя. По существу, перед нами проблема литературной онтологии.

Смена, а правильнее, трансгрессия обеих этих универсалий – небытия и существования производится писателем с магической легкостью, беспрецедентной для его современников. Покидая Манилова, Чичиков говорит его детям: «Прощайте, мои крошки. Вы извините меня, что я не привез вам гостинца, потому что, признаюсь, не знал даже, живете ли вы на свете»³ [Гоголь, 1951 т. VI, с. 38⁴]. Несколько выше он успокаивает Манилова, ошарашенного его деловым предложением: ведь, по словам гостя, речь идет о душах, «не живых в действительности, но живых относительно законной формы» (т. VI, с. 34). Почти мгновенно, однако, эта чисто канцелярская «жизнь» переносится Чичиковым на самих мертвецов, будто возвращаемых «законной формой» к полноценному небытию: «Мы напишем, что они живы, так, как действительно стоит в ревизской сказке» (т. VI, с. 35).

В поэме разворачивается многослойная иерархия квазибытия – перепады и вибрации несуществования, которое посредством вирту-

озных ухищрений мгновенно или поэтапно перерастает в осязаемое подобие подлинной жизни. Отправным пунктом для этого процесса остается, естественно, физическая непреложность самой смерти. В первом томе ее вещественная реальность маркирована смятием Коробочки и успокоительными речами героя: «Ведь *кости и могилы* – все вам остается» (т. VI, с. 54); а во втором – подарком генерала Бетрищева, доверившегося рассказням Чичикова: «Да за такую выдумку я их тебе *с землей, с жильем!* Возьми себе все кладбище!» (VII, с. 45). Знаменательно между тем и промелькнувшее здесь фольклорное отождествление могилы с жилищем, привносящее сюда неуловимый, чуть ли не балладный оттенок посмертного бодрствования, столь значимого для Гоголя.

На многоступенчатой и многосложной динамике семантических сдвигов построен спор героя с Собакевичем, чрезвычайно важный для анализа темы:

1) «Насчет главного предмета Чичиков выразился очень осторожно: никак не назвал души умершими, а только *несуществующими*» (т. VI, с. 101).

2) Однако нахрапистый хозяин, вымогая высокую цену за свой выморочный товар, напоминает визитеру, что тот хочет приобрести у него не какие-то «несуществующие», а именно *«ревизские души»* – т.е. нечто, все еще обладающее бюрократическим существованием.

3) Заодно Собакевич, все в тех же меркантильных видах, как бы взывает и к подразумеваемому почитанию самой *души* человеческой, которую покупатель кощунственно уравнивает с вещами: «Ведь я продаю не лапти».

4) Чичиков в ответ отвергает оба эти определения – и прозвучавшее («ревизские»), и подразумеваемое (душа человека), – а свой термин «несуществующие» заменяет теперь словом *мертвые* (которым поначалу предпочел воспользоваться как раз его собеседник). Прежняя мощь и энергия покойников ныне вообще ничего не значат и, следовательно, ни гроша не стоят; а бывшая «душа» их стала лишь фикцией: «Но позвольте: зачем вы их называете ревизскими, ведь *души-то сами давно уже умерли*, остался один неосязаемый чувствами звук» (т. VI, с. 102).

5) Тут Собакевич, уязвленный недооценкой товара, раздражается панегириком своим покойным крепостным, настолько восхваляя их

могучую витальность, что они словно бы заново обретают жизнь. Подмена производится им посредством чуть приметных грамматических сдвигов, переводящих глаголы из прошедшего времени в условное настоящее и даже будущее. Каретник Михеев, не в пример другим, свои экипажи «и сам *обобьет*, и лаком *покроет!*»; Максим Телятников, сапожник, «что шилом *кольнет*, то и сапоги (...) А Еремей Сорокоплевин! Да этот мужик один *станет* за всех!»: «Ведь вот какой народ!» (т. VI, с. 102).

6) Озадаченный его внезапным артистизмом («Мне кажется, между нами происходит какое-то театральное представление или комедия», т. VI, с. 103-104), покупатель, однако, возвращает разговор на почву настоящего положения дел. Обходя молчанием скользкую тему души, он снова напоминает, что «это все народ мертвый» и что на деле Собакевич рекламирует сейчас именно *трупы*, не имеющие решительно никакой денежной ценности: «Мертвым телом хоть забор подпирай» (т. VI, с. 103).

7) Тогда Собакевич использует уничижительную метафору, которая приближает сегодняшних никчемных людей к нежити – а не мертвых к живым, как было у него раньше; в любом случае, этот прием, сопряженный с канцеляризмом, почти что уравнивает их между собой. Его коммерческий напор возвращается как бы с обратной стороны: «Впрочем, и то сказать: что из этих людей, которые *числятся* теперь живущими? Что это за люди? мухи, а не люди» (т. VI, с. 103).

8) Дезавуируя торгово-поэтический пафос собеседника, Чичиков переводит разговор в другую плоскость, где те же мертвые души – всего лишь *ничто* (т.е. «несуществующие», по его прежнему определению), в отличие от этих убогих людей: те все же «*существуют*, а это *ведь мечта*».

9) В ответ Собакевич в заключительном приступе коммерческого вдохновения вновь актуализирует дивную мощь покойников: «Нет, это не мечта!» (т. VI, с. 103).

Как бы то ни было, усопшие продолжают свое авантюрно-фантазмагорическое существование в ином, уже сдвоенном универсуме – одновременно потустороннем и здешнем: в том гипотетическом и потому безграничном мире, который созидался для них и в рекламных песнопениях Собакевича, и в последующих грезах самого Чичикова,

проводящего смотр всем купленным душам, зачитывая их имена. В его творческих домислах, намного более размашистых, чем «театральное представление», разыгранное Собакевичем, зерном их красочные биографий становится некая элементарно-психологическая константа, удержанная в «неосвязаемом чувствами звуке». Для этого житнетворно-загробного эпоса ценна любая подробность – и воображаемая, и настоящая, годится любая зацепка: «Каждая из записочек имела какой-то особенный характер, и чрез то как будто бы самые мужики получали свой собственный характер» (т. VI, с. 135-136). – Следует обширная панорама таких «характеров», воплощенная в серии микросюжетов.

Пресловутые алогизмы, которыми изобилует гоголевское творчество и которыми еще столетие с лишним назад занимался в Гельсингфорсе И. Мандельштам, сами по себе здесь мало что объясняют. В «Вие» даны разговоры, почти неотличимые от концовки «Носа» (см. ниже) и все же чрезвычайно многозначительные в своей акцентированной бессмыслице: «– И если мы *что-нибудь, как-нибудь того или какое другое что* сделаем, – то пусть нам и руки отсохнут, и такое будет, что Бог один знает что. Вот что!» (т. II, с. 184). Ср. далее беседу Хому Брута с казаками о «соразмерном экипаже», в котором его везут потом на роковой хутор к мертвой панночке: «Любопытно бы знать, – сказал философ, – если бы, примером, эту брику нагрузить *каким-нибудь* товаром – положим, *солью или железными клинами: сколько потребовалось бы тогда коней?* // – Да, – сказал, помолчав, сидевший на облучке козак, – *достаточное бы число* потребовалось коней» (т. II, с. 190-191).

Мы твердо ощущаем, что есть нечто общее между этим набором несурзаицы и теми потусторонними сферами, которые потом во время ночной скачки на прекрасной панночке разверзаются перед малоосмысленным взором бурсака; но в чем именно заключается эта близость, установить трудно. Ясно лишь, что полнейшей неопределенности значений, предполагаемых пустым диалогом, соответствует бесконечность или, скорее, нелокализуемая широта ночных метаморфоз⁵, гибельных для Хомы. Абсурдизм реплик – как бы семантический нуль повести, который разлагается на ошеломляющий плюс – неимоверно-страшную красоту юной ведьмы и на такой же минус: ее загробное окружение в церкви; и рай ночного ландшафта, и трупная

преисподняя сюжета равно невыносимы для героя, но равно открыты для его пустого сознания.

Общеизвестным катализатором для спонтанно саморазвивающейся фантастики в гоголевской прозе 1830-х гг. служат досужие разговоры и сплетни. Не мешает, однако, внимательнее присмотреться к их модальному устройству. Ведь эти заведомо не верифицируемые слухи обычно имеют под собой все же какую-то минимальную – нулевую или, точнее, почти нулевую – основу, какой-либо коллективно-безымянный или же персонифицированный источник. Зачатый им фантом истины разрастается в нескончаемую круговерть призраков, отпущенных на сюжетный простор, – и тогда к базовой «несбыточности» «Носа» прибавляются другие «нелепые выдумки», по выражению негодующего резонера. Происходит нечто подобное тому, что мы наблюдали в споре Чичикова с Собакевичем: нужен лишь минимальный, порой чуть заметный толчок для головокружительных виражей мнимого бытия.

В концовке «Носа» мы встречаем подборку благонамеренных, но озадаченно-недоговоренных рассуждений. Безотносительно к эпатажному раздвоению рассказчика, автокомментарий к поведенной им «истории» смещается в ту же семантическую зону неисследимых не-суразностей, что и сам сюжет:

Но что страннее, что непонятнее всего, – это то, как авторы могут брать подобные сюжеты. Признаюсь, это уж совсем непостижимо, это точно... нет, нет, совсем не понимаю. Во-первых, пользы отечеству решительно никакой; во-вторых... но и во-вторых тоже нет пользы. Просто я не знаю, что это... (т. III, с. 75).

С другой стороны, тонко градуированное затем размышление о «неправдоподобности» действия – взамен полнейшей его невозможности – парадоксально придает содержанию налет достоверности. В размытой ауре финального ретрокомментария совершенно немислимое, логически нулевое «происшествие» фактически повышается в модальном статусе: «Не говоря уже о том, что точно *странно сверхъестественное* отделение носа и появление его в разных местах в виде статского советника, – как Ковалев не смекнул, что нельзя через газетную экспедицию объявлять о носе <...> Неприлично, неловко, нехорошо!» (т. III, с. 75) (следует недоумение и по поводу того, как, собственно, «нос очутился в печеном хлебе» у цирюльника). Гоголь

как бы заговаривает, усыпляет внимание читателя, отвлекая его от того, что «сверхъестественное», слитое с рядовой «странностью», тем самым получает и определенное право на существование. Иначе говоря, здесь, в концовке повести, взрывное разрушение реальности прикровенно легитимизируется благодаря его простому соположению с куда менее шокирующим ее подрывом – нарушением социально-этикетных условностей. Практически так же строится, однако, и весь сюжет повести с ее зачином насчет «*необыкновенно странного* происшествия»; но в заключительных ее строках прием педалирован:

А, однако же, при всем том, хотя, конечно, можно допустить и то, и другое, и третье, может даже... ну да и где ж не бывает несообразностей?.. А все, однако же, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, – редко, но бывают. (т. III, с. 75)

Что означает в этой осыпи невнятных догадок фраза: «И где ж не бывает несообразностей»? К чему тут относится слово «где» - к огрехам сочинения или к самой действительности? В возможности их смешения уже зреет и будущая вера творца «Мертвых душ» в прямое слияние его текста с жизнью и, соответственно, в способность автора создавать ее заново. Но в разбираемой повести нам интересна прежде всего техника модальных подмен. Как мы только что видели, в последнем ее абзаце абсолютно невероятное допущение объявлено всего лишь маловероятным («редко, но бывает»), что сразу приобщает его к теоретически возможным событиям – со всеми их бесчисленными вариациями.

Все эти приключения многоликого *ничто* – общий принцип гоголевской поэтики. Не только в «Носе» и «Мертвых душах», но и в ряде других произведений, например, в «Ревизоре», сюжет или вводный микросюжет в модальном аспекте сводится к вещественной реализации того, чья реальность близка к нулю, а, вернее, таковым и является; а при ином сюжетном раскладе этот исходный нуль, в свою очередь, оборачивается потенциальной бесконечностью.

В сознании Гоголя едва совместимые между собой онтологические уровни, разноплановые слои фабульного бытия, сосредоточенные в одном и том же сюжете, могут обладать и принципиально разным временем, причем одно время, как было в тирадах Собакевича, переходит или даже перескакивает в совершенно другое. В «Заколдо-

ванном месте» разозлившийся дед бранит дьявола, который над ним потешается: «А, шельмовский сатана! чтоб ты (...) *еще маленьким издохнул, собачий сын!*» (т. 1, с. 311). Пожелание высказывается, так сказать, ретроактивно, словно оно имеет обратную силу. Вероятно, минувшее просто сосуществует рядом с настоящим – подобно тому, как, по наблюдению Лотмана, и здесь, и в других повестях «Вечеров...» бок о бок сосуществуют различные пространства – дневные и ночные, обычные и сказочно-игровые⁶.

Посредством слухов похождения ковалевского носа уже по завершении основного сюжетного действия опрокидываются назад, в некую прафабулу, которая на годы предшествует «необыкновенно странном происшествию», запечатленному в повести: «Потом пронесся слух, что не на Невском проспекте, а в Таврическом саду прогуливается нос майора Ковалева, что будто бы *он давно уже там, что когда еще проживал там Хозрев–Мирза*, то очень удивлялся этой странной игре природы» (т. III, с. 72). Повсеместно нагнетается у Гоголя череда или особая иерархия фикций, в своем суетливом противоборстве претендующих на истину. Эта неисчерпаемое обилие мнимостей может просвечивать и позади нуля, гипотетически уходя в чисто отрицательный резерв реалий, которые заведомо не подлежат ни малейшей конкретизации. В «Ревизоре» слуга городничего Мишка спрашивает Осипа, не генерал ли его барин, а тот отвечает: «– Генерал, да только с *другой стороны*. – Что ж, это больше или меньше настоящего генерала? – *Больше*» (т. IV, с. 44). Примеры столь же невообразимой, но при этом, так сказать, позитивной проекции за грань *ничто* мы находим и в эпизодически-бытовых мизансценах «Мертвых душ». В одной из них хронически растроганный Манилов с восторженным умилением заверяет Чичикова: «Вы все имеете, *даже еще более*». Как было и в «Ревизоре», реплика, конечно, рассчитана автором на комический эффект – но в обоих случаях за ним таятся неразрешимые модальные парадоксы. Что это, собственно, значит, – *более, чем все?* Мнимое достояние Чичикова, т.е. *нуль* или почти *нуль* соскальзывает в сферу, распаханную для любых домыслов.

Нивелированно усредненный, внешне тоже как бы нулевой типаж самого героя именно в силу этой стертости набирает в сплетнях динамическую поливалентность, которая вовлекает его тщательно обезличенный образ в турбулентную зону мифических превращений,

уводящих в некую подлинную «тайну». Метод переносится Гоголем и на лирические пассажи поэмы. Для этих колдовских метаморфоз пригоден почти нулевой повод, микрозаряд рутинного быта – и тогда убогая бричка преобразается в грозную птицу тройку, взмывающую в сакральные эмпирии национального духа, а почти безвидное в своей смиренном ландшафтном минимализме равнинно-нулевое пространство земной Руси размыкается неоглядной небесной утопией платоновского типа и, в пророческих чаяниях, столь же «бесконечной мыслью».

В «Мертвых душах» смешивается модальный статус наличного бытия, воплощенного в тех или иных преходящих особях, – и всего сообщества, которое именно как целое не может умереть. Сама гибель индивида подтверждает это бессмертие, – и возникает паразитальная синхронизация обоих планов: «Эх, русский народец! Не любит умирать своей смертью!» (т. VI, с. 137), – заключает Чичиков по поводу одной из купленных душ. Перед нами, вместе с тем, именно тот «мертвый народ», что был упомянут им в споре с Собакевичем. В поэме представлена вся технология модальных метаморфоз и самой сотериологической дидактики Гоголя: возможное или всего лишь условно допустимое стремительно совершает экспансию в царство столь же иллюзорной действительности – в том числе, во второй том книги и публицистику позднего Гоголя. Выдуманный Костанжогло обретет подлинную плоть в грядущей России, когда ее воскресит и преобразит сам автор.

С другой стороны, в неисследимой метафизической перспективе какое-то неприметное семя земного события или проступка на том свете способно прорасти чащобой inferнальных ужасов. В своем Заветании, предпосланном было «Выбранным местам из переписки с друзьями», Гоголь восклицает: «Стонет весь умирающий состав мой, чужа исполинские возрастанья и плоды, которых семена мы посеяли в жизни, не прозревая и не слыша, какие страшилища от них подымутся...» (т. VII, с. 221).

Зачастую эти полярные понятия – ничто и потенциальная бесконечность – у Гоголя меняются местами, ибо встречный процесс обращает вполне осязаемое явление в нечто эфемерное, небытийное. В «Повести о том, как поссорился Иван Иванович и Иван Никифорович» хрестоматийным примером глобального разрастания вздора, «гусака»

служит весь сюжет с его копеечными, но бурными и нескончаемыми «страстями»; а примером обратного умаления в ноль – картина того, как бессмысленные позывы съедают жизнь без остатка. В обоих случаях перед нами нулевой мир, гальванизируемый психическими импульсами – «задорами», по гоголевскому определению, в 1938 году подхваченному в Германии Д.И. Чижевским⁷. Вторя, по сути, Чижевскому (не упомянутому им по актуально-политическим резонам), П.М. Бицилли в послевоенной статье, напечатанной им в Софии, предпочитает – в основном, на материале «Шинели» – говорить уже об «идее» гоголевского персонажа как «толчке», полученном им обычно извне и разрастающемся затем в целый «комплекс»⁸: понятие, позаимствованное им, видимо, у раннего К.Г. Юнга.

Среди прочего в повесть о двух Иванях включен и кумулятивный рассказ о бытии человека, которое самым наглядным, вещественным образом съезживается в фикцию благодаря очередному такому «задору» или «идее» – страсти к обменам: «Антон Прокофьевич не имеет своего дома. У него был прежде, на конце города, но он его продал и на вырученные деньги купил тройку гнедых лошадей и небольшую бричку, в которой он разъезжал гостить по помещикам. Но <...> Антон Прокофьевич их променял на скрипку и дворовую девку, взявши в придачу двадцатирублевую бумажку. Потом скрипку Антон Прокофьевич продал, а девку променял за кисет сафьянный с золотом. И теперь у него такой кисет, какого ни у кого нет» (т. II, с. 266). Дом заменен кисетом, ничем.

Иногда обе кумулятивные тенденции – позитивная и противоположная ей, стремящаяся к нулю, – могут непосредственно накладываться друг на друга. Такую картину мы встречаем в огромном «декламационно-патетическом периоде» «Шинели», который некогда привлек внимание Б. Эйхенбаума «комическим несоответствием между напряженностью синтаксической интонации <...> и ее смысловым разрешением» [Эйхенбаум, 1969, с. 316]. Приведу этот пассаж с сокращениями: «Даже в те часы <...> когда чиновники спешат предать наслаждению оставшееся время: кто побойчее, несется в театр; кто <...> идет просто к своему брату в *четвертый* или *третий* этаж, в *две* небольшие комнаты <...> Акакий Акакиевич не предавался никакому развлечению» (т. III, с. 146). Поступательному нарастанию риторической энергии тут контрастно сопутствует убывающая ариф-

метическая прогрессия как симптом убывания самого смысла – практически до нуля.

Имитация осмысленности нередко проводится буквально на пустом месте, посредством гипнотической суггестии, и тогда *ничто* принимает оттенок какого-то псевдозначения. В «Женитьбе» Кочкарев убеждает нерешительную Агафью Тихоновну выбрать в мужа Подколесина, с воодушевлением акцентируя само его имя и отчество, – в противовес презрительно отвергаемым у него, хотя и столь же расхожим именам других претендентов: «Да вы только посудите, сравните только: как бы то ни было, Иван Кузьмич; а ведь то что ни попал: Иван Павлович, Никанор Иванович, черт знает что такое!» (т. VI, с. 38).

В предисловии к одному из изданий «Повести о том...» говорилось: «Долгом почитаю предупредить, что происшествие, описанное в этой повести, относится к очень давнему времени. Притом оно совершенная выдумка. Теперь Миргород совсем не то» (т. II, с. 221). Короче, все, как в присловье, – «это было давно и неправда»; и, тем не менее, это именно «правда», судя по последней фразе – про теперешнее «не то», за которой сразу идут утешительные заверения насчет уже высохшей лужи и улучшения местного чиновничества. Важна, опять-таки, модальная подоплека этого смыслового хода. В комической оболочке еще тогда дала себя знать и гоголевская установка на *взаимоотождествление недолжного как с несуществующим, так и с мертвым* (а в трагедийно-пафосном плане, например, в «Портрете» и «Вие», – прямая корреляция между сверхбытием и смертью). Ибо в своем существе гоголевский Миргород столь же мертв, сколь ахронен, – и автор охотно обыгрывает эту его сущностную мертвечину, незаметно для читателей переводя ее из метафорического плана в онтологический. Как я пытался доказать в своей книге «Сюжет Гоголя», Миргород у него, подобно Петербургу в «Шинели», действительно населен мертвецами – в самом что ни на есть буквальном, а не переносном смысле слова [См.: Вайскопф, 2002, с. 340].

Налицо прием, симметричный тому, что мы уже видели в гораздо более поздних «Мертвых душах» с их игрой на непостижимой взаимосвязи «мертвого» и «несуществующего», прорастающих новой жизнью. Алчность Собакевича в сочетании с его неуклюжим и казусным богатырством расцвела там загробным эпосом, а остатки челове-

ческих чувств – залог грядущего воскресения личности – побудили меркантильнейшего Чичикова мысленно оживить покойных крестьян.

Напрашивается, однако, вопрос: а чем, собственно, воспетое там посмертное инобытие этих крепостных мужиков по своему модальному статусу отличается, с одной стороны, от загробных скитаний Акакия Акакиевича, а с другой – от подземного бодрствования трупов «Страшной мести»? С ходячим покойником из «Шинели» их роднит уже мстительность, и тем же точно порывом охвачены могильные чудища «Вия», которые выходят из своих неведомых глубин лишь для того, чтобы покарать героя. Но имеются также другие психические факторы, приводящие мертвецов в движение.

Менее мрачным стимулом для взаимодействия, а потом и воссоединения нашего и потустороннего миров служит рутинно-житейская сцепка старосветских помещиков, со стороны Пульхерии Ивановны согретая зато трогательной заботой о муже. Поначалу Афанасий Иванович просто не понимает, что она умерла, не осознает, что такое смерть: «Так это вот вы уже и погребли ее! *зачем?*» (т. II, с. 33). Но затем его поражает само *отсутствие* покойной. Именно и только этим чувством отсутствия обусловлены его первичные реакции: «он зарыдал, когда увидел, что *пусто* в его комнате, что даже стул… был вынесен». Позднее аналогичным восприятием небытия отмечен будет взгляд заезжего повествователя, который в его комнатах тоже фиксирует «какое-то ощутительное *отсутствие* чего-то».

Некоторую парадоксальность ситуации сообщает то обстоятельство, что и в благополучные годы ментальное, так сказать, существование самого Афанасия Ивановича тоже равнялось нулю. Тем сильнее его неизбывное горе: «Боже! <…> *старик уже бесчувственный, старик, которого жизнь, казалось, ни разу не возмущало ни одно сильное движение души* <…> и такая долгая, такая жаркая печаль!» (т. II, с. 36). Единственной силой, ранее удерживавшей его в нашем мире, была «почти бесчувственная привычка» – она-то в конце концов и побеждает разлуку. Точнее будет сказать, что одно небытие сперва переходит в другое, *бесчувственная* привычка – в *чувство* отсутствия; а затем нераздельные узы переносятся в иной мир, где супруги счастливо воссоединятся.

Здесь ценна как раз полнейшая разнородность приведенных сюжетов, ибо сшивающий их принцип лучше помогает уяснить глубин-

ную поэтику Гоголя, чем его переменчивые настроения или даже религиозная эволюция. Общим оператором для повествований об этом двойном – земном и подземном – бытии предстает все тот же примитивный и неодолимый психический импульс.

Совершенно безотносительно к идеологической составной гоголевских текстов высвечивается какая-то внутренняя связь между тем набором негативных формул, на которых, как продемонстрировал Андрей Белый в своей классической книге «Мастерство Гоголя», строятся, с одной стороны, показ колдуна в «Страшной мести» и «фигура фикции» в «Мертвых душах» [Белый, 1934, с. 57-68, 80-87], – а с другой, венчающий поэму отрицательный ландшафт Руси, устремленной в бесконечность: «Ничто не обольстит и не очарует взгляда…» (т. VI, с. 220); «Не в немецких ботфортах мужик…»», и т.п. [см.: Вайскопф, 2003, с. 219-233].

Есть, наконец, еще одна проблема, которая уже многократно обсуждалась противниками писателя, в том числе таким ярким его врагом, как Розанов. Зыбкость модального статуса, несомненно, сопряжена у Гоголя и с повсеместной у него текучестью соотношения живое-неодушевленное, т.е. с его знаменитой методой овеществления, «оскотинивания» людей – или же, напротив, встречного очеловечивания животных, предметов, всей природы. В конечном итоге, подобие обособленного, автономного существования у него может получить что угодно – включая нос, покинувший своего обладателя. Для подтверждения этого «что угодно» приведу два примера из «Миргорода», казалось бы, совсем иного рода и вдобавок сильно разнящиеся между собой. В «Тарасе Бульбе» старый казак Касьян Бовдюг возвещает: «– А теперь послушайте, что скажет моя другая речь. *А вот что скажет моя другая речь*…» (т. II, с. 125). Получается, что «речь» как бы отделяется от оратора – и почти что персонифицируется на манер ковалевского носа. Но если тут означен высокий аспект приема, то в повести о двух Иванах автономизации сопутствует травестия. Судья убеждает Ивана Ивановича отозвать иск против его бывшего друга: «– Бога бойтесь! бросьте просьбу, пусть она пропадает! *Сатана приснилась ей!*» (т. II, с. 250). Чем эта подразумеваемая одушевленность вздорной «просьбы» отличается от обособленной персонификации пафосной «речи»? Утверждать, что перед нами всего лишь троп, бес-

смысленно: вопреки школьным шаблонам, пустых тропов не бывает, они всегда говорят о чем-то большем.

Если увязать эту упорную склонность Гоголя к анимизации вещи с его пресловутым антипсихологизмом (который он, при всех своих стараниях, так и не сумел одолеть), общая метафизическая разгадка полярных сторон его творчества должна будет, вероятно, состоять в следующем. Мир со всеми его реалиями у него и впрямь наделен душой или, по крайней мере, несет в себе потенции одушевления, что в принципе уравнивает его предметную фактуру с людьми – и наоборот. Оттого портной Петрович смотрит шинели «прямо в лицо», а Акакий Акакиевич видит в ней «приятную подругу жизни». Коль скоро сами вещи не лишены витального заряда, им не обделены и мертвецы, а сама граница между смертью и жизнью так легко стирается. Доминирующее психическое начало у героев может быть чисто физиологическим и убогим, реже трогательным, как у Башмачкина, иногда страшным, как у панночки в «Вие», подчас даже «мертвым» или закрытым «толстою скорлупою», как у Собакевича. В любом случае это их *душа* в базово-архаичном значении слова, воспринятом ап. Павлом и гностиками, т.е. сама жизненная субстанция, включающая в себя и элементарные страсти («задор» по Чижевскому, «идея» по Бицилли), которые прикрепляют ее к низшим формам бытия, к царству плоти, вещей и житейской тщеты. Ей противостоит *дух*, пневма как сакральная сущность индивида. Но у Гоголя она остается лишь достоинством самого художника⁹, запечатленной им в сферах нуминозного и прекрасного.

Цитируя апостольское речение «Сеется тело душевное, восстает тело духовное» применительно к его персонажам, допустимо будет сказать, что в них этот посев так и не взошел. Может быть, здесь лежит объяснение и гоголевской гениальности, и его горестного надлома.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Михаил Вайскопф - доктор философии Еврейского университета в Иерусалиме, автор семи книг. Иерусалим, Израиль. michweisskopf@gmail. Com.

2 См.: [Вайскопф, 2002, с. 487-489, 535], [Вайскопф, 1994, с. 3-19].

3 Здесь и ниже курсив в цитатах мой. – *М.В.*

4 Произведения Н.В. Гоголя цитируются по этому изданию. Далее номер тома и страницы указывается в круглых скобках после цитаты.

5 Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. С. 420-421.

6 См.: [Бицилли, 1996, с. 552-553].

7 См.: [Чижевский, 1938, с. 189-190]; см. также: *Tschizewskij D. Skovoroda – Gogol // Die Welt der Slaven*. 1968. Н. 1. S. 322-323.

8 См.: [Бицилли, 1996, с. 552-553].

9 В случае, например, Собакевича («Казалось, в этом теле совсем не было души...») под отсутствующей душой Гоголь, путавшийся в терминологии, подразумевал как раз дух. Любопытно, что отмеченную нами дихотомию имеющей души и фатально отсутствующего духа уловил было слаянофил Орест Миллер в своей статье о Гоголе: «Загляните только в *душу* Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем, и никакой уже тени какого-либо *духовного* задатка вы у них не найдете». (Но там же он возвращается к более привычной формуле: «Души в этом мире даже и не полагается.») - *Миллер О. Славянство и Европа*. М., 2012. С. 734, 742.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Белый, А. Мастерство Гоголя. Исследование / А. Белый. – Москва; Ленинград: ОГИЗ, 1934. – 324 с.

Бицилли, П. М. Проблема человека у Гоголя / П.М. Бицилли // Бицилли П.М. Избранные труды по филологии. – Москва, «Наследие», 1996. – С. 699-733.

Вайскопф, М. Время и вечность в поэтике Гоголя / М. Вайскопф // Гоголевский сборник. – Санкт-Петербург, 1994. – С. 3-19.

Вайскопф, М. Отрицательный ландшафт: имперская мифология в «Мертвых душах» / М. Вайскопф // Вайскопф М. Птица тройка и колесница души. Работы 1978-2003 гг. – Москва: НЛО, 2003. – С. 219-233.

Вайскопф, М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст / М. Вайскопф. – Москва: НЛО, 2002. 686 с.

Гоголь, Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. / Н.В. Гоголь. – Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1937-1952.

Лотман, Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Избр. статьи: в 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. – С. 413-448.

Миллер, О. Славянство и Европа / О. Миллер. – Москва: Институт русской цивилизации, 2012. – 880 с.

Чижевский, Дм. О «Шинели» Гоголя / Дм. Чижевский // Современные записки. – 1938. Т. LXVII. – С. 189-190.

Эйхенбаум, Б. Как сделана «Шинель» Гоголя / Б. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б. О прозе. – Ленинград: Художественная литература, 1969. – С. 306-326.

REFERENCES

Belyj, A. Masterstvo Gogolya. Issledovanie / A. Belyj. – Moskva; Leningrad: OGIZ, 1934. – 324 s.

Bicilli, P. M. Problema cheloveka u Gogolya / P.M. Bicilli // Bicilli P.M. Izbrannye trudy po filologii. -- Moskva, «Nasledie», 1996. – S. 699-733.

Chizhevskij, Dm. O «Shineli» Gogolya / Dm. Chizhevskij // Sovremennye zapiski. – 1938. T. LXVII. – С. 189-190.

Gogol', N.V. Polnoe sobranie sochinenij: v 14 t. / N.V. Gogol'. – Moskva; Leningrad: Izd-vo AN SSSR, 1937-1952.

Ejhenbaum, B. Kak sdelana «Shinel'» Gogolya / B. Ejhenbaum // Ejhenbaum B. O proze. – Leningrad: Hudozhestvennaya literatura, 1969. – S. 306-326.

Lotman, Yu. M. Problema hudozhestvennogo prostranstva v proze Gogolya / Yu.M. Lotman // Lotman Yu.M. Izbr. stat'i: v 3 t. T. 1. – Tallinn, 1992. – S. 413-448.

Miller, O. Slavyanstvo i Evropa / O. Miller. – Moskva: Institut russkoj civilizacii, 2012. – 880 s.

Vajskopf, M. Vremya i vechnost' v poetike Gogolya / M. Vajskopf // Gogolevskij sbornik. – Sankt-Peterburg, 1994. – S. 3-19.

Vajskopf, M. Otricatel'nyj landshaft: imperskaya mifologiya v «Mertvyh dushah» / M. Vajskopf // Vajskopf M. Ptica trojka i kolesnica dushi. Raboty 1978-2003 gg. – Moskva: NLO, 2003. – S. 219-233.

Vajskopf, M. Syuzhet Gogolya: Morfologiya. Ideologiya. Kontekst / M. Vajskopf. – Moskva: NLO, 2002. – 686 s.

А.В. Кубасов¹

Уральский государственный педагогический университет

«ГАМЛЕТ» НАИЗНАНКУ: ОСОБЕННОСТИ ЧЕХОВСКОЙ ТРАВЕСТИИ²

В статье рассматривается техника травестирования русским писателем образов трагедии «Гамлет», ставших клише и стереотипами. Доказывается, что В. М. Гаршин являл для Чехова трагическую ипостась образа Гамлета, а И. Л. Леонтьев-Щеглов – комическую.

Ключевые слова: травестия, ирония, А. П. Чехов, «Гамлет», В. М. Гаршин, И. Л. Леонтьев-Щеглов

Вчера у нас шел «Фауст наизнанку»...

А. П. Чехов «Душечка»

Проблема интертекстуальных связей Чехова с современниками и предшественниками не нова, но по-прежнему остается актуальной. Не составляет труда выявить прямые заимствования у Чехова из Шекспира – стоит лишь открыть соответствующие справочные материалы в собрании сочинений и писем Чехова. С большей трудностью устанавливаются реминисценции и скрытые аллюзии на тексты Шекспира, которые поддаются верификации в меньшей степени. Однако самой трудной задачей представляется установление тех случаев, когда след Шекспира в чеховских текстах оставлен на уровне смысловых или интонационных антонимов, когда произведения великого трагика подвергаются травестийному выворачиванию и при этом не маркируются.

Возникает вопрос: является ли, казалось бы, неприетное обращение Чехова с текстами Шекспира принижением русским писателем своего великого предшественника? Конечно, нет. Чехов признавал Шекспира одним из безусловных классиков мировой литературы. Тогда в чем заключается смысл «вольного обращения» с его произведениями? Дело здесь не столько в Шекспире, сколько в осознании писателем современной ему литературной ситуации. Чехов воспринимает свою эпоху как рубежное время, когда обо всём так или иначе сказано и написано, когда сформировались и стабилизировались сюжетные схемы, когда окостенели основные типы героев, многократно умножившись в различных вариантах, превратившись в трафареты. Штампы, шаблоны и стереотипы стали вездесущими («Что чаще все-

го встречается в романах, повестях и т. п.?»)», одним из результатов этого стал расцвет «массовой литературы». В этих условиях работа прямым, не преломленным, одноинтонационным словом означала бы повтор, впадение в банальность, утверждение троизмов. Свою роль сыграло и то, что школой молодого Чехова была юмористическая пресса, в которой писатель овладевал искусством иронии.

Оставалось ли что-либо за рамками шаблона и штампа, что не требовало хотя бы минимальной доли иронии? Для автора «осколочных» мелочишек ответ на этот вопрос был не очевиден. Потребовался собственный писательский опыт для того, чтобы ответить на него. На наш взгляд, принципиально важно то, что неироническое повествование Чехов связывал с попыткой написания романа. Он должен был создаваться с помощью прямого слова, не преломленного сквозь чужесловесную среду чужих произведений. Это был путь преодоления шаблона не с помощью иронии, а через открытие новых типов и ситуаций. Однако, как известно, Чехов роман так и не написал. В беллетристике от начала и до конца творчества он оставался последовательным ироником.

Последней попыткой найти реальность, при отражении которой можно было использовать прямое неироническое слово, стала книга «Остров Сахалин». Однако даже содержащийся в ней материал о страшной жизни русской каторги оказалось возможно совместить с иронией. Писатель признавался, что его «Остров Сахалин» ощущался им не до конца правдивым до тех пор, пока не был преодолен скрытый дидактизм: «Фальшь была именно в том, что я как будто кого-то хочу своим «Сахалином» научить и вместе с тем что-то скрываю и сдерживаю себя. Но как только я стал изображать, каким чудачком я чувствовал себя на Сахалине и какие там свиньи, то мне стало легко и работа моя закипела, хотя и вышла *немножко юмористической* (курсив здесь и далее мой – А.К.)» (П т. 5, с. 217)³.

Обращение Чехова к Шекспиру и его трагедиям связано с объективацией классических образов, выродившихся в ходульные стереотипы. Такой Шекспир изначально подвергается Чеховым травестии:

На сцене дают «Гамлета».

- Офелия! – кричит Гамлет. – О, нимфа! помни мои грехи...
- У вас правый ус оторвался! – шепчет Офелия.
- Помни мои грехи... А?

- У вас правый ус оторвался!

- Пррроклятие!.. в твоих святых молитвах... (С т. 1, с. 104-105)

Художественный эффект этого блестящего скетча заключается в том, что он строится на игре разными дискурсами. С одной стороны, это фрагмент некоего спектакля, а с другой – закулисная действительность, которая нечаянно вылезла наружу и о которой сообщается шепотом. Оторвавшийся ус, очевидно, у безусого, то есть молодого, актера является полифункциональной художественной деталью. Она служит скрытым, не видимым для зрителя идущего спектакля, коррективом к высокопарной речи плохого актера («кричит Гамлет») и как бы приоткрывает читателю, находящемуся на стороне автора, изнанку театрального быта.

Рождающаяся спонтанная реакция актера («Пррроклятие!») явно озвучена им в полный голос, о чем свидетельствуют эмфаза и восклицательный знак. Это слово оказывается «пограничным», в равной степени принадлежа двум мирам и двум дискурсам. Будучи посторонним по отношению к «Гамлету», оно становится как бы словом Шекспира, как бы цитатой из трагедии, несмотря на вопиющий диссонанс со смыслом подлинника. Вместе с тем это слово из закулисного театрального быта, где бушуют страсти, ничем не уступающие шекспировским. Именно наложение разнородного: пафосного и профанного, общеизвестного классического и ситуативного, бытового и рождает комический эффект. Минимальный текстовый объем ассоциативно дополняется элиминированным жестом актера, который легко вообразить: очевидно, что безусый трагик должен немедленно поправить оплошность гримировки, каким-то образом выйти из конфузной ситуации, превращающей в одно мгновение трагедию в комедию. Чехов создает пограничную ситуацию: «правый ус» у актера уже оторвался, но зритель, сидящий в зале, еще не заметил этой смешной детали и все еще смотрит трагедию, тогда как для читателя «мелочишки» трагедия уже накрылась и, как двуликий Янус, показывает еще и обратную сторону. Ту, в которой Гамлет предстает с оторванным усом. Автор создает эффект «зависания» времени, его ретардации. Достигается это за счет того, что одна фраза из трагедии (неточно воспроизводимая актером) – «Офелия, о, нимфа, помани мои грехи в твоих святых молитвах» – оказывается дважды разорванной. Первый раз авторской ремаркой, а второй раз – шепотным диалогом актеров

про оторвавшийся ус. Разрыв этот очевиден только для читателя, но не для зрителя, оставленного автором потретья дешёвую театральную продукцию.

Фактически в диалоге Офелии и Гамлета отражены два «спектакля»: один явный, представленный на сцене, «режиссером-постановщиком» другого спектакля является автор-юморист. В этом уже не столько сценическом, сколько литературном спектакле у Гамлета и Офелии двойные роли: они и герои трагедии, и одновременно участники закулисного актерского быта, который предстает как комедия. В роли актеров-статистов в «литературном спектакле» оказываются еще и невидимые и даже не упоминаемые зрители спектакля, а роль подлинного зрителя этого спектакля передается читателю. Уже в самых ранних литературных опытах Чехова отчетливо видна такая важная особенность его произведений, как *метатеатральность*. При этом надо различать метатеатральность в драматургии и метатеатральность в прозаических произведениях [Чупасов, 2001]. В прозе она носит в значительно большей степени условный характер, так как здесь она не представляется и не изображается, а лишь обозначается и воображается.

Если пародийный диалог Гамлета и Офелии признать начальной точкой отсчета в истории травестирования Чеховым шекспировской трагедии, то завершением ее являются две реплики Лопухина, надевающего маску Гамлета-проповедника и советующего «монашествующей» Варе: «Охмелия, иди в монастырь…» (С т. 13, с. 226). Ответной реакции Вари нет. Зато «в квартет», напоминающий оперный, вступает Гаев со своей темой: «А у меня дрожат руки: давно не играл на биллиарде». И эта реплика повисает в воздухе, не получая никакого отклика. Вторично вступает Лопухин, продолжая свою роль псевдо-Гамлета: «Охмелия, о нимфа, помяни меня в твоих молитвах» (С т. 13, с. 226). Замыкает «ансамбль» Любовь Андреевна, переводя неразрешимые индивидуальные экзистенциальные проблемы в плоскость быта: «Идёмте, господа. Скоро ужинать» (С т. 13, с. 227). Обращаясь к анализу данного фрагмента, обычно отмечают, что Лопухин неловко шутит, иронизирует над Варей. Это, конечно, справедливо, но недостаточно для понимания глубинного смысла происходящего. В первую очередь обращает на себя внимание искажение имени шекспировской героини, передающее иронию Лопухина. Но ведь эту модальность

можно было передать и с помощью просодических средств, сохранив правильную номинацию возлюбленной Гамлета или с помощью авторской ремарки. Ассоциативная выводимость формы «Охмелия», по принципу паронимической аттракции, думается, связана со словом «похмелье», а точнее, с выражением «горькое похмелье». Имеется в виду, конечно, не алкогольное опьянение, а бывшее в прошлом бытийное, наполненное ожиданиями, радостными надеждами. Горькое похмелье всех четверых участников «квартета» знаменует осознание ими того, что действительность сурова и беспощадна к ним. «Охмелия» – это та, что испытывает горькое похмелье от обманувшей ее жизни, – примерно так можно истолковать смысл номинативной игровой подмены Лопехина. На уровне небольшого текстового фрагмента реализуется индивидуальная экзистенциальная безысходность, над которой остается лишь иронизировать.

У читателя Чехова должно быть развито ассоциативное мышление, суть которого «состоит не столько в способности видеть сходство между предметами, сколько в способности извлекать из подобия смысл» [Арутюнова, 1999, с. 317]. В этом отношении все оговорки героев, странности и «неправильности» их речи, а также молчание в ситуации, предполагающей коммуникативный контакт, связаны с творческой активностью читателя. Ему указан лишь вектор для ассоциаций и минимальная смысловая опора для них.

Во фрагменте из пьесы тоже проявляется метатеатральность. Принцип «театр в театре» возведен здесь уже не во вторую, а в третью степень. Первые две театральные степени – эксплицитны (собственно комедия Чехова, предназначенная для постановки, и Лопехин, играющий Гамлета), а третья – имплицитна. Третий театр обращает нас к опере, которая обладает некоторыми художественными средствами, которые недоступны драматическому театру. В операх довольно часто на сцене создается ансамбль. Дуэты, трио, квартеты и т.д. характеризуются тем, что каждый из участников может одновременно с другими героями вести свою партию. Драматический текст с трудом допускает нарушение сукцессивности, то есть последовательности, линейности. Начиная с «Пьесы без названия» Чехов дает некие драматические эквиваленты оперных ансамблей. Один из них – квартет. Когда квартеты звучат в настоящей опере, то у слушателей возникает субъективное впечатление, что никто из героев не слушает и не слышит другого, а

только поет про свое. Именно эта взаимная глухота людей, бытовая по форме и бытийная по содержанию, важна для автора «Вишневого сада». О ней говорится чаще всего не прямо, а на уровне подтекста. Реплики, повисающие в воздухе, не подхваченные окружающими, зачастую и не рассчитанные на ответную реакцию, в некоторых случаях создают подобие образа оперы и ее ансамблей. Усиление метатеатральности, помимо прочего, также акцентирует травестийное начало: «тройной театр» сильнее профанирует образ принца датского.

Между этими двумя «пунктами», начальным и конечным, располагается обширное литературно-художественное пространство, в котором спорадически возникает тема «изнаночного» Гамлета. В каких-то случаях он очевиден, особенно если подкрепляется прямым указанием, как, например, в «Дуэли». Но во многих случаях иронически поданная тема Гамлета скрыта и звучит не как основной тон, а как обертон в сложной интонационной партитуре художественного текста.

Важно отметить, что у Чехова граница между жизнью и литературой зачастую условна и проницаема. Роли Гамлета и Офелии, превратившиеся в маски, могут переноситься Чеховым на окружающих людей, а то и на себя самого. При переносе с ними происходят не меньшие преобразования, чем в литературе. Так, мужчина в жизни может оказаться не только «Гамлетом», но и «Офелией». Гендерные условные трансформации характеризуют мировидение именно ироника, склонного к травестии. Приведем только один показательный пример: «31-го в полночь помяни меня в твоих святых молитвах, как я помяну тебя», – пишет А. П. Чехов накануне наступающего 1894 года В. А. Гольцеву (П т. 5, с. 257). Адресат и адресант оба выступают в роли «Офелий» и одновременно «Гамлетов». Поминаемый «в святых молитвах» оказывается «Гамлетом», а поминающий – «Офелией». И наоборот. Фраза содержит ощутимый иронический привкус. Чехов, как никто другой из современников, обладал способностью воспринимать живую жизнь как некий спектакль, в котором каждый человек играет множество ролей, нечувствительно для себя переходя от одной к другой. При этом писатель и себя не исключал из этой грандиозной всемирной постановки. Фактически такого рода подход являет собой реализацию известнейшей фразы из комедии Шекспира «As You Like It», которая со временем стала бытовать как самодостаточный афо-

ризм, оторвавшийся от первоисточника: «Весь мир – театр, а люди в нем актеры».

Помимо иронии, важной чертой поэтики Чехова является разделение им на части чужого героя и перенесение этих частей на разных своих героев. Встречается и обратный процесс – слияния двух или нескольких чужих героев в одном своем. Данную особенность уловил и наглядно представил С.Д. Кржижановский, один из самых оригинальных последователей Чехова в русской литературе XX века. У него был замысел рассказа, который строился на игре с известной трагедией Шекспира: «1-й рассказ. «Actus morbi» (о Гамлете). – Гильден и Штерн. – Офелия и Феля. – Страна ролей – Гамлетенбург» [Кржижановский, 2010, с. 521]. Одним из первопроходцев в создании русского литературного Гамлетенбурга, «страны ролей», является Чехов, умевший травестировать героев классических произведений.

В 80-е гг. XIX века не только Чехов осознает, что герои Шекспира, бесчисленно растиражированные в литературе и в театре, превратились в рутину и шаблон и стали частью реальной жизни людей. Пишут об этом и критики. В конце 1882 года Н.К. Михайловский опубликовал в «Отечественных записках» статью «Гамлетизированные поросята». В ней он создает коллективный портрет современников, которых обуревают «желание гамлетизироваться»: «Поросенку, понятное дело, хочется быть или хоть казаться красивее, чем он есть. Гамлет красив, а кроме того, прикинуться Гамлетом легче, чем кем-нибудь...» [Михайловский, 1995, с. 207]. Михайловский фиксирует массовое явление в быту и искусстве 80-х гг. – выхолащивание смысла классического образа и образца. Критик утверждает, что Гамлет стал фактически маской, скрывающей если и не абсолютную пустоту, то личностную ординарность. Быть «Гамлетом» стало модой, как когда-то было модой подражать героям Байрона.

Свидетельств того, что Чехов читал работу Н. К. Михайловского, нет. Однако на уровне типологического сходства напрашивается сопоставление его критической статьи с фельетоном «В Москве» (1891), где представлен чеховский вариант «гамлетизированных поросят». Фельетон строится как саморазоблачительный монолог героя, построенный на приеме апофатки: «...я ровно ничего не знаю» (С т. 7, с. 500); «я ничего не понимаю» (С т. 7, с. 501); «ничего-то я не чувствую и не замечаю. <...> Мне все нипочем!» (С т. 7, с. 502).

Приметы московского Гамлета: незнание, непонимание, бесчувствие, нутье, скука, кисляйство. Автор боялся, что образцы-прототипы узнают себя в кривом зеркале фельетона. Однако это оказалось излишней предосторожностью. Никто не захотел признаваться в своем сходстве с московским Гамлетом. Показательна оценка И.Л. Леонтьева-Щеглова, который снисходительно замечал: «...московский фельетон Кисляева – сама прелесть, даже несмотря на некоторую небрежность» (С т. 7, с. 716).

При анализе интертекста, как правило, составляется двухэлементная система, построенная на сравнении литературных образов-персонажей двух авторов. В случае Чехова должна выстраиваться система из трех элементов: помимо литературного контекста, в нее включается реально-бытовой контекст. Он предполагает соотнесение литературных персонажей Чехова еще и с прототипами. Последняя задача не из простых, так как писатель не любил указывать на то, чертами каких людей он воспользовался, создавая тот или иной образ. Однако были два современника Чехова, в отношении которых есть достаточные основания говорить об их двойных проекциях: прямо и через сопоставление с героями Шекспира. В.М. Гаршин воплощал трагедийную ипостась образа принца датского, а И.Л. Леонтьев-Щеглов – комедийную ипостась Гамлета.

Сопоставление Гаршина с Гамлетом у современников напрашивалось само собой. Эту общую позицию отражала статья П.Ф. Якубовича «Гамлет наших дней (рассказы Всеволода Гаршина)» [Гарусов, 1882], вышедшая в том же году, что и «Гамлетизированные поросята» Михайловского, то есть за шесть лет до трагической гибели писателя.

Чехов в нескольких произведениях воспользовался чертами личности и творчества В.М. Гаршина. Помимо известного «Припадка», это еще и «Рассказ без конца» (1886), опубликованный за два года до рассказа о «человеке гаршинской заправки» в «Петербургской газете» [Кубасов, 1998, с.165-210]. Остановимся лишь на финале «Рассказа без конца», в котором почти прямо реализуется значение слова «травестия» (от итал. travestire – переодевать). Герой рассказа на глазах читателя «переодевается» из одной гендерной роли в другую. Это сопровождается и жанровой травестией: трагедия оборачивается комедией. Основной текст рассказа посвящен описанию действительности, толкнувшей героя рассказа на самоубийство, которое по счаст-

ливой случайности не удалось. В тексте указывается, что рассказчик и Васильев, главный герой «Рассказа без конца», виделись «в любительском спектакле у генерала Лухачева» (С т. 5, с. 14). В финале возникает еще один «любительский спектакль», который прямо таковым не называется, но наглядно представляется. Желавший добровольно уйти из жизни Васильев через год благополучно «выздоровливает» и радикально меняет свое мировидение: «Ничего не осталось, хоть бы тебе что! – говорит он, обращаясь к другу-рассказчику. – Слово я тогда не страдал, а мазурку плясал. Превратно все на свете, и смешна эта превратность. Широкое поле для юмористики!.. Загни-ка, брат, юмористический конец!» (С т. 5, с. 19). Материал для такого конца, как бы следуя рекомендации приятеля, и дает рассказчик. Он показывает несостоявшегося самоубийцу за представлением того, «как провинциальные барышни поют чувствительные романсы» (С т. 5, с. 18). Гаршин был принципиально однотонным «Гамлетом», связанным только с драмой и трагедией. В «Рассказе без конца» дана одна из первых попыток художественного осмысления «человека гаршинской закваски», который является русским Гамлетом. Для Чехова он лишен амбивалентной полноты, особого рода «пространственности», поэтому в финале и дается смеховой корректив к этому образу. Ко времени написания «Рассказа без конца» Всеволод Михайлович был еще жив. Другая ситуация будет во время написания «Припадка»: трагическое мироощущение писателя привело его тогда к реализованному самоубийству.

В рассказе «Припадок», как и в «Рассказе без конца», главный герой тоже Васильев (отнюдь не случайное совпадение двух «простых» фамилий), который являет собой не только тип «человека гаршинской закваски», но вдобавок ко всему еще и вариацию «московского Гамлета», ведущего себя в некоторых ситуациях не по-мужски. Художник Рыбников говорит: «Экий снег валит, мать пресвятая! Гришка, отчего ты ушел? Трус ты, баба и больше ничего» (С т. 7, с. 213). Безличный повествователь замечает: «Пробираясь сквозь шумную толпу, собравшуюся вокруг блондина, он пал духом, *струсил, как мальчик*, и ему казалось, что в этом чужом, непонятном для него мире хотят гнаться за ним, бить его, осыпать грязными словами…» (С т. 7, с. 211). Гендерно-возрастное несоответствие (мальчик, баба), данное как бы вскользь, между прочим, придает образу Васильева дополни-

тельные смысловые обертоны, которые являются знаками его неподлинного существования, а также формой мягкой, деликатной полемики автора с жизненной практикой прототипа.

Ключевой монолог Гамлета, давно ставший клише, начинается со слов «Быть или не быть?..» Стародавней является и ироническая перефразировка начала монолога – «пить или не пить?». Думается, что в «Припадке» есть фрагмент, который строится как скрытая пародийная вариация начала гамлетовского монолога и его перефразировки. Васильев и его приятели перед походом в злачные места С-ва переулка зашли в ресторан, чтобы выпить водки. «Перед тем, как выпить по второй, Васильев заметил у себя в водке кусочек пробки, поднес рюмку к глазам, долго глядел в нее и близоруко хмурился. Медик не понял его и сказал:

– Ну, что глядишь? *Пожалуйста, без философии!* Водка дана, чтобы пить ее, осетрина – чтобы есть, женщины – чтобы бывать у них, снег – чтобы ходить по нем. Хоть один вечер поживи по-человечески!

– Да я ничего... – сказал Васильев, *смеясь*. – Разве я отказываюсь? (С т. 7, с. 200).

Обратим внимание на два момента. Во-первых, это просьба Майера к Васильеву не философствовать и псевдообъективная мотивировка в ответе на незаданный, но висящий в воздухе «философский» вопрос «пить или не пить?». Васильев же по-гамлетовски не уверен ни в том ни в другом. Его реакция сопровождается смеховой ремаркой повествователя. Конечно, у нее может быть и реально-бытовое обоснование. Однако множество других таких же вроде бы случайных замечаний о смеховой реакции героя позволяют предположить, что они являются еще и системным указателем на связь с подтекстной ситуацией, извлекаемой из чужого текста, которая профанируется, так или иначе трансформируется в данном текстовом отрывке. Употребление кажущихся недостаточно мотивированными смеховых ремарок должно стимулировать читателя почувствовать, а затем и определить скрытый в данном фрагменте диалогизирующий фон.

Перейдем к комической ипостаси Гамлета, связанной с другим современником Чехова. Обратимся к его письмам. Концентрированным выражением отношения Чехова к адресату может быть признан тип его обращения. Были люди, к которым Антон Павлович обращался корректно, следуя установившейся традиции. Но были и те, в отно-

шении которых была игра по своим правилам, чаще всего не объясняемым адресату. Такого рода разнообразные обращения находим в письмах Чехова к И.Л. Леонтьеву: «Милый Альба» (П т. 2, с. 166, 171, 180); «Капитан» [П т. 2, с. 198]; «Милый Жан и дачный муж» [П т. 2, с. 231] и т.д. Выделим два важных для нас обращения: «*Милый Жанчик*» (П т. 3, с. 59) и «*Милая Жанушка!*» (П т. 3, с. 50). В первом случае перед нами стилизация кокетливого дамского обращения к адресату, а во втором – мужского к женщине. Гендерно-ролевое обличие реального лица – явление для Чехова не постоянное, а переменное, ситуативное. Разные случаи, разное содержание писем актуализируют то, что находится в «пассивном ролевом запасе» данного лица. В каких-то случаях И.Л. Леонтьев-Щеглов открывает в своем характере, поведении и разговорах то, что в большей степени свойственно женщине, а не мужчине. Это и провоцирует Чехова обратиться к Ивану Леонтьевичу как к «милый Жанушке». Женственность мужчины Чехов оценивает не в категориях «хорошо» или «плохо», а с точки зрения адекватности этой оценки данной личности. Сравнивая Короленко и Леонтьева, он замечает: «Хорош и Леонтьев... Этот не так смел и красив, но теплее Короленко, *миролюбивее и женственнее...*» (П т. 2, с. 191). Отметим последнее слово, которое связано с особенностями творчества двух писателей. Ясно, что оно не обладает в данном контексте отрицательной коннотацией. «Миролюбие» и «женственность» рассматриваются Чеховым как качества, прежде всего, художественные, эстетические. Иван Леонтьевич (будучи капитаном и реальным, и условно-игровым) в своих произведениях ни с кем и ни с чем «не воюет», в чем и проявляется, судя по всему, его женственность. Ср. со строками из письма к нему: «Вы человек несомненно талантливый, литературный, испытанный в бурях боевых, остроумный, не угнетенный предвзятыми идеями и системами...» (П т. 2, с. 282). Ценность Леонтьева для Чехова в том, что он внутренне свободнее, чем многие другие его современники, в том числе и Короленко. А внутренняя свобода – это важнейшая личностная черта писателя, с точки зрения Чехова.

Если у писателей-мужчин может быть «женственная» манера письма, то у некоторых женщин, наоборот, – мужская. Ср. в письме к М.В. Киселевой: «Замечательно, у Вас совсем мужская манера писать. В каждой строке (где только дело не касается детей) *Вы – мужчина*»

(П т. 1, с. 278). Женственность манеры письма опосредованно связана с женственностью личностной. Бывали ситуации, в которых, по мнению Чехова, Леонтьев вел себя не по-мужски. «Жан Щеглов всё еще говорит о «Дачном муже», о Корше, о Гламе, о Соловцове... Когда мы его не слушаем, он обращается к моему жильцу-гимназисту и начинает изливать ему свою душу... *Дернула же его нелегкая родиться мужчиной, да еще драматургом!*» (П т. 3, с. 14). Парадоксальность фразы заключается в том, что рождение и пол ребенка, поставлены в один смысловой ряд с будущей писательской «специализацией». Всем элементам этого ряда изначально приписана фатальная предопределенность, не зависящая от субъекта и вместе с тем обусловленная его выбором. Чем-то это напоминает художественное мышление Гоголя.

Художественная логика Чехова такова, что при создании женских образов он мог воспользоваться чертами какого-то конкретного мужчины, а при создании мужского – чертами женщины. Травестийность как особенность художественного мировидения и миропонимания была в самой природе таланта Чехова, релятивизирующим то, что раньше было незыблемым и неподвижным. Недаром он мог рекомендовать Лидии Авиловой сделать «Дуню офицером, что ли» (П т. 4, с. 359). Показательно, что писательница, чуждая иронии и травестии, совершенно не поняла смысла этого совета. Поэтому вовсе не кажется шуточным признание Чехова в письме к самому Ивану Леонтьевичу о том, что тот послужил материалом при создании женского образа: «В сей повести (в «Скучной истории» – А.К.), изображая одну юную девицу, я воспользовался отчасти чертами милейшего Жана» (П т. 3, с. 238]) Катя, воспитанница Николая Степановича, сближается со своим мужским прототипом тягой к театру. Ее навязчивые разговоры с профессором о театре переключаются с одной из черт «милрой Жанушки». Если Катя утверждает, что «родилась быть актрисой» (С т. 7, с. 269), то Жана Щеглова «дернула нелегкая <...> родиться драматургом».

Катю и жену Николая Степановича можно истолковать как двух разновозрастных «Офелий». Каждую из них старый профессор по-своему любит или любил. (Катя, вдобавок к этому, играет еще и имплицитную роль «Корделии» по отношению к «Лиру» – Николаю Степановичу). «Скучная история» в потенциальном веере интерпретаций может быть прочитана в том числе и как исповедь постаревшего русифицированного Гамлета. При этом сам Николай Степанович

видит свою прошлую жизнь в свете другой шекспировской трагедии. Глядя на постаревшую и погрузившуюся в быт жену, он задается вопросом: «…неужели эта женщина была когда-то той самой тоненькой Вареею, которую я страстно полюбил <…> как Отелло Дездемону, за «состраданье» к моей науке?» (С т. 7, с. 255). Если в Кате видеть вариацию Офелии, а «милая Жанушка» связан с Катей как один из ее прототипов, то все три элемента (два художественных образа и житейская проекция одного из них) логически связываются воедино, создавая некий конструкт, который можно назвать интертекстемой. Чеховский вариант ее осложнен элементом прототипичности, что выводит ее за рамки одних лишь межтекстовых связей.

Одна из особенностей художественной стратегии Чехова проявляется в расхождении в образах героев «внутренне-личностного» с «внешне-ролевым» [Тюпа, 1989, с. 32-58]. В «Скучной истории» это проявляется в том, что Николай Степанович в плане внутренне-личностном («я-для-себя») – постаревший Отелло, а в плане внешне-ролевым («я-для-другого») – постаревший Гамлет. Подчеркнем, что целиком повесть нельзя прочитать с помощью одного «ключа», в роли которого будет выступать «Гамлет», «Отелло», «Король Лир» или какое-нибудь другое произведение. Текст «Скучной истории» проецируется на множество различных текстов. К ней, как и к другим произведениям писателя, очень подходит чеховская оценка языка Гоголя, зафиксированная в мемуарах С. Н. Щукина, – «какая богатая мозаика!» [Щукин, 1960, с. 464].

Отдельные фрагменты этой «богатой мозаики» в повести явно «гамлетизированы» автором. Первая глава ее заканчивается выводом: «Я хочу прокричать, что я отравлен; (помимо прочего, нет ли здесь отзвука слов тени отца Гамлета? – А.К.) новые мысли, каких я не знал раньше, отравили последние дни моей жизни и продолжают жалить мой мозг, как москиты» (С т. 7, с. 264). Дополнительные смысловые обертоны фразы приобретает, будучи спроецированной на контекст «Гамлета». Обратим внимание на последнее слово в ней. Почему Николай Степанович использует для сравнения «нерусских» москитов, а не более привычных, скажем, пчел или ос? Возможны два ответа на этот вопрос: первый – случайность и связанная с нею невозможность объяснить художественную телеологию. Второй ответ связан с наблюдением над особенностями поэтики Чехова, характе-

ром завершения им текстовых периодов. Слова, стоящие в сильной текстовой позиции, у Чехова зачастую служат сигналами, маркерами какого-то потаенного добавочного смысла. К таким «странным», выпадающим из привычного контекста элементам необходимо подходить как смысловым имплицатурам. Ю. Н. Тынянов в работе «О пародии» писал о «мелочности пародических средств у величайших мастеров XIX века» [Тынянов, 1977, с. 297]. «Москиты» – как раз одна из таких «мелочей», которая должна остановить внимание читателя. В словах такого рода на первый план выходит не денотат, а коннотативная окраска, его ассоциативный потенциал, задающий вектор для читательского сотворчества. «Слово-чужестранец» в таком случае оказывается незаметным указателем в сторону чужеземной действительности и отражающей ее литературы.

Разберем еще один фрагмент, который может быть рассмотрен в свете травестирирования «Гамлета». Вторая глава повести посвящена описанию посетителей Николая Степановича. Первый из них – коллега профессора. Так как «Скучная история» написана от первого лица, то, естественно, что в ней передается сознание и кругозор героя-рассказчика. Авторское «присутствие» в таком случае особенно тщательно упрятано. Описывая визит товарища, Николай Степанович вольно или невольно создает вариацию известной сцены «Чичиков в гостях у Манилова»: «Первым делом мы стараемся показать друг другу, что мы оба необыкновенно вежливы и очень рады видеть друг друга. Я усаживаю его в кресло, а он усаживает меня; при этом мы осторожно поглаживаем друг друга по талиям, касаемся пуговиц, и похоже на то, как будто ощупываем друг друга и боимся обжечься» (С т. 7, с. 264). В свете «Гамлета», остающегося за рамками сознания героя-рассказчика, роли будут распределяться иначе. Если Николай Степанович соотносится с заглавным героем, то его коллега являет собой слитых воедино Гильденстерна и Розенкранца. Как в «Скучной истории», так и в интертекстуально связанных с нею «Мертвых душах» и в «Гамлете» есть сцена, которую можно обозначить как «игру в друзья». Есть в этом фрагменте и своя «пародическая мелочность». Это слово «коллега», которое «зачем-то» передается латиницей: «Сидите, collega!» (С т. 7, с. 264). К концу 80-х гг. XIX века это слово вполне русифицировалось, однако в тексте ему придан европейский акцент. Помимо изобразительно-выразительной функции этого слова,

которая связана с косвенной передачей чопорности, гипервежливости посетителя, это еще вдобавок и графический образ инородного, западноевропейского.

Симптоматично, что Николай Степанович сам себя не видит в зеркале «Гамлета». Его «раз в два в год» возят «проветрить» в театр, которого он не любит. Далее Николай Степанович вспоминает две пьесы, как можно предположить, недавно виденные им. Обе постановки вызывают неприятие старого профессора: «Когда актер, с головы до ног опутанный театральными традициями и предрассудками, старается читать простой, обыкновенный монолог «Быть или не быть» не просто, а почему-то с шипением и судорогами во всем теле, <...> то на меня со сцены веет тою же самой рутинной, которая скучна мне была еще 40 лет назад, когда меня угощали классическими завываниями и биением по персям» (С т. 7, с. 270). Иначе говоря, Николай Степанович видел «Гамлета» как минимум дважды, с временным промежутком в 40 лет. Но, как прежде, так и теперь, он не соотносит себя с шекспировским героем, не видит себя в его зеркале.

Возвратимся к Ивану Леонтьевичу Леонтьеву-Щеглову. Один из героев рассказа «Письма» (1886) просил сочинить за три рубля «для домашнего обихода» несколько драматических произведений, в том числе «две трагедии погамлетистее» (С т. 4, с. 286). Самые «гамлетистые» трагедии Шекспира для Чехова – это непосредственно «Гамлет», а также «Отелло». Думается, что в травестийном виде, в качестве метонимических знаков-индексов, эти трагедии скрыты в начале рассказа «Душечка».

Антрепренер Кукин, подобно Жану Щеглову, готов «изливать душу» любому человеку, готовому его слушать, относительно его театральных бед и мнимых катастроф. Недаром Оленька Племянникова показана как благодарный чувствительный зритель на спектакле: «Оленька слушала Кукина молча, серьезно, и, случалось, слезы выступали у нее на глазах» (С т. 10, с. 103). Речь героя, с точки зрения ее предметного содержания, кажется весьма далекой от того, что говорит Гамлет или Отелло: «Опять! – говорил он отчаянием. – Опять будет дождь! Каждый день дожди, каждый день дожди – точно нарочно! Ведь это петля! Это разоренье! Каждый день страшные убытки!» (С т. 10, с. 102). Очевидно, что в монологах антрепренера сталкиваются два жанра: трагедия – для терпящего «страшные убытки» Кукина – и

комедия, с точки зрения авторского сознания. Настроенный на трагическое восприятие мира Кукин, как и Гамлет, видит, что «мир вышел из колеи», потому что «каждый день дожди», которые приносят ему «каждый день страшные убытки». Вспоминается и знаменитая сцена бури из «Короля Лира», где заглавный герой призывает ливень и ветер продолжать свое дело. Да и опера Верди «Отелло» начинается со сцены бури. Так что Кукин может быть истолкован как некий собирательный псевдотрагический герой, отражающийся в кривом зеркале пародии. Образ Кукина в роли псевдо-Отелло подкрепляется в тексте рассказа явной перефразировкой одной из самых известных цитат из трагедии Шекспира: «В конце концов несчастья Кукина тронули ее, она его полюбила» (С т. 10, с. 103). Ср.: «Она его за муки полюбила, а он ее – за состраданье к ним».

Герой рассказа «Критик» (1887), провинциальный актер, подвигающийся в амплу «благородного отца», убежден в том, что «настоящий актер играет нервами и поджилками» (С т. 6, с. 175). Именно так представлен Кукин, который, конечно, не столько играет, сколько живет в мире псевдотрагедии. Как и в самой ранней мелочишке (диалог Гамлета и Офелии), герой показан в двойном ракурсе. Самоидентификация его связана с трагедией, а авторская идентификация – с комедийным ролевым поведением. Травестийность Кукина, этого «трагика поневоле», создается с помощью мелких деталей, рассеянных по тексту рассказа. Отметим некоторые из них. «Он *всплеснул руками* и продолжал, обращаясь к Оленьке…» (С т. 10, с. 102). Сходной оказывается реакция Кукина и на аппетитную фигуру Оленьки: «И когда он увидал как следует ее шею и полные здоровые плечи, то *всплеснул руками* и проговорил: «*Душечка!*»» (С т. 10, с. 103). В жестовом репертуаре Чехова мужчины, как правило, машут руками, а женщины ими плещут. Так что в образе Кукина ощутимо «бабье начало» (как и у других уже упоминавшихся героев). Ключевое слово-характеристика заглавной героини является голосом «общего мнения» женщин, с которым солидарен герой: «…*гостьи-дамы* не могли удержаться, чтобы вдруг среди разговора не схватить ее за руку и не проговорить в порыве удовольствия: «*Душечка!*»» (Ст. т. 10, с. 103).

Театрализованные монологи Кукина сопровождаются «истерическим хохотом», далеким от нормы мужского речевого поведения и одновременно перекликаются с характеристикой речевой манеры

«милой Жанушки». В письме Чехов просит его: «...ругань смените на Ваш милый трагический смех» [П т. 4, с. 45]. «Трагический смех» – это оксюморон, в нем своеобразно сопрягаются антонимические жанры. В понимании Чехова, стремление сочетать несочетаемое является одной из примет творчества Щеглова: ««Дачный муж» хочет и смешить, и трагедией пахнуть, и возводить турнюр на высоту серьезного вопроса», – так отзывался Чехов о пьесе коллеги в письме к А.С. Суворину [П т. 3, с. 9]. Начало «Душечки» – пример того, как надо подавать трагедию героя на комедийно-водевильной подкладке. В том же письме к Суворину Чехов пишет о неадекватности авторской оценки в «Дачном муже»: «...я видел на сцене сарай и мещан, которых автор уличает и казнит за то, над чем следует только смеяться, и смеяться не иначе, как по-французски» (П т. 3, с. 8). Переиначивая эти слова, можно сказать, что в экспозиции «Душечки» автор смеется над своим героем «по-английски», то есть используя интертекст, связанный с травестированием классических образцов английской литературы.

Московский «Гамлет» у Чехова носил говорящую фамилию «Кисляев». Слово «кислый» и его производные в идиолекте Чехова означают больше, чем просто вкусовые ощущения. Контекстуальными синонимами его являются слова «пессимистический», «унылый», «сердитый», «недовольный», «жалующийся» ... Жан Щеглов как человек по своему вкусу – «кислый», то есть по-современному «гамлетистый». Поэтому Чехов и мог написать ему: «В Ваших письмах столько катаральной изжоги, что по прочтении каждого из них мне приходится принимать соду» (П т. 2, с. 198). В основе этой оценки лежит прием овеществленной метафоры и псевдообъективной мотивировки. Кукин – тоже «Кисляев», поэтому доктор Чехов в облике его выделяет несколько деталей, которые носят характер анамнеза: «Он был мал ростом, *тощ, с желтым лицом, с зачесанными височками, говорил жидким тенорком, и когда говорил, то кривил рот...*» (С т. 10, с. 103). Про Кукина можно сказать, что он – катаральная, по-бабьему нервная, «кислая» личность. К герою вполне подошла бы рекомендация Чехова Ивану Щеглову успокоить «свои щеглиные нервы» (П т. 3, с. 50). Кстати, именно это письмо начинается со странного обращения – «милая Жанушка».

Через все творчество Чехова проходит Гамлет наизнанку, а также другие известные герои трагедий «отца нашего Шекспира». В «Ду-

щечке» есть знаковая фраза: «Вчера у нас шел «Фауст наизнанку», и почти все ложи были пустые, а если бы мы с Ваничкой поставили какую-нибудь пошлость, то, поверьте, театр был бы битком набит» (С т. 10, с. 104). Для Оленьки оперетта «Фауст наизнанку» (С т. 10, с. 414) – нечто серьезное, достойное внимания зрителя. И хотя Чехов никогда ничего не утверждал «устаами своих героев», но так и кажется, что иронизирующий автор подмигивает здесь своему читателю, имплицитно передавая в реплике героини принципиально важное для него: пародирование, травестирование и ирония – это необходимые грани амбивалентного, серьезно-смехового отношения к миру.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Кубасов Александр Васильевич – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теории и методики обучения лиц с ограниченными возможностями здоровья Уральского государственного педагогического университета (г. Екатеринбург). kubas2002@mail.ru
- 2 Первая публикация статьи в коллективной монографии: Чехов и Шекспир. По материалам XXXVI-й международной научно-практической конференции «Чеховские чтения в Ялте» (Ялта, 20–24 апреля 2015 г.). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. С. 200-215.
- 3 Здесь и далее цит. по изданию: [Чехов, 1983–1988] с указанием тома и страницы в тексте статьи в круглых скобках. Серия писем отмечена П, сочинений – С. Курсив везде мой. – А. К.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Гарусов, М. (П. Ф. Якубович).** Гамлет наших дней (рассказы Всеволода Гаршина) / М. Гарусов (П.Ф. Якубович) // Русское богатство. - 1882. - № 8. - С. 60-79.
- Кржижановский, С. Д.** Собрание сочинений: в 6 т. Т.5. – Москва: Б.С.Г. – Пресс; Санкт-Петербург: Симпозиум, 2010. – 638 с.
- Кубасов, А. В.** Проза А.П. Чехова: искусство стилизации. Екатеринбург, 1998. - URL: http://litved.com/docs/Kubasov_book.pdf. (10.09.2021).
- Михайловский, Н. К.** Гамлетизированные поросята / Н.К. Михайловский // Михайловский Н.К. Литературная критика и воспоминания. – Москва: Искусство, 1995. – С. 197-208.
- Тынянов, Ю. Н.** Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – Москва: Наука, 1977. – 574 с.
- Тюпа, В. И.** Художественность чеховского рассказа / В.И. Тюпа. – Москва: Высшая школа. 1989. – 135 с.
- Чупасов, В. Б.** «Сцена на сцене»: Проблемы поэтики и типологии: дис. ... канд. филол. наук / В.Б. Чупасова. – Тверь, 2001. – 205 с.
- Щукин, С. Н.** Из воспоминаний об А. П. Чехове / С.Н. Щукин // Чехов в воспоминаниях современников. - Москва: Художественная литература, 1960. - С.453-467.

REFERENCES

- Garusov, M. (P. F. Yakubovich).** Gamlet nashih dnei (rasskazy Vsevoloda Garshina) / M. Garusov (P.F. Yakubovich) // Russkoe bogatstvo. - 1882. - № 8. - S. 60-79.
- Krzhizhanovskij, S. D.** Sobranie sochinenij: v 6 t. T.5. – Moskva: B.S.G. – Press; Sankt-Peterburg: Simpozium, 2010. – 638 s.
- Kubasov, A. V.** Proza A.P. Chekhova: iskusstvo stilizacii. Ekaterinburg, 1998. - URL: http://litved.com/docs/Kubasov_book.pdf. (10.09.2021).
- Mihajlovskij, N. K.** Gamletizirovannye porosyata / N.K. Mihajlovskij // Mihajlovskij N.K. Literaturnaya kritika i vospominaniya. – Moskva: Iskusstvo, 1995. – S. 197-208.
- Tynyanov, Yu. N.** Poetika. Istoriya literatury. Kino / Yu.N. Tynyanov. – Moskva: Nauka, 1977. – 574 s.
- Tyupa, V. I.** Hudozhestvennost' chekhovskogo rasskaza / V.I. Tyupa. – Moskva: Vysshaya shkola. 1989. – 135 s.
- Chupasov, V. B.** «Scena na scene»: Problemy poetiki i tipologii: dis. ... kand. filol. nauk / V.B. Chupasova. – Tver', 2001. – 205 s.
- Shchukin, S. N.** Iz vospominanij ob A. P. Chekhove / S.N. Shchukin // Chekhov v vospominaniyah sovremennikov. - Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1960. - S.453-467.

В.Ф. Стенина¹

*Алтайский государственный технический университет
им. И.И. Ползунова*

ТРАНСФОРМАЦИЯ РАННИХ СЮЖЕТОВ В ПОЗДНИХ РАССКАЗАХ А.П. ЧЕХОВА: СИТУАЦИЯ БОЛЕЗНИ-ЛЕЧЕНИЯ²

Статья посвящена модификациям ранних сюжетов о болезни и медицинской тематики в зрелой чеховской прозе. В работе сопоставляются рассказы со схожими сюжетными ситуациями и персонажами. Автор статьи заявляет о смене парадигмы чеховских текстов о докторах: ирония, игра со словом, характерная для раннего творчества Чехова, в зрелом уходит в подтекст, а ситуация болезни-лечения усложняется в тексте и выходит за рамки бытовой, соматической сферы.

Ключевые слова: художественный текст, проза А.П. Чехова, поэтика текста, морбуальный текст

В художественных текстах А.П. Чехова конца 80-х – начала 90-х годов ситуация болезни-лечения перестает быть центром повествования, как это было в прозе периода сборников «Сказки Мельпомены», «Пестрые рассказы». Болезнь становится лишь удобным фоном для постановки философских проблем, что связано с драматизацией сюжета рассказов писателя зрелого периода (А.П. Чудаков, И.Н. Сухих, В.Б. Катаев): драматизм становится «эстетической доминантой зрелого творчества Чехова» [Тюпа, 1989, с. 79]. Заявленные ранее сюжетные ситуации, трансформируясь, появляются и в зрелой прозе писателя.

В повести «**Скучная история**. Из записок старого человека»³ (1889) повествование ведется от лица старого профессора медицины Николая Степановича, страдающего недугом: «[...] когда улыбаюсь – все лицо покрывается старчески-мертвенными морщинами [...] когда бываю я болен тiс'ом, у меня появляется какое-то особенное выражение, которого у всякого, при взгляде на меня, должно быть, вызывает суровую внушительную мысль: "По-видимому, этот человек скоро умрет" [Чехов, 1977, Т. VII, с. 252]⁴. Маргинальность образа профессора очевидна: он сам осознает себя на грани жизни и смерти и не раз заявляет о близком конце. В данном контексте осмысливается его постоянная ночная активность, обрываемая пением петуха.

Повествование от лица больного профессора сдерживается постоянными рассуждениями, жалобами или воспоминаниями из прошлой жизни. Бессобытийный сюжет повести, перегруженной размышлениями Николая Степановича, представляет небольшой отрывок его жизни, поэтому течение времени, переданное больным сознанием, постоянно замедляется. Здесь актуализируется мотив остановившегося времени, появляющийся ранее в рассказе «**Нытье**. Письмо из далека» (1886), где происходящие события фиксируются сознанием уставшего от боли персонажа. Кроме того, перечисление ежедневно повторяющихся событий позволяет говорить о замкнутом круговом движении, заменяющем естественный ход времени.

Рассуждения Николая Степановича об однообразных событиях, заполняющих завершающий отрезок жизни профессора, реализуют в тексте монотонность его существования. Описание обязанностей, навязанных «ученым именем» и положением «иконостаза», реализует в тексте тему непосильного труда, это актуализирует миф о Сизифе. Выполнение Николаем Степановичем ненавистных обязанностей прочитывается как его испытание, а их повторение реализует в тексте идиому «сизифов труд». Таким образом, логично говорить об актуальной для зрелой чеховской прозы теме усталости от профессии доктора, предъявляющей высокие требования к врачу и возлагающей круг обязанностей, выполнение которых вызывает у лекарей постоянное мучение. В результате и жизнь, навязанная Старцеву утомившей его профессией, обесмысливается и воспринимается Николаем Степановичем как утомительный труд.

Ситуация болезни позволяет пациенту и лечащему его доктору увидеть грань между реальным и потусторонним миром, в результате участники процесса оказываются фигурами, обладающими особыми знаниями. В повести «особость» Николая Степановича удваивается: он одновременно выступает объектом (он сам выступает в роли больного) и субъектом процесса (медик по образованию, хотя и преподаватель медицинской специальности, он не раз в тексте выступает в роли доктора, пытаясь лечить не только себя, но и свою дочь). Неслучайно Николай Степанович один из первых сталкивается с нравственными проблемами, задумывается над своей жизнью. Приемная дочь Николая Степановича Катя также обладает проницательностью и обнаруживает критический взгляд на мир, однако ее образ дан через

восприятие профессора, а ее сомнения и размышления остаются за текстом. Это позволяет говорить об опосредованной роли этого образа в постановке проблем: Катя – это двойник, который оттеняет образ Николая Степановича и заставляет его задуматься над жизнью.

В повести сохраняется постановка вопроса, заявленная в ранних чеховских рассказах: доктор – врачеватель не столько физических процессов, сколько целитель души. В повести к профессору не раз приходит Катя с надеждой на помощь, с внутренними страданиями, облегчить которые он не в силах. Однако, если в ранних чеховских рассказах доктор, лишаясь права называться мастером своего дела, становится предметом иронического изображения, то в зрелой прозе писателя ирония заменяется драматизмом, а с образом врачевателя связывается решение экзистенциальных проблем.

Утомление от роли, навязанной образованием, воспитанием и сложившимися законами общества, проявляется в образе земского врача Григория Ивановича Овчинникова («Неприятность», 1888). Доктор оказывается заложником ситуации: с одной стороны, пьянство и наглость фельдшера Михаила Захаровича, уверенного в безнаказанности, с другой – мягкость доктора и унижительное положение земского врача. У мирового судьи, вызвавшего Григория Ивановича по поводу его ссоры с фельдшером, Овчинников замечает: «Вы тут сидите и думаете, что в больнице я у себя хозяин и делаю все, что хочу! [...] Что я могу сделать, если земство ставит нас, врачей, ни в грош, если оно на каждом шагу бросает нам под ноги поленья?» (Т. VII, с. 153). Символичен образ комара, укусившего при разборе «больничного скандала» судью в грудь, которого «мировой грациозным манием руки поймал [...] внимательно оглядел его со всех сторон и выпустил» (Т. VII, с. 153). Эпизод с комаром предваряет разговор судьи с доктором и опережает финал рассказа, где ничего в жизни земского врача и фельдшера не меняется. Укусивший, но пойманный комар соотносится с фигурой доктора Овчинникова, который в итоге чувствует вину «за слова, которые он говорил этим людям» (Т. VII, с. 158). Желая доказать свою правоту и отстоять собственную позицию, доктор рассуждает о пределе человеческих возможностей и замечает: «Поймите, что у меня не проволоки, а нервы. Я такой же человек, как и вы» (Т. VII, с. 154).

В чеховских текстах разного периода появляются валентные по значению фразы докторов, пытающихся сообщить о тяжелых медицинских обязанностях, физически невыполнимых одним человеком: «Это даже бессовестно с вашей стороны. Я сегодня в седьмом часу лег, а вы черт знает из-за чего будите!» («**Отрава**», 1886); «Словно мы не люди, словно наш труд не труд» («**Месть женщины**», 1884). В рассказе «**Неосторожность**» (1887) слова провизора, возмущенного ночным посещением клиента, являются почти точным повторением мысли Овчинникова: «[...] по-вашему, мы не люди и в нас нервы должен быть, как веревка» (Т. VII, с. 153). Если в более ранних рассказах подобные мысли в контексте повествования позволяют усомниться «нормальности», «человекоподобности» врачей, то в зрелой чеховской прозе при усилении драматизма обостряется тема крайнего утомления доктора, с одной стороны, и непонимания окружающими особой тяжести его труда – с другой.

Усиление усталости и нарастание злости земского врача на фельдшера и остальных помощников реализуется в сцене приема больных: «Доктор вскрыл на багровой руке два гнойника и наложил повязку, потом отправился в женскую половину, где сделал одной бабе операцию в глазу [...] после пришел старик с дурной болезнью, потом баба с тремя ребятишками в чесотке, и работа закипела» (Т. VII, с. 146-147). Прием каждого пациента сопровождается рассуждениями Григория Ивановича о «больничном скандале», и с появлением нового больного его раздражение растет. Гнойник, который удаляет доктор, – пластическое оформление в тексте его недовольства. Противоречивость ситуации в том, что Григорий Иванович, свободно удаляющий нарыв на теле, оказывается беспомощным перед психологическими и бытовыми проблемами.

В рассказе «**Неприятность**» автор продолжает репрезентацию больничного локуса, обладающего в прозе писателя набором признаков. Здесь так же, как и в произведении «**Беглец**», появляется образ примитивно оснащенной земской больницы, где медицинские атрибуты соседствуют предметами повседневной жизни. Замечание о форме земского врача («Он опять надел фартук, подпоясался полотенцем и пошел в больницу», Т. VII, с. 146) определяет тему убогости провинциальных больниц и их медиков (вместо халата, формы – фартук и полотенце). Репрезентация больничной одежды Григория Ивановича

является копией описания «медицинского» наряда безымянного доктора из рассказа «Беглец» (ср.: «через приемную прошел доктор в белом фартуке и подпоясанный полотенцем, (Т. VI, с. 346). Данное совпадение, не сближая различные образы врачей⁵, позволяет предположить о существовании в чеховском нарративе единого «больничного» текста, обнаруживающего общие ситуации, узловые моменты в репрезентации больничного локуса. Однако если в более раннем произведении больница – не только место действия, но и таинственное, непонятное пространство, представленное глазами ребёнка локус, то в рассказе «Неприятность» лечебница становится удобным фоном развития истории.

«Палата №6» (1892) продолжает «больничный» текст писателя и обнаруживает заявленные ранее в произведениях и эпистолярной прозе мотивы. Больница здесь – это «небольшой флигель, окруженный целым лесом репейника, крапивы и дикой конопли. Крыша на нем ржавая, труба наполовину обвалилась, ступеньки у крыльца сгнили и поросли травой, а от штукатурки остались одни только следы» (Т. VIII, с. 72). Как и в ранних рассказах, в «Палате №6» больничное пространство убого и запущенно, однако здесь использование медицинских атрибутов сводится до минимума: корпус становится флигелем, приемная – сенями, сторож Никита заменяет медицинского работника и уподобляется «степной собаке». Логично сравнение «лечебного» учреждения со зверинцем, где «воняет кислою капустой, фитильною гарью, клопами и аммиаком» (Т. VIII, с. 73). Наличие «серого больничного забора с гвоздями», «обращенными остриями вверх» (Т. VIII, с. 72) соотносит больницу с тюремным пространством, а ее обитателей – с заключенными. Данное сближение характерно для чеховского нарратива: больница как тюрьма.

Очевидна причина «заключения» сумасшедших больных и закономерен характер их лечения, суть которого – в его отсутствии. Палата-флигель существует для изоляции сумасшедших пациентов и, значит, облегчения жизни социума. В итоге существование палаты №6 переворачивает в тексте сферы больного и здорового: лечебный эффект направлен на окружающее общество, сумасшедшие и здоровые меняются местами. Идея «больного общества» обесмысливает в сознании доктора Рагина усилия самой медицины и существования лечебных заведений: «Осмотрев больницу, Андрей Ефимыч пришел к

заклучению, что это учреждение безнравственное и в высшей степени вредное для здоровья жителей» (Т. VIII, с. 83).

Доктор один из первых задумывается о вредности больницы, что отсылает к аномальности общественных законов, допускающих существование подобных лечебниц. После посещения палаты-флигеля и признания сумасшедшего пациента интересным и нормальным человеком Рагин приходит к идее «больного общества». В связи с этим больница, где изолированы необычные люди, становится местом философствования и онтологических рассуждений доктора. Палата №6 – особый локус, посещение которого сопровождается озарением доктора. Очевиден финал повести, где полученные доктором знания расцениваются как отклонение от нормы, признаются опасными. «Больное общество», переворачивая сферы врачевания и болезни, изолирует Рагина и помещает в палату-флигель.

Таким образом, в поздних рассказах Чехова болезнь и лечение являются не только фоном развития действия, но и двигателем сюжета: недуг и сопровождающее его процесс врачевания наделяет участников процесса особым знанием, в результате чего персонажи задумываются над пошлостью жизни и пытаются решить неразрешимые философские вопросы. В ранних чеховских рассказах автор, наделяя пациента и врача некоторым знанием, не выводит участников ситуации болезни-лечения за пределы соматической сферы и мелких бытовых проблем.

В зрелой чеховской прозе о врачах обнаруживаются зеркальные варианты ранних сюжетов и мотивов. Фигуры врачевателей из повести «**Дуэль**» (1891) и «**По делам службы**» (1899) реализуют в соотношении доктор-охотник и атрибутируют обряд жертвоприношения. Образ доктора Самойленко («**Дуэль**»), обитателя кавказского пространства, развивается в парадигме медиатора, устроителя жизни – жрец, совершающий обрядовые действия. Мотив еды, сопровождающий фигуру доктора, «стягивает» в одно целое ипостаси Самойленко. С одной стороны, ритуал приема пищи упорядочивает «отношения между людьми и, в целом организует миропорядок». С другой – «обряд еды входит в ритуал жертвоприношения... и сам имитирует жертвоприношение» [Топоров, 1988, с. 428], в итоге повар как организатор ритуала приобретает функции жреца, исполнителя обряда (О.М. Фрейденберг). Приготовление обедов, которые устраивает в

повести доктор Самойленко, соотносится с процессом врачевания (ср. отсекаание болезни в процессе лечения – разрубание еды на части во время приготовления пищи) и актуализирует заявленное в ранних рассказах сопоставление доктор-охотник.

Хирург Николай Евграфыч («Супруга», 1895) выступает в роли смертельно больного чахоткой человека, узнавшего об измене жены и разочарованного в своей жизни. Драматизм рассказа в том, что Николай Евграфыч, искусно владеющий скальпелем, оказывается беспомощным и перед своим недугом, и перед своей женой: в финале все остается на своих местах, а смертельно больной хирург вынужден «отдаться в руки этого ничтожного, лживого, пошлого, мелкого, по натуре совершенно чуждого ему существа» (Т. IX, с. 99). Супруга в рассказе является персонификацией болезни хирурга: «Лучшие годы жизни протекли, как в аду, надежды на счастье разбиты и осмеяны, здоровья нет [...] если бы в его квартире жила шайка разбойников, то и тогда бы его жизнь не была так безнадежно, непоправимо разрушена, как при этой женщине» (Т. IX, с. 95). Жена разрушает внутреннюю жизнь Николая Евграфыча, его душевное равновесие, чахотка – его тело.

В образе Ольги Дмитриевны подчеркиваются зооморфные характеристики: она сравнивается с хищником. Данное уподобление продолжает заявленную в ранних чеховских произведениях цепочку женщина-возлюбленная-болезнь и пластически оформляет представления о болезни как охотнице за здоровьем. В связи с супругой Николай Евграфыча постоянно упоминается ее маленькая ножка, которая трактуется как заменитель ее души: Ольга Дмитриевна существует в сфере телесных ощущений, поэтому и ее душа сосредотачивается лишь в части тела.

В «Супруге» мотив любовного треугольника, заявленный в ранней прозе писателя, трансформируется: доктор, оказавшийся в ситуации больного и тем самым поставивший под сомнение свою способность врачевания, закономерно выступает в роли жертвы, обманутого мужа.

Новелла «Ионыч» (1898) – зеркальный вариант раннего чеховского рассказа «Цветы запоздалые» (1882), здесь заявлена ситуация любовного треугольника, обязательным участником которого является доктор. Сближение образов доктора Топоркова («Цветы за-

поздалые») и Старцева («Ионыч») не вызывает сомнения: быстрый карьерный рост, удачная врачебная практика, возможность любовной интриги. Если Топорков предстает в повествовании успешным лекарем и холодным человеком, то Старцев в «Ионыче» проживает этот путь на страницах новеллы, и в финале перед читателем появляется богатый, но сухой человек: потому доктор Дмитрий Ионыч в тексте становится Ионычем – знак потери своей сути, себя.

Любовный треугольник в новелле трансформируется в усеченный вариант: влюбленный доктор и дочь пациентки. В пределах одного текста он претерпевает изменения параллельно изменениям, произошедшим в самих персонажах: в финале Ионыч, как и Топорков, становится объектом соблазнения. Однако недостающий для удачного романа атрибут интриги – обманутая сторона – обрекает на провал и попытку Старцева в начале повествования, и соблазнение Екатериной Ивановной сухого Ионыча. Изменение молодого врача Старцева в успешного, но бесчувственного лекаря Ионыча является зеркальным отражением истории Топоркова. Если Топорков в конце рассказа отвечает взаимностью на любовь Маруси, то Старцев, наоборот, из живого молодого доктора, превращается в «языческого бога».

Таким образом, в зрелой чеховской прозе наряду с частичным сходством сюжетных ситуаций способы реализации ситуации болезни становятся принципиально иными, чем в ранних рассказах. В повествовании новелл зрелого периода в отличие от ранней прозы игра со словом, реализующаяся в развертывании поговорочных метафор, несовпадении фраз, уходит в подтекст, в то время как определяющим становится решение глубоких философских проблем.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Виктория Федоровна Стенина – кандидат филологических наук, доцент, зам. директора Гуманитарного ин-та Алтайского государственного технического университета им. И.И. Ползунова (Барнаул).

2 Материалы были впервые опубликованы в: Стенина В.Ф. Мифология болезни в прозе А.П. Чехова: Монография. – Барнаул: АлтГПА, 2013. – 204 с.

3 О чеховской новелле зрелого периода см.: Видуэцкая И.П. Способы создания иллюзии реальности в прозе зрелого Чехова // В творческой лаборатории Чехова. М., 1974. С. 279-296; Скафтымов А.П. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958; Богданов В.А. Лабиринт сцеплений: Введение в поэтику и проблемы чеховской новеллы. М., 1986; Кузнецова М.В. Творческая эволюция Чехова. Томск, 1978; Катаев В. Литературные связи Чехова. М., 1989; Разумова Н.Е. Повесть А.П. Чехова «Дуэль»: дуэль в большом мире // Русская повесть как форма времени: сборник статей. Томск, 2002. С. 238-249.

4 Произведения А.П. Чехова цитируются по: Чехов А.П. Полное собрание сочинений: в 30 т. М.: Наука, 1972-1983. Далее номер тома и страницы указываются в круглых скобках после цитаты.

5 Если в более раннем рассказе «Беглец» образ безымянного доктора создается в иронично-сниженной манере, то в представлении образа Григория Ивановича Овчинникова («Неприятность») появляется иная тональность: с его фигурой в рассказах вводится тема усталости и неудовлетворенности собственной профессией. Таким образом, логичнее говорить не о сближении персонажей, а о соотношении функции образов врачей-врачей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Катаев, В. Б. Проза Чехова: Проблемы интерпретации / В.Б. Катаев. – Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1979. – 326 с.

Козубовская, Г. П. Мотив мертвого жениха в прозе А.П. Чехова / Г.П. Козубовская // Культура и текст – 2005: Сборник научных трудов Международной конференции: в 3 т. Т. 2. – Санкт-Петербург; Самара; Барнаул: Изд-во Барн. гос. пед. ун-та, 2005. – С. 191-207.

Ларионова, М. Ч. Рассказ А.П. Чехова «Ионыч» в свете русской традиционной культуры / М.Ч. Ларионова // Проблемы истории, филологии, культурологии / РАН, Магнитогорский государственный университет. – 2010. – №4 (30). – С. 164-173.

Разумова, Н. Е. Повесть А.П. Чехова «Дуэль»: дуэль в большом мире / Н.Е. Разумова // Русская повесть как форма времени: сборник статей. – Томск, 2002. – С. 238-249.

Сухих, И. Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова / И.Н. Сухих. – Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1987. – 184 с.

Тюпа, В. И. Художественность чеховского рассказа: учеб. пособие / В.И. Тюпа. – Москва: Высшая школа, 1989. – 135 с. – (Б-ка преподавателя).

Топоров, В. Н. Еда / В.Н. Топоров // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. Т. 2. – Москва: Советская энциклопедия, 1988. – 671 с.

Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – Москва: Лабиринт, 1997. – 448 с. – (Философия риторики и риторика философии).

Чехов, А. П. Полное собрание сочинений: в 30 т. / А.П. Чехов; Академия наук СССР, Институт мировой литературы. – Москва: Наука, 1974 – 1983.

Чудаков, А. П. Поэтика Чехова / А.П. Чудаков. – Москва: Наука, 1971. – 293 с.

REFERENCES

Kataev, V. B. Proza Chekhova: Problemy interpretacii / V.B. Kataev. – Moskva: Izd-vo Mosk. un-ta, 1979. – 326 s.

Kozubovskaya, G. P. Motiv mertvogo zheniha v proze A.P. Chekhova / G.P. Kozubovskaya // Kul'tura i tekst – 2005: Sbornik nauchnyh trudov Mezhdunarodnoj konferencii: v 3 t. T. 2. – Sankt-Peterburg; Samara; Barnaul: Izd-vo Barn. gos. ped. un-ta, 2005. – S. 191-207.

Larionova, M. Ch. Rasskaz A.P. Chekhova «Ionych» v svete russkoj tradicionnoj kul'tury / M.Ch. Larionova // Problemy istorii, filologii, kul'turologii /

RAN, Magnitogorskij gosudarstvennyj universitet. – 2010. – №4 (30). – S. 164-173.

Razumova, N. E. Povest' A.P. Chekhova «Duel'»: duel' v bol'shom mire / N.E. Razumova // Russkaya povest' kak forma vremeni: sbornik statej. - Tomsk, 2002. - S. 238-249.

Suhih, I. N. Problemy poetiki A.P. Chekhova / I.N. Suhih. – Leningrad: Izd-vo Leningr. un-ta, 1987. – 184 s.

Tyupa, V. I. Hudozhestvennost' chekhovskogo rasskaza: ucheb. posobie / V.I. Tyupa. – Moskva: Vysshaya shkola, 1989. – 135 s. – (B-ka prepodavatelya).

Toporov, V. N. Eda / V.N. Toporov // Mify narodov mira: Enciklopediya: v 2 t. T. 2. – Moskva: Sovetskaya enciklopediya, 1988. – 671 s.

Frejdenberg, O. M. Poetika syuzheta i zhanra / O.M. Frejdenberg. – Moskva: Labirint, 1997. – 448 s. – (Filosofiya ritoriki i ritorika filosofii).

Chekhov, A. P. Polnoe sobranie sochinenij: v 30 t. / A.P. Chekhov; Akademiya nauk SSSR, Institut mirovoj literatury. – Moskva: Nauka, 1974 – 1983.

Chudakov, A. P. Poetika Chekhova / A.P. Chudakov. – Moskva: Nauka, 1971. – 293 s.

Н.М. Абиева¹

Алтайский государственный медицинский университет

КОСТЮМНАЯ ПАРАДИГМА НОВЕЛЛЫ А.П. ЧЕХОВА «ДОМ С МЕЗОНИНОМ»²

Костюмные смыслы в новелле «Дом с мезонином» (1896) – одном из наиболее насыщенных описаниями костюмов персонажей произведении – формируются архетипическими мотивами, обыгранными в акустических ассоциациях, в аллюзиях, в метафорах, развертывающих стертый смысл фразеологизмов, в сюжетных рифмах. Многозначность костюма возникает как результат пересечения многообразных историко-культурных смыслов. Костюм как ядро нарратива в свернутом виде содержит сюжет новеллы.

Архетипичность упоминаемых деталей увязывает отдельные эпизоды в общую художественную концепцию. «Железные башмаки», восходящие к фольклору, формируют подтекстовый слой новеллы, связанный с мотивом недостижимости мечты для вялого человека. Белокуров и Художник зарифмованы «железными башмаками»: для обоих сюжет поиска по свету счастья и обретения его через страдания остался нереализованным.

Ключевые слова: архетип, костюм, мотив, нарративный узел, подтекст

В современной науке выделяют несколько функций костюма: характерологическая, социальная, креативная, моделирующая. Костюм персонажей создает сложное смысловое целое, оформляя в художественной концепции, помимо телесности персонажа, авторскую оценку, как правило, зашифрованную в пластике.

Отзвуки костюма – в названии имени Волчаниновых «Шелковка» (от слова «шелк»). Семантика женского очарования, сохраненная в топониме, получает развитие в мотиве посещения имения художником: «А в это время на террасе говорили, слышался шорох платьев, перелистывали книгу» [Чехов, Т. VI, с. 178]³. Акустический образ, оформляя усадебный текст, вносит в него особое очарование, парадоксальным образом противореча грустным размышлениям художника о своем тяжелом сердце, которое ему так хотелось вырвать из груди. «Шорох платьев» отсылает к пушкинской поэзии: достаточно вспомнить «Признание» («Я Вас люблю, хоть я бешусь») с его семантикой самообмана.

«Костюмные» эпизоды в новелле дифференцируют главных и второстепенных персонажей. Так, в описании костюма неглавного персонажа – Белокурова – важен лейтмотив: «... ходил в поддевке» (с.174). Поддевка, с одной стороны, – признак опрощения приближения помещика к простому сельскому люду (обернувшееся отсутствием способности к делу вообще), с другой стороны, – признак неопрятности. Вариативность в костюме персонажа – появившаяся вышитая сорочка. Ввод новой детали – это авторский ход, который замещает длинное описание: так обозначено появление женщины, перестраивающей Белокурова на свой манер. Зонтик в ее руках – знак власти над мужчиной, атрибут, меняющий свою семантику: им отмечена метаморфоза дачницы в помещицу: «Года три назад она наняла один из флигелей под дачу, да так и осталась жить у Белокурова, по-видимому, навсегда» (с. 182). В финале новеллы рассказчик, встретивший Белокурова по пути в Крым, отмечает: «Он по-прежнему был в поддевке и вышитой сорочке. <...> Имение свое он продал и купил другое, поменьше, на имя Любви Ивановны» (с. 191). Полная власть подруги, проявляющаяся внешне в постоянстве костюма, выражается в его несамостоятельных поступках, совершаемых под диктовку Любви Ивановны.

«Стройная, красивая Лида»: архетип амазонки. Лейтмотив портрета Лиды – «... тонкая, бледная, очень красивая, с целой копной каштановых волос на голове, с маленьким упрямым ртом» (с. 175). Чехов неслучайно делает явные акценты на двух деталях костюма Лиды – это перчатки и хлыст в ее руках, Перчатки и хлыст – атрибуты костюма наездницы, типа, восходящего к амазонке, готовой сражаться за свои убеждения.

Детали костюма, создавая переключки эпизодов, в сложном смысловом целом переживают метаморфозы. Эпизод из биографии художника (встреча с гордой девушкой-буряткой, которая презирая европейца, когда надоест с ним говорить, просто мчится вскачь), связанный с упоминанием такой неженской детали костюма, как штаны, превращается в своеобразный нарратологический узел. Ассоциации бурятки с Лидой очевидны: так акцентируется «мужское», «волевое» начало в молодой девушке, столь отталкивающее для художника. Появление брюк в женском гардеробе, с одной стороны, признак дикости, с другой, наоборот, – эмансипированности, утверждения рав-

ноправия полов в цивилизованном мире. Женщина, надевая брюки, подает знак того, что она ни в чем не уступает мужчине, она также свободна и самостоятельна в своих убеждениях, мыслях и поступках.

В последней сцене новеллы остается только громкий голос Лиды, заполняющий собой все пространство дома, из которого вытеснены все остальные. Отсутствие Мисюсь «развоплощает» Лиду, которая существует в сознании художника не визуально, а всего лишь как акустический эффект. Лида как тень в опустевшем мире, мире, из которого исчезла Красота и поэзия.

Миф о Пигмалионе и Галатее в «усадебном тексте». В отличие от описания Лиды, во внешности Жени упоминаются ее большие глаза: «... тоже тонкая и бледная, с большим ртом и с большими глазами» (с.175). Очарование от женской красоты выражается в том, что одежда является ее естественным продолжением: Женя органично вписывается в романтический пейзаж сада, рощи, пруда, где они проводили время. «Корзинка» - атрибут усадебного и в то же время условного идиллического бытия – наряда пастушки. «Корзинка» противопоставлена хлысту Лидии – грубому мужскому предмету, которым подгоняют коня или используют для наказания. «Хлыст» превращается в знак подавления: неслучайно мать благоговела перед своей старшей дочерью. Хлыст становится нарратологическим знаком, предваряющим развитие сюжета.

В отличие от серьезной, дельной, но скучной Лиды, для Жени жизнь делится на будни и праздники: «Я видел, как Женя и её мать, обе в светлых платьях, прошли из церкви домой и Женя придерживала от ветра шляпку» (с. 179). Семантика светлого платья неоднозначна: с одной стороны, это знак невесты, с другой стороны, - иллюзорности, мечты. Светлые тона – признак бесплотности, бестелесности, воздушности, что и характерно для хрупкой внешности Жени, жест передерживания рукой шляпки от ветра усиливает настроение неуловимости, недостижимости мечты: Мисюсь в любой момент может исчезнуть и оказаться далеко. Художник, всякий раз фиксируя одежду Жени, материализует ее, вылепливая, как Пигмалион Галатею.

«Усадебный роман» художника и Жени ограничивается несколькими встречами и последним свиданием, происходящим в «грустную августовскую ночь» - кульминацией новеллы. Детали одежды повторяются: «... плечи ее были покрыты только одной рубашечкой, и она

сжалась от холода» (с. 188). Она снова нежна, хрупка и очень женственна, Художник не может оторвать от нее глаз. Она его муза, любящая его так просто и безоглядно: «Мне страстно хотелось писать только для нее» (с. 188). Он называет ее своей «маленькой королевой, которая вместе со мной будет владеть этими деревьями, полями, туманом, природой…» (с. 189).

Костюм-символ: пальто.

Художник, по его собственному определению, -странный человек, бродяга. Эпизод ночного свидания («Я снял с себя пальто и прикрыл её озябшие плечи; она, боясь показаться в мужском пальто смешной и некрасивой, засмеялась и сбросила его, и в это время я обнял её и стал осыпать поцелуями её лицо, плечи, руки», с. 189) глубоко символичен. Пальто здесь выполняет функции романтического плаща, Название верхней одежды «пальто» заимствовано из французского языка – *paltot*, кроме названия предмета одежды, слово означает также «покров», в испанском языке пальто – *abrigo* – обозначает еще и «защиту», «укрытие». Таким образом, пальто ассоциируется с защищенностью, огражденностью. В сбрасывании чужой одежды – легкомысленном жесте Мисюсь, уже ставшей частью души героя, - неосознанное отделение ею себя от художника. Так, в соответствии с семантикой оберега, сброшенное «пальто» готовит расставание.

«Железные башмаки» и «насмешливое счастье». Архетипичность некоторых упоминаний деталей увязывает отдельные нарратологические эпизоды в общую художественную концепцию. Так, живущий под башмаком женщины, которая старше его на десять лет («… очень полная, пухлая, важная, похожая на откормленную гусыню», с. 182), пребывающий в постоянном процессе поглощения еды, превратившей вышитую сорочку Белокурова в своеобразный хомут, демонстрируя то «материнскую власть» над ним, то комплекс брошенной любовницы, Белокуров тайно мечтает о сестрах. Он случайно пробалтывается в исповедальном монологе о Лиде: «О, ради такой девушки можно не только стать земцем, но даже истаскать, как в сказке, железные башмаки» (с. 182). «Железные башмаки» формируют подтекстовый слой новеллы, обнажая недосыгаемость мечты для вялого человека. Белокуров и художник увязаны именно этими «железными» башмаками: упрекая помещика в скучной, неколоритной жизни, художник сам оказался неспособным добиваться утраченного. Его «бродяжья»

сущность оказалась в противоречии с пониманием счастья как некоей определенности. «Железные башмаки» как символ поиска по свету и обретения счастья через страдания – остались для него нереализованным сюжетом.

Сказочный сюжет коррелирует с басенным. Строка из басни, которую Лида диктует ученику, – иронически опрокинутая архетипическая ситуация: утрата счастья вследствие тщеславия и самодовольства. Распушивший хвост перед Женей в ночном свидании, художник теряет все с ее исчезновением. Упоминание усадебной липовой аллеи подспудно вводит тему памяти: «... и мало-помалу мне начинает казаться, что обо мне тоже вспоминают, меня ждут и что мы встретимся...» (с.191).

Костюм заполняет текстовые «лакуны», формируя как повествование, так и подтекст, ненавязчиво акцентирует нарратологические эпизоды и расставляет знаки, предвещающие развитие сюжета.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Абиева Наиля Мисирхановна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка как иностранного Алтайского государственного медицинского университета.

2 Статья впервые напечатана в 2010 году в сборнике Чеховские чтения в Таганроге. Материалы I и II Международных молодежных конференций 2009-2010 / отв. ред. В.В. Кондратьева. Таганрог: Изд. Отдел Таганрог. гос. пед. Ин-та, 2010. С.49-51.

3 Текст новеллы цитируется по: Чехов А.П. Полное собрание сочинений: в 30 т. М.: Наука, 1972-1983. Далее номер страницы указывается в круглых скобках после цитаты.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

А.П. Чехов: варианты интерпретаций: сб. науч. ст. Вып. I / под ред. Г.П. Козубовской и В. Ф. Стениной. [Серия «Лицей»]. Барнаул, 2007. - 160 с.

Большой испанско-русский словарь. Москва, 2007.

Кирсанова, Р. М. Костюм в русской художественной литературе XVIII-первой половины XX вв. / Р. М. Кирсанова. – Москва: Большая Российская энциклопедия, 1995. – 383с.

Фарино, Е. Введение в литературоведение: учебное пособие. Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им А.И. Герцена, 2004. - 839 с.

Французско-русский и русско-французский словарь. Киев, 1995.

Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 тт. Т. VI. - Москва: Наука, 1983. - 736 с.

REFERENCES

A.P. Chekhov: varianty interpretacij: sb. nauch. st. Vyp. I / pod red. G.P. Kozubovskoj i V. F. Steninoj. [Seriya «Licej»]. - Barnaul, 2007. - 160 s.

Bol'shoj ispansko-russkij slovar'. - Moskva, 2007.

Kirsanova, R. M. Kostyum v russkoj hudozhestvennoj literature XVIII - pervoj poloviny XX vv. / R. M. Kirsanova. - Moskva: Bol'shaya Rossijskaya enciklopediya, 1995. - 383s.

Farino, E. Vvedenie v literaturovedenie: uchebnoe posobie. - Sankt-Peterburg: Izd-vo RGPU im A.I. Gercena, 2004. - 839 s.

Francuzsko-russkij i russko-francuzskij slovar'. - Kiev, 1995.

Chekhov, A. P. Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 30 tt. T. VI. - Moskva: Nauka, 1983. - 736 c.



**СЕМАНТИЗАЦИЯ.
КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ.
СМЫСЛ**



А. А. Фаустов¹

Воронежский государственный университет

О ДВОЙНИКАХ²

В статье делается попытка наметить семиотические контуры литературного двойничества. Двойники определяются как два персонажа, обладающие абсолютным телесным сходством, которое они взаимно удостоверяют. Фигура двойника противопоставляется, с одной стороны, копии (клону), а с другой – призраку. В первом случае основанием для сравнения выступает то, что внешность и имя субъекта перестают выполнять идентифицирующую функцию; во втором случае – то, что отношение между «парными» субъектами является асимметричным. Соответственно, дифференциальным признаком в первом случае служит то, что копии (клоны) наделены совпадающей личной идентичностью и потому могут быть различены лишь по их положению в пространстве-времени; во втором случае – то, что призраки лишены референтной стабильности. В целом мир, в котором возможны двойники, можно назвать омонимическим, а точнее – таким, в котором преодоление семиотического тождества двух персонажей осуществляется, как правило, за счет устранения или исчезновения одного из них.

Ключевые слова: Двойник, копия (клон), призрак, изображение, семиотика, референт, индекс, персонаж, идентичность, имя собственное, омонимия

Со времен знаменитой работы О. Ранка «Двойник» (1914) фигуре двойника и феномену двойничества в литературе и искусстве (особенно в киноискусстве) было посвящено огромное, теперь уже с трудом поддающееся даже простому учету количество исследований (см., к прим.: [Herdman, 1993], [Forderer, 1999], [Bär, 2005]). И одна из основных проблем, которая обнаруживается даже при беглом знакомстве с ними, состоит в осязаемом разбросе мнений о том, кого, собственно, следует считать двойниками. Причем, добавим, такая размытость предмета наблюдается не только в разысканиях теоретического, типологического характера. К примеру, в литературе о Ф.М. Достоевском общим местом является тезис о тотальном принципе двойничества, которому подчинены взаимосвязи между героями, населяющими вымышленный мир писателя. Между тем, если мы обратимся к лексике, то выяснится, что само слово «двойник» Достоевский использует только в двух произведениях – в одноименной повести (1846, 1866), в романе «Подросток» (1875) и в «Сне смешного человека» (1877).

Неудивительно поэтому, что регулярно предпринимались попытки так или иначе отграничить тему двойника от пересекающихся с ней тем (ср. обзор таких подходов: [Fröhler, 2004, pp. 11-22]). В настоящих конспективных заметках мы продолжим эти попытки, сосредоточившись преимущественно на семиотической стороне вопроса, которая, насколько можно судить, до сих оставалась в тени (ср. наиболее важные для нас работы, развертывающиеся, впрочем, за исключением статьи Л. Долежела, скорее в философской плоскости: [Doležel, 1985], [Webber, 1996], [Vardoulakis, 2010]).

Под двойниками, в строгом смысле этого слова, мы будем понимать двух персонажей, обладающих абсолютным (или почти абсолютным) сходством, которое они взаимно удостоверяют (и которое признают другие). Соответственно, с точки зрения нарративной, почти обязательным элементом событийной канвы «двойнического» текста должна быть встреча таких персонажей. Если принять эти критерии, то из числа популярных произведений, обычно фигурирующих в реестрах аналитиков двойничества, должны быть вычтены «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Р.Л. Стивенсона (1886) и «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда (1891). Во-первых, ни в одном, ни в другом двойников как отдельных, самостоятельных антропоморфных референтов нет. А во-вторых, отношение между двумя трансформами героя Стивенсона и между героем Уайльда и его портретом основывается не на сходстве, а на противоположности. Кроме того, не менее существенен признак взаимного удостоверения (в этих произведениях, естественно, не работающий). К примеру, в «Отчаянии» В.В. Набокова (1930) рассказчик встречает героя, которого принимает за своего двойника, но который в действительности не имеет с ним никакого подобия.

Говоря о сходстве, нужно уточнить, что речь идет о зримом, внешнем, телесном тождестве. Если следовать общему направлению мысли П.Ф. Стросона, то можно сказать, что по отношению к соматическому и ментальному, к «телу» и «душе» в структуре индивидуальности логически первичным, поддерживающим их единую субъектность выступает *person*, *персона* [Strawson, 1996, pp. 87-116] (*лицо* – в русском переводе [Стросон, 2009, с. 98-130]). Так вот, случай двойника вносит в эту конфигурацию фундаментальный дисбаланс, ставя под сомнение статус персоны и тем самым расщепляя индивида на

«тело» и «душу». Соматическое в результате превращается в простую оболочку, в одежды «души», которые больше с ней внутренне не сопрягаются. Показательно, что в романе Жан-Поля «Зибенкэз» (1796–1797), в котором, как известно, и было изобретено слово «двойник» – «Doppeltgänger» (с буквой -t- посередине, впоследствии выпавшей), телесный облик друзей-двойников рисуется как раз с помощью иронической «гардеробной» метафорики. А в пьесе Ж. Жироду «Амфитрион – 38» (1929) есть целая сцена, в которой Меркурий советует Юпитеру, принявшему вид Амфитриона, сделать кожу для вящего правдоподобия более грубой и ушить ее, чтобы она не болталась, как на вешалке, а сам Юпитер жалуется на то, что чувствует себя в теле смертного губкой, пропитанной кровью.

То, как в «двойническом» тексте соотносятся между собой соматическое и ментальное у «парных» персонажей, является факультативным, хотя едва ли не единственное произведение, где двойники оказываются подобны друг другу и внешне, и внутренне, – это как раз «Зибенкэз». Обычно же соматическое сходство таких персонажей сопровождается их ментальным различием, вплоть до демонстрации полного антагонизма. Но так или иначе зримое в двойнической ситуации перестает выполнять свою идентифицирующую функцию. И этот сбой непосредственно переключается с тем, как ведут себя в «двойническом» тексте собственные имена.

В нормальном случае внешность и имя индивида как бы дублируют, корректируют друг друга, обеспечивая успешность узнавания. Если прибегнуть к терминам Ч.С. Пирса (не связывая себя жестко его классификацией знаков), то имя – в качестве орудия референции, а не элемента ономастикона – можно определить как индексальный синсигнум, как указательный единичный знак. Одно и то же имя может быть использовано для обозначения разных индивидов, а вернее – разных персон, лиц (и в этом смысле собственное имя – общий знак, легисигнум), но в акте референции оно обретает свою сингулярность. Сложнее дело обстоит с истолкованием внешности, которая сама по себе как будто бы не является знаком. Однако мы можем утверждать, что неспециализированную семиотическую миссию внешность все же выполняет, будучи своеобразным индексом, указывающим на то единичное лицо, чьим и только чьим «телом» он служит. Такого рода знак можно интерпретировать как индексальный квалисигнум, как фикса-

цию некоего уникального качества: внешность никогда в точности не совпадает с собой, но, изменяясь в некотором диапазоне, тем не менее сохраняет с собой равенство.

Двойническая ситуация, расшатывающая всю эту цельную конструкцию, приводит к тому, что внешность изолируется, отчуждается и, вместо того чтобы отсылать к единственно возможному лицу, начинает свидетельствовать лишь об одном – о существовании двух целиком подобных для взгляда персонажей. Такая десятиотизация, такое предельное овеществление соматического рикошетом воздействует и на поведение собственных имен. Проблематизация лица оборачивается тем, что имя теряет способность обозначать его, но не получает взамен способности указывать на «душу» индивида. Кооперация имени с внешностью закрывает для него такой запасной путь, отклоняя ономастическую референцию от «души» к «телу» и при этом не давая ей до конца совершиться, предъявляя ей не один «мешок из кожи» (по выражению А. Уотса), а два. Наличие двойников, иными словами, не позволяет имени воплотиться из легисигнума в полноценный сингнум.

Нужно уточнить, что такой захват имени «телом» в конкретных «двойнических» произведениях может происходить по-разному. В большинстве из них «парные» персонажи носят одинаковые имена, и в таких произведениях, как «Вильям Вильсон» Э.А. По (1839) или «Двойник» Достоевского, одноименность тематизируется как приложение к соматической тождественности (со всеми вытекающими отсюда последствиями). Но иногда у двойников могут быть несовпадающие имена (в том числе в творчестве Э.Т.А. Гофмана), что порождает особые связанные с ономастикой стратегии, которые здесь мы рассматривать не будем и которые в целом строятся на приеме *qui pro quo*. Сошлемся лишь на жан-полевского «Зибенкэза», где друзья-двойники сначала намереваются избрать имя одного из них в качестве общего, а затем решают обменяться своими именами. В итоге автор будет вынужден санкционировать этот обмен и даже озаглавить роман «уворованным», а не исконным именем центрального героя, который должен был бы зваться Лейбгебером (добавим, что по-немецки *Leibgeber* буквально – что-то вроде *дарителя тела*).

Коллеблющийся статус имени собственного в двойнической ситуации становится предметом специальной рефлексии в книге А. По-

горельского «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (1828) (в которой, напомним, слово «двойник» и получило прописку в русском языке). Явившийся к рассказчику вполне дружественный двойник на вопрос о его имени ответит так: «...у меня нет собственного имени; а если б непременно нужно было принять какое-нибудь, то ближе всего мне следовало бы называться так, как вы» [Погорельский, 2010, с. 10]. У двойника Погорельского есть своя соматическая оболочка и своя, отдельная от рассказчика биография, но нет никакого своего, особенного имени. И выход из этого референциального тупика alter ego рассказчика усматривает в том, чтобы довольствоваться таким именем, которое как таковое вообще должно быть квалифицировано (в пирсовской терминологии) не как индекс, а как символ, конвенциональный знак: «В Германии <...> нашу братью называют Doppeltgänger. <...> но так как у нас иностранных слов, говорят, уже слишком много, то я осмелюсь предложить называть меня Двойником» [Погорельский, 2010, с. 11]. Имя тут радикально генерализуется, превращается в родовую категорию, под которую может быть подведен любой представитель «братьи» двойников, приобретающий тем самым право претендовать на соответствующее имя как на субститут «нулевого» имени собственного. В результате возникает новый парадокс: соматически различные двойники – двойники разных индивидов – ономастически оказываются неразличимыми.

В другом развороте вызываемые двойничеством трудности с референцией разыгрываются в истории Амфитриона, как она запечатлена в драматургии: от комедии Плавта «Амфитрион» (между 188 и 184 до н. э.) – до «Амфитриона» Г. фон Клейста (1807). (История эта, впрочем, является двойнической в особом – маскарадном, притворном – изводе: двойники в ней – боги, которые на время оделись в костюмы людей.) Ономастическая кульминация истории приходится на эпизод, когда Сосий (Созий) – слуга Амфитриона – рассказывает своему господину о том, как он, отправившись с поручением к Алкмене в хозяйский дом, был поколочен самим собою (то есть Меркурием, облачившимся во внешность Сосия и присвоившим его имя). Ограничимся лишь одной репликой (в версии Клейста), в которой герой говорит о своем обидчике так: «...ich! Nicht dieses Ich von hier, // Doch das vermaledeite Ich vom Hause...» [Kleist, 1807, s. 56] (в достаточно точном русском переводе: «...Я. Не это Я, что здесь, // Другое Я, про-

клятое, из дома…» [Клейст, 1977, с. 208]). Двойничество подрывает референциальность не только имен, но и таких идеальных индексов, как местоимения (Ч.С. Пирс тонко заметил, что «…имя является несовершенным субститутотом местоимения» [Пирс, 2000, с. 209]). Поэтому, чтобы восстановить возможность идентификации, в подобных условиях оказывается необходимым прикреплять к личному местоимению «Я» добавочные шифтеры и слова, контекстуально играющие роль шифтеров (*von hier* или *vom Hause*), которые должны локализовать место такого «Я» в пространстве-времени.

Иначе говоря, и роман Погорельского, и история Амфитриона обнаруживают одну общую тенденцию «двойнического» текста, которую можно назвать ослаблением индексальности. И такое ее отрицание объясняется, в конечном счете, тем, что двойнический мир – в метариторическом плане – принадлежит к омонимическому типу миров, в которых означающих меньше, чем референтов (о типологии метатропов см.: [Фаустов, 2018]). Но это омонимичность особого рода. С одной стороны, она не подразумевает непременно сближения означаемых. Двойники – это ментально различные персонажи, обладающие личной идентичностью, и если бы они всегда придерживались правила коммуникативной искренности и удостоверяли свою идентичность, то, несмотря на сходство внешности и возможное совпадение имен (или даже относящихся к персонажам личных местоимений), референция к таким индивидам была бы более успешной. Последовательно реализованная омонимичность дает фигуру не двойников, а копий (клонов), которые тождественны и ментально, а потому могут быть различены исключительно по их положению в пространстве-времени. Так что в мире клонов идентифицирующую функцию могут выполнять только вспомогательные шифтеры.

С другой стороны (и это еще более существенно), под влиянием двойничества омонимичность отчасти изменяет свойственную ей логику обозначения референтов. В обычном варианте омонимия (в отличие, к примеру, от метафоры) симметрична. Двойничество же поляризует ее, делает асимметричной, что можно выразить с помощью утверждения: я – не двойник моего двойника (см. о подобных операциях как основе для построения актантных моделей: [Фаустов, 2019]). С такой точки зрения тождество индексов у двойников оказывается как будто бы до известной степени мнимым. Если двойни-

ки – это А и В, то принципиальный вопрос, кто из них чей двойник. Если А – подлинник, а В – двойник, то В выступает по отношению к А в качестве его персонифицированного иконического знака. В романе Погорельского двойник так и аттестует себя перед рассказчиком: «...я не кто иной, как образ ваш, явившийся вам» [Погорельский, 2010, с. 10]. Но тогда использование добавочных шифтеров выглядит не вынужденным, аварийным средством, а способом узаконить такое положение вещей. Если I – это любой из индексов (внешность, имя или личное местоимение), то они должны быть снабжены подобными шифтерами и применительно к А мы и обязаны говорить о Ia, а применительно к В – о Ib.

В такой перспективе ближайшими родственниками двойников должны считаться призраки (в одной из двух их главных разновидностей – см. об этом: [Фаустов, 2018a]), а чуть более дальними – вообще изображения: зеркальные, проекционные, живописные, кинематографические и т.д. И призраки, и изображения – иконические знаки тех или иных референтов, только призраки еще являются референтами и сами по себе (с минимизированной и нестабильной телесностью), а кроме того, иногда могут обладать «душой» того референта, знаком которого они служат, или редуцированным подобием самостоятельной «души». (Заметим, впрочем, что призрак в литературе – это обычно призрак не того, кому он является, а некоего другого субъекта.) В таком градационном ряду двойник – своего рода окончательно вочеловечившийся и обретший полную автономию от своего референта-подлинника призрак или даже испытывавшее сходные метаморфозы изображение. Примерами последнего в «двойническом» тексте могут быть «Тень» Г.Х. Андерсена (1847), «Человек из зеркала» Ф. Верфеля (1920) или «Венецианское зеркало...» А.В. Чайнова (1922).

До тех пор, пока мы рассматриваем двойников по аналогии с призраками и изображениями, идентифицирующая референция остается технической семиотической проблемой. Будучи прежде всего знаками, ни изображения, ни даже призраки поменяться местами со своими референтами не могут. Но двойники (в том числе воплотившиеся изображения) – это, напротив, в первую очередь референты, актанты и лишь по совместительству – знаки. И именно это создает почву для возможных рокировок между персонажем-подлинником и персонажем-двойником и для того, чтобы референция в результате получила

характер роковой и почти неразрешимой задачи. Ключевые двойнические коллизии сводятся к тому, что двойники не хотят быть двойниками или не желают признаваться в своей «вторичности» (для чего и пускают в ход ту самую коммуникативную неискренность, о которой мы упоминали выше). Событийно это проявляется в том, что между подлинником и двойником возникает конфронтация, зачастую завершающаяся устранением (или вытеснением на периферию рассказываемой реальности) одного из них либо оборачиванием асимметрии в пользу двойника – подчинением ему подлинника. Причем иногда причины поражения напрямую связываются с затрудненностью личной идентификации. Так, в стихотворении А. фон Шамиссо «Явление» (1828) двойник предложит своему визави выяснить, кто из них двойник, и лирический субъект-подлинник должен будет согласиться с тем, что двойник – это он.

По большому счету, однако, здесь можно усмотреть более общую закономерность «двойнического» текста. Даже в тех редких произведениях, где явная двойническая асимметрия отсутствует (как в жан-полевском «Зибенкэзе» и отчасти в «Двойниках» Гофмана (1822)) или же где, наоборот, двойник вполне принимает свою «вторичность» (как у Погорельского), события развиваются так, что один из «парных» персонажей удаляется со сцены. Сюжетно разоблачая себя как аномалию, двойничество смещает самые основы омонимического мира. Там, где нормой должен был бы быть перевес референтов над означающими, оно утверждает свой императив – сокращения, вычитания «лишних» референтов. И в этом смысле можно сказать, что тайным идеалом «двойнического» текста является мир без двойников, мир, где омонимия невозможна.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Андрей Анатольевич Фаустов – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории и типологии русской и зарубежной литературы Воронежского государственного университета, aafaustov@list.ru

2 Статья впервые была опубликована в: Вестник Воронежского гос. университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2019. – № 3. – С. 73–77.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Клейст. Г. фон. Амфитрион / Г. фон Клейст / пер. с нем. А.И. Оношкочич-Яцына // Клейст Г. фон. Избранное. – Москва: Художественная литература, 1977. – С. 177–278.

Пирс, Ч. С. Избранные произведения / Ч.С. Пирс. – Москва: Логос, 2000. – 448 с.

Погорельский, А. Сочинения. Письма / А. Погорельский. – Санкт-Петербург: Наука, 2010. – 755 с.

Стросон, П. Ф. Индивиды. Опыт дескриптивной метафизики / П.Ф. Стросон / пер. с англ. В.Н. Брюшинкина, В.А. Чалого. – Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2009. – 328 с.

Фаустов, А. А. О метатропах: попытка систематизации / А.А. Фаустов // Вестник Воронежского гос. университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2018. № 4. – С. 5-8.

Фаустов, А. А. Об актантных формациях Ф.М. Достоевского: введение в тему / А.А. Фаустов // Универсалии русской литературы. 7. / под ред. А.А. Фаустова, М. Фрайзе. – Воронеж: Издательский дом ВГУ, 2019. – С. 155-174.

Фаустов, А. А. «Призраки» Тургенева в призракологической перспективе / А.А. Фаустов // И. С. Тургенев: текст и контекст: Коллективная монография / под ред. А.А. Карпова, Н.С. Мовниной. – Санкт-Петербург: Скрипториум, 2018а. – С. 106-117.

Bär, G. Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm / G. Bär. – Amsterdam; New York: Rodopi, 2005. – 718 Seiten.

Doležel, L. Le triangle du double / L. Doležel // Poétique. – 1985. – № 64. – P. 463-472.

Forderer, C. Ich-Eklipsen: Doppelgänger in der Literatur seit 1800 / C. Forderer. – Stuttgart ; Weimar: J.G. Metzler, 1999. – 284 Seiten.

Fröhler, B. Seelenspiegel und Schatten-Ich. Doppelgängermotiv und Anthropologie in der Literatur der deutschen Romantik / B. Fröhler. – Marburg: Tectum Wissenschaftsverlag, 2004. – 376 Seiten.

Herdman, J. The double in nineteenth-century fiction / J. Herdman. – London: Macmillan Press, 1990. – 174 pp.

Kleist, H. von. Amphitryon / H. von Kleist. – Dresden: C.G. Gärtner, 1807. – 184 Seiten.

Strawson, P. F. Individuals. An Essay in Descriptive Metaphysics / P.F. Strawson. – London ; New York : Routledge, 1996. – 255 pp.

Vardoulakis, D. The Doppelgänger: literature's philosophy / D. Vardoulakis. – New York: Fordham University Press, 2010. – 329 pp.

Webber, A. J. The Doppelgänger: Double Visions in German Literature / A.J. Webber. – Oxford: Clarendon Press, 1996. – 392 pp.

REFERENCES

Klejst, G. fon. Amfitrion / G. fon Klejst / per. s nem. A.I. Onoshkovich-Yacyna // Klejst G. fon. Izbrannoe. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1977. – S. 177-278.

Pirs, Ch. S. Izbrannye proizvedeniya / Ch.S. Pirs. – Moskva: Logos, 2000. – 448 s.

Pogorel'skij, A. Sochineniya. Pis'ma / A. Pogorel'skij. – Sankt-Peterburg: Nauka, 2010. – 755 s.

Strosон, P. Ф. Individy. Opyt deskriptivnoj metafiziki / P.F. Strosон / per. s angl. V.N. Bryushinkina, V.A. Chalogo. – Kaliningrad: Izd-vo RGU im. I. Kanta, 2009. – 328 s.

Faustov, A. A. O metatropah: popytka sistematizacii / A.A. Faustov // Vestnik Voronezhskogo gos. universiteta. Seriya: Lingvistika i mezhkul'turnaya komunikaciya. – 2018. № 4. – S. 5-8.

Faustov, A. A. Ob aktantnyh formacijah F.M. Dostoevskogo: vvedenie v temu / A.A. Faustov // Universalii ruskoj literatury. 7. / pod red. A.A. Faustova, M. Frajze. – Voronezh: Izdatel'skij dom VGU, 2019. – S. 155-174.

Faustov, A. A. «Prizraki» Turgeneva v prizrakologicheskoj perspektive / A.A. Faustov // I. S. Turgenev: tekst i kontekst: Kollektivnaya monografiya / pod red. A.A. Karpova, N.S. Movninoj. – Sankt-Peterburg: Skriptorium, 2018a. – S. 106-117.

Bär, G. Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm / G. Bär. – Amsterdam; New York: Rodopi, 2005. – 718 Seiten.

Doležel, L. Le triangle du double / L. Doležel // Poétique. – 1985. – № 64. – P. 463-472.

Forderer, C. Ich-Eklipsen: Doppelgänger in der Literatur seit 1800 / C. Forderer. – Stuttgart ; Weimar: J.G. Metzler, 1999. – 284 Seiten.

Fröhler, B. Seelenspiegel und Schatten-Ich. Doppelgängermotiv und Anthropologie in der Literatur der deutschen Romantik / B. Fröhler. – Marburg: Tectum Wissenschaftsverlag, 2004. – 376 Seiten.

Herdman, J. The double in nineteenth-century fiction / J. Herdman. – London: Macmillan Press, 1990. – 174 pp.

Kleist, H. von. Amphitryon / H. von Kleist. – Dresden: C.G. Gärtner, 1807. – 184 Seiten.

Strawson, P. F. Individuals. An Essay in Descriptive Metaphysics / P.F. Strawson. – London ; New York : Routledge, 1996. – 255 pp.

Vardoulakis, D. The Doppelgänger: literature's philosophy / D. Vardoulakis. – New York: Fordham University Press, 2010. – 329 pp.

Webber, A. J. The Doppelgänger: Double Visions in German Literature / A.J. Webber. – Oxford: Clarendon Press, 1996. – 392 pp.

Д. Чавдарова¹

Шуменский университет „Епископ Константин Преславский“ (Болгария)

КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ЕДЫ/КУХНИ В ЛИТЕРАТУРНЫХ ПУТЕШЕСТВИЯХ Н. ЛЕЙКИНА «ПОД ЮЖНЫМИ НЕБЕСАМИ» И «ГДЕ АПЕЛЬСИНЫ ЗРЕЮТ»

Текст исследует юмористическую интерпретацию отношения русского туриста в упомянутых литературных путешествиях Н. Лейкина: гастрономическую страсть и знакомство с чужой культурой вкусовыми рецепторами; восприятие некоторых чужих блюд как знак некультуры; ностальгию по русской кухне. Сделан вывод, что, несмотря на юмористический дискурс, любовь к родной кухне изображена с пониманием, чем Лейкин диалогизирует с серьезной интерпретацией явления в русской классической литературе (у Пушкина, Гоголя, Гончарова, Толстого) и, вместе с тем, предвосхищает современные нам художественные идеи созвучия между «высокой» культурой и едой/кухней (например, П. Вайля и А. Гениса).

Ключевые слова: Н. Лейкин, литературное путешествие, еда, кухня, русский турист

Вкус литературоведов к теме еды стимулирован идеями разных наук и литературоведческих школ/концепций: семиотики литературы, мифопоэтики, культурной антропологии, психоанализа, психиатрии². В русской науке после 90-ых годов XX века интерес к семиотике еды в культуре и в литературе обусловлен обращением гуманитаристов к «структурам повседневности»³.

Из многочисленных исследований темы в русской литературе укажу на труды Ю. Лотмана о романе Пушкина «Евгений Онегин» [Лотман, 1983], Ю. Лотмана и Е. Погосян о русских великосветских обедах [Лотман, Погосян, 1996], альманах «Русские пиры» [Лихачев, 1998], исследование русской кухни В. Похлебкина с примерами из русской литературы [Похлебкин, 2002], труды М. Льо Блан, в которых проведена связь между славянофильством и едой [Le Blanc, 2003 и 2009], интерпретация Е. Фарыно мотивов «ухи», «чая» и «вишневого варенья» в творчестве Пушкина, Достоевского и Пастернака [Faruno, 1992], диссертация Э. Рудаковской-Борисовой о семиотике пищи в произведениях А. Платонова [Рудаковская-Борисова, 2005], исследование связи кухня – национальная идентичность в ракурсе методики преподавания русского языка в статье Н. Барковской, посвященной

книгам А. Гениса и П. Вайля [Барковская, 2019] и др. Подчеркну, что А. Генис и П. Вайль предлагают особый взгляд на ностальгию по Родине через еду/кухню, в чем можно открыть постмодернистское разрушение ценностной иерархии, но в сущности подолжают линию русской классики в интерпретации связи русскости с кухней/едой (у Пушкина, Гоголя, Гончарова, Толстого). Вклад в исследование темы еды в русской литературе вносит и Юбиляр, которому посвящен этот текст, — уважаемая Галина Петровна Козубовская, — которая развивает мифопоэтическую интерпретацию упомянутой темы [Козубовская, 2011; Козубовская, Корнеева, 2017]. Отмечу особо, что историю русской литературы Галины Петровна понимает как развитие определенных тем (болезни, костюма, еды), что является одним из перспективных проектов истории литературы⁴.

Тема еды получает особую концептуализацию/семиотизацию в жанре литературного путешествия (или травелога, согласно принятому в последнее время в России термину), в котором еда вписывается в оппозицию свое / чужое и таким образом подчеркивается ее связь с национальной идентичностью. Национальная кухня является одним из основных мотивов в литературных путешествиях Н. Лейкина «Наши за границей» (1890), «Где апельсины зреют» (1893), «В гостях у турок» (1897) и «Под южными небесами» (1899). В них автор «очерчивает» векторы поездок русских туристов конца XIX века (Франция, Германия, Швейцария, Италия, Испания, Турция (а по дороге с Запада на Восток и балканские страны). Исследователи русского туризма этого периода указывают на изменения социального облика русского туриста, на его комический облик в прессе, на роль путеводителей, упоминая в этом контексте и произведения Лейкина: Е. Захарова, отсылая к С. Лейтон, говорит о демократизации путешествий после реформ Александра II [Захарова, 2015]. Нужно подчеркнуть, что произведения Лейкина, как и каждое художественное произведение, не только несут информацию об определенной реальности, но и концептуализируют эту реальность. Географическое пространство в концепции автора не совпадает полностью с культурным пространством, понятия «Запад/Европа», «Восток», «Юг» превращаются в метафоры и метонимии⁵. Н. Лейкин интерпретирует в комическом дискурсе вечные дилеммы русской культуры: Россия-Запад, Россия-Ориент, а также универсальную мифологическую оппозицию *свое / чужое*. Писатель с

тонким чутьем раскрывает стереотипность массового сознания, создает комический образ понимания/непонимания в межкультурной коммуникации, в частности, включая в речь героев макаронизмы, демонстрирует расхождение между реальностью и созданными разными текстами культуры (поэзией, живописью, путеводителями) образами чужих стран. Вот два примера из повести «Где апельсины зреют»: «Эдакая поэтичная эта самая Венеция на картинках и по описаниям в романах, и такая скучная и вонючая в натуре»; «Это-то хваленый вами Колизеум! — протянул Конурин. — Так что-же в нем хорошего? Я думал и не ведь что!» [Лейкин, 1893].

По своей структуре все четыре путешествия являются вариантами инвариантной структуры: сюжет один и тот же — семья русских купцов из Петербурга едет на поезде в чужую страну, потом посещает разные достопримечательности данной страны, заглядывая в путеводитель, чтобы „прикоснуться к цивилизации“; в общении с иностранцами с героями случаются приключения из-за незнания языка; диалоги между ними по своей тематике и структуре сходные. В контексте интереса к устойчивым сюжетам в литературе в современном литературоведении⁶, из упомянутых произведений Лейкина можем извлечь инвариантный сюжет *путешествие русского купца по Европе*. Инвариантную структуру четырех литературных путешествий можно интерпретировать и с точки зрения автоинтертекстуальности. Болгарский литературовед Р. Коларов, исследующий это явление и анализирующий различные механизмы автотекстуальности (он употребляет этот термин), указывает и на «способность клише создавать новые тексты» [Коларов, 2009, с. 69].

Повестям «Наши за границей» и «В гостях у турок» автор этого текста посвятил отдельные исследования [Чавдарова, 2011 и 2015], поэтому объектом настоящего анализа будут повести «Где апельсины зреют» и «Под южными небесами».

Выделяя Италию и Испанию, а также Южную Францию (Биариц) в рамках Европы, Н. Лейкин подсказывает специфику их культур, относящихся к средиземноморскому культурному ареалу. В повести «Где апельсины зреют» герои Лейкина — купец Николай Иванович и его жена Глафира Семеновна — воспринимают Италию через утвержденный в русском культурном сознании образ (на основе картин и открыток, изображающих Палату доджей, Мост вздохов, гондолы и

каналы, а также на основе любовных романов) и испытывают разочарование: видят облупленные дома, грязь воды в каналах, нечистота гондольеров, не встречаются красивых женщин. Таким образом произведение вписывается в т. наз. «итальянский текст» русской культуры, которому посвящено много исследований [Меднис, 1999 и 2007; Барковская, 2004; Владимирова, 2006; Булыгина, 2011; Николаенко, 2014; Малащенко, 2020 и др.]. Лейкин разрушает миф Италии через бытовое сознание, сталкивая быт с высоким искусством. Объектом его юмора является не только культура массового туриста, но и вторичное мифологическое мышление. В повести «Под южными небесами», через восприятие героев, раскрывается расхождение стереотипа Испании в русской (можно добавить — и не только в русской) культуре с реальностью: герои не видят испанских костюмов, сцен серенад под балконами, на которых стоят красивые испанки. Быт разрушает ожидание, созданное литературой (герой то и дело цитирует стихи об испанках).

Как уже было упомянуто, одним из инвариантных мотивов в произведениях Лейкина является еда/кухня. Герои проявляют большее внимание к национальной кухне, чем к культурным объектам, что дает основание назвать их путешествие «кулинарным». В сущности, интерес к чужой кухне характерен для каждого путешественника⁷: как отмечает А. Генис, «кто, как и куда бы ни ездил, все мы едим в дороге». Особо важна интерпретация гастрономического вкуса как одного из инструментов познания в тексте этого автора: «Для любознательного путника аппетит — могучее орудие познания» [Генис, 2010]. Можно было бы сказать, что чужая культура опознается всеми органами чувств: зрением, обонянием, слухом, осязанием, вкусом. В юмористическом дискурсе Лейкина однако изображен конфликт между «высокой» культурой и гастрономической страстью. Этот конфликт находит прямое выражение в высказывании одного из персонажей из повести «Где апельсины зреют»: «Довольно! Довольно с твоими форумками! Хорошенькаго понемножку. Надоел. Ассе! — крикнул он извощику. — Тебе сказано: траториум, манжата, вино неро, салами на закуску — вот что нам надо. Понял? Компрената?» [Лейкин, 1893, с. 231].

Знакомство героев с чужой культурой начинается со знакомства с лексикой семантического поля «еда» из разговорника: «Суп — ми-

нестра, телячье жаркое — аристо дивительо, папате — картофель, окорок — прескиуто, колбаса — салами, рагу — стуфатино, сладкий пирог — кростата ля фрути, цветная капуста — кароли фиори, апельсин — оранчио или портогальо» [Лейкин, 1893, с. 204-205]. Знакомству с национальной кухней способствует и описание, напоминающее кулинарный рецепт: «Вингрет из разного мяса. Все тут есть, и рыба, и мясо, все это перемешано с валеными овощами, с капорцами, с оливками, пересыпано перцем и полито прованским маслом и уксусом. После коняку прелестная закуска» [Лейкин, 1893, с. 289].

Еда в сознании героев является одним из основных идентификаторов национальной культуры — так, например, Италия для них «апельсиновая страна»: «Смотри, смотри, Николай Иваныч, апельсины на деревьях висят! — восхищалась Глафира Семеновна. — Вот где настоящая Италия!» [Лейкин 1893, с. 423]. Николай Иванович, любитель алкогольных напитков, рассматривая карту Испании, идентифицирует города через марки вин и коньяков, которые в них производятся, и предлагает своей жене посетить эти города:

— Да неужели ты не знаешь?..А еще в хорошем пансионе училась. Ньюи, Медок, Марго, Лафит — это все винные города […].

— Батюшки! И Коньяк тут! — воскликнул Николай Иванович, ткнув пальцем в карту […].

— Оставь меня в покое! Не подговаривайся. Никогда не сверну. Выбрал самый хмельный город и хочет туда свернуть… [Лейкин, 1899, с. 17-18].

Свое знакомство с чужой культурой герои часто понимают как вкушение незнакомых, экзотических блюд. Это отношение характеризует в особенности Николая Ивановича, который употребляет окказионализмы как «наитальянниться» по поводу употребления итальянской пищи и «испанистый», «распроиспанистый» для означения блюд испанской кухни («Я приехал в Испанию нарочно, чтобы испанское что-нибудь есть. А нет ничего испанского, тогда ветчины…» [Лейкин, 1899, с. 324]; «Испанистого-бы чего-нибудь, испанистого, — твердил супруг. — А это самый обыкновенный фанцузский суп под русским названием») [Лейкин, 1899, с. 458]. Объектом юмора Лейкина в данном случае является желание испанцев отречься от своего во имя приобщения к французской культуре как образцу цивилизации (герой испанец объясняет таким мотивом и отказ от национального костюма).

Несмотря на интерес к чужой кухне, герои в своих комментариях обычно выражают ее неприятие. В книге «Где апельсины зреют» семья Ивановых возмущена едой в итальянской гостинице: «Англичанин на англичанине ездит и англичанином погоняет, и потому в гостинице всех и душат английской едой. К завтраку баранина с макаронами и бобами и к обеду баранина, к завтраку черный пудинг и к обеду черный пудинг [...]» [Лейкин, 1893, с. 283]. Отрицательное отношение к чужой кухне находит выражение и в пейоративных этнонимах, выступающих как устойчивые элементы стереотипа чужой культуры: в том же произведении один из купцов, с которыми встречается семья Ивановых, восклицает по поводу итальянцев: «Апельсинники! Макаронники!» [Лейкин, 1893, с. 398]; «Город, как город. Те-же макаронники, я думаю, те-же шарманщики, те-же апельсинники» [Лейкин, 1893, с. 445]. В одной из ресторанных сцен идет следующий диалог с официантом: « — Macaroni al burro?... — Только уж разве, чтобы вас потешить, макаронники. Ну, си, си. Вали и макарон три порции» [Лейкин, 1893, с. 424]. На поле кухни осуществляется столкновение своего и чужого. Часто приключения с чужим языком оказываются испытанием для языка как органа вкуса: «Перцем стручковым вздумал русских кормить! Я думал, он икорки подасть, балычка или рака вареного... Конурин продолжал отплеиваться в платок» [Лейкин, 1893, с. 246]. В повести «Под южными небесами» язык Николая Ивановича, желающего попробовать блюда испанской кухни, также становится жертвой острой пищи:

— Это и из испанского-то что-то самое расприиспанное, — сказал он.

— Да ведь ты такого и жаждал, — подхватила супруга.

— Только не на лампадном масле. К тому же тут красного стручкового перцу наполовину подмешано [Лейкин, 1899, с. 458].

Восприятию героев в некоторых случаях присуще и мифологическое представление о чужой еде как знаке некультуры, что вызывает ассоциации с кулинарными вкусами Собакевича: «Мне лягушку хоть сахаром облепи, не возьму ее в рот, и устрицы тоже не возьму; я знаю, на что устрица похожа»⁸. Разница однако в том, что в отношении этого героя «Мертвых душ» к русской кухне, несмотря на его гротесковый образ, скрыто и гоголевское противопоставление русского западному, в то время как Лейкину такая идеология чужда. Автор изображает

с легким юмором отвращение героев к таким блюдам как устрицам, мидиям (*frutti di mare*), которое характеризует в наибольшей степени супругу Николая Ивановича Глафиру Семеновну. Во время поездок по всем европейским странам она боится, что могут ей подать что-то несъедобное: «Глафира Семеновна до булябеса и олеапотриды не дотрогивалась, как вообще она за границей не дотрогивалась ни до одного рыбного блюда из опасения, что ей подадут „что-нибудь вроде змеи, и довольствовалась только бифштексом и мороженым“» [Лейкин 1893, с. 290]. Когда ее муж предлагает позавтракать в ресторане гостиницы в Мадриде, она предупреждает: «Только чтобы не мудрили насчет кушанья... Самые простые блюда, — я и буду довольна. А как начнут давать змеиной породы рыб, омаров, улиток, голубей — ну, я не могу» [Лейкин 1899, с. 87]. Другой герой, купец Конурин, когда ему предлагают блюдо из разного мяса, спрашивает: «Разное мясо... Да может быть там лягушиное и черепашее мясо?» [Лейкин 1893, с. 289]. Оппозиция своя еда / чужая еда содержится и в диалоге между Конуриным и официантом в ресторане:

— *Ostriche, monsieur?* Спрашивал лакей, скаля зубы и фамильярно опираясь ладонями на стол.

— Устрицы? И этот с устрицами! Ну тебя в болото с этой снедью! Сам жри их. А нам бифштекс [Лейкин 1893, с. 424].

В разговоре между Конуриным и Николаем Ивановичем находит прямое выражение отождествление чужой культуры с неедой, при чем это мифологическое представление подчуркнуто этнонимом «немец», в котором закодировано, как известно, значение 'немой, лишенный языка':

— Немцу есть, а не русскому. Немец форшмак свой любит за то, что ест его и не знает, что в нем намешано. Так-же и тут. Разбери, из чего все это — ни в жизнь не разберешь. Может быть есть зайчина, а может быть и крокодилина.

— Уж и крокодилина! Наскажешь тоже! Улыбнулся Николай Иванович.

— А что же? Здесь всё едят — всякую тварь [Лейкин 1893, с. 290].

В сознании героев идеологизация подобной еды выражена также в том, что она осмысливается как знак европеизации. Лейкин интерпретирует юмористически желание представителей купеческого сословия «прикоснуться к цивилизации», вопреки своим кулинарным

вкусам, преодолевая отвращение⁹: « — Положим, что я, как человек полированный, всякую гадость могу есть и даже жареня устрицы с яичницей ел, чтобы доказать цивилизацию, но зачем-же я себя буду неволиять? — продолжал Граблин» [Лейкин 1893, с. 285]. Николай Иванович объясняет насчет устриц: «И я не люблю их, и жена моя тоже не любит, но так надо для тона. Нельзя без устриц. Уж как-нибудь по одной-то штучке съедим с горчицей. С горчицей я кое-как могу…Это я называю а ля русс, чтобы не стыдно было перед другими» [Лейкин 1899, с. 222]. Несмотря на демонстрацию принятия европейской кухни, герои проводят социальное разграничение кулинарных вкусов, упоминая свою сословную принадлежность. На пароходе в Капри контролер рекомендует героям купцам ресторан, в котором их накормят «отборными устрицами», в связи с чем осуществляется следующий диалог:

— Тьфу, тьфу! Плюнул Конурин.

— Что с вами?

— Да я не только их есть, а и смотреть-то на них не могу.

— Неужели? А на сколько я успел заметить, все русские с такой жадностью набрасываются здесь на устрицы.

— Да не купцы, не из купеческого быта, а купцы даже за грех считают такую нечисть есть.

— Врешь, это только неполированные купцы, а ежели понатужиться, то с горчицей я в лучшем виде могу пару устриц съесть. Дух запру и съем, сказал Николай Иванович [Лейкин 1893, с. 408].

Эта социальная мотивировка придает кулинарному вкусу европеизированного русского дворянства знак чуждости, нерусскости (что близко к интерпретации Толстого в ресторанной сцене из «Анны Карениной»). Такая мотивировка вписывает семантику устриц в текст Лейкина в «социальную парадигму» интерпретации темы, которую В. Беспрозванный выделяет, наряду с эротической и антропоморфной. [Беспрозванный, 2011]. Эротическая семантика оказывается у Лейкина не востребованной (в то время как у Толстого социальная сочетается с эротической).

Герои Лейкина являются носителями не только стереотипа чужой кухни, но и автостереотипа национальной кулинарной специфики. По поводу того, что на пароходе сразу предлагают русским коньяк, купец Конурин приходит к выводу: «Смотри-ка, как узнали, что рус-

ские идут — сейчас и с коньяком лезут. Ведь вон англичанам коньяк не предлагают». Глафира Семеновна, раздраженная влечением своего супруга к алкоголю, констатирует осудительно: «Очень уж себя прославили русские за границей коньяковыми маньерами» [Лейкин, 1893, с. 402].

Несмотря на такой дистанцированный взгляд на свои кулинарные пристрастия, герои не только выражают все время ностальгию по родной кухне, но и ищут возможность найти русскую еду и напитки в чужих ресторанах. Так, например, в повести «Под южными небесами» купец Граблин предлагает супругам Ивановым пойти в ресторан в Биарице, где могут приготовить и «селянку рыбную». Николай Иванович, несмотря на свой кулинарный авантюризм, после обеда в испанской гостинице констатирует: «Ни сыт, ни голоден. И дай мне сейчас порцию московской рыбной селянки и тельячу котлету с гарниром — без остатка бы съел» [Лейкин, 1899, с. 459]. Героям не хватает за границей больше всего русского¹⁰ чая и самовара. (Самовар является одним из «героев» всех повестей Лейкина: его туристы ищут везде — на Западе и на Востоке¹¹.) Купец Конурин выражает физическое ощущение желания напиться чаем и осмысливает его отсутствие как «говенья»: «Уж и напузырюсь-же я чаем на первой русской станции!... Даже утроба ноет — вот до чего чайком ей, после долгого говенья, пораспариться любопытно...» [Лейкин, 1893, с. 484]. Самовар оказывается такой жизненной потребностью для русского туриста, что иногда он везет его с собой за границу. В путешествии «Под южными небесами» доктор Потрашов, нанятый русским фабрикантом, приглашает семью Ивановых на русский чай:

— Как, у вас есть самовар? — удивился Николай Иванович.

— С собой привезли. Настоящий тульский. Это мой патрон, фабрикант...И бочонок квасу ведер в пять с нами сюда приехал из Москвы [Лейкин, 1899, с. 83].

Оказывается, что фабрикант привез также повара из Москвы, «который и ботвинью делает, и дутые пироги печет», что в его доме собираются «даже блины с икрой есть», но не хватает им блинных сковородок. Лейкин создает юмористический образ туристического парадокса: желание познакомиться с чужой культурой сочетается с поиском своего (в данном случае своей кухни). Супруги Ивановы покупают в Биарице русский самовар и, когда в мадридской гостини-

це им приносят запаренный в самоваре чай, пробуют сами подогреть воду в самоваре, используя уголь из камина. Несмотря на свое представление об европейской культуре как образце цивилизации, герои оценивают как дикость отсутствие самовара: «Ни углей, ни щипцов, ни лопатки и даже нечем раздуть самовара. Приехали в столицу европейского государства, и в этой столице не знают, для каких потребностей самовар существует. Хвастаются, что знают его назначение, а сами вместо кипятку чай в нем варят. Дикие…» [Лейкин, 1899, с. 470].

Интерпретируя ностальгию героев по Родине, Лейкин показывает, что в их сознании кухня как знак национальной идентичности связана с религией и языком. По дороге из Италии в Россию, на станции в Галиции, купец Конурин из повести «Где апельсины зреют» рассуждает: «По-русски понимать начали. Вот когда Русью-то запахло, говорил он, побывав в буфете и садясь в вагон…Близко, близко теперь до Руси православной!» [Лейкин, 1893, с. 484]. Сближение еды/питья с русской речью в мышлении персонажа соотносит язык как средство коммуникации с языком как органом вкуса (семантическая связь дополнительно усилена омонимией в славянских языках, в которых слово «язык» означает два упомянутых понятия). Особо показательным, что встречу с Родиной герой связывает с чаепитием и в буфете на первой русской станции восклицает: «Чаю! Чаю! Три стакана чаю! Одному мне три стакана! […]» [Лейкин, 1893, с. 485]. Несмотря на юмор, в этом отождествлении национальной идентичности с русской кухней можно открыть и видение автора.

В заключение можно сделать вывод, что путешествия героев Лейкина очерчивают карту Европы для гастрономов или представляют собой своеобразные гастрономические путеводители. Все повести являются как бы иллюстрацией поговорки «В гостях хорошо, но дома лучше». Изображение ностальгии по русской кухне, хотя и в комической интерпретации, продолжает традиции русской классической литературы и, с другой стороны, предвосхищает концепцию П. Вайля и А. Гениса в «Русской кухне в изгнании». Несмотря на юмористический образ массового туриста, Н. Лейкин относится с пониманием к его кулинарным вкусам. Нельзя однако не отметить и различие между интерпретацией Лейкина и современных авторов: у юмориста сохраняется иерархия сфер культуры противопоставлением духовного физическому, высокого низкому, искусства быту, в то время как

в концепции Вайля и Гениса эти оппозиции снимаются в парадигме постмодернистского мышления, так что музыка, живопись и еда оказываются в созвучии (в Италии это Верди, паста и картины итальянских художников Ренессанса). Нельзя не учесть, что такая гармония обусловлена также характером и культурным уровнем путешественника: купца у Лейкина и интеллектуала у Вайля и Гениса.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Дечка Чавдарова — проф., доктор филологических наук, преподаватель русской литературы в Университете имени Епископа Константина Преславского в г. Шумене (Болгария).
- 2 Провоцирующей для литературоведов оказалась книга итальянского психиатра и психолога В. Пасини, который открывает в литературе интерпретацию связи любви/сексуальности с едой [Pisini, 1994].
- 3 Об этой тенденции свидетельствует сборник «Коды повседневности: еда и одежда», изданный Институтом славяноведения РАН [ред. Злыднева, 2011].
- 4 В Болгарии таков подход Клео Протохристовой, профессора Пловдивского университета, представившей европейскую литературу XX века в ракурсе тематологии и концепции «литературных годов» [Протохристова, 2019].
- 5 Б. Успенский анализирует функционирование Европы как метафоры и метонимии [Успенский 2004]. Можно сказать, что такую функцию получают и другие географические пространства.
- 6 Примером этого направления в литературоведении является журнал Университета в Новосибирске «Сюжетология и сюжетография» (главный редактор И. Лоцилов) и организованные Сибирским отделением РАН научные конференции на эту тему, а также сборники статей по итогам конференций.
- 7 Вспомним, например, письма Д. Фонвизина из-за границы и «Письма русского путешественника» Н. Карамзина.
- 8 Тема устриц в русской литературе от Державина до поэтов Серебряного века исследована В. Беспрозванным [Беспрозванный 2011]. См. также сопоставление интерпретации темы у И. Анненского и А. Ахматовой в статье Р. Тименчика [Тименчик 1996]. Специальное внимание в литературоведении уделено семантике устриц в «Анне Карениной» Л. Толстого и в «Ариадне» А. Чехова. Из исследований упомяну например книгу М. Льоблан [Le Blanc 2009] и статью в А. Ершовой [Ершова 2012]. В ряд произведений, в которых присутствует эта тема, можем включить и литературные путешествия Н. Лейкина.
- 9 Сопоставляя героев Лейкина с героем болгарского писателя Алеко Константинова Бай Ганьо, я отметила сходство в желании продемонстрировать свою европейскость выбором европейских блюд, несмотря на предпочтение своей кухни (Чавдарова 2015).
- 10 Имея ввиду, что опыты по разведению чая в России восходят к 30-ым годам XIX века [см. Похлебкин 2007, с. 12], видим как быстро этот напиток был освоен и приобрел русскость, стал одним из знаков национальной идентичности. Концептуализация чая в русской литературе исследует Г. Козубовская, сочетая при этом исторический и социокультурный ракурс с мифопоэтическим [Козубовская 2011].
- 11 В литературном путешествии «В гостях у турок» Лейкин описывает как его герои находят самовар в Турции и удивляются этому. Поиски самовара на кар-

те Европы в четырех путешествиях писателя создают художественный образ географии чаепития на континенте. Этот образ можно сопоставить с научным исследованием „географического распространения чайного растения“ В. Похлебкина [Похлебкин 2007].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Барковская, Н. В. Национальная кухня как «иероглиф» культуры (П. Вайль, А. Генис „Русская кухня в изгнании“, А. Генис „Колобок“. Кулинарные путешествия) / Н.В. Барковская // Когнитивные стратегии филологического образования в России и за рубежом. Сборник научных статей по итогам Всероссийской научной конференции с международным участием. Главные редакторы Е.В. Дзюба, С.А. Еремина. – Екатеринбург: Издательство Уральского государственного педагогического университета, 2019. – С. 66-69.

Барковская, Н. В. «Итальянский текст» как этап творческой саморефлексии в русской литературе 1910-ых годов / Н.В. Барковская // Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. – Екатеринбург, 2004. – С. 35-54.

Беспрозванный, В. Г. «Литературные устрицы» или Еще раз о теме устриц / В.Г. Беспрозванный // Toronto Slavic Quarterly. - Spring 2011. - № 36. – С. 21-51.

Булыгина, Е. Ю. Итальянский город глазами русского путешественника: травелог П. Вайля / Е.Ю. Булыгина, Т.А. Тираспольская // Образы Италии в русской словесности. По итогам второй международной научной конференции Международного научно-исследовательского центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия». Ред.: О.Б. Лебедева, Т.И. Печерская. – Томск: Национальный исследовательский Томский государственный университет, 2011. – С. 549-559.

Вайль, П. Л. Русская кухня в изгнании / П.Л. Вайль, А.А. Генис. – Москва: АСТ: Corpus, 2013. – 224 с.

Владимирова, Т. Л. Легенда о Рафаэле в русской литературной римлиане / Т.Л. Владимирова // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2006. - № 8 (59). – С. 10-13.

Галямичев, А. Н. Венеция в произведениях русских поэтов Серебряного века (из опыта преподавания курса «История средних веков в мировой художественной культуре» / А.Н. Галямичев, А.А. Семенова // Культура, наука, образование: проблемы и перспективы. Материалы III Всероссийской научно-практической конференции. Отв. ред. А.В. Коричко; Министерство образования и науки Российской Федерации, Департамент образования и молодежной политики Ханты-Мансийского автономного округа – Югры, Нижневартровский государственный университет, 2014. – С. 159-161.

Генис, А. А. Колобок. Кулинарные путешествия / А.А. Генис. – Москва: АСТ: Астрель, 2010. – 319 с.

Ершова, А. Символика еды в рассказе Чехова «Ариадна» / А. Ершова // Вестник Алтайского государственного педагогического университета. – 2012. - № 10. – С. 18-23.

Захарова, Е. А. «Турист стремился составить знакомство с „духовной физиономией“ посещаемых мест». Русские туристы рубежа XIX-XX веков в восприятии современников / Е.А. Захарова // <https://rg.ru/2015/11/24/rodinatourizm.html>, 1 ноября 2015 г. (25.10.2021).

Италия в русской литературе. Ред. Н.Е. Меднис. – Новосибирск: Изд. НГПУ, 2007. – 204 с.

Коды повседневности в славянской культуре: еда и одежда. Ред. Н.В. Злыднева. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2011. – 560 с.

Козубовская, Г. П. Проза А.П. Чехова: архетип еды / Г.П. Козубовская // Культура и текст. – 2011. – С. 445-464.

Козубовская, Г. П. Мотив еды/пищи в романе И. С. Тургенева «Дворянское гнездо» / Г.П. Козубовская, Л.В. Корнеева // Scitechnology. – 2017. – № 3. – С. 28-31.

Лейкин, Н. Где апельсины зреют. Юмористическое описание путешествия супругов Николая Ивановича и Глафиры Семеновны Ивановых по Ривьере и Италии. Издание второе / Н. Лейкин. – Санкт-Петербург: Типография С. И. Худякова, 1893. – 486 с.

Лейкин, Н. Под южными небесами. Юмористическое описание путешествия супругов Николая Ивановича и Глафиры Семеновны Ивановых в Биариц и Мадрид / Н. Лейкин. – Санкт-Петербург, Товарищество „Печатня С. П. Яковлева“, 1899. – 555 с.

Лотман, Ю. М. Роман Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. – Ленинград: Просвещение, 1983. – 418 с.

Лотман, Ю.М. Былой Петербург. Великосветские обеды / Ю.М. Лотман, Е.А. Погосян. – Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, 1996. – 321 с.

Малашенко, Е. П. Венеция как понятие „нулевой точки“ в прозе И. Бродского / Е.П. Малашенко // Философские контексты современности: принцип ratio и его пределы. Сборник статей I Международной научно-практической конференции, 2020. – С. 277-281.

Меднис, Н. Е. Венеция в русской литературе / Н.Е. Меднис. – Новосибирск: НГУ, 1999. – 392 с.

Николаенко, О. Н. Итальянский топос как артефакт в проекции внутреннего мира путешественника XX века / О.Н. Николаенко // Язык и культура. – 2014. – № 10. – С. 113-117.

Похлебкин, В. В. Из истории русской кулинарной культуры. «Кушать подано!» / В.В. Похлебкин. – Москва: Центрополиграф, 2000. – 540 с.

Похлебкин, В. В. Чай / В.В. Похлебкин. – Москва: Центрополиграф, 2007. – 206 с.

Рудаковская-Борисова, Э. Семиотика пищи в произведениях А. Платонова: дис. ... канд. филол. наук / Э. Рудаковская-Борисова. – Тарту, Tartu University Press, 2005. – 179 с.

Русские пиры. Канун. Альманах, вып. 3. Ред. Д.С. Лихачев. – Санкт-Петербург: Пушкинский дом, 1998. – 430 с.

Тименчик, Р. Д. Устрицы А. Ахматовой и И. Анненского / Р.Д. Тименчик // Инокентий Анненский и русская культура XX века. – Санкт-Петербург: Арсис, 1996. – С. 50-54.

Успенский, Б. А. Европа как метафора и метонимия (применительно к истории России) / Б.А. Успенский // Успенский, Б.А. Историко-филологические очерки. – Москва: Языки русской культуры, 2004. – С. 9-26.

Фарино, Е. Клейкие листочки, уха, чай, варенье и спирты (Пушкин, Достоевский, Пастернак) / Е. Фарино // Традиции и новаторство в русской классической литературе (Гоголь…Достоевский). – Санкт-Петербург: Образование, 1992. – С. 123-165.

Чавдарова, Д. Путешествие болгарского и русского купцов в Европу в ракурсе национальной идентичности / Д. Чавдарова // Русский травелог XVIII-XIX веков. Под ред. Т.И. Печерской. – Новосибирск, 2015. – С. 355-377.

Чавдарова, Д. Пища и идентичность в русских и болгарских литературных путешествиях конца XIX века (Алеко Константинов и Николай Лейкин) / Д. Чавдарова // Коды повседневности в славянской культуре: еда и одежда. Под ред. Н. В. Злыдневой. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2011. – С. 283-294.

Deotto, P. In viaggio per realizzare un sogno. L'Italia e il testo italiano nella cultura russa. -Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste, 2003. – 166 p.

Le Blanc Ronald K. Food, orality and Nostalgia for Childhood: Gastronomic Slawophilism in Midnineteenth-Century Russian Fiction // Russian Rev. Syracuse (New York), 1993, vol 58, 2. – Pp. 244-267.

Le Blanc Ronald K. Slavic sins of the Flash. Food, Sex and the Carnal Appetite in Nineteenth-Century Russian Fiction. – Durham, New Hampshire: University Press of New England, 2009. – 338 p.

Pasini W. Il cibo e l'amore'. – Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 1994. – 258 p.

REFERENCES

Barkovskaya, N. V. Nacional'naya kuhnya kak «ieroglif» kul'tury (P. Vajl', A. Genis „Russkaya kuhnya v izgnanii“, A. Genis „Kolobok“. Kulinarnye puteshestviya“) / N.V. Barkovskaya // Kognitivnye strategii filologicheskogo obrazovaniya v Rossii i za rubezhom. Sbornik nauchnyh statej po itogam Vserossijskoj nauchnoj konferencii s mezhdunarodnym uchastiem. Glavnye redaktory E.V. Dzyuba, S.A. Eremina. – Ekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta, 2019. – S. 66-69.

Barkovskaya, N. V. «Ital'yanskij tekst» kak etap tvorcheskoj samorefleksii v russkoj literature 1910-yh godov / N.V. Barkovskaya // Russkaya literatura XX-XXI vekov: napravleniya i techeniya. – Ekaterinburg, 2004. – S. 35-54.

Besprozvannyj, V. G. «Literaturnye ustricy» ili Eshche raz o teme ustric / V.G. Besprozvannyj // Toronto Slavic Quarterly. - Spring 2011. - № 36. – S. 21-51.

Bulygina, E. Yu. Ital'yanskij gorod glazami russkogo puteshestvennika: travelog P. Vajlya / E.Yu. Bulygina, T.A. Tiraspol'skaya // Obrazy Italii v russkoj slovesnosti. Po itogam vtoroj mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii Mezhdunarodnogo nauchno-issledovatel'skogo centra «Russia – Italia» – «Rossiya – Italiya». Red.: O.B. Lebedeva, T.I. Pecherskaya. – Tomsk: Nacional'nyj issledovatel'skij Tomskij gosudarstvennyj universitet, 2011. – S. 549-559.

Vajl', P. L. Russkaya kuhnya v izgnanii / P.L. Vajl', A.A. Genis. – Moskva: AST: Corpus, 2013. – 224 s.

Vladimirova, T. L. Legenda o Rafaele v russkoj literaturnoj rimliane / T.L. Vladimirova // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. – 2006. - № 8 (59). – S. 10-13.

Galyamichev, A. N. Veneciya v proizvedeniyah russkikh poetov Serebryanogo veka (iz opyta prepodavaniya kursa «Istroriya srednih vekov v mirovoj hudozhestvennoj kul'ture») / A.N. Galyamichev, A.A. Semenova // Kul'tura, nauka, obrazovanie: problemy i perspektivy. Materialy III Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii. Otv. red. A.V. Korichko; Ministerstvo obrazovaniya i nauki Rossijskoj Federacii, Departament obrazovaniya i molodezhnoj politiki Hanty-Mansijskogo avtonomnogo okruga – Yugry, Nizhnevartovskij gosudarstvennyj universitet, 2014. – S. 159-161.

Genis, A. A. Kolobok. Kulinarnye puteshestviya / A.A. Genis. – Moskva: AST: Astrel', 2010. – 319 s.

Ershova, A. Simvolika edy v rasskaze Chekhova «Ariadna» / A. Ershova // Vestnik Altajskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo. Universiteta. – 2012. – № 10. – S. 18-23.

Zaharova, E. A. «Turist stremilsya sostavit' znakomstvo s „duhovnoj fizionomiej“ poseshchaemyh mest». Russkie turisty rubezha XIX-XX vekov v vospriyatii sovremennikov / E.A. Zaharova // <https://rg.ru/2015/11/24/rodinaturizm.html>, 1noyabrya 2015 g. (25.10.2021).

Italiya v russoj literature. Red. N.E. Mednis. – Novosibirsk: Izd. NGPU, 2007. – 204 s.

Kody povsednevnosti v slavyanskoj kul'ture: eda i odezhda. Red. N.V. Zlydneva. – Sankt-Peterburg: Aletejya, 2011. – 560 s.

Kozubovskaya, G. P. Proza A.P. Chekhova: arhetip edy / G.P. Kozubovskaya // Kul'tura i tekst. – 2011. – S. 445-464.

Kozubovskaya, G. P. Motiv edy/pishchi v romane I. S. Turgeneva «Dvoryanskoe gnezdo» / G.P. Kozubovskaya, L.V. Korneeva // Scitechnology. – 2017. – № 3. – S. 28-31.

Lejkin, N. Pod yuzhnymi nebesami. Yumoristicheskoe opisanie puteshestviya suprugov Nikolaya Ivanovicha i Glafiry Semenovny Ivanovyh v Biaric i Madrid / N. Lejkin. – Sankt-Peterburg, Tovarishchestvo „Pechatnya S. P. Yakovleva“, 1899. – 555 s.

Lotman, Yu. M. Roman Pushkina «Evgenij Onegin». Kommentarij. – Leningrad: Prosveshchenie, 1983. – 418 s.

Lotman, Yu. M. Byloj Peterburg. Velikosvetskie obedy / Yu.M. Lotman, E.A. Pogosyan. – Sankt-Peterburg: Pushkinskij fond, 1996. – 321 s.

Malashchenko, E. P. Veneciya kak ponyatie „nulevoj tochki“ v proze I. Brodskogo / E.P. Malashchenko // Filosofskie konteksty sovremennosti: princip ratio i ego predely. Sbornik statej I Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii, 2020. – S. 277-281.

Mednis, N. E. Veneciya v russoj literature / N.E. Mednis. – Novosibirsk: NGU, 1999. – 392 s.

Nikolaenko, O. N. Ital'yanskij topos kak artefakt v proekcii vnutrennego mira puteshestvennika XX veka / O.N. Nikolaenko // Yazyk i kul'tura. – 2014. – № 10. – S. 113-117.

Pohlebkin, V. V. Iz istorii russoj kulinarnoj kul'tury. «Kushat' podano!» / V.V. Pohlebkin. – Moskva: Centropoligraf, 2000. – 540 s.

Pohlebkin, V. V. Chaj / V.V. Pohlebkin. – Moskva: Centropoligraf, 2007. – 206 s.

Rudakovskaya-Borisova, E. Semiotika pishchi v proizvedeniyah A. Platonova: dis. ... kand. filol. nauk / E. Rudakovskaya-Borisova. – Tartu, Tartu University Press, 2005. – 179 s.

Russkie piry. Kanun. Al'manah, vyp. 3. Red. D.S. Lihachev. – Sankt-Peterburg: Pushkinskij dom, 1998. – 430 s.

Timenchik, R. D. Ustricy A. Ahmatovoj i I. Annenskogo / R.D. Timenchik // Inokentij Annenskij i russkaya kul'tura XX veka. – Sankt-Peterburg: Arsis, 1996. – S. 50-54.

Uspenskij, B. A. Evropa kak metafora i metonimiya (primenitel'no k istorii Rossii) / B.A. Uspenskij // Uspenskij, B.A. Istoriko-filogicheskie ocherki. – Moskva: Yazyki russoj kul'tury, 2004. – S. 9-26.

Farino, E. Klejkie listochki, uha, čaj, varen'je i spirty (Pushkin, Dostojevskij, Pasternak) / E. Farino // Tradicii i novatorstvo v rusškoj klassičeskoj literature (Gogol'...Dostojevskij). – Sankt-Peterburg: Obrazovanie, 1992. – S. 123-165 .

Chavdarova, D. Puteshestvie bolgarskogo i rusškogo kupcov v Evropu v rakurse nacional'noj identičnosti / D. Chavdarova // Rusškij travelog HVIII-HH vekov. Pod red. T.I. Pečerskoj. – Novosibirsk, 2015. – S. 355-377.

Chavdarova, D. Pishcha i identičnost' v rusških i bolgarskih literaturnyh puteshestvijah konca HIH veka (Aleko Konstantinov i Nikolaj Lejkin) / D. Chavdarova // Kody povsednevnosti v slavyanskoj kul'ture: eda i odezhda. Pod red. N. V. Zlydnevoj. – Sankt-Peterburg: Aletejja, 2011. – S. 283-294.

Deotto, P. In viaggio per realizzare un sogno. L'Italia e il testo italiano nella cultura russa. -Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste, 2003. – 166 p.

Le Blanc Ronald K. Food, orality and Nostalgia for Childhood: Gastronomic Slavophilism in Midnineteenth-Century Russian Fiction // Russian Rev. Syracuse (New York), 1993, vol 58, 2. – Pp. 244-267.

Le Blanc Ronald K. Slavic sins of the Flash. Food, Sex and the Carnal Appetite in Nineteenth-Century Russian Fiction. – Durham, New Hampshire: University Press of New England, 2009. – 338 p.

Pasini W. Il cibo e l'amore'. – Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 1994. – 258 p.

И.А. Нагорный¹

*Белгородский государственный национальный
исследовательский университет (Белгород)*

РУССКИЕ МОДАЛЬНЫЕ ЧАСТИЦЫ И ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ ГОВОРЯЩЕГО²³

В статье рассматриваются модальные частицы, проявляющие языковую личность говорящего и несущие важную для адресата коммуникативную информацию о событии и оценке данного события говорящим.

Ключевые слова: модальные частицы, языковая личность, коммуникативная информация

Модальные частицы *вряд ли, едва ли, будто, точно, словно, как бы, чай, авось, якобы, небось, неужели, разве, не то* выражают прагматически ценные речевые смыслы, которые, проявляют языковую личность говорящего и несут важную для адресата коммуникативную информацию о событии и оценке данного события говорящим. Целесообразно в этом плане установить ранг частиц как функционально-прагматических средств развития прагматико-смысловой персуазивной перспективы высказывания в коммуникативном процессе, что, в свою очередь, является отражением речевого аспекта представления интенции говорящего, направленной на личностную квалификацию события.

Любой смысл по определению информативен, причем информативность смысла – это информативность речевая, которая вбирает в себя информативность языковую, заданную при помощи языковых знаков. Данный аспект должен быть ограничен сферой применения смыслов и приведен в систему незамкнутого типа, базирующуюся на факторе возможности смысловой формализации [Шведова, 1998, с. 31-35].

Один из таких блоков составляют так называемые квалификативные смыслы, актуализируемые в речевом высказывании модальными частицами как репрезентационный результат точки зрения говорящего. При указанной репрезентации личность говорящего прагматически актуализируется через выражаемое автором сообщения мнение, оценочное восприятие события, его квалификативную характеристику.

Модальные частицы являются средствами, специально разработанными русским языком для экспликации авторских личностных смыслов, то есть специализированными антропоцентрическими показателями. Частицы на знаковом уровне номинируют ментальные операции говорящего – предположение, сомнение, неуверенность, колебание, кажимость, проявляя таким образом не только личное мнение автора высказывания относительно заявленной проблемы, но и суть характера говорящего, его взгляды, целеустановки, общее мировоззрение через высказываемое отношение к конкретному событию. Последнее представляет собой означаемое, которое в приложении на конкретную денотативную ситуацию служит основой личностной квалификации события, осуществленной с помощью частиц.

В основе блока модальных смыслов в высказываниях с частицами – две группы смыслов: логические и квалификативные. Логическими смыслами, проявляющими мнение говорящего, являются смыслы «возможность» и «вероятность». К квалификативным смыслам необходимо отнести «предположение», «сомнение», «избыточность» и «эвиденциальность» как смыслы конкретизирующего характера. При этом квалификативные смыслы реализуются на основе логических, уточняя и локализуя последние. И логические, и квалификативные смыслы в речевом потоке реализуются частицами как результат авторского оценочного мнения. Реализация комплекса логических и квалификативных смыслов помогает говорящему донести свою точку зрения до адресата, сориентировать адресата на нужное говорящему осмысление события. Данные смыслы крайне важны для речевого процесса. В высказываниях с частицами объективный и субъективный слои смысла в речевом высказывании приближены друг к другу, представляют собой синтез двух единств.

Частицы являются служебными элементами. Однако структурная факультативность не является препятствием полноценности частиц как знаков коммуникативно сориентированных. Частицы могут быть охарактеризованы в этом плане как функционально-прагматические компоненты, при помощи которых говорящий осуществляет привязку своего высказывания к коммуникативной ситуации в координатах «я–здесь–сейчас». Частицы активно участвуют в уточнении, обслуживании семантической структуры речевого высказывания, а иногда и в ее формировании, в результате чего достаточно сильно

трансформируют смысловое поле предложения субъективно-авторскими модусными характеристиками: *-Убили что-нибудь в поле, или ружьецо у вас чистое?.. **Вряд ли** чистое... Я стрелял, убил утку, но не нашел* (В. Шишков); *Урбенин говорит, что на Николая Ефимыча находит почти каждое лето... Но это **вряд ли*** (А. Чехов); *Он был **едва ли не** единственным человеком, знавшим хорошо эти места* (Р. Штильмарк); *Прижавши уши, он стоял тихо. **Как будто** прислушивался к этим далеким шорохам* (В. Бианки).

Смысл «предположение» является ядерным смыслом сферы модально-персуазивной квалификации события. Реализация его в высказываниях с модальными частицами закономерна, так как именно он осмысливается как семантический центр, вокруг которого группируются другие актуальные квалификативные смыслы. По отношению к базовым логическим смыслам «предположение» является смыслом, актуализированным в высказывании для решения конкретной коммуникативной задачи: ***Вряд ли** эта встреча будет доброй* (Ю. Тупицын); *Лететь **как будто** оставалось не более трех часов* (Ю. Семенов); *Можно сразу же заметить, что из перечисленных функторов **едва ли не** большинство нельзя счесть предикатами, если следовать соглашениям, введенным выше.* (В. Касевич); *- К нам-то это **небось** не относится* (Г. Гуревич); *- Вьюга-то к ночи поднялась... **Чай**, помнишь, как Агафья-то прибежала* (Г. Успенский).

Предположение, тем не менее, целесообразно отличать от возможности как базового логического смысла. В семантических пространствах данных смыслов, несомненно, наличествуют общие параметральные характеристики. Однако предположение и возможность нельзя отождествлять, так как они имеют разную природу, по-разному проявляют личностный фактор в языке и служат для обозначения разной степени достоверности факта действительности. Предположение основывается на возможности, но не идентично ей. Эти две смысловые сущности различны по своему характеру, так как по-разному проявляют авторское мнение. Предположение в отличие от возможности всегда субъективно. Это сугубо личностная точка зрения говорящего. Предположение преломляется исключительно через «я» индивида, в то время как возможность зависит не только и не столько от субъективного фактора, сколько от условий, существующих вне данного фактора – в объективной реальности. Возможность раскрывает

в первую очередь объективную тенденцию развития события. Это то, что может стать фактом действительности при реализации определенных условий [Есперсен, 1958, с. 268-269]. Возможность, допускаемая говорящим как дальнейшее развитие события, актуализируется указанием на некоторые условия, способные повлиять на развитие события. Данные условия могут быть либо связанными с говорящим, либо не предполагать такой связи. Именно соотношение с субъективным фактором и положено в основу выделения объективной и субъективной возможности. Если первая предполагает наличие объективных условий, не имеющих отношения к личности субъекта, то вторая наиболее тесно связана с предположением как авторским мнением, так как зависит от условий, имеющих непосредственное отношение к личностному фактору. Обе эти разновидности реализуются в речевом высказывании, а шире – в тексте, в конкретных проявлениях, так называемых частных значениях. Ср., например, предположение, основанное на объективной возможности (*Теперь ты сюда **небось** в другой раз не пойдешь, опыт-то уже есть* (Ф. Иванов)) с предположением, основанным на субъективной возможности (*А сам Сашка, **чай**, наврал, – сказала Аксинья, угадав его мысли* (А. Чехов); *По мужу, **что ли**, она скучала, или так к сердцу ей что-то подступало* (Н. Лесков).

По отношению к конкретизирующим квалификативным смыслам, таким как «сомнение», «избыточность» и «эвиденциальность», квалификативный смысл «предположение» характеризуется как общий. Оценочный компонент значения, составляющий его ядро, служит фактором фиксации высказывания на соответствующем отрезке модальной шкалы степеней достоверности [Нагорный, 2000, с. 182-191] в границах смысловой сферы «предположение».

Предположение имеет своим содержанием превентивное мнение субъекта о чем-либо, заключающее некую степень уверенности говорящего в сообщаемом, основанную на степени его осведомленности относительно квалифицируемого события. Важным оказывается то, что зачастую автор сообщения не имеет весомых аргументов для констатирующего утверждения или отрицания факта. При этом субъект часто оперирует лишь своим собственным мнением, не основанном на знании всех условий, имеющих отношение к оцениваемому событию: *- **Едва ли** мне поверят, какие были любимейшие и постоянные предметы моих размышлений, – так они были несообразны с моим воз-*

растом и положением (И. Бунин); *Можно быть привязанным к жизни всем своим существом, как Пушкин, даже испытывать острый вкус ко всей ее бытовой стороне, что, например, отличало Булгакова, – **вряд ли** это уберезет («Новый мир»); **Небось** к нему пришли (В. Авдеев); Это, **чай**, ему только и нужно (М. Горький).*

Уход от ответственности за фактическую правильность высказанного мнения дает говорящему право предполагать как о развитии события, так и о его конечном результате: *Лечился, говорят, на кислых он водах, Не от болезни **чай**, от скуки, – повольнее (А. Грибоедов); - **Неужели** это – результат операции? (В. Головачев); На вид ему лет двадцать, **едва ли** больше (Р. Штильмарк).*

Собственно кваликативные смыслы нередко смешиваются, достаточно часто наблюдается переход одного смысла в другой, совмещение их в пределах одного речевого высказывания. При возможной дифференциации модальных смыслов одним из дифференциальных критериев, вероятно, может служить степень обоснованности авторского мнения, на которую ориентируется говорящий при построении оценочного модально-кваликативного высказывания. Предположение как авторский кваликативный смысл, реализуемый в процессе коммуникации частицами, в этом аспекте можно условно разделить на две разновидности – обоснованное и необоснованное предположение

Обоснованное предположение реализуется автором тогда, когда говорящий дифференцировано опирается на знание объективных условий. Последнее позволяет говорящему при предположении о развитии события аргументировано сослаться на данное знание, но в то же время частичная осведомленность говорящего не является причиной абсолютной уверенности в сообщаемом: *Полагаю, именно за эту способность меня и включили в состав экспедиции. Больше **как будто** не за что (Ю. Тупицын); Не раз уже историки, литераторы, ученые писали о таинственном исчезновении императора Александра I и появлении его в образе старца Федора Кузьмича. **Якобы** вовсе и не умер он в 1825 году («Литературная газета»); Но для этого надо ему реже катапультироваться в область мечтаний, поменьше утонать в беспредметных иллюзиях, от которых **вряд ли** может улучшаться сортность будущей стали (О. Гончар).*

Обоснованное предположение базируется на причинах внешнего характера. Оно определяется частичным владением субъектом объек-

тивной информацией об условиях развития ситуации в действительности. Данная информация достаточна для того, чтобы предположение выглядело аргументированным, но в то же время недостаточна для того, чтобы служить констатацией факта.

В высказываниях с модальными частицами характерными признаками обоснованного авторского предположения являются контекстуальные маркеры его мотивированности: *-Вы опять так утверждаете, что **как будто** и я там была? – А сама так, как розан, и раскраснелась.* - Чего ж, – говорю, – не утверждать? **Разве** не видно, что была? Ну так что ж такое, что была? Да, была (Н. Лесков).

Необоснованное предположение актуализируется говорящим сообщения в основном в активном речевом потоке, спонтанно и ситуативно. Данное предположение – часто необдуманное, случайное, основывающееся в большей мере не на фактических данных, а на спонтанной реакции говорящего на реплику собеседника или на ситуацию в целом, желании расширить объем собственного информативного материала или информативного потенциала адресата, желании актуализировать те или иные аспекты речевой ситуации и т.п.: *Куда я, в самом деле, бегу? – подумал он. – **Как будто** уже все пропало* (Н. Гоголь); *- Ты верующий, **что ли**?* (В. Шукшин). Актуализация необоснованного предположения не означает, что ситуация будет развиваться таким же образом в другое время и при других обстоятельствах. Актуализация говорящим собственного необоснованного мнения не означает того, что такое же предположение может быть сделано в схожих обстоятельствах другим субъектом. Для необоснованного предположения, как правило, характерно отсутствие контекстно-речевого указания на условия как показатель обоснованности авторского мнения: *- **Неужто** так и объяснения у вас никакого не было за лебедей? – Нет-с, объяснение было, только не важное* (Н. Лесков); *- Есть, есть девочка. Хворает, как же. Замучила лихоманка. Ты мать, **что ли**, ей?* (В. Слепцов).

Русские модальные частицы *вряд ли, едва ли, будто, словно, точно, как будто, небось, якобы, чай, вроде, авось, как бы, кабы* – востребованный в коммуникационном процессе класс слов. Данные элементы весьма продуктивны в обыденном языке общения. Структурная факультативность частиц не является препятствием их функционирования как знаков прагматически насыщенных и коммуникативно со-

риентированных. Частицы должны быть охарактеризованы как полнфункциональные речевые компоненты, при помощи которых автор сообщения доносит собственную точку зрения до адресата и осуществляет «привязку» своего высказывания к коммуникативной ситуации в субъективно-личностных координатах «я», «здесь» и «сейчас». Частицы активно участвуют в обслуживании семантической структуры высказывания, на корректирующем пропозитивном уровне участвуют в ее формировании, в результате чего трансформируют общее смысловое поле предложения авторскими прагматически обусловленными субъективно-авторскими характеристиками. Смыслы, вводимые модальными частицами в речевое высказывание, существенно конкретизируют диктумные, собственно предложенческие смыслы, соотносят содержание высказывания с личностью говорящего, проявляют личностную позицию автора речевого сообщения. Данные смыслы крайне важны для процесса коммуникации. В высказываниях с русскими модальными частицами объективный и субъективный слои смысла максимально приближены друг к другу, взаимозависят друг от друга. Функциональный анализ антропоцентрической составляющей высказываний с частицами заставляет по-иному взглянуть на проблему исключительно морфологического подхода к изучению данных слов. Частицы как служебные элементы проявляют себя в первую очередь на прагматико-коммуникативном уровне – уровне речевого высказывания, что позволяет говорить о наличии у них не только собственно грамматической, но и коммуникативно-прагматической семантики. Заявленная проблема перспективна во многих аспектах, и в первую очередь – в аспекте функциональной характеристики прагматических свойств русских частиц в речевой сфере.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Игорь Анатольевич Нагорный – доктор филологических наук, профессор Белгородского государственного национального исследовательского университета (Белгород).
- 2 Публикация подготовлена в рамках поддержанного РФНФ научного проекта № 15-04-00196.
- 3 Публикация подготовлена в рамках поддержанного РФНФ научного проекта № 15-04-00196.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Есперсен, О. Философия грамматики / О. Есперсен. – Москва: Издательство иностранной литературы, 1958. – 404 с.

Нагорный, И. А. Предикативные функции модально-персуазивных частиц / И.А. Нагорный. – Барнаул: Издательство БГПУ, 2000. – 310 с.

Шведова, Н. Ю. Местоимение и смысл. Класс русских местоимений и открываемые ими смысловые пространства / Н.Ю. Шведова. – Москва: Азбуковник, 1998. – 176 с.

REFERENCES

Espersen, O. *Filosofiya grammatiki* / O. Espersen. – Moskva: Izdatel'stvo inostranoj literatury, 1958. – 404 s.

Nagornyj, I. A. *Predikativnye funkicii modal'no-persuazivnyh chastic* / I.A. Nagornyj. – Barnaul: Izdatel'stvo BGPU, 2000. – 310 s.

Shvedova, N. Yu. *Mestoimenie i smysl. Klass russkih mestoimenij i otkryvaemye imi smyslovye prostranstva* / N.Yu. Shvedova. – Moskva: Azbukovnik, 1998. – 176 s.



ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭТИКА



СВОЕОБРАЗИЕ ВИЗУАЛЬНОСТИ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ ВИДЕНИЯ²

В статье рассматривается специфика визуального в прозе Лермонтова, в творчестве которого обозначился переход к новому видению. Формирование нового принципа прослеживается в динамике лермонтовского творчества и в связи с общей тенденцией русской прозы 30-х гг., характеризующейся приверженностью к созданию оптической иллюзии реальности, обусловленной появлением фигуры наблюдателя. Принципиально было появление персонифицированного наблюдателя, включенного в сюжетный мир повести: так, в «Герое нашего времени» субъективное восприятие литературного героя репрезентирует не только его социальный статус, но и психологическое состояние, внутренние переживания «здесь» и «сейчас», психологизирует объективную картину природы, которая теперь становится пейзажем в собственном смысле слова.

Ключевые слова: визуальность, наблюдатель, очевидец, пейзаж, субъективность, точка зрения

Основательное изучение русской культуры в аспекте визуальности на разном материале, проделанное современными исследователями Е.А. Вишленковой³ и Т.В. Зверевой⁴, убеждает в выводах, к которым они пришли: русская культура конца XVIII - первых десятилетий XIX вв. отличалась зрелищностью, и одной из ее характеристик был зрелищный подход к жизни. При этом, как заметил автор книги «Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке»⁵ Дж. Крери, в 20-30-е годы XIX века происходит слом классического видения и начало тех изменений, что привели к его новой модели, отчетливо обнаружившей себя в импрессионизме. В творчестве М.Ю. Лермонтова этот слом, сопряженный со сменой типов и форм репрезентации видения, нашел свое отражение, чему безусловно способствовал талант М. Лермонтова живописца и рисовальщика [Крери, 2014].

Склонность к визуализации, то есть способность делать зримыми объекты и их действия, в данном случае посредством слова, была проявлена писателем в одном из первых юношеских произведений - «Панорама Москвы». Стоит напомнить, что панорама в принципе существует вне непосредственного участия реципиента, занимающего позицию пассивного наблюдателя. Она есть зрелище, а именно так переводится слово «панорама», вид с высоты, складывающийся из

нескольких фрагментами целого. Каждый из них выделен взглядом воспринимающего субъекта, что занимает фиксированную точку в пространстве, и отграничен от соседнего местоположением наблюдателя. У Лермонтова это - юг, север, восток. Здесь наблюдатель и панорама города разделены не только физической дистанцией, но и тем, что у древней столицы есть свой язык, *«есть своя душа, своя жизнь»* [Лермонтов, 1957, т.VI, с. 370]⁶.

Это придает таинственность панорамному зрелищу и усугубляет осознание зрителем ее независимости от факта восприятия субъектом, как и отсутствие перспективной упорядоченности оптических реалий в пространстве. В сочинении юноши нет примет субъективного видения, городской ландшафт *«дается»* взгляду юного москвича как некая объективная данность, воспринимаемая именно так любым наблюдателем.

Применительно к подобным случаям академик Д.С. Лихачев отмечал: *«Деталь изображается не такой, какой она была в действительности, со всеми случайными чертами, а так, чтобы лучше быть воспринятой в ее целостности читателем»* [Лихачев, 1979, с. 250], она должна быть узнаваема им и соотносима с его оптическим опытом, знанием объекта наблюдения, что и имеет место у Лермонтова в *«Панораме Москвы»*. Здесь видимое оформляется автором в соответствии с господствующей тогда моделью видения – когда образ и объект неотделимы, оптические реалии взяты вне правды видения, а воспринимающий субъект не *«меряет мир на себя»*.

Примечательно, что даже звуки в панораме обретают зримость – *«и мнится, что бестелесные звуки принимают видимую форму, что духи неба и ада свиваются под облаками в один разнообразный, неизмеримый, быстро вертящийся хоровод!..»* (т. VI, с. 370). Стремясь придать тому, что по определению не может быть увидено, зрелищность, Лермонтов демонстрирует свое доверие зрению и, можно предположить, свое предпочтение визуальному способу ориентации в мире.

Необходимо отметить, что и русский пейзаж первой трети XIX века прежде всего - вид, вид той или иной местности. Об этом говорят названия полотен: *«Вид в окрестностях Петербурга»* М. Воробьева, *«Вид в окрестностях Альбано»*, *«Вид города Гори»* Н. Чернецова, *«Вид реки Селенги»* А. Мартынова. Как вид, каждое из них предпо-

лагает панорамное или перспективное изображение пространства, чередование планов, большое далевое расстояние. Своего рода ориентацией на панорамность служит указание «в окрестностях». Вид и окрестность – это то, что акцентирует видимое. При этом имеет место игнорирование самого процесса визуального восприятия, пренебрежение его условиями, позицией наблюдателя, хотя в отличие от панорамы, его положение в пространстве легко обозначить.

Важное значение в движении русской культуры к утверждению нового типа наблюдателя и соответствующего ему типа видения принадлежит русской прозе 30-х гг. Это тем более важно, что живописец с «новым взглядом» - А.К. Саврасов появится гораздо позже, в уже 50-е годы XIX столетия.

В.Г. Белинский, разбирая повести Н. Павлова, заметил: «Верность (натуре. - Л. Р.) видна не в их целом, но в частностях и подробностях, и есть следствие наблюдательности, приобретенной прилежным и внимательным изучением описываемого им мира» [Белинский, 1953, т. 1, с. 280]. Подобное стремление к частностям и подробностям отличало произведения А. Вельтмана, А. Бестужева-Марлинского, М. Погодина, не говоря уже о Пушкине и Гоголе, диктовалось оно задачами самой литературы, направленной «на изображение обыденного, ежедневного, той жизни, которая была не за горами, а тут, перед глазами у всех» [Мышковская, 1937, с. 7]. Находящиеся перед глазами «мелочи жизни» нужно было адресовать зрению, в данном случае внутреннему зрению читателя, представив их визуально, что требовало определенной организации видимого мира.

Литературу 30-х годов в целом характеризует приверженность к созданию оптической иллюзии реальности, что было связано с появлением фигуры наблюдателя. Его присутствие объясняло осведомленность автора в происходящем, мотивировало конкретную наглядность в передаче предметно-вещного и социального миров, вело к разрушению прежнего оптического режима. Принципиально было появление персонифицированного наблюдателя, таковым нередко становится повествователь, включенный в сюжетный мир повести. Именно тогда оформляется как особый тип образности в литературе, по аналогии с видом в изобразительном искусстве, изображение, предполагающее свое вовлечение в индивидуализацию персонажа, что было отмечено Г.А. Гуковским: «Литературное изображение есть один из возможных

принципов индивидуализации, ибо изображение – это то, что может принадлежать только одному индивидуальному взгляду, сознанию, восприятию, поэтому оно «образует представление не только об изображенном, но и - может быть, часто менее конкретизированное, менее отчетливое – об изображающем, носителе изображения» [Гуковский, 1959, с. 200].

Первым, кто сделал изображение носителем представления об изображающем, был М.Ю. Лермонтов. Он уловил появление нового типа наблюдателя, наблюдателя, который в репрезентацию наблюдаемого в обществе, природе привнес свою субъективность. Уже в романе «Вадим» анонимный повествователь, принимает точку зрения одного из действующих лиц и из анонимного реципиента становится персонифицированным, свободно меняя положение автора-демиурга на позицию наблюдателя. Почти весь текст произведения может быть сведен к изобразительно-насыщенным фрагментам, мотивированным визуальным восприятием конкретного персонажа. Ольга, Вадим, Юрий Палицын, сменяя друг друга, становятся «авторами» изображения. Как следствие - подробное письмо, крупный план, наличие деталей, которые подаются так, как могут быть увидены в пределах кругозора, заданного персонифицированным наблюдателем. Мир в романе оказывается сведенным к возможным точкам зрения, соотносимым в каждом случае с внеиндивидуальным изображением, игнорирующем своего носителя, поскольку в самом изображении его личная неповторимость не прослеживается. При этом неиндивидуальны герои и в проявлениях своих переживаний, в аналогичных ситуациях Вадим и Юрий Палицын одинаково «замолкают», «закрывают лицо руками».

В следующем произведении - «Княгиня Лиговская» - в литературном изображении прослеживается социальная определенность личности персонажа, потенциального наблюдателя; читается его культурный и оптический опыт, сословная принадлежность, поэтому изображение от Красинского нельзя подменить изображением от Печорина. Каждый из них социально неповторим в своем визуальном восприятии мира.

В «Герое нашего времени» субъективное восприятие литературного героя репрезентирует не только его социальный статус, но и психологическое состояние, внутренние переживания «здесь» и «сейчас». М. Лермонтовым были найдены их визуально представи-

мые эквиваленты - своеобразные жесты, оригинальные мимические реакции в той или иной житейской ситуации, вследствие чего они стали наглядно представимыми и могли быть увидены наблюдателем.

Интересно свидетельство Н. Сатина, который в своих воспоминаниях писал: «Лермонтов, напротив, <...> вел светскую рассеянную жизнь. Он был знаком со всем водяным обществом (тогда очень многочисленным), участвовал во всех пикниках, обедах и праздниках. Такая, по-видимому, пустая жизнь не пропадала, впрочем, для него даром: он писал тогда свою «Княжну Мери» и зорко наблюдал за встречающимися ему личностями» [Лермонтов в воспоминаниях современников, 1989, с. 250]. Так в самом процессе работы над романом проявляется особое доверие писателя зрению. Внешнее наблюдение наряду с собственным опытом светской жизни, было чуть ли не единственным способом получения материала для сочинения. Определенно это явилось следствием формирующейся практики зрительного восприятия реальности наблюдателем, погруженным в нее.

Во всех пяти повестях единым является принцип ведения сюжетного повествования - от лица очевидца, в роли которого выступают Печорин, Максим Максимыч, странствующий офицер. Это отличает их от Бэлы, ундины, Грушницкого, визуальное восприятие которых не фиксируется. Каждый из персонажей-наблюдателей проявляет свою индивидуальность не только в визуально представимых жестах, позах, телодвижениях, что воспринимаются другими «здесь» и «сейчас», но и в характере видения. Подчеркнутая субъективность изображения, допускает вовлечение его в психологический анализ. Реалии, воспринятые глазом персонажа, организованные в изображении по законам изобразительного искусства, делают этот тип образности рассказом не только о других, об окружающем мире, но и о самом литературном герое. Зрительно представимы в романе как душевные переживания действующих лиц в сиюминутных проявлениях, так и настроения очевидца, опосредованные зрительными образами. Через внешнее писатель идет к внутреннему, чувства и переживания не описываются, а изображаются.

Б.М. Эйхенбаум, разбирая черновики романа, в частности, обратил внимание на процесс работы над портретом Печорина, в ходе которого Лермонтов ограничивал себя от проникновения за пределы воспринятого очевидцем. По мнению филолога, «этот пример ясно

показывает, как строго выдерживает здесь Лермонтов свою позицию объективного рассказчика и как не позволяет себе отступить от основной мотивировки» [Эйхенбаум, 1924, с. 151]. Поэтому читатель с первых страниц романа вынужден был актуализировать внутреннее зрение. Наблюдая за действующим лицом, он одновременно с персонажем-наблюдателем «проникает» за пределы его физической формы в пространство внутреннего мира.

Нельзя не отметить жанровую определенность литературного изображения у Лермонтова: пейзаж, портрет, бытовая сцена, что, безусловно, есть одно из свидетельств увлеченности писателя изобразительным искусством. Он вовлекает картины природы в психологический анализ персонажа – «носителя изображения», прежде всего Печорина. Здесь субъективность визуального образа заявляет о себе не только в определенности точки зрения, точно обозначенной по отношению к объекту; указанию на прямую и воздушную перспективы, но и в обусловленности пейзажа психологическим состоянием литературного героя.

Первый пейзаж в повести «Княжна Мери» по своим формальным признакам есть вид. Но это определение не покрывает содержательной стороны изображения. «Вмешательство» индивидуального сознания – вид воспринят Печориным – психологизирует объективную картину природы, которая теперь становится пейзажем в собственном смысле слова. Последняя строка *«Весело жить в такой земле!»* не выглядит инородным суждением, «веселость» несет в себе само изображение природы. Ее зримо конкретный облик подвести под иную тезу невозможно.

В визуальной определенности, которая отличает каждую картину природы в произведении, неожиданных сравнениях, явно сказывается наблюдатель с «воспитанным» глазом, что говорит о его соответствующем культурном опыте, опыте рисовальщика. Объект природы в литературное изображение вводится в непривычной окраске, которую придает ему особенность момента восприятия, отмеченная «носителем изображения», поэтому горы могут быть *«синие»*, в другом случае – *«черные»*, а берег *«тянуться лиловой полосой»*. Наблюдатель дает о себе знать и в суждении по поводу видимого *«мне показалось»*, или в том образе, который возникает ассоциативно, например, *«черные снасти подобно паутине, неподвижно рисовались на блед-*

ной черте небосклона». Слова В.В. Виноградова о том, что Лермонтов «смотрит на изображаемые события глазами художника и представляет их в виде картин» [Виноградов, 1941, с. 530], сказанные о романе «Вадим», можно считать принципиальной характеристикой творчества писателя и живописца.

Лишь однажды представит пейзаж Максим Максимыч, описывая вид с крепости, стоящей на высоком месте в повести «Бэла». Обстоятельная картина вида явно не содержит в себе приметы субъективного восприятия. Такое впечатление, что персонаж присоединяется к чьим-то словам, соглашаясь, что «вид прекрасный», не отмечая частности, делающие его таковым. Максим Максимыч и Печорин - разные наблюдатели одного и того же типа, что просматривается в их восприятии кавказских видов.

От ранних произведений М.Лермонтова к роману «Герой нашего времени» прослеживается эволюция изображения, сопряженная с наполнением его субъективностью, с отходом от передачи постоянного и устойчивого в мире к тому, как видятся объекты той или иной индивидуальностью в конкретной ситуации. Через изображение в прозу начинает входить не только объективный мир, но и состояние души воспринимающего этот мир человека - наблюдателя. В психологическом романе Лермонтова впервые в русской культуре себя обнаружил его новый тип, который в границах классической модели видения по-новому репрезентировал визуально воспринимаемый мир.

Знаменательно, что в творчестве М.Ю. Лермонтова визуальность реализует себя в разных знаковых системах - вербальной и иконической. Акварель «Чета белеющих берез» и этот же образ в «Родине», лачужка над обрывом в «Тамани» и акварель «Тамань», парус в рисунке и в стихотворении «Белеет парус одинокой...». В «Штоссе» результат визуализации обретает форму экфрасиса живописного портрета. Все это позволяет говорить о том, что стремление делать зримыми объекты и процессы, было одной из стратегий творчества М.Ю. Лермонтова.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Людмила Ивановна Решетова – кандидат филологических наук, доцент

2 Данная статья есть дополненный и расширенный текст публикации «Своеобразие визуальности М.Ю.Лермонтова в контексте эволюции видения» // Тарханский вестник. Вып. 29. Пенза, 2017. С.125 -133.

3 См.: [Вишленкова, 2011].

4 См.: [Зверева, 2007].

5 См.: [Крери, 2014].

6 Текст цитируется по: Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч.: в 6 т. М.;Л., 1954–1957. Курсив здесь и далее наш. – Л.Р.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Белинский, В.Г. Полное собрание сочинений: [в 13 т.]. Т. 1. Статьи и рецензии. Художественные произведения. 1829-1835 / В.Г. Белинский. - Москва: Изд-во Академии наук СССР, 1953. - 573 с.

Виноградов, В. Стиль прозы Лермонтова / В. Виноградов // М. Ю. Лермонтов / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). - Москва: Изд-во АН СССР, 1941. - Кн. I. - С. 517-628. - (Лит. наследство; Т. 43/44).

Вишленкова, Е.А. Визуальное народоведение империи, или «Увидеть русского дано не каждому» / Е.А. Вишленкова. - Москва: Новое литературное обозрение, 2011. - 384 с. - URL: <http://profilib.com/kniga/145655/elena-vishlenkova-vizualnoe-narodovedenie-imperii-ili-uvidet-russkogo-dano-ne-kazhdому.php>. (15.09.2021).

Гуковский, Г. Реализм Гоголя / Г. Гуковский. - Москва; Ленинград: Гос. изд-во художеств. лит., 1959. - 532 с.

Зверева, Т.В. Взаимодействие слова и пространства в русской литературе второй половины XVIII века: дис. ... д-ра филол. наук / Т.В. Зверева. - Ижевск, 2007. - 370 с.

Крэри, Дж. Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке / Джонатан Крэри; [пер. с англ. Дмитрия Потемкина]. - Москва: V-A-C press, 2014. - 248 с.

Лермонтов в воспоминаниях современников. - Москва: Художественная литература, 1989. - 672 с. (Литературные мемуары).

Лермонтов, М.Ю. Полное собрание сочинений: в 6 т. - Москва; Ленинград, 1954–1957. Т.6. - Москва; Ленинград, 1957. - 900 с.

Лихачев, Д.С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. / Д.С. Лихачев. - Москва: Наука, 1979. - 360 с.

Мышковская, Л. О принципах пушкинского стиля / Л. Мышковская // Литературная учеба. - 1937. - № 33. - С. 18-24.

Эйхенбаум, Б.М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки / Б.М. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б.М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. - Ленинград: Гос. изд-во, 1924. - 168 с. - URL: <http://feb-web.ru/feb/lermont/critics/eich24/eich24.htm>. (15.09.201).

REFERENCES

Belinskij, V.G. Polnoe sobranie sochinenij: [v 13 t.]. T. 1. Stat'i i recenzii. Hudozhestvennye proizvedeniya. 1829-1835 / V.G. Belinskij. - Moskva: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1953. - 573 s.

Vinogradov, V. Stil' prozy Lermontova / V. Vinogradov // M. Yu. Lermontov / AN SSSR. In-t rus. lit. (Pushkin. Dom). - Moskva: Izd-vo AN SSSR, 1941. - Kn. I. - S. 517-628. - (Lit. nasledstvo; T. 43/44).

Vishlenkova, E.A. Vizual'noe narodovedenie imperii, ili «Uvidet' russkogo dano ne kazhdому» / E.A. Vishlenkova. - Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011. - 384 s. - URL: <http://profilib.com/kniga/145655/elena-vishlenkova-vizualnoe-narodovedenie-imperii-ili-uvidet-russkogo-dano-ne-kazhdому.php>. (15.09.2021).

vizualnoe-narodovedenie imperii-ili-uvidet-russkogo-dano-ne-kazhdomy. php. (15.09.2021).

Gukovskij, G. Realizm Gogolya / G. Gukovskij. - Moskva; Leningrad: Gos. izd-vo hudozhestv. lit., 1959. - 532 s.

Zvereva, T.V. Vzaimodejstvie slova i prostranstva v russkoj literature vtoroj poloviny XVIII veka: dis. ... d-ra filol. nauk / T.V. Zvereva. - Izhevsk, 2007. - 370 s.

Kreri, Dzh. Tekhniki nablyudatelya. Videnie i sovremennost' v XIX veke / Dzhonatan Kreri; [per. s angl. Dmitriya Potemkina]. - Moskva: V-A-C press, 2014. - 248 s.

Lermontov v vospominaniyah sovremennikov. - Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1989. - 672 s. (Literaturnye memuary).

Lermontov, M.Yu. Polnoe sobranie sochinenij: v 6 t. - Moskva; Leningrad, 1954-1957. T.6. - Moskva; Leningrad, 1957. - 900 s.

Lihachev, D.S. Poetika drevnerusskoj literatury. 3-e izd. / D.S. Lihachev. - Moskva: Nauka, 1979. - 360 s.

Myshkovskaya, L. O principah pushkinskogo stilya / L. Myshkovskaya // Literaturnaya ucheba. - 1937. - № 33. - S. 18-24.

Ejhenbaum, B.M. Lermontov: Opyt istoriko-literaturnoj ocenki / B.M. Ejhenbaum // Ejhenbaum B.M. Lermontov: Opyt istoriko-literaturnoj ocenki. - Leningrad: Gos. izd-vo, 1924. - 168 s. - URL: <http://feb-web.ru/feb/lermont/critics/eich24/eich24.htm>. (15.09.201).

Н.Ю. Абузова¹

Алтайский государственный педагогический университет

КОЛОРИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ПЕЙЗАЖА В СТИХОТВОРЕНИЯХ Ф.И. ТЮТЧЕВА²

Проблема цветописи в лирике Ф.И. Тютчева заявлена в начале XX века. Данная статья посвящена цветовой картине мира Ф.И. Тютчева как колористической системы, репрезентирующей индивидуальное представление поэта о цвете и его функциях в художественном мирообразе. Определены ведущие цветковые эпитеты (золотой, голубой, зеленый, др.), их символика, основная художественная функция цветковых эпитетов в поэтическом пейзаже и т.д. Цветовая картина мира рассмотрена на материале пейзажных стихотворений Ф.И. Тютчева с учетом колористического ореола, созданного стихотворными опытами поэтов конца XVIII – начала XIX века: Г.П. Каменева, Г.Р. Державина, Н.М. Карамзина, А.Ф. Мерзлякова, В.А. Жуковского, М.П. Загорского и др.

Ключевые слова: картина мира, пейзаж, колорема, колористика, цветковая картина мира, принцип колоризма, Ф.И. Тютчев

В художественной литературе цвет является одним из компонентов эстетического видения мира. Живописность Ф.И. Тютчева очевидна. Подход к тютчевской живописи словом определен двумя сложившимися в тютчеведении позициями: связь с художественной традицией и индивидуальный творческий компонент.

Так, функция цвета в художественном пространстве – диалог писателя с культурной и литературной традицией в целом – определена в ряде научных литературоведческих работ, посвященных лирике Ф.И. Тютчева (например, о цвете как элементе художественного пространства, соединяющем культурные эпохи, обстоятельно и масштабно пишет Н.В. Королева³). Кроме того, исследователи обращают внимание на связь лирики Ф.И. Тютчева с поэзией XVIII века, выделяя колористическое «державинское начало» (интонации, образы, общий зачин, сложные эпитеты, в том числе и передающие цвет и усовершенствованные Тютчевым) (Ю. Тынянов, Л.В. Пумпянский, Б.М. Эйхенбаум, Н.В. Королева, Б.Я. Бухштаб, Н.Я. Берковский, А.В. Шапурина).

С другой стороны, цвет определяет индивидуальные живописные «пристрастия» писателя. С этой позиции колорема («колорема» 'цветообозначение' [Аглеева, 2009, с. 169]) – «значимый компонент ментального пространства художника слова» [Усманова, 2012, с. 83].

Цветовое воплощение пейзажа Ф.И. Тютчева привлекло к себе внимание критиков и исследователей литературы не сразу. Так, в конце XIX – нач. XX вв., в исходной точке исследования лирики Ф.И. Тютчева, живописный аспект его пейзажных стихотворений не востребован. Определяется главный вопрос о соотношении поэта с мировой душой, выражаемой в природе.

Однако уже в 1895 г. в статье «Поэзия Ф.И. Тютчева» Вл. Соловьев все же замечает, что дело поэзии – «воплощать в осязательных образах тот самый высший смысл жизни» [Соловьев, 1990, с. 111]; цвет же в тютчевском пейзаже, по логике рассуждения автора, – выражение «осязательной красоты», одушевленности природы и убеждение поэта в наличии у нее души. О цветовых эпитетах и колоризме пишут А. Белый, П.М. Бицилли, Б.Я. Бухштаб, др. В настоящее время живописно-цветовому аспекту лирики поэта свои исследования посвятили П.В. Толстогузов (2003), В.Д. Неклюдов (2010), Е.В. Зайцева (2012), Е.В. Воронец (2015).

Комплексный подход к живописи словом («колористическим стихам», [Пумпянский, 1928, с. 38] прежде всего, обозначен в исследовании Л.В. Пумпянского «Поэзия Ф.И. Тютчева» (1928)⁴. Выделенный Л.В. Пумпянским принцип дает возможность осмысления функции цветовых эпитетов в качестве маркеров объектов окружающего мира, связанных между собой и организующих поэтический мирозобраз.

Колоризм пейзажных стихотворений Ф.И. Тютчева соотносится с мироощущением поэта и демонстрирует становление картины мира, изначально очерченной топографически: «И воздух, и моря, и сушу…» [Тютчев, 1980, с.41] («А.Н. <Муравьеву>, 13 декабря 1821»). «Чертеж земной» («Колумб», 1844) [Тютчев, 1980, с. 101] постепенно оснащается деталями (море, звезды, волны, утес, ветер, дубровы, река и т.п.), становясь «миром огромным, велелепным» (Н.М. Карамзин, «Поэзия», 1787), и в этом процессе «уточняется» цветовой спектр мира, формируется внимание Ф.И. Тютчева к цвету. В итоге, цветовой диапазон поэтического пейзажа Ф.И.Тютчева довольно широк: колористическое пространство включает в себя почти все цвета спектра (исключение: оранжевый, фиолетовый) и ахроматические цвета: черный (редкий у поэта), белый, сизый, серебристый.

Цвет в формирующемся поэтическом пространстве у Ф.И. Тютчева обозначен традиционными для классицизма и романтизма эпитета-

ми, в том числе опосредованными (непрямыми) колоремами. Так, стихотворения 1820–1821 гг. изобилуют «искрами», «огнем», «яркими лучами», «пурпуром искромётных вин», «гроздим соком», «рубином плодов», «пламенными рассветами», «златокрылыми мечтами» и т.п., на что указывает Л. Пумпянский [Пумпянский, 1928, с. 37].

Едва ли не первыми возникают в стихотворениях колорема «золотой» и ее варианты, изначально связанные с определением света. «Золотой» появляется в стихотворениях Ф.И. Тютчева периодически: («златокрылые мечты», «золотой рассвет», «золотое время», «золотится» купол Исаакия, «осенняя позолота», «лето золотое» и т.д.).

В поэзии XVIII в. «золотой» часто существует в форме «позлащенный» и является распространенным эпитетом с довольно широким семантическим полем [Гуковский, 1938, с. 154]. Эта колорема проявила себя устойчивой, наделенной особой семантикой, и из поэзии эпохи XVIII века перешла в поэзию XIX века. Так, И.З. Серман отмечает, что в 1800–1810-е гг. поэты-последователи К.Н. Батюшкова испытывают «особенное пристрастие к «поэтическим, по самому своему смыслу и звучанию эпитетам, особенно к двум – *сладкий (сладостный)*» и «*златой*» [Серман, 1962, с. 125].

Ф.И. Тютчев, используя эпитет «золотой» в переносно-метафорическом значении, в варианте устойчивой стилистической формулы, прежде всего, дает эстетическую характеристику мира, как это делали русские поэты XVIII – нач. XIX века. К примеру, «золотой луч», - Г.П. Каменев, «Утренняя песнь», 1796; «золотые небеса» - Г.П. Каменев, «Малиновка», 1796; «золотые струны» лиры - Г.П. Каменев, «Мечта», 1796; «надпись золотая» (дорогая человеку) - Г.П. Каменев, «Кладбище», 1797; «золотая вольность» (т.е. чаямая) - Г.Р. Державин, «Евгению. Жизнь Званская», май – июль 1807; «Как время катится в Казани золотое!» - Г.Р. Державин, «Арфа», 1798; «золотые дни» - А.Ф. Мерзляков, «Вечер», 1797; др. У Ф.И. Тютчева: «Я помню время золотое, / Я помню сердцу милый край…» («Я помню время золотое…»», апрель 1836) [Тютчев 1980, с.88]; «Я вспомнил время золотое – / И сердцу стало так тепло…» («К.Б.», 26 июля 1870) [Тютчев, 1980, с. 211].

Традиционная метафора «время золотое», закрепленная Ф.И. Тютчевым в собственной лирике, восходит к греческой мифологии (миф о пяти веках) и поэзии Вергилия (рассказ о золотом веке – вре-

мени всеобщего довольства и счастья), откуда попадает в поэзию XVIII века и реализуется как культурный феномен, равно и поэтическое клише «золотая свобода» как маркер эпохи нач. XIX века.

Однако поэт прикрепляет к гнезду колоремы «золотой» еще одно, новое, значение. Теперь чаще цветовую характеристику *золотого/золотистого/желтого* получают реалии, включенные в семантическое поле «Космос вокруг»: растительность, небесные светила (солнце, месяц), время суток (день). В этом случае акцент поэта перенесен на чувственные ощущения созерцающего пейзаж субъекта.

Золотой/желтый у Ф.И. Тютчева – это едва ли не главный цвет природы, так как он напрямую связан с солнцем – главным «референтом» *золотого/желтого* и традиционным центром мира: нивы, листья, виноград, день, «позлащенные» солнцем, пропитаны его цветом («золотистые волны» нив («Тихой ночью, поздним летом...», 1849) [Тютчев, 1980, с. 107], «золотистый виноград» («Вновь твои я вижу очи...», 1849) [Тютчев 1980, с. 110], «осенняя позолота» листьев («Обвеян вещею дремотой...», 15 сентября 1850) [Тютчев, 1980, с. 120]; «искры золотые» («Под дыханьем непогоды...», 1850) [Тютчев, 1980, с. 119], «желтый лист» («Как весел грохот летних бурь...» 1851) [Тютчев, 1980, с.131]; «лето золотое», («Первый лист», 1851) [Тютчев, 1980, с.128], др.). В пейзажах Ф.И. Тютчева «золотой» подчас несет семантику «застывшего золота», символизирующего совершенство картины природы, конечного пика развития природного явления. Всё, освещенное, раскаленное солнцем, обретает связанный с ним цвет, который выражен прямо или латентно, например, в коррелятах, созданных соединением семантического и ассоциативно-образного аспектов: «блеск», «блестящий», «блещущий», «светлеющий» (день), «пламенный», «огнецветный». Причем в поэзии Ф.И.Тютчева эти эпитеты почти универсальны и мобильны: они могут входить в семантические поля и других колорем, т.к. напрямую связаны с частной точкой зрения субъекта на мир вокруг.

Эпитет «золотой» в тютчевской поэзии закрепляется в качестве цветового маркера дня («пышно-золотой день», «Еще шумел веселый день...», 1830; 1851; «золотой покров» дня, накинутый над бездной мироздания («Святая ночь на небосклон взошла...», 1848, 1850) [Тютчев, 1980, с. 117] и в некоторых случаях становится коррелятом

белого цвета в отдельных стихотворениях («Восток белел» [Тютчев, 1980, с. 75]).

Следует выделить особенность тютчевской колористической системы: контрастность, предполагающая застывшие формы. Так, «золотой» вступает в контраст с «черным». Цветовой контраст латентно отражен в стихотворении «День и ночь» (нач. 1839), где намечены и ассоциативно определены названием стихотворения два цвета. Контраст, семантически заданный названием, традиционен: *белый день – черная ночь*. Цвета намечает и определяет архетипическая хроматическая ассоциация, которая является общей почти для всех социумов: в представлении людей ночь ассоциируется с черным цветом, день – с белым. Однако «белый» отсутствует в стихотворении, вместо него – «золотой». В стихотворении противопоставление выражает наивысшую интенсивность бытия, так как яркость цвета повышена до максимума, а его насыщенность доведена до максимальной степени восприятия. Именно поэтому у Ф.И. Тютчева день – «златотканый» и «блистательный» покров – то есть «золотой» (освещенный, пронизанный солнцем) и сверкающий, а не «белый», что придает наивысшую ценностную характеристику явлению. Кроме того, «золотой» создает пафос утверждения зримого мира, организует и подчеркивает конкретику земного бытия.

Но день способен «меркнуть» – понижение яркости является признаком постепенного исчезновения, зыбкости явления, а отсюда – и убывания ценности дневного мира. На смену дню приходит ночь, которая в самом стихотворении цветом не маркирована (срабатывает только культурная ассоциация) и семантически связана у Ф.И. Тютчева со стихийным деструктивным началом: ночь срывает с мира «ткань благодатную покрыва», «отбрасывает прочь», пугает человека «бездной», наполненной «страхами и мглами», напоминающей ад, намечая в глубине смысла стихотворения одну из любимых тютчевских тем – апокалиптическую с ее inferнально-смертельным контекстом. Незазванный «черный» проявляется как смысловое ядро, в орбиту которого вовлекаются культурные и литературные ассоциации, открывающие ментальное пространство поэта: цвет ночи – цвет первоизданный (об этом: Бытие 1, 1), наделенный и негативным, и позитивным статусами. И в данном случае ассоциативный ряд тютчевского стихотворения связан с семантическим полем «Ночь – сон – смерть

- бытие», что определяет эпитет «черный» как семантически и символически сложный и в целом выводящий к глубинной философской теме «Бытие - Небытие» (познаваемое – непознаваемое). Незнакомость черного цвета в стихотворении возможно объяснить его сакральностью: цвет, обозначающий первозданную тьму, не имеющую формы. Логически в стихотворении выстраивается световая оппозиция *свет – тьма*. И, таким образом, латентно намеченный «черный» в стихотворении обретает хтоническое значение. При этом тютчевский мрак бездны не беспросветен: противостоящий ночи дневной свет вновь придет на смену ночному страху – по логике циклического времени.

Примечательно, что однажды намеченное в поэзии Ф.И. Тютчева сочетание *золотой – черный* получает дальнейшее развитие в русской поэзии XX века (*желтое – черное*), сопрягаясь в стихотворениях И. Анненского, О. Мандельштама, А. Блока с катастрофическим мотивом. Сам же золотой цвет может быть определен как знаковый для эпохи символизма [Фарино, 2004, с. 329].

При этом поэт не отказывается от использования в поэтической палитре белого цвета. «Белый» – одна из важных цветообозначающих единиц мирообраза поэта. Белый цвет часто появляется при описании окружающего мира: по подсчетам, приведенным в «Частотном словаре-конкордансе словоформ языка Ф.И. Тютчева», цвет использован поэтом около 17 раз (в разных словоформах) [Николаев, 1987]. Как правило, «белый» выступает как чистый нейтральный цвет, однако несущий определенную символику и вызывающий интеллектуальную рефлексию («Восток белел…» («Восток белел, ладья катилась…»)) [Тютчев 1980, с. 75], «…белея,/Руина замка в дол глядит» («Я помню время золотое…»», 1836) [Тютчев 1980, с. 88]; «…эфирных стран белеющийся свод» («На новый 1816 год», 1816) [Тютчев 1980, с. 289]; «В белизне своей чудесной,/Над Донцом утес стоит» («Святые горы», 1862) [Тютчев 1980, с. 163], др.). Кроме того, белый цвет в мирообразе поэта порождает эстетическую реакцию и создает ряд цветовых метафор («И вот миндаль мгновенно зацвела, / И белизна всю зелень облила» («Итальянская весна», 1873) – цвет миндаля, как снег). Традиционно колорема «белый» связана и с семантикой «холодно-бесцветно» («Н.И. Кролю», 1863) [Тютчев 1980, с. 165]) и вызывает зрительные и тактильные ассоциации: снег, прохлада,

замерзание. Отсюда белый цвет – ядро зимнего тютчевского пейзажа. Так, в стихотворении «Чародейкою зимою…» (31 декабря 1852) колоризм как таковой отсутствует, но с белым цветом ассоциируется снег – «снежная бахрома», «легкая цепь пуховая» [Тютчев, 1980, с. 135], связывающая жизнь природы, обездвигивающая ее («Околдован, лес стоит…»», «В нем ничто не затрепещет…» [Серман, 1962, с. 135]. Имплицитно обозначенный белый цвет создает монохромность зимнего пространства, придает картине природы «гравюрность».

Кроме контраста, Ф.И. Тютчев сохраняет в словесной живописи принцип зрелищности («мир как зрелище»): «…зрению обязательно сопутствует эмоция «удивления», которая сопряжена с идеей зрелища» [Толстогузов, 2003, с. 25]. «Зрелищность» в нескольких тютчевских стихотворениях утверждается императивом «Смотри!». Императив выражает удивление лирического субъекта и одновременно привлекает внимание к некоему поразительному («феноменологическому», по Л. Пумпянскому) явлению природы: «Смотри, как облаком живым…» («Фонтан», 1836), «Смотри, как запад разгорелся…» (1838), «Смотри, как на речном просторе…» (1851), «Смотри, как роща зеленеет…» (1857). Призыв вовлекает в тщательное вглядывание в детали описываемого явления мира, в сочувствие и сопереживание по поводу увиденного, когда вполне рядовое, обычное обретает статус неординарного.

Наблюдения за цветовой палитрой поэта дают возможность увидеть, что с 1828 г. тютчевская космогония сменяется устойчивой картиной мира, элементы которой закреплены постоянным цветовым обозначением. Это своего рода космология, требующая пристального вглядывания, сопереживания и изучения. Поэт учится работать не столько с цветом (культурная и литературная европейская традиция уже сформировала систему цветовых знаков), но с оттенками зрительных представлений об окружающем мире.

Стихотворение «Весенняя гроза» (1828; нач. 1850-х) – картина, характеризующаяся, в первую очередь, химией красок и динамизмом. В нем закрепляется еще один любимый Тютчевым-поэтом цвет – голубой – цвет грёзы, связанный с поэзией Новалиса, его «голубым цветом» мечты. В общекультурном смысле постоянное использование Ф.И. Тютчевым голубого цвета – демонстрация приверженности к романтическому мироощущению. Однако в тютчевской лирике к мечте

колорема «голубой» не причастна. Единичны случаи употребления эпитета «голубой» для обозначения растений. Голубой обладает широким семантическим полем «Воздух – вода». Кроме того, важен временной аспект, свойственный при употреблении этого цветового эпитета: «День – ночь».

Кроме функции маркирования цвета неба в «Весенней грозе», голубой выполняет и символическую функцию: у Ф.И. Тютчева этот цвет, вслед за Новалисом, символизирует связь земной и небесной сфер мира (первые две строфы – земное пространство, обрамляющие первая и четвертая строфы – неземное, небесное).

Пейзаж «Весенней грозы» с его игровым характером открывает природу в вечной метаморфозе, основанной на смене эмоций, воображения, интуиции. Мир, явленный в своей мгновенности, фрагментарности, оформлен в единое целое в том числе и двумя основными контрастными цветами: голубым и золотым (коррелият желтого), представленным колоремой «золотит» (Ср: «красивость» и характерная для XVIII века традиция изображения природных явлений в сравнении с драгоценностями, например, в стихотворении Г.П. Каменева «Малиновка» (1796): «Под *златыми* небесами/ И в *сапфирных* облаках / Солнца ты играй с лучами»; у В.В. Капниста («Обуховка», 1818) водяная мельница: «Алмазы от блестящих дуг,/Опалы, яхонты дождятся,/ Под ними клубом бьет жемчуг». У Тютчева: «...гром ... / Грохочет в небе *голубом*», «Повисли *перлы* дождевые, / И *солнце* нити *золотит*», [Тютчев, 1980, с. 51]. «Голубой» и «золотой» в «Весенней грозе» выполняют две основные функции: дейктическую (привлечь внимание) и эстетическую – указать на красоту окружающей природы, вызвать эмоции. Соединение «голубого» и «золотого» – безусловное проявление и двоемирия, и гармонии, и единства мира, в понимании поэта.

Таким образом, «голубой/синий» (как вариант) у Ф.И. Тютчева – важный после «золотого» центрообразующий поэтический мирообраз цвет. Так, принцип «мира как целого» реализуется через символ «свежего духа синели» («Нет, моего к тебе *пристрастья*...», 1835): восприятие человеком запаха, оценка его качества, цвет соцветий играют решающую роль в маркировке грани мирообраза. Синель – (сирень), название, по некоторым версиям, произошедшее от слова «синий» (из слова «сирень» преобразовано по народной этимологии

под влиянием «синий» [Фасмер] (ср.: современное тульское *синелёк* в обозначении сирени).

В дальнейшем поэт усиливает актуальность голубого в своей эстетической системе, расширяя семантическое поле «Воздух – вода» на основании принципа отражения (зеркальности): в стихотворениях укореняется «лазурь небес», «лазуревые ночи», «темно-лазурная волна» и «лазуревые зыби» моря, «лазурный свет», «лазурный грот» («Утро в горах», 1829; «Снежные горы», 1829; «Полдень», 1829; «Там, где горы, убегая…» 1835; «Еще земли печален вид…» 1836; «По равнине вод лазурной…» 1949; «Венеция», 1850; «Рим, ночью», нач. 1850; «Пошли, Господь, свою отраду…» 1850, др.), а «синей молнии струя» («Неохотно и несмело», 1849) предстает в роли медиатора «верха» и «низа». Можно предположить, что голубой, по фольклорной и поэтической традиции, используется поэтом при создании земного, обозримого пейзажа с небом («воздух голубой», «Вновь твои я вижу очи…» (1849) [Тютчев 1980, с. 110], доступным взглядом человека; «лазурь» же – цвет небес (например, «Лазурь небесная смеется, / Ночной омытая грозой…» («Утро в горах», 1829) [Тютчев 1980, с. 55] – колорема определена сакральностью процесса (в данном стихотворении – ночной грозой). По аналогии с «застывшим золотом» – «застывшая лазурь». Для сравнения: у Г.Р. Державина («На переход Альпийских гор», 1799) – «лазурь» волн, («На победы в Италии», 1799) синий лед («Подобно синя моря льдам»), «Раздавшись неба по лазурям» («Соловей»), 1794; у В.В. Капниста небо – «эфирна синева» («Обуховка», 1818); у Н.М. Карамзина «синие фиалки» («Кладбище», 1792), «лазуревый свод» («Молитва о дожде», 1793), у А.Ф. Мерзлякова поля «голубых небес», «лазурный горизонт» («Вечер», 1797) и др. Выборка показывает, что у авторов конца XVIII века колоризмы *голубой–синий–лазурный* синонимичны, несут символику «Воды – небеса как окружающий мир» и используются для маркировки явлений различных топосов.

В маркировании цветом неба Ф.И. Тютчев придает «лазури» постоянные признаки: она «огневая», «блистающая», «блещущая», «пламенная», что связано с очистительным огнем солнца, звезд и эфира (т.е. в огненной сакральной функции). Соединение голубого и золотого цветов открывает новое свойство лазури небес – ее дуальность: небесный свод, способный «гореть» «славой звездной»,

превращается в хтоническую «пылающую бездну», являя свою первооснову («Сны», начало 1830), «темный корень бытия» (В. Соловьев). А «бездна» уже взывает к черному цвету. Так, в стихотворении «Черное море» (1871) использована колорема, но гидроним выступает только в качестве названия и актуализирует в большей степени политическую семантику. Цветовое обозначение порождает игру ассоциациями, аллюзиями, цитатами. Так, в «Черном море» литературный код реализуется через использованную Ф.И. Тютчевым прямую цитату из пушкинского стихотворения «К морю» (1824): море катит «*волны голубые*». В стихотворении «Песок сыпучий по колени…» (1830) упоминание черного цвета («*Черней* и чаще бор глубокий…»)) – порождает, во-первых, мифологическую ассоциацию (ночное небо – древнегреческий стоглазый Аргус – «зверь стоокий»); во-вторых, демонстрирует эмоцию лирического субъекта – страх перед ночью («ночь хмурая»); в-третьих, усиление цвета как такового, его сгущение представляется характерной особенностью наступления ночи – сакрального, таинственного времени суток: «Ночь хмурая, как зверь стоокий,/Глядит из каждого куста!» [Тютчев, 1980, с. 66]. В целом, колорема «черный» находится на периферии цветовой картины мира Ф.И. Тютчева. Поэт отдает предпочтение всей гамме синего цвета. В стихотворениях Ф.И. Тютчева ночь чаще синяя, лазурная (так, например, в стихотворении «Рим, ночью» (нач. 1850): «В ночи лазурной почивает Рим» [Тютчев, 1980, с. 112], сизая (тёмно-серый цвет с синевато-белёсым отливом) («Бессонница (ночной момент)» [Тютчев, 1980, с. 221-222]). Подобное предпочтение связано с тем, что черный (равно и белый) во времена Тютчева не обладал статусом цвета. По словам М. Пастуро, черный и белый «составили свой особый мир, противоположный миру цвета: «черно-белое» с одной стороны, «цветное» – с другой» [Пастуро, 2017, с. 8-9]. В этом случае логично, что поэт использует слова: «тьма», «мгла» относительно ночи, что соответствует древней мифологии тьмы.

Зелёный – еще один цвет, входящий в палитру образа мира у Ф.И. Тютчева. Именно в эпоху романтизма зеленый стал цветом природы. В русской поэзии конца XVIII – начала XIX века зеленый не част; как правило, он скромно обозначает цвет листы, очерчивает семантическое поле, связанное с топосами: «Растительность» и «Воды». Наиболее часты «зеленая роща» (Г.Р. Державин, «Соловей», 1794), «зе-

лень» в качестве растительности (Н.М. Карамзин, «Молитва о дожде», 1793), «стебелек ... зеленый» (Н.М. Карамзин, «Лилея», 1795), «зеленый цвет» деревьев (А.Ф. Мерзляков, «Вечер», 1797), «лес зеленый» (В.В. Капнист, «Обуховка», 1818), «зеленый сад», «зелень» (В.А. Жуковский, «Летний вечер», 1818), др.. Редкое исключение – «зеленое море» (М.П. Загорский, «Горный поток», 1819). Кроме того, примечательно устоявшееся в русской поэзии этого времени обозначение могилы, рассматриваемой в поэзии как место значимое: «зелень дерна» (Н.М. Карамзин, «Надписи в парке Эрменонвиля», без даты), «дерновый круг зеленый» (В.В. Капнист, «Обуховка», 1818).

У Ф.И. Тютчева зеленый цвет функционален уже не только при описании окружающего мира в прямом, но и в символическом смысле: во-первых, по традиции, зеленый цвет актуализируется при изображении мира природы: «земля зеленела» (глобальность смысла) – деревья, нивы, поля, волны, вершины, лес, «бледно-зеленая грива» морского коня – волны, «зеленые волны» реки, «тощая зелень» сосен и елей. Во-вторых, зеленый наделяется дополнительным смыслом: им маркирован локус, наделяемый особой благодатью или сакральностью – дубровы, рощи, морские волны. При этом цвет подтверждает способность менять свою интенсивность. Так, в стихотворении «Неохотно и несмело» (6 июня 1849) цвет акцентирован, строки «Зеленеющие нивы/Зеленее под грозой» [Тютчев, 1980, с. 105] подчеркивают и сосредоточенность взгляда лирического субъекта на пространстве земли, и живописную насыщенность цвета, и его эстетическую ценность для поэта, и торжество грозы.

Цвет гривы («бледно-зеленая») морского коня («Конь морской», 1830) вновь актуализирует интертекстуальность и отсылает к мифологическому коду, одновременно реализуя метафору «гиппокамповолна».

В стихотворении «Как сладко дремлет сад темно-зеленый...» (1855) насыщенность зеленого цвета, проявленная через «темно-зеленый», создает ядерный смысл. Сад, благодаря цвету, определяется территорией единения дня и ночи, бытия и небытия, познаваемого и непознанного. Отсюда логичное соединение «темного» (тьма) и зеленого (по смыслу связанного с днем и утверждением жизни). Сложный цвет в данном случае ценен не сам по себе, но как маркер переходности: «сладкого» переходного состояния природы – «неги» гиппокампа

(от вечера к ночи) и лирического субъекта (на грани угасающей яви и наступающего сна). Сочетание зеленого и голубого (ночь), дополненное эпитетами «убеленная» (цветами яблоня), «золотой» (месяц), в сакральном пространстве ночи обретает символическое значение, бегло очерчивая идеальную картину мира. Лирический субъект принимает на себя статус посвященного в таинства разворачивающейся мистерии, обращающей к началу времен. Ретроспективный процесс исчезновения цвета отсылает к «первому дню создания» [Тютчев, 1980, с. 78], когда цвета еще не было - из тьмы только что образовался свет. Но «темный корень бытия» - Хаос – уже звучит «непостижимым» «чудным еженощным гулом».

«Красный» считается самым древним цветом в культуре и занимает видное место, существуя во множественных «референтных» определениях, изначально связанных с огнем и кровью. В целом, в поэзии второй половины XVIII – начала XIX вв. цветовую характеристику красных оттенков получают реалии, которые включены в широкое семантическое поле «Окружающий мир»: небо и его «составляющие» (облака, звезды, рассвет, закат), растения (розы, кусты, листья), человек (ланины). Поэты этого времени, используя различные лексемы, очерчивающие семантическое поле красного цвета, демонстрируют факт, что красный выполняет, прежде всего, эстетическую функцию – украшает мир. Отсюда разнообразие оттенков цвета (некоторые из них не являются колоризмами), например: «румяный майский день» (И.И. Дмитриев, «К А.Г. Севериной», 1791), «роза алее» цвела (И.И. Дмитриев, «Всех цветочков боле...», 1795), «свет утренний румяный» (Г.П. Каменев, Утренняя песнь), 1796), «вечер багряный» (Г.П. Каменев, «Вечер любезный! Вечер багряный...», 1799), «пурпура красней» (Г.Р. Державин, «Похвала сельской жизни», 1798), «красная заря», «пурпуры огнисты», «розы пламенны», «багряный берег» (на закате) (Г.Р. Державин, «Ключ», 1779), «красный день», «зареву», «багрянец зарь», «лето красное» (Г.Р. Державин, «Евгению. Жизнь Званская», 1807), «красная заря» (Н.М. Карамзин, «Соловей», 1796), «багряный блеск» заката (В.А. Жуковский, «Вечер», 1806), «алое тонкое облачко», «румяный цвет» вишен, «алый завес», который задергивает солнце (В.А. Жуковский, «Летний вечер», 1818), «пурпурные кусты» (В.В. Капнист, «Обуховка», 1818) и др.

Ф.И. Тютчев придерживается выработанной в поэзии традиции в использовании колоремы «красный». Изобилие относительных прилагательных в маркировке цвета в цветовой картине мира Ф.И. Тютчева отражает множественные зрительные впечатления, оттенки психологических состояний, выраженных через сформированное в поэзии предыдущего века эмоциональное ядро колоремы в диапазоне «красный – алый – багряный – пурпурный», то есть цвет передан в цветоощущении, которое само по себе есть культурный феномен, включающий в себя эмоции, воображение, память, знание. Отсюда – богатство красных цветов в русской поэзии вообще, и у Ф.И. Тютчева, в частности.

Примечательно, что этот древнейший, «архетипический» цвет в его прямом определении – «красный» – появляется у Тютчева дважды («красное лето», «Листья», 1830; огонь пожара «словно красный зверь какой», «Пожары», 1868). Оба примера демонстрируют семантические полюса цвета, которые зафиксированы в лирике поэта: в первом случае – выражение древнейшего смысла «красное – красивое, цветное», связанное со значением «жизненные силы, процветание». Во втором примере цветное определение несет прямо противоположный смысл: тревога, страх, опасность (Ср: «кровавый» – это знак войны, насилия, разрушения («Закат звезды ее кровавый», «Цицерон», 1829 – нач. 1830-х гг.; «кровавая буря», «Знамя и Слово», 1842; «день кровавый», «Поминки. Из Шиллера», 1850 – нач. 1851). Негативную символику несет и семантический коррелят красного «раскаленный»: «раскаленные лучи» («Безумие», 1830). «Пламенный» же выступает и как маркер отрицательных проявлений мира («пламенные пески», «Безумие», 1830), но чаще используется с положительной семантикой («Как пламенеет, как дробится/Его на солнце влажный дым», «Фонтан», 1836; «Теперь на солнце пламенеет/ Роскошный Генуи залив...», «Глядел я, стоя над Невой», 1844).

Амбивалентность красного наблюдается на всем протяжении творчества Ф.И. Тютчева и закрепляет использование многочисленных относительно других колорем семантических коррелятов красного цвета (следование поэзии XVIII века): румяный, огненный/огневой, пламенный, рдяный.

В эмфатическом определении «огонь – “красный зверь”» проявляется древнейшее культурное восприятие огня как живого или

сверхъестественного существа. Так, образ неба–«зверя стоокого» в стихотворении «Песок сыпучий по колени…» [Тютчев, 1980, с. 66] ассоциируется с Аргусом, чьи глаза – горящие звезды. Реконструируется связь между огнем и звездами. Огонь – сакральное явление, которое позволяет человеку устанавливать связь с богами. У Ф.И. Тютчева сакральность огненной стихии проявляется через нестандартный в целом для поэзии цветообраз «лазурь неба огневая» («Снежные горы», 1829, 55): «дольнему» «полусонному миру», «лишенному сил», «опочившему» «в неге благовоний», противостоит иная жизнь – жизнь природы, которая проявлена в «полдневную пору» (энигматическое время): «Играют выси ледяные / С лазурью неба огневой» [Тютчев, 1980, с. 56].

«Зарницы огневые» («Ночное небо так угрюмо», 1865) – иное проявление таинственной природной жизни. Запредельное, хтоническое прорывается в человеческий мир, и условие тому – ночное время и особое состояние природы (начало грозы). В этом контексте эпитет «огневые» проявляет самостоятельность природной жизни, ее независимость от человека, стихийность и таинственность («таинственное дело»).

В стихотворении «Под дыханьем непогоды…» (1850) вечер «пасмурно-багровый», «пламенный» «обрывает свой венок»: «Сыплет искры золотые, / Сеет розы огневые, / И – уносит их поток…» [Тютчев, 1980, с. 119]. Богатство цветовой картины в стихотворении вновь обусловлено «особым» временем – вечером, трактуемым Тютчевым как переходное. Отсюда и необычность красок: «свинец», «пасмурно-багровый», «радужный», «золотые», «огневые», «темно-лазурный», «пламенный». Цветовая палитра презентует, прежде всего, внутреннее состояние лирического субъекта и затем открывает новую грань мира. Наличие связи между лирическим субъектом и природой демонстрирует широкая для двух секстин цветовая палитра. Заметно, что в ней преобладают маркеры красного цвета, изначально связанные в культуре с жизненной силой. Однако Ф.И. Тютчев создает собственный семантический акцент цвета в стихотворении: благодаря переходному времени (вечер), наличию «потока» (как размыкателя границ пространства), речь идет об убывании света эмпирической жизни. В этом контексте «розы огневые» и «венки» вечера ассоциативно отсылают к древнему римскому погребальному обряду, в котором использовали

увядающие красные цветы с опадающими лепестками. Кроме того, роза для древних римлян – символ недолговечности красоты, жизни, что в римской культуре определяло ее роль как погребального цветка (Ср.: Розалии – церемонии, посвященные Манам – теням умерших).

Часто используемый Ф.И. Тютчевым традиционный «румяный» несет уже иную семантику. Как правило, эпитет привязан к заре, утру, весне, цветам – образам, связанным с обновлением жизни природы. Чаще всего он используется поэтом в стихотворениях, написанных в период раннего творчества, под возможным влиянием классицистической традиции: Весна «румяней стала наперекор врагу» (Зиме) («Зима недаром злится…»», 1836) [Тютчев, 1980, с. 86], «Недаром, о розы, на ваших листьях/Жарчее румянец…» («Cache-cache», 1828) [Тютчев, 1980, с. 52], «девственный румянец» цветов («Саконтала», 1826) [Тютчев, 1980, с. 241], «А уж восток заря румянит» («Рассвет», 1849) [Тютчев, 1980, с. 109], «румяное утро» («Песнь скандинавских воинов», 1825) [Тютчев, 1980, с. 239], «румяный свет» («нет, моего к тебе пристрастья…»», 1835) [Тютчев, 1980, с. 81], «румяная волна», «девственный румянец небосклона» («Байрон», 1828 или 1829) [6, с. 268], «румяный» хоровод майских дней («Весенние воды», 1829, нач. 1830) [Тютчев, 1980, с. 62]. «Румяный» (розовый как оттенок красного цвета) слабо связан со знаком эмоции, он, скорее, указывает на временное, реже – качественное состояние мира.

По значению с эпитетом «румяный» сопрягается «алый» в лексемах «алеть» («Восток алел», «Восток белел, ладья катилась…»», 1835) [Тютчев, 1980, с. 75], «заалеть» («Струя в Босфоре заалела», «Рассвет», 1849) [Тютчев, 1980, с. 109].

В стихотворении «Восток белел. Ладья катилась…» (1835) поэт, придавая динамику мирообразу, представляет цветовую характеристику рассвета, создавая индивидуально-авторскую систему градиентов красного: «Восток белел» – «Восток алел» – «Восток вспылал» – «капли огневые» (слезы молящейся) [Тютчев, 1980, с. 75-76]. В романтическом ключе решена передача нарастания экстаза женской молитвы и разгорающейся зари. Ф.И. Тютчев, используя готовые колористические формулы, иногда выходит за пределы традиции и создает собственное метафорическое словоупотребление: так, «белый» – начальная стадия «красного» (алого, пылающего, огневого), – демонстрируя семантическую многоплановость цвета.

В поэтической картине мира Ф.И. Тютчева цвет важнее абриса, прописывающего контуры предметов. Цвет придает картине особую – утонченную – эмоциональность и организует мир как систему, выступая ее органичным элементом, а подчас и центром, смысловым и эмоциональным «ядром».

Пейзажная лирика Ф.И. Тютчева отличается подчеркнутым вниманием к цвету, и, как следствие, его поэтическое мироздание строится по модели хроматической гармонии, отводя ахроматическим цветам (черный, белый) дальнюю периферию. Цветовую картину мира собирает воедино лирический субъект, благодаря тому, что он наделен внутренней точкой зрения на пространство (обратная перспектива) [Стеблин-Каменский, 1976, с. 31]. В связи с этим он не сторонний наблюдатель, а своеобразная точка пересечения стихийных сил природы, явленных в цвете. Отсюда и феноменальная способность лирического субъекта к прозреванию «чистых» цветов бытия: зеленого, синего, золотого, красного – и метафизика созерцания черного и белого.

Цвету в стихотворениях-пейзажах не чужда дейктическая функция: он привлекает внимание к явлению или предмету, который особо ценен для поэта (небо, гроза, морская волна, дождь) и превращает обычные явления в нечто исключительное. Но при этом Ф.И. Тютчев сохраняет важнейшую функцию цвета в своем поэтическом пейзаже – украшать мир.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Наталья Юрьевна Абузова - доцент, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы АлтГПУ. e-mail nataliya_abuzova@mail.ru.

2 Статья опубликована в журнале: Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. 2020. № 3 (38). С. 67-78

3 Н.В. Королева, описывая литературный контекст эпохи, в который входит творчество молодого Ф.И. Тютчева, и говоря о многих влияниях (русских и зарубежных), отмечает Жуковского и Батюшкова, чье творчество помогло Ф.И. Тютчеву создать собственную поэтическую систему, С. Раича, который обратил Ф.И. Тютчева к миру античной образности, поэтов «московской школы» [Королева, 1962, с.196, 201, 199].

4 Ученый определяет колоризм в качестве одного из важных эстетических принципов поэта, «последовательного колориста» [Пумпянский, 1928, с. 40], истоки колоризма – в поэзии Державина, «отца русского колористического стиля» [Пумпянский, 1928, с. 39]. Кроме того, тютчевский колоризм, «замешанный» на державинской традиции в этой области, видится Л.В. Пумпянскому актуальным, действенным: «...раскрашенные» строфы и стихи – насчитываются у Ф.И. Тютчева десятками» [Пумпянский, 1928, с.38]. Л.В. Пумпянский

выявляет колористические особенности, унаследованные Ф.И. Тютчевым: феноменологическая поэзия [Пумпянский, 1928, с. 42], «обостренный интерес к зрению, к очам, к смотрящему» [Пумпянский, 1928, с. 43], пейзаж-отражение («пейзаж, отраженный в воде», [Пумпянский, 1928, с. 44]). Ученый, говоря о функции «колористических эпитетов», отводит им важное значение: он видит их «на точно определенном месте, на острие своих стихов!» [Пумпянский, 1928, с. 37] – цветковые прилагательные подчеркивают доминанты смысла.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Аглеева, З.Р. Особенности колорем в составе фразем разноструктурных языков как предмет фразеологического описания / З.Р. Аглеева. - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-kolorem-v-sostave-frazem-raznostrukturnyh-yazykov-kak-predmet-frazeograficheskogo-opisaniya/viewer>. (01.04.2020).

Гуковский, Г.А. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века / Г.А. Гуковский. - Ленинград: Художественная литература, 1938. - 313 с.

Королева, Н.В. Тютчев и Пушкин / Н.В. Королева // Пушкин: Исследования и материалы. – Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1962. Т. 4. - С.183–207.

Пастуро, М. Черный: История цвета / пер. с фр. Н. Кулиш / М. Пастуро. - Москва: Новое литературное обозрение, 2017. - 168 с.

Пумпянский, Л.В. Поэзия Ф.И. Тютчева / Л.В. Пумпянский // Уралия. Тютчевский альманах. 1803 – 1928. - Ленинград: Прибой, 1928. - С. 9-57.

Серман, И.З. О поэтике Ломоносова / И.З. Серман // Литературное творчество М.В. Ломоносова: исследования и материалы. – Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1962. - 318 с.

Соловьев, В.С. Поэзия Ф.И. Тютчева / В.С. Соловьев // Литературная критика. - Москва: Современник, 1990. - С. 105-121.

Стеблин-Каменский, М.И. Миф / М.И. Стеблин-Каменский. - Ленинград: Ленинградское отделение изд-ва «Наука», 1976. - 104 с.

Толстогузов, П.Н. Лирика Ф.И. Тютчева: Поэтика жанра / П.Н. Толстогузов. – Москва: «Прометей» МПГУ, 2003. – 296 с.

Тютчев, Ф.И. Сочинения: в 2 т. / Сост. и подгот. текста Николаева А.А. / Ф.И. Тютчев. - Москва: Правда, 1980. Т.1. - 384 с.

Усманова, Л.А. Цветосемантика поэзии О.Э. Мандельштама / Л.А. Усманова // Филология и культура. - 2012. - №1 (27). - С. 82-87.

Фарино, Е. Введение в литературоведение: учебное пособие / Е. Фарино. – Санкт-Петербург.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. - 639 с.

Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка / М. Фасмер. - URL: <https://classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Vasmer-term-11994.htm>. (12.04.2020).

Частотный словарь-конкорданс словоформ языка Ф.И. Тютчева. Сделан по изданию: Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений/ Сост., подгот. текста и примеч. А.А. Николаева. - Ленинград: Советский писатель, 1987. – 448 с. (Б-ка поэта. Большая серия). - URL: <http://ruthenia.ru/tiutcheviana/stihi/freq/dict.html#ch>. (01.04. 2020).

REFERENCES

Agleeva, Z.R. Osobennosti kolorem v sostave frazem raznostrukturnyh yazykov kak predmet frazeologicheskogo opisaniya / Z.R. Agleeva. - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-kolorem-v-sostave-frazem-raznostrukturnyh-yazykov-kak-predmet-frazeograficheskogo-opisaniya/viewer>. (01.04.2020).

Gukovskij, G.A. Ocherki po istorii russkoj literatury i obshchestvennoj mysli XVIII veka / G.A. Gukovskij. - Leningrad: Hudozhestvennaya literatura, 1938. - 313 s.

Koroleva, N.V. Tyutchev i Pushkin / N.V. Koroleva // Pushkin: Issledovaniya i materialy. - Moskva; Leningrad: Izd-vo AN SSSR, 1962. T. 4. - S.183-207.

Pasturo, M. Chernyj: Istoriya cveta / per. s fr. N. Kulish / M. Pasturo. - Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. - 168 s.

Pumpyanskij, L.V. Poeziya F.I. Tyutcheva / L.V. Pumpyanskij // Uraniya. Tyutchevskij al'manah. 1803 - 1928. - Leningrad: Priboj, 1928. - S. 9-57.

Serman, I.Z. O poetike Lomonosova / I.Z. Serman // Literaturnoe tvorchestvo M.V. Lomonosova: issledovaniya i materialy. - Moskva; Leningrad: Izd-vo AN SSSR, 1962. - 318 s.

Solov'ev, V.S. Poeziya F.I. Tyutcheva / V.S. Solov'ev // Literaturnaya kritika. - Moskva: Sovremennik, 1990. - S. 105-121.

Steblyn-Kamenskij, M.I. Mif / M.I. Steblyn-Kamenskij. - Leningrad: Leningradskoe otdelenie izd-va «Nauka», 1976. - 104 s.

Tolstoguzov, P.N. Lirika F.I. Tyutcheva: Poetika zhanra / P.N. Tolstoguzov. - Moskva: «Prometej» MPGU, 2003. - 296 s.

Tyutchev, F.I. Sochineniya: v 2 t. / Sost. i podgot. teksta Nikolaeva A.A. / F.I. Tyutchev. - Moskva: Pravda, 1980. T.1. - 384 s.

Usmanova, L.A. Cvetosemantika poezii O.E. Mandel'shtama / L.A. Usmanova // Filologiya i kul'tura. - 2012. - №1 (27). - S. 82-87.

Farino, E. Vvedenie v literaturovedenie: uchebnoe posobie / E. Farino. - Sankt-Peterburg.: Izd-vo RGPU im. A.I. Gercena, 2004. - 639 s.

Fasmer, M. Etimologicheskij slovar' russkogo yazyka / M. Fasmer. - URL: <https://classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Vasmer-term-11994.htm>. (12.04.2020).

Chastotnyj slovar'-konkordans slovoform yazyka F.I. Tyutcheva. Sdelan po izdaniyu: Tyutchev F.I. Polnoe sobranie stihotvorenij/ Sost., podgot. teksta i primech. A.A. Nikolaeva. - Leningrad: Sovetskij pisatel', 1987. - 448 s. (B-ka poeta. Bol'shaya seriya). - URL: <http://ruthenia.ru/tiutcheviana/stihi/freq/dict.html#ch>. (01.04. 2020).

В.Д. Линьков¹

Горно-Алтайский государственный университет

ТОПОГРАФИЯ ДЕЙСТВИЯ В РОМАНЕ М. ЗАГОСКИНА «АСКОЛЬДОВА МОГИЛА»²

В статье рассматриваются особенности топографии действия в романе М. Загоскина «Аскольдова могила», художественное своеобразие вымышленных и исторических персонажей, их путь в сюжете романа, пространственные центры. Исследуются романтические элементы в структуре исторического романа.

Ключевые слова: топография, художественное пространство, исторический роман, персонаж, М. Загоскин

Эпоха 20 – 30-х годов XIX века в России характеризуется возникновением исторического романа, успехи которого отражали развитие национально-исторического самосознания русского общества, подъем его интереса к отечественному прошлому. В первых исторических романах («Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» М. Загоскина, «Дмитрий Самозванец» Ф. Булгарина, «Клятва при гробе господнем» Н. Полевого) критики отмечали верное изображение нравов, домашнего быта, местности, особенностей природы Российского государства. Проблемы исторической живописи, элементы исторической географии, подробное описание обстановки, старинных костюмов, вещей, различного рода примечательные исторические детали и вообще исторические реалии привлекали внимание авторов любой статьи или рецензии о том или другом историческом романе 20 – 30-х годов XIX века.

Так, по мнению В.Г. Белинского (статья «Взгляд на русскую литературу 1847 года»), заслуга исторического романа начала XIX века заключается в сближении литературы с действительностью: «... всеми силами стремится к сближению с действительностью, к натуралистичности. Вспомните романы и повести Нарезного, Булгарина, Марлинского, Загоскина, Лажечникова, Ушакова, Вельтмана, Полевого, Погодина... Мы говорим об общем им всем стремлении – сблизить роман с действительностью, сделать его верным ее зеркалом» [Белинский, 1956, с. 291]. Однако если в ранних произведениях русской литературы предпочтение отдавалось изображению внутреннего мира чело-

века и необходимости самовыражения поэта как оригинальной, глубоко мыслящей и тонко чувствующей личности, то в произведениях исторического характера художественный материал обогащается картинками из жизни народа, национально-бытовой действительности. В результате расширяется сама область художественного изображения жизни, возрастает интерес к переломным и полным драматизма эпизодам отечественной истории.

Творчество Загоскина на протяжении нескольких десятков лет первой половины XIX века – целая эпоха русской исторической прозы, включающая многообразие поисков, критических споров вокруг него. Роман М. Загоскина «Аскольдова могила» был издан в 1833 году. Это произведение не просто отражало процесс эстетического развития писателя, но и стало своеобразным итогом историософских размышлений начала 30-х годов XIX века, во время которых заметнее становится идеализация старины, религиозная направленность. «Аскольдова могила» – это романтический исторический роман, в котором по-прежнему сильны позиции западноевропейской литературы (Загоскин явно следует особенностям поэтики, разработанной В. Скоттом), но при этом выдвигается в центр повествования национально-религиозная специфика, связанная с темой христианизации Древнерусского государства конца X века.

Следует заметить, что художественную часть предваряет небольшое предисловие (существенный эстетический признак исторического романа эпохи романтизма), в котором автор не только проясняет отношение к амбивалентной фигуре Владимира Святославича (язычник/христианин), но и формулирует источниковедческий характер повествования: «...полагаю приложить здесь, на всякий случай, две выписки: одну из «Истории государства Российского» Карамзина, а другую из «Житий святых», собранных знаменитым нашим чудотворцем и святителем Димитрием Ростовским» [Загоскин, 1989, с. 5]³. При этом писатель создает роман с традиционным вальтер-скоттовским сюжетом и довольно поверхностной опорой на исторические документы: «Пусть называют мой рассказ баснею: там, где безмолвствует история, где вымысел сливается с истиною, довольно одного предания для того, кто не ищет славы дееписателя, а желает только забавлять русских рассказами о древнем их отечестве» (с. 6). Необходимо отметить и особую роль романтической установки, которая доминирует

ет на протяжении всего повествования. Эстетически обоснованным в связи с этим было замечание Н.А. Полевого, знаменитого современника Загоскина, об «истине изображений» в романтических произведениях: «Романтизм образовался не только отдельно каждым народом, но даже отдельно каждым великим писателем. Мы не можем сказать, чтобы современный нам романтизм был французский, немецкий, английский, испанский: он многообразен, всемирен, всеобъемлющ; сообразуется только с истиною каждой формы, а содержание его находится в организации времени, общества и писателя <…> Противоположный классицизму, романтизм гораздо правильнее и требует системы более и строже <…> Вследствие сего романтику потребно глубокое познание человека в мире действительном и высокая философия и всемирность в мире фантазии» [Полевой, 1990, с. 124-125]. При этом о художественных достоинствах романа Загоскина, учитывая его народно-национальную специфику, весьма своеобразно отзывался С.Т. Аксаков: «Аскольдова могила» имела гораздо менее успеха, чем «Рославлев». Зато, по его убеждению, «в сценах народных, принимая их в современном значении, дарование Загоскина явилось не только с той же силой, но даже с большим блеском, чем в прежних сочинениях… Какая бездна неистощимой веселости, сметливости, находчивости и русского остроумия!» [Аксаков, 1986, с. 409].

Роман «Аскольдова могила» состоит из 3-х частей, что, несомненно, обусловлено спецификой развития русского исторического романа 20-30-х гг. XIX века. При этом художественная структура произведения такова, что все главы распределены примерно одинаково по частям произведения, наличествуют пространные диалоги персонажей, а авторское монологичное слово главенствует в исторических экскурсах, где подробно воссоздана духовная атмосфера эпохи конца X века. Приводится множество исторических имен и фактов, географических названий, обширных комментариев и пояснений, формирующих событийный центр данного периода. Так, декларируется стремление писателя выразить одну из главных черт романтического исторического романа – изображение переломного момента в судьбе народа (в данном случае – предстоящее введение на Руси христианства как государственной религии).

Эпоха Древней Руси с ее перманентной централизацией власти составляет событийную основу произведения, а романное простран-

ство не ограничивается Киевом и его окрестностями, а охватывает всю территорию современной Европейской России: от берегов Черного моря до крайних пределов обширного Новгородского княжества. Вальтер-скоттовский принцип сюжетной схемы романа, обилие бытовых подробностей, речевая структура, насыщенная пространными диалогами, позволяют погрузиться в мельчайшие перипетии исторического бытия. Разумеется, многие исторические персонажи действуют в разнообразном пространственном мире романа: Владимир I, Рогнеда, верховный жрец Богомил, десятник Остромир и др.

Действие в романе М. Загоскина во многом обусловлено такой художественной организацией, которая содержит в себе топографические особенности как столичного (княжеский дворец, Перуново капище, Подол и др.), так и околостоличного (Днепр, Почайна, леса и болота вблизи Киева) пространства. Многие персонажи произведения находятся в постоянном движении, в пути. Так, в центр повествования автор определяет трех поначалу периферийных персонажа: Веремиды, Всеслава, Торопку Голована. Впоследствии именно они превратятся не только в организаторов действия, но и станут персонажами – носителями определенного типа поведения и целеустановки. Такой тип действующих лиц удачно выделил Ю.М. Лотман: «С появлением образа дороги как формы пространства формируется и идея пути как нормы жизни человека, народов и человечества. Герои резко делятся на движущихся и неподвижных. Движущийся герой имеет цель» [Лотман, 2005, с. 657].

Принципы построения Киевского пространства или пространственный облик великого Киева («древней столицы царства Русского»), созданные Загоскиным, обусловлены концентрацией топонимов, которые в данном случае несут явно выраженный социальный и исторический подтекст. Как и любая земля, богатая историческими преданиями, Киев с его окрестностями хранил немало топонимических преданий и легенд. М. Загоскин увидел в них существенное дополнение к собственным размышлениям о состоянии русского государства во времена правления князя Владимира. В этом плане топонимический ряд организует художественное пространство произведения, подчеркивает символический смысл некоторых деталей и образов.

В топонимическое пространство Киева входят городской Подол, божница Велесова, княжеский дворец, капище Перуна, Кучинская

гора с мрачным зданием наверху – жилищем Богомила и т.д. Нетрудно заметить, что уже в начале произведения топография Киева пронизана деталями, указывающими на социально-сословный и религиозно-языческий характер города: «Теремный двор, в котором Владимир любил угощать своих витязей, стоял в его время на самом видном месте древнего Киева, близ нынешней Андреевской церкви, сооруженной на развалинах каменного терема, из коего, по сказаниям летописца, великая княгиня Ольга смотрела на торжественный въезд послов древлянских, помышляя о кровавой тризне, уготовляемой ею в память убиенного ее супруга. Тут же, перед самым теремным двором, стояло капище Перуна, на холме, на коем впоследствии сооружена была церковь святого Василия, а ныне возвышается храм во имя Трех Святителей» (с.100). В простонародных сценах и в описании княжеских палат автор широко использует топонимику в сочетании с бытовыми деталями. Насыщая роман деталями быта, автор расширяет пространственные рамки, используя при этом излюбленный историографический принцип эпохи – собирание знаний в любой области. А концентрация в ограниченном пространстве персонажей разных сословных и культурных уровней моделирует социокультурную и религиозную картину Киева.

В столичном пространстве автор сосредотачивает внимание на изображении разных типов пространства: открытом, где, в основном, на улицах и площадях Киева действуют простонародные персонажи («...в некотором расстоянии от дворца народ шумел по улицам великого Киева. Поселяне и жители посадов киевских, собравшись отдельными толпами, пели песни на обоих берегах Днепра. На городском Подоле, тогда еще не заселенном, резвились молодые горожанки», с.12), или закрытом, в котором участвуют «статусные» персонажи (например, на великокняжеском пиру с преобладанием этикетного начала: «...в обширном покое за длинным дубовым столом пировали ближние бояре, витязи и вся грядня знаменитого великого князя киевского» (с. 61). Однако в том и другом типе пространства сюжетобразующим началом остается конфликтная стихия («...быстрее молнии опустился тяжелый кулак незнакомца, и меч выпал из онемевшей руки варяга. Девушка, освободясь из рук его, побежала к своим подругам, которые снова собрались в кучу и, окруженные киевскими гражданами, шли прямо к городу. Фрелаф нагнулся, чтоб поднять свой

меч, но, оглушенный новым ударом, почти без памяти упал на землю, с.12); или: «...он вскочил с своего места. Невольный трепет пробежал по членам всех пирующих: все лица побледнели, и даже в бесстрашной груди Рохдая сердце замерло от ужаса. Острый меч сверкал уже в руке Владимира...» (с. 65). В данном случае мотивы злобы, ненависти и мести порождают тотально враждебное пространство не только в условиях Киева, но и распространяются на всю территорию Древнерусского государства. Так формируется в художественной структуре романа концепция острых социально-религиозных отношений, а в романе складывается насыщенная до предела конфликтная атмосфера. Апофеозом языческого начала в романе становится предстоящая ужасная сцена жертвоприношения: «Царство света и царство тьмы во всей разительной противоположности своей представились его взорам: внизу – это безобразное смешение лиц, выражающих холодное, зверское любопытство и какую-то безотчетную жажду крови; это дикое, беспокойное волнение народа; эти отвратительные крики; а вверху, над головами этого буйного скопища, два существа, обреченные смерти, но спокойные, кроткие и смиренно покоряющиеся воле своего господина. Полуразрушенный помост, служащий им подножием, был выше всех окружающих его зданий: он выдавался вперед и как будто бы висел на воздухе. Феодор и сын его Иоанн стояли на самом краю его, и, отделенные от земли, облитые лазурью небес, казалось, они, как два светлых херувима, парили над главами неистовых убийц своих» (с. 40). Именно этот эпизод о гибели святых Федора и Иоанна, зафиксированный и в «Истории государства Российского» Карамзина, символизирует наступление всепобеждающей силы христианства.

Топография действия имеет принципиально иной характер, когда сюжет перемещается в околостолечное пространство. В данном случае это ручьи, болота, Почайна, Днепр с его притоками, леса – мир естественно-природной среды с обилием простонародных персонажей. Дремучий лес возле Киева, где живут Надежда (возлюбленная Всеслава) и ее отец Алексей (примерный христианин), является определенно значимой моделью мироустройства с идиллическим типом пространства. Именно этот топос организует жизнь персонажей так, что они пребывают в мире гармоничного состояния с атмосферой духовного благополучия и христианской любви к ближнему.

Так, автор подробно описывает в последней главе первой части романа не просто жилище вышеназванных персонажей, но и их особое духовно-христианское состояние: «Всеслав поднял глаза и увидел небольшую избушку. В небольшой, но чистой светелке, которая отделялась низкими сенями от черной избы, стоял окруженный скамьями стол; в переднем углу, перед двумя образами греческой живописи и медным распятием, горела лампада. Войдя в светлицу, старик поклонился святым иконам и, осенив трижды грудь свою знамением креста, сказал, обращаясь к Всеславу:

– Да благословит тебя господь, если ты без лести и лукавства, а с чистым сердцем посетил убогую хижину неимущего! Сядь, отдохни, и да будет мир с тобою!

– Со мной! – сказал Всеслав, покачав сомнительно головою; но в то же время какая-то тишина и душевный мир не похожие на наше земное обманчивое спокойствие – это минутное усыпление страстей, всегда готовых пробудиться, – наполнили кротким веселием его сердце. Он взглянул в открытое окно хижины: светлые небеса, радостное щебетанье птичек, журчанье быстрого ручья, глубокая долина, зеленый, тенистый лес – казалось, все повторило ему вместе со старцем: «Да будет мир с тобою!» (с. 25).

Очевидно, авторская романтическая установка изобразить такой тип жизни в романе обусловила создание некоей идеальной пространственной модели мира, не знающей трагической антиномии личность / мир. Персонифицированным идеалом такой модели жизнеустройства становится в романе Алексей, описанный автором с особою любовью: «…величественный и вместе кроткий вид старца. Он был высокого роста; как лунь, седая борода его опускалась до самого пояса; глубокая мудрость изображалась на открытом челе его, ясном и спокойном, как тихие осенние небеса; а взор, исполненный доброты и простосердечия, казалось, высказывал все, что было на душе его» (с. 24). Тип национально-религиозного характера воплощен автором в этом персонаже. Алексей в романе - идеализированный тип личности, отец, христианин, пользующийся безграничной любовью и уважением в простонародной среде, несомненно, противопоставлен всем княжеским и боярским персонажам в обширной пространственной структуре романа «Аскольдова могила». Социальный, культурный, нравственный аспекты жизнеповедения Алексея обусловлены духовным

самоопределением выбора модели судьбы, связанной с религиозным началом его жизни. А семантика топоса сакрального характера очевидна уже в сюжетном развитии в данном фрагменте текста. Полнота, цельность, слияние человека с природной стихией в начале знакомства с персонажем создают ощущение идеального топоса, в котором все гармонично.

Не случайно единственная любовная линия романа (Всеслав и Надежда) развивается в условиях свободного, разомкнутого пространства, в котором нет власти великого князя и отвратительного языческого варварства, которые широко представлены в Киеве.

В финале романа топография действия маркирована еще двумя значимыми пространственными центрами. Всеслав и Надежда, спасаясь от преследования, из Предиславина попадают на развалины христианского храма на Угорском месте, что на высоком берегу Днепра. В данном случае Предиславино – потешный дворец князя Владимира, где языческий характер эпохи обнажается до предела: в этом дворце содержатся в рабстве девушки для удовлетворения низменных потребностей правителя. Угорское место, по преданию, стало основой для собрания первых киевских христиан. Именно там, возле Аскольдовой могилы и развалин христианского храма, навсегда обретают духовную свободу Всеслав и Надежда, уходя в единении в иной мир.

Итак, в романе «Аскольдова могила» Загоскин, активно внедряя в исторический сюжет романтические элементы, тем не менее актуализирует социальный и сословный мотивы в романе, а национально-религиозный характер произведения обусловлен как причинами историко-культурного характера, так и спецификой жанрового детерминизма. Роман, без сомнения, отвечает эстетическим установкам, о которых в свое время заметил Б.Г. Реизов: «...чрезвычайное, до того невиданное разнообразие национальных типов, разнообразие чувств и идей, связанными с национальными особенностями, традициями и условиями жизни; глубина исторического постижения характеров и идеологии, пониманием исторического процесса в его общем движении» [Реизов, 1965, с.166].

В этом произведении М. Загоскина, как и в его предыдущих романах, «доминирует идеалистическое обоснование исторического процесса, духовный, национально-религиозный аспект» [Линьков, 2001, с. 159]. Особенности топографии действия позволяют проследить

романный путь вымышленных и исторических персонажей, а также специфику изображения таких территориальных центров, как Киев и его окрестности (столичное и околостоличное пространство).

ПРИМЕЧАНИЯ

1 - Владимир Дмитриевич Линьков - доцент кафедры русского языка и литературы, кандидат филологических наук Горно-Алтайского государственного университета. vladlinkov@yandex.ru.

2 Статья была впервые опубликована в сборнике статей «Диалог культур: поэтика локального текста. – Горно-Алтайск, 2018. С. 50-59.

3 Роман цитируется по: Загоскин, М.Н. Аскольдова могила. Москва: Современник, 1989. 640 с. (Серия: из наследия). Далее номер страницы указывается в круглых скобках после цитаты.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Аксаков, С. Т. Собрание сочинений: в 3 т. / С.Т. Аксаков. – Москва: Художественная литература, 1986. Т. 3. - 510 с.

Белинский, В.Г. Полное собрание сочинений. Т. X. – Москва: Изд-во АН СССР, 1956. - 474 с.

Загоскин, М.Н. Аскольдова могила / М.Н. Загоскин. – Москва: Современник, 1989. - 640 с. (Серия: из наследия).

Линьков, В.Д. Типы русского исторического романа 20-30-х годов XIX века: дис... канд. филол. наук / В.Д. Линьков. - Горно-Алтайск, 2001. - 179 с.

Лотман, Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. О русской литературе. – Санкт-Петербург, 2005. - С. 621-629.

Полевой, Н.А. Литературная критика: статьи и рецензии, 1825-1842 / Н.А. Полевой, Кс. А. Полевой; [сост., вступ. ст. и коммент. В. Березиной, И. Сухих]. - Ленинград: Художественная лит. Ленинградское отд-ние, 1990. – 588 с.

Реизов, Б.Г. Творчество Вальтера Скотта / Б.Г. Реизов. - Москва; Ленинград : Художественная литература, 1965. - 498 с.

REFERENCES

Aksakov, S.T. Sbranie sochinenij: v 3 t. / S.T. Aksakov. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1986. T. 3. - 510 s.

Belinskij, V.G. Polnoe sbranie sochinenij. T. X. – Moskva: Izd-vo AN SSSR, 1956. - 474 s.

Zagoskin, M.N. Askol'dova mogila / M.N. Zagoskin. – Moskva: Sovremennik, 1989. - 640 s. (Seriya: iz naslediya).

Lin'kov, V.D. Tipy russkogo istoricheskogo romana 20-30-h godov XIX veka: dis... kand. filol. nauk / V.D. Lin'kov. - Gorno-Altajsk, 2001. - 179 s.

Lotman, Yu.M. Hudozhestvennoe prostranstvo v proze Gogolya / Yu.M. Lotman // Lotman Yu.M. O russkoj literature. – Sankt-Peterburg, 2005. - S. 621-629.

Polevoj, N.A. Literaturnaya kritika: stat'i i recenzii, 1825-1842 / N.A. Polevoj, Ks. A. Polevoj; [sost., vstup. st. i komment. V. Berezinoj, I. Suhih]. - Leningrad: Hudozhestvennaya lit. Lenin-gradskoe otd-nie, 1990. – 588 s.

Reizov, B.G. Tvorchestvo Val'tera Skotta / B.G. Reizov. - Mo-skva; Leningrad: Hudozhestvennaya literatura, 1965. - 498 s.



НОВЫЕ ПРОЧТЕНИЯ КЛАССИКИ



С.В. Савинков¹

*Воронежский государственный педагогический университет,
Воронежский государственный университет*

СЕМИОТИКА КАК ИНСТРУМЕНТ АНАЛИЗА: РАССКАЗ И.С. ТУРГЕНЕВА «МУМУ»²

Настоящую статью следует рассматривать в связи с материалами, предложенными для публикации в 1(28) выпуске сетевого журнала «Культура и текст» за 2017 год и во 2 (39) за 2019: «Семиотика как инструмент анализа литературного текста: опыт практического приложения» и «Семиотика как инструмент анализа: «Легкое дыхание» И.А. Бунина» соответственно. В качестве предмета анализа на этот раз было выбрано хрестоматийное произведение И.С. Тургенева, рассказ «Муму». Сложность в решении поставленной задачи, с одной стороны, заключается в необходимости преодоления сложившихся по отношению к этому произведению устойчивых стереотипов, а с другой, в необходимости учета интертекстуальных связей и отношений внутри творчества писателя и представления о своеобразии его философии природы.

Ключевые слова: семиотика, значение, смысл, равнодушие, природа, безмолвие, немота, привязанность, отзывы

Композиционно рассказ выстраивается таким образом, что в самом его начале читатель узнает от повествователя о проживающей в отдаленном месте Москвы барыне, в одиночестве доживающей свои годы в «скупой и скучающей старости»: «Сыновья ее служили в Петербурге, дочери вышли замуж; она выезжала редко…» [Тургенев, 1980, Т. 4, с. 246]³. Слово «отдаленность», хотя и относится к месту проживания, но проецирует свое значение и на весь ближайший контекст. «Сыновья служили в Петербурге» и «дочери вышли замуж» – это тоже об отдаленности, но уже в плане не пространственном, а межчеловеческом. Отдаленность становится означающим *отстраненности* и *безразличия*. И это косвенно раскрывает смысл никак иначе не аргументированных сообщений по поводу «дня» и «вечера» жизни барыни: день ее жизни был «нерадостный и ненастный», а наступивший вечер «чернее ночи» (с. 246).

Между барыней и многочисленной дворней, которой она окружена, также нет близости, и это несмотря на то, что близость между нею и ее многочисленной дворней обуславливается закрытостью ее двора. Обитатели двора, согласно праву владения, оказываются на

«привязи» у барыни, не испытывая при этом никакой к ней привязанности. Будучи рабами, они беспрекословно исполняют ее волю и не имеют права на собственное мнение и желание. В политическом смысле раб и есть тот, кто лишен права голоса. И в этом ракурсе челядь барского двора – немая. «У раба нет вести, свободный несет весть» (Исход: 12:26-27).

После такого представления барыни повествование переключается на другую исключительную для него фигуру – на дворника Герасима: «Из числа всей ее челяди самым замечательным лицом был дворник Герасим, мужчина двенадцати вершков роста, сложенный богатырем и глухонемой от рождения» (с. 246). В отличие от прочих обитателей барского двора Герасим изначально с ним не связан: «Барыня взяла его из деревни, где он жил один, в небольшой избушке, отдельно от братьев, и считался едва ли не самым исправным тягловым мужиком». (с. 246). Его местообитание – деревня, крестьянская жизнь которой тесно связана с природным циклом. Труд Герасима исполнен эпической целесообразности. Пахать, косить, молотить – отвечающие природному циклу акты, которые так же не могут не состояться, как и сам цикл. Для отчужденного вследствие глухоноты от каких-либо других сторон жизни Герасима крестьянский труд – то единственное, что ему остается.

«Одаренный необычайной силой, он работал за четверых – дело спорилось в его руках, и весело было смотреть на него, когда он либо пахал и, налегая огромными ладонями на соху, казалось, один, без помощи лошаденки, взрезывал упругую грудь земли, либо о Петров день так сокрушительно действовал косой, что хоть бы молодой березовый лесок смахивать с корней долой, либо проворно и безостановочно молотил трехаршинным цепом, и как рычаг опускались и поднимались продолговатые и твердые мышцы его плечей» (с. 246).

Но вот такая его ото всего отстраненность и придает его фигуре черты поддерживающего миропорядок мифического героя. При таком ракурсе глухоноты Герасима есть не что иное, как выражение вмененной ему необходимости быть целиком и полностью сосредоточенным на предназначенной ему миссии. Глухонота⁴ – выражение состояния предопределенной отгороженности от возможных помех со стороны «слишком человеческого». Не случайно сказано: «Постоян-

ное безмолвие придавало торжественную важность его неистомной работе» (с. 246).

А вот еще одно важное уподобление: «Отчужденный несчастьем своим от сообщества людей, он вырос немой и могучий, как дерево растет на плодородной земле...» (с. 246). Немота Герасима оказывается сродни немоте дерева. И немота могучего дерева, и немота могучего Герасима – от природы⁵. Природа в структуре этой метафоры – объединяющая Герасима и дуб логическая основа. И этому есть обоснование. Дело в том, что в тургеневском мире «немота» и «безответность» – атрибуты природы, неподвластной человеку и равнодушной к нему⁶. Как известно, начиная с рубежа 1840-1850-х годов, в творчестве Тургенева на первый план выдвигается одна и та же ситуация: человек, сталкиваясь с природной силой, оказывается совершенно беспомощным и беззащитным. Со всей отчетливостью мысль о безразличии природы к человеку выражена в рассказе «Поездка в Полесье»: «Из недра вековых лесов, с бессменного лона вод поднимается тот же голос: «Мне нет до тебя дела, – говорит природа человеку, – я царствую, а ты хлопочи о том, как бы не умереть» (Т. 5, с. 130).

Немота природы – это еще и выражение ее замкнутости на самой себе. Природа не откликается человеку не потому, что не способна на отклик, а потому, что в силу своей самодостаточности, ни в ком не нуждается. И в этой ее ни от кого независимости и проявляется ее абсолютная свобода. И поэтому в этом тексте у Тургенева два противоположных значения немоты: «немоты» как проявления свободы и «немоты» как проявления рабства.

Сама попытка Герасима сблизиться с другим существом приобретает в этом контексте особое значение. Привязаться к кому-либо означает для него избавиться от своей отделяющей его от людей немотствующей природы. Исключительность Герасима обнаруживается еще и в том, что он единственный среди челяди барского двора оказывается способным на привязанность в ином, не рабском значении этого слова. Как и в случае с немотой, у «привязанности» также обнаруживаются разные значения: «привязанность» как проявление рабской зависимости и «привязанность» как проявление со-отзывчивости.

Попытка Герасима получить отклик на свое «ласковое мычанье» от прачки Татьяны терпит фиаско. По-рабски бессловесное существо

оказалось на него не способно. Дворецкий Гаврила, выказывая Татьяне барскую волю о ее предстоящем замужестве, на ее покорное смирение реагирует так: «Безответная ты душа!» (с. 255). А повествователь среди прочих оценочных определений использует и такое: «...к самой себе она чувствовала полное равнодушие» (с. 249). Равнодушие прачки Татьяны, в отличие от равнодушия природы, обращено само на себя. Если безмолвие природы связано с ее равнодушием по отношению к другому, то безмолвие раба – с его равнодушием к самому себе.

Не случайно, что к Герасиму привязывается такое же, как и он, бессловесное существо. Как представляется, сближение между героями в тургеневском мире зачастую и происходит за пределами языка. Не случайно, что один из самых красноречивых тургеневских героев – Рудин, оказывается не способным отозваться на женскую любовь. А вот неразговорчивый и самодостаточный Базаров неожиданно оказывается обладателем отзывчивого сердца.

Актантная структура рассказа Тургенева представляет двух субъектов действия – барыню и Герасима. Для барыни Муму – враждебное существо уже только потому, что посмело проявить своеволие, отказавшись принять ее ласку: «Ах, какая же ты! – промолвила барыня, подходя к ней, нагнулась и хотела погладить ее, но Муму судорожно повернула голову и оскалила зубы. Барыня проворно отдернула руку... Внезапное движение собаки ее испугало» (с. 246). Для Герасима Муму самое близкое существо, которое если и должно погибнуть, то только от его руки. Важно, что Герасим выступает не исполнителем чужой воли, а своей собственной. Точнее говоря, он переподчиняет чужую волю, делая ее своей. И присваивая себе чужую волю, если использовать язык психоанализа, тем самым вытесняет ее. И поэтому, разрывая связь с Муму, как бы одновременно разрывает ее и с барыней.

Но все-таки акцент сделан у Тургенева на слове «сам». Вот место, где это прямо обозначено: «Герасим ... повторил знак удушения над своей шеей и значительно ударил себя в грудь, как бы объявляя, что он сам берет на себя уничтожить Муму» (с. 266-267). Вот это «сам» и делает его субъектом действия в модальности долженствования. Об этом свидетельствует произошедшая с Герасимом трансформация,

возможная, согласно нарративной логике, только по отношению к субъекту действия.

Сцена утопления Муму проникнута мифопоэтической топикой. И река, и вода, и лодочка, и погружение в бездну – все это очень характерная для тургеневской авторской мифологии образность. Ну и, конечно, это трагического характера действие свершается под эгидой ключевых (не только для этого текста, но и для творчества Тургенева в целом) смыслообразов – «безмолвия» и «беззвучия». «Герасим ничего не слышал, ни быстрого визга падающей Муму, ни тяжкого всплеска воды; для него самый шумный день был безмолвен и беззвучен, как ни одна самая тихая ночь не беззвучна для нас, и когда он снова раскрыл глаза, по-прежнему спешили по реке, как бы гоняясь друг за дружкой, маленькие волны, по-прежнему поплескивали они о бока лодки, и только далеко назад к берегу разбежались какие-то широкие круги» (с. 270).

«Безмолвие» и «беззвучие»⁷ в этой сцене получают многократное усиление и, можно сказать, увеличение до космических масштабов: это не просто беззвучие, это безмолвие небытия. Символически смерть Муму означает соприкосновение со смертью и небытием самого Герасима (ср. его жест удушения над своей шеей), после которого, согласно мифопоэтической логике, и должны произойти воскрешение и преображение.

На то, что это происходит, и указывается в финальной части повествования.

Герасим самовольно возвращается домой. И это возвращение – не бегство, а исполненный величавой торжественности уход: «Он шел... с какой-то несокрушимой отвагой, с отчаянной и вместе радостной решимостью. Он шел; широко распахнулась его грудь; глаза жадно и прямо устремились вперед. Он торопился, как будто мать-старушка ждала его на родине, как будто она звала его к себе после долгого странствования на чужой стороне, в чужих людях...» (с. 271).

Сцена возвращения подается резко контрарно к сцене утопления: в этом случае тотальному безмолвию противостоит полнозвучный природный оркестр. Так на «несокрушимую отвагу» Герасима отзывается природа, как бы приветствуя его высвобождение от какой бы то ни было зависимости: «Перепела сотнями гремели кругом, взапуски перекликивались коростели... Герасим не мог их слышать,

не мог он слышать также чуткого ночного шушуканья деревьев, мимо которых его пронесли сильные его ноги, но он чувствовал знакомый запах поспевающей ржи, которым так и веяло с темных полей, чувствовал, как ветер, летевший к нему навстречу ветер с родины, – ласково ударял в его лицо, играл в его волосах и бороде; видел перед собой белеющую дорогу – дорогу домой, прямую как стрела; видел в небе несчетные звезды, светившие его путь…». А дальше так: «…и как лев выступал сильно и бодро…» (с. 271).

И вот это «как лев» (с его коннотатами – царское, власть, сила, независимость, свобода) говорит о разительной перемене, которая произошла с Герасимом с тех пор, когда его как молодого, здорового, но не отдающего ни в чем отчета быка «…взяли, поставили на вагон железной дороги» и перевезли в город.

В послесловии к рассказанной истории повествователь дает резюме, из которого становится ясным, что Герасим вернулся на круги своя и уже с окончательным и бесповоротным отказом от возможности какой-либо привязанности: «И живет до сих пор Герасим бобылем в своей одинокой избе; здоров и могуч по-прежнему, и работает за четырех по-прежнему, и по-прежнему важен и степенен. Но соседи заметили, что со времени своего возвращения из Москвы он совсем перестал водиться с женщинами, даже не глядит на них, и ни одной собаки у себя не держит… Такова ходит молва о богатырской силе немого» (с. 272). А Барыня, тоже изначально лишённая какой-бы то ни было привязанности и никому не нужная, умирает, привлекая к себе только неравнодушных к ее наследству наследников.

И в заключение два добавления.

Одно касается темы Тургенев и Ницше. При таком прочтении «Муму» возникает соблазн увидеть переключку этого произведения с ницшеанской идеей преодоления привязанности к «ближнему» во имя любви к «дальному». «Ближнее» в этой перспективе и есть то, что удерживает человека, привязывает его к месту и тем самым лишает возможности откликнуться на зов дали и достигнуть великих целей.

Второе касается фигуры лишнего человека и его положения в творчестве Тургенева. По версии «Дневника лишнего человека», «лишний» – не имеющий места не только в мире людей, но и в жизни – обречен на погибель. По версии же «Муму» – только тот, кто ни к

кому и ни к чему не привязан, достоин независимости и свободы. Эта идея особым образом выражена, к примеру, и в тургеневском «Степном короле Лире».

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Сергей Владимирович Савинков – доктор филологических наук, профессор кафедры теории, истории и методики преподавания русского языка и литературы Воронежского государственного педагогического университета и профессор кафедры журналистики и литературы Воронежского государственного университета, svspoint@yandex.ru
- 2 Первая публикация статьи в: Культура и текст. 2021. № 2 (45). С. 164 –169.
- 3 Текст рассказа цитируется по: Тургенев, И. С. Полное собрание сочинений: в 30 т. / И.С. Тургенев. Москва: Наука, 1978 - 2014. Т. IV.
- 4 О глухоноте Герасима и связанных с ней в рассказе коллизиях в сугубо психоаналитическом ключе см. [Зимовец С. Собачья жизнь / С. Зимовец // Молчание Герасима. Психологические и философские эссе о русской культуре. – Москва: Гнозис, 1996. – С. 9 - 25.
- 5 Ср. реплику Шубина, персонажа романа «Накануне»: «Сколько ты ни стучись природе в дверь, не отзовется она понятным словом, потому что она немая» [Тургенев, 1980, Т. 6, с. 165]. Развернутую интерпретацию этого места см. [Савинков С.В. «Дано мне тело...»: о категориях формы и бесформенности в творчестве Тургенева / С.В. Савинков // И.С. Тургенев: текст и контекст. – Санкт-Петербург: Крипториум, 2018. – С. 12-19].
- 6 Образ «равнодушной природы» у Тургенева напрямую восходит к Пушкину, строки из стихотворения которого он цитирует и в финале романа Отцы и дети и в частной переписке. «Однако еще до Пушкина образ «равнодушной природы» использовали писатели В.Г. Тепляков, М.А. Дмитриев, С.П. Жихарев и многие другие, потому что он восходит к Гете...». [Строганов М.В. Тургенев и «равнодушная природа» / М.В. Строганов // И.С. Тургенев: текст и контекст. – Санкт-Петербург: Крипториум, 2018. – С. 20-29].
- 7 О безмолвии однообразия и смерти см. [Топоров В.Н. Архетип моря («Морской» синдром) / В.Н. Топоров // Странный Тургенев (Четыре главы) – Москва: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. – С. 102-126].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Зимовец, С. Молчание Герасима / С. Зимовец // Молчание Герасима. Психологические и философские эссе о русской культуре. – Москва: Гнозис, 1996. – С. 9-25.

Савинков, С.В. «Дано мне тело...»: о категориях формы и бесформенности в творчестве Тургенева / С.В. Савинков // И.С. Тургенев: текст и контекст. – Санкт-Петербург: Крипториум, 2018. – С. 12 – 19.

Строганов, М.В. Тургенев и «равнодушная природа» / М.В. Строганов // И.С. Тургенев: текст и контекст. – Санкт-Петербург: Крипториум, 2018. – С. 20- 27.

Тургенев, И. С. Полное собрание сочинений: в 30 т. / И.С. Тургенев – Москва: Наука, 1978 - 2014.

Тургенев, И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 4. Повести и рассказы; Статьи и рецензии, 1844-1854 / И.С. Тургенев. – Москва: Наука, 1980. – 687 с.

Тургенев, И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 5. Повести и рассказы 1853-1857 годов; Рудин; Статьи и воспоминания, 1855-1859 / И.С. Тургенев. – Москва: Наука, 1980. – 543 с.

REFERENCES

Zimovec, S. Molchanie Gerasima / S. Zimovec // Molchanie Gerasima. Psihologiche-skie i filosofskie esse o russoj kul'ture. – Moskva: Gnozis, 1996. – S. 9-25.

Savinkov, S.V. «Dano mne telo...»: o kategorijah formy i besformennosti v tvorčestve Turgeneva / S.V. Savinkov // I.S. Turgenev: tekst i kontekst. – Sankt-Peterburg: Kriptorium, 2018. – С. 12-19.

Stroganov, M.V. Turgenev i «ravnodushnaya priroda» / M.V. Stroganov // I.S. Turgenev: tekst i kontekst. – Sankt-Peterburg: Kriptorium, 2018. – S. 12-19.

Turgenev, I. S. Polnoe sobranie sochinenij: v 30 t. / I.S. Turgenev – Moskva: Nauka, 1978 - 2014.

Turgenev, I.S. Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 30 t. Т. 4. Povesti i rasskazy; Stat' i re-cenzii, 1844-1854 / I.S. Turgenev. – Moskva: Nauka, 1980. – 687 s.

Turgenev, I.S. Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 30 t. Т. 5. Povesti i rasskazy 1853-1857 go-dov; Rudin; Stat' i vospominaniya, 1855-1859 / I.S. Turgenev. – Moskva: Nauka, 1980. – 543 s.



КИНОТЕКСТ



Д.В. Кобленкова¹

*Всероссийский государственный институт кинематографии
им. С.А. Герасимова*

ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ ЭКРАНИЗАЦИИ «СКАЗОК» БРАТЬЕВ ГРИММ²

В статье рассматриваются три послевоенных этапа рецепции отечественными кинематографистами сказок из сборника Я. и В. Гриммов. Первый этап приходится на период «оттепели», вторая волна интереса обусловлена новыми реалиями постсоветского периода эпохи девяностых и рубежа XX-XXI веков, третий этап развивается в условиях изменения социально-политической жизни в стране в период первого десятилетия XXI века. Ключевая особенность отечественных экранизаций сказок братьев Гримм заключается в использовании «чужого» фольклорного материала для опосредованного высказывания на характерную для российской культуры социально-политическую тему.

Ключевые слова: братья Гримм, сказки, экранизация, социальная и политическая сатира, этика, метаповествование, подтекст

Прежде чем начать разговор о характере самих экранизаций, коротко остановимся на одной из литературоведческих проблем.

Братья Якоб (1785-1863) и Вильгельм (1786-1859) Гриммы принадлежали к школе гейдельбергских романтиков. Научная сфера их интересов была связана главным образом с лингвистикой, вопросами сравнительного языкознания. «Сказки», изданные братьями Гримм в 1812 году, как известно, не являются авторскими. Это фольклорный материал, собранный и обработанный для издания. Сбор материала проводился с тремя целями: эстетической, научной и идеологической, связанными с выявлением ментальных черт нации. С другой стороны, сказки служили объектом лингвистического анализа, так как Гриммы занимались сравнением диалектов немецкого языка и подготовкой словаря.

Так как Гриммы были сторонниками близости публикуемых текстов к оригиналу, то в сказках сохранились многие черты народного натурализма, которые в дальнейшем, при их апробации в разных видах искусства, как правило, снимались. В итоге оригинальный фольклорный текст проходил многократную переработку: сначала Гриммами, переведившими сказки на немецкий литературный язык и выбравшими наиболее полный вариант сюжета, затем переводчиками

в других странах и нередко писателями-интерпретаторами, а затем и кинематографистами, которые постоянно обращаются к этому источнику сюжетов. Неудивительно, что Вильгельм Гримм фигурирует на современном сайте «Кинопоиск» как наиболее востребованный «сценарист».

В России обращение к сказкам имело место уже в XIX веке. Например, Пушкин обработал сказку о Белоснежке и семи гномах в сказку о мёртвой царевне и семи богатырях, а «Сказку о рыбаке и его жене» в «Сказку о рыбаке и рыбке». Обращались к фольклорным сюжетам и немецкие романтики: К.М. Виланд, Л. Тик, Э.Т.А. Гофман, работавшие уже с жанром литературной волшебной сказки. Характерно, что в XVIII-XIX веках в самой Германии благодаря интересу к идейной стороне фольклорных текстов и возможности через них транслировать своё видение социальных и политических процессов складывается философско-сатирическая жанровая традиция. Позже она проявит себя в формировании мощной немецкоязычной интеллектуальной прозы XX века в лице Ф. Кафки, Р. Музиля, Т. Манна, Г. Гессе, Г. Грасса и др. Очевидно, что возможность высказывать свои суждения посредством переработки фольклорных источников будет близка и российским деятелям культуры.

В XX столетии сказки активно осваивались кинематографом, поскольку обладали замечательными для массового искусства качествами: занимательностью сюжета, возможностью использовать этот сюжет в разных жанрах (например, фэнтези, фильм ужасов, триллер, эротический триллер и проч.) и при этом идейностью, возможностью наполнять сказочную модель новым содержанием. Так как сказка является чрезвычайно удобным «абстрактным» жанром, это позволяет её модифицировать, создавать метаповествование. Несмотря на малый объём, оригинальная сказка всегда имеет строгую структуру: В.Я. Пропп, как известно, выделил 31 элемент, который может быть ей присущ³. Поэтому в тех случаях, когда структура разрушается, жанр сказки деформируется и превращается в другое жанровое образование. Если фильм функционирует в постмодернистском пространстве или отличается сугубо авторским видением (например, «Новые сказки братьев Гримм» (2003) Алекса ванн Вармердама [1]), то его метажанровая структура «лежит на поверхности» и сама является предметом зрительского наслаждения. Метатекстом становятся

фильмы о самих Гриммах, находящихся «внутри» сказочных историй. Например, картина Т. Гиллиама «Братья Гримм» (2005) [2], которая, по мере разворачивания сюжета, исследует саму структуру сказочного повествования.

В России в силу идеологических причин отношение к сказкам немецкого происхождения было осторожным и носило показательный, выборочный характер. Разумеется, из большого комплекса сказок никогда не брались произведения религиозного характера или сказки, в которых был силён традиционный немецкий мотив двоемирия. Советский кинематограф отвергал мистическую трактовку действительности, отказывал инфернальному миру в бытийности, акцентируя лишь реалистическое, т.е. атеистическое понимание жизни. Иррационализм немецкой ментальности, интерес к двойственности человеческой природы и присущий немцам фатализм отодвигались на второй план или вовсе не осмыслились. Таким образом, уходили самые сильные стороны немецкой культуры – её философичность и мистическая трёхмерность, о чём свидетельствует не только фольклор, но и авторская немецкая литература, школа немецкой идеалистической философии и даже философское немецкое литературоведение. Очевидно, что по политическим мотивам в отечественной культуре оставались без внимания и альтернативные романтические миры, описанные в сказках, которые наряду с британскими текстами станут основой жанра фэнтези. Для идеологов советской эпохи, отказавшей не только фэнтези, но и научной фантастике, в альтернативных мирах, очевидно, выделялись опасные утопические «проекты». Однако акцент немцев на значении исключительной личности в нашем искусстве не был полностью отвергнут, наоборот, он был переосмыслен, хотя и редуцирован.

Прежде, чем перейти к анализу экранизаций, остановимся ещё на одном текстологическом вопросе. Так как сказки являются фольклорными по происхождению, то многие сюжеты считаются бродячими и имеют в разных странах свои варианты. Из тех сказок, которые очень активно используются в России, в промежуточном положении находятся 4: это «Золушка», «Спящая красавица», «Мальчик-с-пальчик» и «Красная Шапочка». Эти 4 текста до братьев Гримм опубликовал в 1697 году, т.е. ещё в XVII веке, Шарль Перро. Большинство авторов мультфильмов и художественных картин используют именно его вариант. По этой причине эти сказки, каждая из которых, особенно Крас-

ная Шапочка, имеют интереснейшую кинематографическую судьбу и у нас, и в Европе, и за её пределами, мы вынуждены оставить в стороне и обратиться к тем, которые с большей долей вероятности восходят к сборнику Гриммов.

Итак, если не считать довоенного обращения сестёр Брумберг в 1937 году к сюжету Красной Шапочки и фильму Ольги Ходатаевой 1939 года к сказке «Мальчик-с-пальчик», снятых в диснеевской манере и ориентированных на самую детскую аудиторию, то обращение наших кинематографистов к сказкам братьев Гримм можно условно разделить на 3 этапа.

Так, новое обращение к немецкому фольклору после негласного запрета на обращение к искусству Германии происходит уже в период «оттепели». На этом этапе кардинально меняется подход к сказочной модели. Сказки становятся средством создания сложного произведения с подтекстом для взрослой аудитории. В 1960-е и 1970-е годы из комплекса сказок Гримм выбираются лишь те, в которых есть политическое звучание, прежде всего, опосредованное противостояние власти, и в которых при этом полностью отсутствует элемент чуда. В каждом случае герой побеждает не с помощью волшебных артефактов, а благодаря дерзкому уму и независимому характеру. В этом, очевидно, есть элемент двойного кодирования: с одной стороны, делается уступка власти, так как мультфильмы формально сделаны о человеке труда, который всего добивается сам, не надеясь ни на мистические источники, ни на христианскую веру в Бога. С другой стороны, акцент на реалистичном герое позволял создать образ современника, который был в своём роде целеустремлённый Павел Корчагин, только убеждён он был не в идее коллективизма, а, напротив, в идее индивидуальной свободы⁴.

Пионерами в создании скрытых оппозиционных картин являются сёстры Валентина и Зинаида Брумберг. На наш взгляд, позиция Брумберг по отношению к власти и идейное влияние их работ на сознание современной им аудитории заслуживает отдельного исследования⁵.

В экранизации Брумберг сказки Гриммов **«Храбрый портняжка»** [3] в 1964 году герой в начале произносит фразу: «Если петь, можно всё перетерпеть». По ходу мультфильма он выступает как антагонист власти и противостоит великанам и королю. В сатирическом облике тщедушного картавящего короля, потирающего руки и сладо-

страстно призывающего палача, узнаётся Владимир Ильич Ленин, а по поводу великанов произносится реплика: «Говорят, что великаны только ростом велики, говорят, что великаны - это просто дураки». В оригинальном варианте Гриммов сказка имеет законченную структуру: в финале победивший портной женится на королевне и получает царство, т.е. власть, как это и необходимо по структуре жанра. У Брумберг мы видим авторское разрушение финала. В нём полностью убрана последняя часть, связанная с обретением королевского трона. Мультипликационная версия явно стремится перевести волшебную сказку в новеллистическую (бытовую)⁶, редуцируя фантастическое начало. Кроме того, портной здесь предпочитает свободу, оставаясь человеком большой дороги. Таким образом, ещё до появления в 1969 году знаменитой фразы Юрия Энтина «Нам дворцов заманчивые своды не заменят никогда свободы», именно сёстры Брумберг представили эту альтернативную модель жизненного пути. И в этой же экранизации, помимо идеологического наполнения, отметим ориентацию на жанр мультипликационного мюзикла, так как диалоги заменяются музыкальными вставками с новым стихотворным текстом. Образ портняжки трактуется более широко, чем в оригинальном тексте: как образ странствующего менестреля. В дальнейшем подобная концепция образа найдёт своё выражение в образе Трубадура из «Бременских музыкантов».

После «Храброго портняжки» вторым востребованным текстом в эпоху перемен оказались **«Бременские музыканты»** (1969) [4], однако в оригинальном тексте, как известно, вообще нет людей. Это сказка с типологической разновидностью «о домашних животных». Более того, осёл, пёс, кот и петух только собирались дойти до Бремена и стать там уличными музыкантами, но остались в разбойничьей избушке, не реализовав своих планов и поддавшись искушению обрести дом и покой. Но в нашем контексте мотив странствия отщепенцев-маргиналов, не пришедшихся ко двору и собирающихся стать менестрелями, оказался важнее сюжетной канвы источника. Автор текста Юрий Энтин вместе с режиссёром Инессой Ковалевской, взяв этот безобидный текст, полностью изменили его и вслед за Н. Эрдманом и Е. Шварцем, в ещё большей степени повернули отечественную анимацию и кинематограф в сторону Запада. Известно, что после выхода «Бременских музыкантов» Наталья Сац с возмущением заявляла, что

Тихона Хренникова продано всего 3 миллиона пластинок, а «Бременских музыкантов» 28 миллионов, что «свидетельствует о приближении развала страны»⁷.

Однако при установке на идею как внутренней, так и внешней свободы, национальный дух коллективного братства, трактованный уже не на социальном, а на этическом уровне, в этом фильме сохранился. Центральными фигурами в этой версии становятся Трубадур, Принцесса, Король и Атаманша. Животные выполняют роль второстепенных персонажей-друзей.

Режиссёр Инесса Ковалевская говорила, что она отвергла идею изображения трубадура в образе скомороха и, увидев фотографию в журнале, сделала его блондином с причёской под битлов и облекла в узкие джинсы. Принцесса была срисована с жены Энтина Марины, равно как и её красное платье. Первая часть, созданная Ковалевской, в визуальном плане заложила стилистические принципы, которые затем модифицировались в сиквелах. Цветовое решение было очень лаконично: символика активного красного цвета – Трубадур и Принцессы – противостояла серому и болезненному бледно-жёлтому цвету покоев короля. Использовалось заполнение контура цветом без нюансировок. Но важна была деталь, подчёркивающая индивидуальность: так хипповские джинсы Трубадура с цветком на заднем кармане и волосы Принцессы, завязанные в два хвоста, наряду с кардинальным мини-платьем решили их визуальную судьбу.

В главном герою должны были обыграть концепт «музыка», причём смена эпох должна была символически отразиться в смене музыкальных стилей. В замке короля звучит классическая музыка, а Трубадур играет рок-н-ролл, для чего Геннадий Гладков даже использовал рок-оперу «Иисус Христос – суперзвезда». В образах героев узнают и аллюзии на «Песняров», а в образе Осла откровенно изображён солист «Роллинг Стоунз» Мик Джаггер. Отметим и портретное сходство разбойников с героями фильма Л. Гайдая, комедия которого также носила откровенно сатирический характер, использовала модель музыкального эксцентрического фильма и тоже знаменовала собою наступление эпохи перемен.

Герои голосом Олега Анофриева, а в сиквеле [5] 1973 года голосом М. Магомаева славили романтику с большой дороги, и тем самым

новый тип современника – трубадура, барда, свободного художника, сменившего представителей патриотической пафосной эстрады.

В 1975 году в экранизации *«Волк и семеро козлят на новый лад»* [6] (вновь по сценарию Энтина) будет спето: «В жизни тот ни бе, ни ме, кто не любит песню» и далее: «помирать, так с музыкой». Музыка стала пропагандироваться как альтернативная область духовной жизни, причём в случае Энтина именно в европейском варианте. Огромное значение в этот период приобретает образ дороги как пути познания, личной инициации и свободного творчества.

Братья Гримм, таким образом, оказались со своим фольклорным источником – сказкой о животных – лишь ступенью к новой жизни текста, из которого были заимствованы идеи о ценности свободы, дружбы и творчества. Недаром у Энтина есть эпизод, когда Трубадур искушается возможностью остаться во дворце, а звери бредут в одиночестве дальше. Но бегство из дворца ещё раз акцентирует мысль, что счастье только в свободе и только с единомышленниками. Напомним, что у Гриммов звери остались в избушке, на полпути к творчеству, но свободу и дружбу не утратили.

Эпоха 1970-х принесла и несколько других музыкальных экранизаций сказок братьев Гримм. В эстетике мюзикла по сценарию Ю. Энтина была сделана игровая картина – советско-румынский мюзикл *«Мама»* (1976) Элизабеты Бостан [7]. Эта версия *«Семерых козлят»* особо интересна, так как она в ещё большей степени западная. Отношения Волка и Козы, в отличие от оригинала, трактуются как противостояние мужского и женского начал и балансируют в ней на грани эротического флирта. Основу конфликта составляют уже гендерные проблемы и даже тема неполной семьи, поскольку коза живёт с детьми без мужа, а волк холост, в то время как все соседи живут полными семьями. Эстетствующий хиппи Боярский представал в чёрных легенсах, высоких сапогах из тонкой кожи и сиреневом парике с аксессуарами рокера. К тому же он курил трубку, что создавало в России дополнительные отрицательные коннотации. Однако в целом образ символизировал новые качества зла: красоту, сексуальность, интеллект. И это значительно усложняло образы, на которые был сделан намёк. Партия Козы, напротив, была задумана традиционнее, соседи-звери говорят о ней *«стройна»*, но и *«мать как мать»*, просто *«тётя Маша»*, оставляя зрителя в недоумении. Логика фильма ломается, когда вме-

сто союза Волка и тёти Маши демонический герой Боярского оказывается посрамлённым в луже, а она снова одна с детьми. Противостояние одинокого демона и домохозяйки не находит компромисса. Линия детей-козлят оказывается второстепенной, уступая линии взрослых. Энтин таким образом изменяет не только структуру оригинального текста, но использует сказочные модели для построения мюзикла для взрослых с не вполне очевидным посылом.

В фильмах этих лет почти полностью исчезает традиция А. Роу и А. Птушко. Волшебная сказка для детей заменяется мюзиклами, в которых магическое начало редуцируется, так как усиливается социально-сатирическое. Это можно видеть в фильмах «Приключения Буратино» (1975) [8], «Про Красную Шапочку» (1977) [9], «Мэри Поппинс, до свидания» (1983) [10] и др. Очевидно, компенсацией за исчезновение чуда в волшебной сказке становится появление детской научной фантастики – фильмов об Электронике [11] и Алисе Селезнёвой [12].

В период оттепели появляются ещё два мультфильма по сказкам из сборника Гриммов. В 1969 году явно симпатизирующие братьям Гримм сёстры Брумберг экранизировали сказку *«Король Дроздобород»*, изменив название на *«Капризную принцессу»* [13] и трансформировав сюжет. В оригинале высокомерная принцесса в качестве наказания должна была жить в нищей хижине, прясть грубую пряжу, продавать на рынке глиняные горшки, чтобы через страдание обрести смирение, вырасти духовно. По типологии сюжетов сказка о духовной инициации относится к волшебным. У Брумберг мужская сказка превратилась в женскую, что в какой-то мере (как и в фильме «Мама») отражает феминистские тенденции времени. Кроме того, Брумберг разбавили текст аллюзиями на «Укрощение строптивой» Шекспира и даже на «Короля Лира», поскольку рядом с высокомерной принцессой, проявляющей греховную с точки зрения христианской этики гордыню, появляется шут-резонёр. Добавляется также любопытный эпизод: в версии Брумберг король-рыцаря в лесу раздевают нищие, движимые инстинктами и стремящиеся завладеть принцессой, а затем и королевской властью. Это выглядит аллюзией на произведения 1920-х годов от статьи Блока «Интеллигенция и революция» до булгаковского «Собачьего сердца». При этом король в мультфильме интерпретирован как рыцарь духа, печальный, мудрый, похожий на

Христа, а линия принцессы у Брумберг, напротив, облегчается, заменяясь лишь на долгий путь, приведший строптивую невесту к покаянию. В этой версии христианские акценты любопытно распределены между героями: духовное мужское странничество с возможной отсылкой к образу Николая II противопоставлено женской мещанской ограниченности его супруги. Образ дороги традиционно становится символом поиска, свободы и обретения истины. Несмотря на изменения, которые Брумберг позволили себе в фильме, в главном они остались близки концепции оригинальной сказки, в которой речь также шла о духовном преображении.

Проблема духовной красоты была центральной и в экранизации сказки *«Госпожа-метелица»* – мультфильме А. Осокиной «Бабушка-метелица» [14] 1971 года, аналоге русской сказки «Морозко». Несмотря на то, что сказка прочитывается исследователями психоаналитического направления как сценарий развития женской сексуальности, что проявляется в символических образах печи и яблони⁸, в этой версии усмотреть усиление этого мотива вряд ли возможно. Скорее напротив, автор кукольной версии создаёт своих героев в стиле примитивов, акцентируя контраст между трудом и смирением с одной стороны и ленью и гордыней – с другой. Здесь снова, как и в экранизации Брумберг, поднимается христианский вопрос об опасности беспочвенной гордыни и о пользе духовного смирения, о внутренней красоте. В финале Метелица произносит фразу, которой нет в сказке, что красота человека зависит только от самого человека. Так акцентируется этическая проблематика, переходящая в прямое дидактическое назидание, чего фольклорная сказка не знала.

Отметим стилистическое несоответствие названия мультфильма («Бабушка-метелица») возрасту «фрау Холле», которая не только мудра, но и молода и красива. Очевидно, А. Осокина не смогла оставить в названии идеологически окрашенное «госпожа», в результате чего возник возрастной алогизм.

В целом произведения, появившиеся в 1960-е и 1970-е годы, ставили своей целью постановку этических и социально-политических вопросов, используя сказку как условную модель для завуалированного авторского высказывания.

После эпохи 1960-1970-х интерес к метафорическим экранизациям сказок братьев Grimm в России исчез, в отличие от Запада, где

социальный аспект никогда не был приоритетным и потому сказки экранизировались не как скрытое послание современникам, а как возможность поставить абсолютно разные вопросы – от религиозных до психоаналитических.

Вторым кратковременным этапом обращения к сказкам можно считать рубеж XX-XXI веков, когда после сиквела 1973 года произошло новое возвращение к теме «Бременских музыкантов». Энтин уже в новую эпоху в третий раз испытал эту идею на прочность. Драматургически и вокально фильм **«Новые приключения бременских музыкантов»** (2000) [15] не был так удачен, как прежде. Идея «Новых бременских» состояла в том, что светлое мироощущение шестидесятников сменилось новыми ценностями XXI века. Трубадур и Принцесса постарели, ничего выдающегося не совершили, однако имеют сына, и это их главная ценность. Они забыли старого короля, которого хочет женить на себе ставшая главой банка атаманша, образ которой вульгаризирован в соответствии с эстетикой «лихих девяностых». Её притязания на короля с похищением младшего Трубадура становятся криминальной основой полнометражной версии, что свидетельствует об усилении элементов массовой культуры. Младший Трубадур находит себе новых осла, кота, петуха и собаку, с которыми на новом витке, очевидно, повторит путь родителей, прекрасный, но бесперспективный.

Текст отражает ностальгию по прошлому, по столь желанной свободе, которая не оправдала надежд, но по-прежнему остаётся идеалом молодости.

Почти с таким же сюжетом в том же 2000-м году выпустил игровой фильм А. Абдулов. Его картина «Бременские музыканты & Со» [16] о новой капиталистической России сложилась с трудом, но, безусловно, важна как культурный факт. Абдулов тоже снимал фильм о детях бременских музыкантов, у которых теперь есть долгожданная свобода, но только она. Они бедны, как все интеллигенты после эпохи 90-х, но поиск себя, инициация героев нового поколения должны, по мысли Абдулова, быть такими же, как прежде, потому что в сказке, как в жизни, всё повторяется: искушение любовью, властью, свободой. В структуру повествования Абдулов добавляет героя-шута, волшебного помощника, рассказчика, отсылая и к Шекспиру, и к фильмам М. Захарова по пьесам Е. Шварца и Г. Горина «Обыкновенное чудо» [17] и

«Тот самый Мюнхгаузен» [18]. Именно Янковский (Мюнхгаузен, герой своего времени) играет прежнего Трубадура, а его сын Филипп Янковский – нового Трубадура, его сына. Все звери сыграны людьми, и традиция сказки о животных, равно как и традиция басни полностью себя оправдывают: осмысляются, конечно, проблемы человеческие, характерные для российской истории нового века.

Таким образом, в отличие от зарубежных экранизаций, российские версии по-прежнему тяготеют исключительно к постановке социальных и политических вопросов.

Третий, новый этап, являющийся логическим продолжением предыдущих, начинается, на наш взгляд, с анимационной экранизацией Оксаны Холодовой сказки «Румпельштильцхен» 2007 года [19]. Вряд ли случайно, что на этом этапе российской истории зазвучала глубоко немецкая тема дьявола, которая в контексте «Фауста» [20] Ю. Арабова и А. Сокурова отнюдь не является единственной. В картине уже совсем иная техника рисунка, другая – шаржевая – стилистика, которая распространена не только на короля, но и на мельникову дочку, изображённую крайне примитивной, не различающей добро и зло и подверженной лишь физиологическим инстинктам. Не умеющая прясть из соломы золото она подвергается искушению и, чтобы спасти себя от смертельных угроз короля, обещает страшному волшебному помощнику Румпельштильцхену (в некоторых переводах Хламушке) отдать в будущем своего новорождённого ребёнка. Героиня, таким образом, заключает сделку с миром тьмы, который в экранизациях XX века в отечественном кино почти отсутствовал. Когда приходит час расплаты, дочь мельника отказывается от обещания, за что должна отгадать имя искусителя. Имя здесь есть только у него, и оно обгрызается как сокровенное знание, ключ к тайне личности. Случайно узнав его имя от него самого, мельникова дочь получает власть над ним, и сказка заканчивается двусмысленной философской репликой Румпельштильцхена: «Это сам дьявол подсказал тебе имя». Таким образом, мельникова дочь оказывается сродни тому же inferнальному миру, который он сам представляет. Так, одно мистическое зло сменяется властью другого зла. Человеческая природа в этой версии трактуется уже совершенно иначе: человек в XXI веке, действительно, вновь стоит с нечистой силой по одну сторону, и природа его зла – особый синтез между биологизмом и рационализмом нового времени.

Подводя итог, отметим, что в России, насколько можно судить, использовались 7 сюжетов из собрания «Сказок» братьев Grimm. Отбирались сказки с выраженной сатирической направленностью и политическим подтекстом. Ни одна сказка не была экранизирована в соответствии с оригиналом, каждая была трансформирована и использована как модель для идеологического высказывания: либо политического, либо этического свойства. Художественная форма сказки также деформирована и превращена либо в музыкальную драму, либо в притчу. Почти все конфликты из мира inferнального перенесены в реальный и трактованы как столкновение разных идеологических позиций. Соответственно, в жанровом отношении нет ни мистических триллеров, ни фильмов ужасов, ни чёрных комедий, ни эротических драм. Лишь последний мультфильм обнаруживает интерес к немецкой романтической модели двоемирия, двойственности сознания и теме inferнального двойника. Природа зла осмысливается не в социальном и не в политическом ключе, как прежде, а рассматривается на глубинном уровне, кроющемся в человеческой природе и в законах странной эволюции общества. Для кризисных эпох возвращение интереса к онтологическим вопросам и жанрам философско-этического характера является закономерностью.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Диана Викторовна Кобленкова - доктор филологических наук, киновед, доцент, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК, Москва).

2 Первый вариант статьи был опубликован в сборнике «Немецкая литературная классика на русском экране и русская на немецком». Материалы Международной научной конференции. Москва: ВГИК, 2013. С. 36-46.

3 В известной работе «Морфология сказки» (1928) В.Я. Пропп выделил 31 повторяющийся элемент – функции действующего лица.

4 Думается, что именно здесь кроется одна из причин обращения к западным, а не русским сказкам. Русским присуща соборность, общинность, служение людям, в большинстве европейских сказок приоритетом является личная свобода. В этом, например, по мнению О.В. Макаревич, состоит различие между «Волшебником из страны Оз» и «Волшебником Изумрудного города». В европейском варианте героям цель важнее коллектива, и они готовы бросить дровосека, а в русском варианте важнее коллектив, чем личные интересы, поэтому герои сначала спасают дровосека и лишь затем идут дальше.

5 Известна сатирическая направленность их мультипликации. Заслуживает интереса и отношение к православным традициям. Например, в гоголевской «Ночи перед Рождеством» (1951) им удалось показать, как хуторяне несут хоругви и славят Христа.

6 По типологии Аарне-Томпсона (ATU Index) в бытовой сказке существует лишь земной мир, реалистично передаются особенности быта, а главный персонаж - обычный человек из народной среды, борющийся за справедливость с помощью смекалки, ловкости и хитрости.

7 Информация размещена на сайте: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Бременские_музыканты_\(мультфильм\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Бременские_музыканты_(мультфильм)).

8 Немецкие исследователи интерпретируют образ яблони как символ женского созревания, а печь связывается с женской сексуальностью и родами. См.: Psychologische Betrachtung des Frau Holle – Marchens // <http://www.schreiben10.com/referate/Psychologie/8/Psychologische-Betrachtung-des-Frau-Holle---Marchens-reon.php>

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Бременские музыканты. – URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Бременские_музыканты_\(мультфильм\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Бременские_музыканты_(мультфильм)). (Дата обращения: 15.10.2021).

Ковалевская, И. А. Первый отечественный мюзикл «Бременские музыканты». Непридуманная история его создания. - Москва: ООО «ЭйПиСи-Паблицинг», 2015. - 102 с.

Пропп, В. Морфология сказки / Гос. ин-т истории искусств. - Ленинград: Academia, 1928. - 152 с. - (Вопр. поэтики; Вып. XII). - URL: <http://feb-web.ru/feb/skazki/critics/pms/pms-001-.htm>. (Дата обращения: 15.10.2021).

Antti Aarne. Verzeichnis der märchentypen. - Helsinki: Suomalaisen Tiedeakatemia Toimituksia, 1910.

REFERENCES

Bremenskie muzykanty. – URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Bremenskie_muzykanty_\(mul'tfil'm\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Bremenskie_muzykanty_(mul'tfil'm)). (Data obrashcheniya: 15.10.2021).

Kovalevskaya, I. A. Pervyj otechestvennyj myuzikl «Bremenskie muzykanty». Nepriдуманная istoriya ego sozdaniya. - Moskva: ООО «EjPiSi-Pabliching», 2015. - 102 s.

Propp, V. Morfologiya skazki / Gos. in-t istorii iskusstv. - Lenigrad: Academia, 1928. - 152 s. - (Vopr. poetiki; Vyp. XII). - URL: <http://feb-web.ru/feb/skazki/critics/pms/pms-001-.htm>. (Data obrashcheniya: 15.10.2021).

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. «Новые сказки братьев Гримм» (2003), реж. Алекс ванн Вармердам.
2. «Братья Гримм» (2005), реж. Терри Гиллиам.
3. «Храбрый портняжка» (1964), реж. Зинаида Брумберг, Валентина Брумберг.
4. «Бременские музыканты» (1969), реж. Инесса Ковалевская.
5. «По следам бременских музыкантов» (1973), реж. Инесса Ковалевская.

6. «Волк и семеро козлят на новый лад»(1975), реж. Леонид Аристов.
7. «Мама» (1976), реж. Элизабета Бостан.
8. «Приключения Буратино» (1975), реж. Леонид Нечаев.
9. «Про Красную Шапочку» (1977), реж. Леонид Нечаев.
10. «Мэри Поппинс, до свидания» (1983), реж. Леонид Квинихидзе.
11. «Приключения Электроник» (1979), реж. Константин Брумберг.
12. «Гостья из будущего» (1985), реж. Павел Арсёнов.
13. «Капризная принцесса» (1969), реж. Зинаида Брумберг, Валентина Брумберг.
14. «Бабушка-метелица» (1971), реж. Анастасия Осокина.
15. «Новые бременские» (2000), реж. Александр Горленко.
16. «Бременские музыканты & Со» (2000), реж. Александр Абдулов.
17. «Обыкновенное чудо» (1978), реж. Марк Захаров.
18. «Тот самый Мюнхгаузен» (1979), реж. Марк Захаров.
19. «Румпельштильцхен» (2007), реж. Оксана Холодова.
20. «Фауст» (2011), реж. Александр Сокуров.

Р. Бобрык¹

Естественно-Гуманитарный Университет в г. Седльце (Польша)

«ОДНА ЖЕНЩИНА СООБЩИЛА, ЧТО, ПОХОЖЕ, СЛЫШАЛА В СВОЕМ ДОМЕ ВЫСТРЕЛ...»

Мотив выстрела в *Живой плоти* Педро Альмодовара

Статья представляет собой попытку осмыслить роль выстрелов в сюжете мелодрамы Педро Альмодовара *Живая плоть* (1997). Первый выстрел нарушает равновесие в мире и становится началом целого ряда событий. Последний выстрел восстанавливает это равновесие.

Ключевые слова: Педро Альмодовар, семиотика кино, семиотика культуры, символика

*Нельзя ставить на сцене заряженное ружье,
если никто не имеет в виду выстрелить из него.*

(А.П. Чехов)

Фильм является коммуникатом многокодовым – он соединяет в себе разные типы кодов (например, звуковой, визуальный, движение и т.д.). Причем они не «равносильны» (их статус неоднородный). По всей вероятности, следует здесь вычленить минимум два типа таких кодов: простые и сложные (структурированные).

Звуковой пласт фильма обычно подчиняется его визуальному компоненту. Такой порядок подсказывает в некоторой степени сама история фильма, в которой звук появился в кино очень поздно [см. Лотман, Цивьян 1999, с. 133]. Кроме того, такая «иерархия» - следствие законов восприятия мира человеком. Прежде всего важно: всякий звук в кино вообще не самостоятельное явление, что он в меньшей (в случае сопровождающей музыки) или в большей (в случае отзвуков снимаемого мира) связан с ситуацией на экране. В некоторой степени следует согласиться с мнением Марка Хендрыковского, что «звук является на экране образом»² [Hendrykowski, 2014, с. 120]. Можно, разумеется, спорить с категоричностью и обобщающим характером таких мнений и приводить примеры обратного³. Бесспорно то, что такая зависимость (подчиненность) имеет место в случае звуков, связанных с происшествиями на экране. Одним из таких звуков является грохот выстрела. Дело в том, что выстрел является в первую оче-

редь элементом сюжета фильма, он связан с действием, с последовательностью кадров. Такое положение вещей наблюдается и в случае мелодрамы испанского режиссера Педро Альмодовара *Живая плоть* [*Carne Trémula*] 1997⁴ года.

Осю сюжетной конструкции *Живой плоти* является биография главного героя – Виктора Плаза [Victor Plaza]⁵. У фильма рамочная композиция. Он начинается с момента рождения Виктора – ночью, в январе 1970 года, в городском автобусе. Похожей сценой – рождения ребенка Виктора в машине на пути в больницу, в канун Нового года, он и заканчивается. Таким образом, художественное время фильма является с определенной точки зрения завершенным/замкнутым (поскольку действие продолжается с января до декабря). Рождение ребенка (в символический момент перехода от старого года к новому) следует в таком случае считать предвестием новой эпохи.

Хотя фильм начинается и заканчивается похожими сценами, эти сцены совсем не идентичны: меняются условия, в которых рождаются оба ребенка. В этом отношении мелодраму Альмодовара можно считать рассказом об истории и современности Испании, о переходе от франкистского полицейского государства⁶ к современному, свободному обществу. Ребенку Виктора придется жить в совсем другом, свободном обществе (последние слова Виктора, которые он адресует нерожденному еще сыну: «к твоему счастью, теперь мы в Испании давно ничего не боимся»).

Если принять, что сюжет фильма Педро Альмодовара развивается по принципу античной трагедии, то очередные выстрелы (их в общем 6, причем 2 выстрела одновременны – Клара и Санчо стреляют друг в друга почти одновременно) следует считать сигналами перехода к следующему этапу действия.

Роль сигнала, определяющего начало акции, играет случайный выстрел из револьвера в квартире Елены. Виктор, познакомившись с Еленой несколько дней назад, получил от нее номер телефона. Девушка (дочь консула), то ли была пьяная в стельку, то ли под влиянием наркотиков, совсем забыла и о Викторе, и о том, что разрешила ему позвонить себе. Она, ожидающая в то время торговца наркотиками, очень раздражалась, и открыла дверь Виктору, думая, что ей

принесли наркотики. (Так, Виктор, который случайно увидел Елену из окна ночного автобуса, а до сих пор не знал, где она живет, с помощью хитрости попадал в ее квартиру). Камера, показывая квартиру, фиксирует ее с точки зрения Виктора. Особое внимание привлекают огромные картины (в том числе *Даная* Тициана) и круглый ковер, похожий на мишень. Причем ковер дается сначала в своем «полном» виде, так, что зрители могут заметить его подобие с мишенью, а потом в тот момент, когда по нему проходит Виктор. Никто другой не снимается на фоне этого ковра, и это свидетельство того, что для фильма важно сопоставить Виктора и ковер: не сложно заключить, что и ковер, Виктор являются в мире фильма мишенью. Если же учесть факт, что потом он, неповинный, сидел 6 лет в тюрьме, то такая интерпретация является вполне вероятной.

Елена сразу же хочет избавиться от нежелательного гостя, пугая его револьвером отца и оскорбляя словами («Отличный трах? Да иди ты, даже не засунул его! Тебе надо многому учиться!»⁷). Виктор толкнул женщину так сильно, что она упала и потеряла сознание. Револьвер выпадает из рук Елены и после удара об пол стреляет.

В отличие от всех последующих, этот первый, «инициальный», выстрел подробно «изображается». Альмодовар использует для этого прием замедленного ритма смены кадров, благодаря чему зрители могут увидеть то, что в случае «обычного» ритма следования кадров недоступно. Итак, после того, как Виктор толкнул Елену, револьвер упал на лежащую на полу (правда, маленькую) кипу журналов (там можно заметить титульную страницу «Vogue Decoration»), на верху которой видна задняя обложка неизвестного журнала с рекламой наручных часов Swatch («Wall Street by Swatch»). От этого удара оружие выстрелило – пуля попала в предмет, похожий на астролябию, из-за чего его круги / обручи задвигались, а пуля разбила (пробила) оконное стекло.

Выстрел из револьвера Елены совпал с выстрелом в другом фильме, который в это время показывают по телевидению⁸. Причем и в изображаемой «действительности»⁹, и в демонстрируемом по телевидению фильме выстрел и разбивающееся оконное стекло одновременны. Разница в том, что в этой «действительности» пуля пробивает стекло изнутри, тогда как в телевидении - извне. Телевидение и «ре-

альность» сходны и в том, что в обоих случаях падает на пол женщина (Елена теряет сознание от удара Виктора, а женщина в фильме падает, будучи убитой выстрелом). Комментарий, который произносит (в виде воспоминаний) герой фильма («В тот момент я был уверен, что это я убил женщину. И должен вам сказать, что эта мысль была мне довольно приятной»), можно вполне соотнести и с тогдашним внутренним состоянием Виктора.

Случайный выстрел Елены из револьвера стал толчком для очередных происшествий и повлиял на жизнь всех героев.

Выстрел услышала какая-то соседка Елены и, хотя она не была уверена в том, был ли это настоящий выстрел или просто звук из демонстрируемого по телевидению фильма, она позвонила в полицию. Сообщение поехали проверить патрулирующие район Давид и Санчо. Еще находясь на улице, они увидели через окно, что в квартире «дерутся» мужчина и женщина (к тому времени пришедшая в себя Елена после сообщения Виктора, что он не впустил в квартиру ожидаемого Еленой торговца наркотиками, вцепилась в него). Когда полицейские вошли в квартиру, испуганный этой ситуацией Виктор прячется за Еленой, грозя ей револьвером.

Дело идет к благополучному исходу, но в тот момент, когда женщина передвигается за спину Давида, Санчо бросается на стоящего с оружием в руке Виктора. Они начинают бороться. Давид, стоя над ними с пистолетом, кричит Санчо (который спровоцировал эту драку), чтобы он пустил оружие, но безуспешно. В этом замешательстве оружие стреляет. На экране момент выстрела дается так, что зрители видят лишь дуло револьвера, идущий из него дым и слышат грохот (признаки выстрела). В очередном кадре - падающий Давид. Таким образом, очередные кадры строятся по принципу «причина – следствие».

Для сюжета важно, что в таком следовании кадров настоящий виновник остается (пока) неизвестным, хотя все свидетельствует против Виктора, который держал в руках оружие. Его и признали виновником: в очередном эпизоде он, находясь в тюремной камере, смотрит по телевидению баскетбольный матч, в котором участвуют инвалиды-колясочники¹⁰. В испанской сборной, которая выиграла золотую медаль, играет Давид. Телекомментатор поясняет, что он - «бывший

полицейский, парализованный после пулевого ранения» и что среди зрителей, сидит его жена – Елена Бенедетти (т.е. Елена).

Виктор выходит из тюрьмы спустя шесть лет. Он осматривает дом, который ему достался от матери (его мать умерла от рака). Оказавшись на ее могиле на кладбище, он случайно видит похороны отца Елены и подходит к ней, чтобы выразить свое соболезнование. Узнавшая его Елена, вернувшись домой, говорит об этом мужу. Виктор, оставшийся на кладбище, знакомится там с женой Санчо – Кларой, опоздавшей на похороны. И хотя между Виктором и Кларой возникает любовная связь, он начинает преследовать Елену: узнав, что она заведует фондом, ведущим приют для детей (сирот?), Виктор нанимается туда волонтером. У приюта финансовые проблемы, поэтому Елена не запрещает ему этого.

Давид, услыша от Елены, что она на похоронах отца видела Виктора, начинает следить за Виктором. Узнав о любовной связи Виктора и Клары, он делает снимки их свиданий. Следуя за Виктором по городу, он понимает, что тот работает в приюте, которым заведует Елена (мысленно упрекает жену в том, что она не сказала ему про Виктора). Оставшись в кабинете Елены вдвоем, мужчины сначала спорят, а потом Виктор объясняет Давиду: хотя он и держал в руках револьвер, но не он выстрелил в Давида. Виктор, демонстрируя мужу Елены при помощи детской игрушки-пистолета, как все произошло, убеждает Давида, что стрелял Санчо, который знал про любовные отношения Клары и Давида, про то, что Клара хотела тогда бросить мужа и жить с Давидом¹¹. Обо всем этом Виктор узнал от Клары.

Этот «выстрел» из пистолета-игрушки является, с одной стороны, повтором того выстрела в квартире Елены (он воспроизводит всё произошедшее точки зрения Виктора), с другой же - он, из-за употребления «анти-оружия» (игрушка) может считаться его противоположностью, поскольку теперь «оружие» держит в руках жертва. Параллельный характер обоих выстрелов строится при этом и на уровне средств самой кинонаррации – оба выстрела снимаются так, что в кадр попадает лишь револьвер/«пистолет», но не попадает стреляющий. Поскольку этот дублирующий «выстрел» обнажает механизм предыдущего выстрела, в результате которого был ранен Давид, то такое разъяснение демонстрируется и на уровне визуального ряда – в кадре даны руки обоих мужчин, держащих пистолет-игрушку, и мо-

мент, когда одна рука нажимает на другую и – соответственно – на спусковой крючок. Следует при этом подчеркнуть и то, что если первый из этих двух выстрелов повлиял на жизнь большинства (всех?) героев фильма, то этот «анти-выстрел» опять становится переломным (поворотным) моментом в жизни всех героев: он как будто разрушает существовавший до сих пор порядок.

После возвращения домой Давид, рассказывая Елене о разговоре с Виктором, признается в том, что у него была любовная связь с женой Санчо. И хотя он прямо не сказал, что стрелял его полицейский коллега, жена догадывается об этом. Тем самым она узнает и то, что Виктор сидел в тюрьме, не будучи виновным. Во время встречи Елены и Виктора он признается, что в тот роковой вечер, больно задетый ее словами, что он не умеет совокупляться, он задумывал отомстить ей (он хотел стать «лучшим любовником на свете», совокупляться с Еленой всю ночь, а потом, когда бы она в него влюбилась, покинул ее). В очередной раз она приходит в комнату Виктора в приюте (Виктор тем временем уже расстался с Кларой) и раздевается. Можно полагать, что она пришла помочь Виктору отомститься ей (и Давиду) за годы, проведенные в тюрьме.

После возвращения домой Елена, сознавшись, что всю ночь «трахалась» с Виктором, принимает решение остаться с мужем. Давид же отправляется к Санчо, забирая с собой снимки Клары и Виктора.

В то же время Клара собирает свои вещи и хочет бросить мужа. Санчо пытается её задержать дома, но Клара сначала брызгает ему в глаза лаком для волос, а потом, когда он ей заступает дорогу – стреляет в него. Санчо падает, а его жена, Клара, уходит.

Можно ожидать, что Клара убила мужа и фильм приближается к концу. Но оказывается, что рана Санчо была неглубокой. Давид, который к нему приехал, помог ему перевязать рану и рассказал про связь Клары с Виктором, сообщив, где живет любовник его жены. Итак, если придерживаться аналогии с греческой трагедией, этот выстрел оказывается чем-то в роде перипетии, типичной для структуры греческой трагедии – после падения Санчо действие должно идти совсем по-другому.

Финальные сцены проходят в домике Виктора. Первой приходит сюда Клара, которая пишет Виктору прощальное письмо и ожидает Санчо. Она слышит, как он открывает дверь, с револьвером в руке

ожидает его входа. Санчо, вторгаясь в дом с пистолетом в руке, с удивлением видит жену, которая целится в него. На его вопрос «Где Виктор?» Клара отвечает, что Виктор уже здесь не живет и что она не знает, где он теперь живет. Одновременно она смотрит в окно и видит, что Виктор, не осознающий всей опасности ситуации, быстро приближается к дому. Чтобы спасти любимого мужчину, Клара вынуждена застрелить мужа. Но она не в состоянии убить человека (она только что написала Виктору, что «Такие люди, как ты и я, созданы не для того, чтобы убивать»). Взведя курок револьвера, она закрывает глаза и только тогда стреляет. В тот же момент стреляет и Санчо. Момент обоих выстрелов прямо не изображается на экране. Вместо этого камера показывает идущего Виктора, который, услышав грохот выстрелов, сначала испугался, а потом быстро побежал в дом, где увидел мертвую Клару и ползущего к её голове тяжело раненного Санчо. Виктор поднимает лежащий на полу пистолет, целясь в раненого. Санчо в свою очередь направляет револьвер в руке жены на Виктора.

Этот момент (этот кадр) повторяет исходную ситуацию с выстрелом в квартире Елены: двое мужчин лежат на полу и целятся в стоящего над ними мужчину (причем и тут в руках, лежащих – револьвер, а в руках стоящего – пистолет). Надо отметить, что по сравнению с отправной ситуацией в квартире Елены в сцене в доме Виктора не только (частично) меняется состав «участников», но, кроме того, они меняют и свои функции. Итак, Виктор занимает место Давида (такая «замена» проходит уже раньше – Виктор как будто занимает место Давида: он любовник Клары, которая хочет бросить мужа и жить с ним). Клара в свою очередь занимает место Виктора (она держит в руке оружие, но кто-то другой нажимает на спусковой крючок). На первый взгляд, только Санчо остается «на своем месте». Но на самом деле и он исполняет теперь совсем другую роль – он ползает около мертвой Клары, обретая сходство с Давидом, который, будучи подстреленным, не в состоянии двигаться¹².

Лежащий на полу Санчо провоцирует Виктора («Стреляй! Что тебя удерживает? Я опять должен буду стрелять в тебя?»), тем самым подтверждая то, о чем Виктор узнал от Клары и как будто признаваясь в вине в прошлом (выстрел в квартире Елены). Виктор обвиняет его в том, что он «украл шесть лет» его жизни. Итак, в этот момент за-

вершается тема «Кто стрелял?» – весь сюжет выстраивается по принципу типичного детектива и ведет от неизвестного к полному знанию.

После этого Санчо поднимает свою руку и руку Клары вверх. Можно подумать, что он намеревается стрелять в Виктора, но на самом деле, поднимая руку с револьвером все выше и выше, он убивает себя. На экране (относительно) долго демонстрируются переплетающиеся, залитые кровью руки супругов, на которых сияют золотые обручальные кольца. Этот образ можно рассматривать как визуальное напоминание (осуществление?) о брачной клятве¹³. Потом место рук занимает дуло револьвера.

Последний выстрел тоже не «изображается» на экране. Он дается лишь в виде звука (грохота) и реакции (тревоги) Елены, которая не знает, кто и в кого стрелял, но боится, что Санчо убил Виктора.

Этот выстрел можно рассматривать как своеобразный сигнал конца криминального сюжета. Очередные происшествия как будто возвращают действие к начальному моменту – все идет таким образом, словно всех этих выстрелов не было, а происшествия приняли такой оборот, который должны были принять в случае «обычной» любви мужчины и женщины (Виктора и Елены). В конце фильма Виктор и Елена едут в больницу, поскольку у Елены начинаются роды.

Выстрелами выстраивается весь «детективный» сюжет *Живой плоти*. Выстрел является здесь прежде всего происшествием, звук же играет роль своеобразного «реалистического уточнителя», звукового подтверждения, что «выстрел был». Первый выстрел (случайный) в квартире Елены можно рассматривать как символический. Пуля, которая попала в астролябию, розрушает тем самым расположение планет. С точки зрения астрологии расположение планет влияет на судьбу человека. Таким образом, с того момента меняется судьба всех героев (особенно Виктора). Последний же (самоубийственный) выстрел Санчо как будто возвращает мир к прежнему состоянию – ведь на экране даются два застывшие («неподвижные») обручальные кольца Санчо и Клары. Что касается Виктора, то согласно семантике своего имени, в конце концов, он и оказывается победителем.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Роман Бобрык – доктор филологических наук (dr hab.), профессор в Институте Лингвистики и Литературоведения в Естественнo-Гуманитарном Университете в г. Седльце (Польша), roman.bobryk@uph.edu.pl; rbobryk@wp.pl.

2 В подлиннике: «Jedną z najistotniejszych tez tej książki wyznacza pogląd, że dźwięk na ekranie jest obrazem».

3 На наш взгляд, следовало бы в этом отношении внимательнее рассмотреть жанр фильма о музыке, где, может быть, некоторые отрывки используют образ как своеобразное дополнение или иллюстрацию для музыки.

4 Режиссер: Педро Альмодовар; авторы сценария (по роману Live Flesh Рут Рендель 1986 года): Педро Альмодовар, Хорхе Геррикаэчеваррия, Рей Лорига; оператор: Афонсу Беату; автор музыки: Альберто Иглесиас. Главные роли исполняют: Либерто Рабаль – Виктор Плаза, Франческа Нери – Елена, Ховьер Бардем – Давид, Анхела Молина – Клара, Хосе Санчо – Санчо.

5 Эту роль исполняет Либерто Рабаль.

6 В самом начале фильма невидимый лектор читает официальный коммуникат о том, что в связи с ситуацией в стране «было объявлено чрезвычайное положение», а в результате «Приостановлено действие статей Конституции, гарантирующих свободу слова, свободу передвижения, свободу объединений и неприкосновенность личности». Одновременно тот же коммуникат демонстрируется на экране (белые буквы на черном фоне можно рассматривать как визуальную реализацию метафоры темного, мрачного, времени). Причем в изображаемом на экране коммунике во время чтения некоторые из отмененных гражданских (а на самом деле просто человеческих) прав подсвечиваются красным цветом.

7 Цитаты из русскоязычной версии фильма Альмодовара привожу по: <http://vvord.ru/tekst-filma/Zhivaya-Plotj> (10.10.2017).

8 Показанный по телевидению фильм – это Попытка преступления [Ensayo de un Crimen] (1955) – черная комедия Луиса Бунюэля по мотивам пьесы Родольфо Усигли [Rodolfo Usigli]. Причем момент убийства молодой гувернантки главного героя (она погибла от пули, случайно влетевшей с уличной перестрелки во время мексиканской революции) происходит в самом начале фильма. После короткого времени (имеется в виду «внутреннее» время фильма Альмодовара; с точки зрения зрителей проходят приблизительно 2 минуты) на экране телевизора идут уже близкие к концу сцены фильма Бунюэля (герой тащит манекен, одетый в одежду женщины, которую он хотел убить, и сжигает его в своей гончарной печке). Кстати, оба фильма (т.е. Живая плоть и Попытка преступления) сходны в том, что случайный выстрел является для их героев причиной всех дальнейших происшествий. О Викторе Плаза речь пойдет дальше. Что касается героя Попытки преступления – юного Арчибальда де ла Крус, – то после того, как он услышал от гувернантки придуманный ею рассказ о том, что его музыкальную шкатулку использует время от времени злой король, который мыслями насыщает смерть на своих врагов, он пожелал таким же образом смерти той же гувернантке, которая погибла через несколько минут от пули; после этого он уверился в том, что в состоянии своими желаниями насыщать смерть на людей...

С другой же точки зрения оба фильма сходны и в том, что в них можно усмотреть некую связь жизни с искусством. В случае Попытки преступления такая связь строится по той причине, что в фильме есть сцена, в которой главный герой сжигает манекен в одежде своей чуть было не ставшей жертвы. Альмодовар обращает внимание на то, что Бунюэль «чередовал кадры манекена и лица актрисы Мирославы Штерн» (см. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Попытка_преступления_\(фильм\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Попытка_преступления_(фильм)) – режим доступа 17.10.2017). Мирослава Штерн покончила с собой раньше, чем успели закончить съемки фильма, а ее тело

было кремировано, так что Бунюэль как будто предвещал ее «будущее». Что касается Живой плоти, то тут как будто «сливаются» два плана – пуля разбивает и окно в передаваемом по телевидению фильме (Попытке преступления Бунюэля), и окно во «внутренней» действительности фильма Альмодовара.

9 Имеются в виду условия, в которых происходит действие фильма Альмодовара, т.е. внутренние условия мира произведения.

10 Судя по надписям, он является частью паралимпийских игр в Барселоне в 1992 году.

11 В начале фильма есть сцена, когда Санчо говорит Давиду в машине, что жена обманывает его и «спит с другим» (они в тот момент проезжают под балконом, на котором стоит избитая мужем Клара).

12 «Перемена» Санчо в Давида заметна и в том, что первый и второй погружают в воду лицо (Давид во время массажа, Санчо для того, чтобы промыть глаза после того, как Клара брызнула ему в глаза лаком для волос). Кроме того, надо подчеркнуть, что в то время Санчо был уже дважды ранен.

Следует досказать и то, что Давид заимствует в конце фильма функцию Виктора – он живет где-то в уединении (он «отдыхает со своими друзьями» в Майами – т.е. как будто вне мира, за океаном). Причем он послал Елене открытку. Раньше же именно Виктор писал своей матери письмо из тюрьмы (т.е. тоже места уединения обособления, в символическом плане – места вне мира).

13 В католической клятве говорится между прочим: «до тех пор, пока смерть не разлучит нас» (цит. по: <http://osvadbe.kiev.ua/svadba/church/kljatva/> – режим доступа 29.10.2017).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю.М. Лотман // Лотман, Ю.М. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962-1993). – Санкт-Петербург: «Искусство - СПб», 1998. – С. 287-372.

Лотман, Ю., Цивьян, Ю. Диалог с экраном / Ю.Лотман, Ю. Цивьян. – Tallinn: Издательство «Александра», 1994. – 214 с.

Almodóvar. Rozmowy. Przeprowadził Frédéric Strauss. Przekład Oskar Hedemann. – Warszawa: Świat literacki, 2003. – 262 с.

Daumont, J., Marie, M. Analiza filmu. – Przekład: Maria Zawadzka. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013. – 149 с.

Hendrykowski, M. Język ruchomych obrazów. – Poznań: ars nova, 1999.

Hendrykowski, M. Semiotyka ruchomych obrazów. – Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, 2014.

Mazierska, E. Słoneczne kino Pedro Almodóvara. – Gdańsk: słowo / obraz terytoria, 2007. – 328 с.

REFERENCES

Lotman, Yu. M. Semiotika kino i problemy kinoestetiki / Yu.M. Lotman // Lotman, Yu.M. Ob iskusstve. Struktura hudozhestvennogo teksta. Semiotika kino i problemy kinoestetiki. Stat'i. Zametki. Vystupleniya (1962-1993). – Sankt-Peterburg: «Iskusstvo - SPb», 1998. – S. 287-372.

Lotman, Yu., Civ'yan, Yu. Dialog s ekranom / Yu.Lotman, Yu. Civ'yan. – Tallinn: Izdatel'stvo «Aleksandra», 1994. – 214 s.

Almodóvar. Rozmowy. Przeprowadził Frédéric Strauss. Przekład Oskar Hedemann. – Warszawa: Świat literacki, 2003. - 262 c.

Daumont, J., Marie, M. Analiza filmu. – Przekład: Maria Zawadzka. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013. - 149 c.

Hendrykowski, M. Język ruchomych obrazów. – Poznań: ars nova, 1999.

Hendrykowski, M. Semiotyka ruchomych obrazów. – Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, 2014.

Mazierska, E. Słoneczne kino Pedro Almodóvara. – Gdańsk: słowo / obraz terytoria, 2007. - 328 c.



ТЕКСТ. ИНТЕРТЕКСТ. ПОДТЕКСТ



Е.В. Капинос¹

Институт филологии СО РАН

ПОЭТИЧЕСКАЯ ОНОМАСТИКА «ЖИЗНИ АРСЕНЬЕВА»

Статья посвящена ономастике романа И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева», в ней рассматриваются имена, которыми названы персонажи, входящие в семью Арсеньевых: имя отца «Александр Сергеевич», имя дяди и брата Алексея Арсеньева (Николай), а также имени автора, тоже оставившего след в тексте романа. Все эти имена являются символическими в контексте поэтической генеалогии Бунина и его историософии.

Ключевые слова: «Жизнь Арсеньева» И. Бунина и «Дар» В. Набокова, автобиографический роман, поэтическая генеалогия, поэтика имени персонажа, поэтическая ономастика

Одна из основных тем «Жизни Арсеньева» – тема рода, она входит в роман вместе с образом отца Арсеньева и постепенно набирает символические смыслы, становясь темой «отцов», предков блистательного и богатого в прошлом, а теперь оскудевшего, угасающего рода. История Арсеньевых и биография главного героя романа – Алексея Арсеньева, конечно, сопровождается у Бунина выразительной ономастикой.

Начать обзор романских имен можно с имени отца главного героя. Отмечу, что образ отца необычайно укрупняется в эмигрантском автобиографическом романе, вспомним, к примеру, отдельную главу об отце-путешественнике в «Даре» Набокова. И в «Жизни Арсеньева» фигура отца, хотя ему не посвящены какие-то отдельные части, как у Набокова, не менее значима, линия отца неотрывно проведена от начала до конца текста, он – последний представитель аристократического древнего рода, в своей расточительной и бесцельной жизни символически соединяющий характерные черты своих предков. Его сын Алексей, являясь во многом «двойником» отца, оказывается тем, кому предстоит переплавить на потребу своего поэтического дара как достоинства старинного русского дворянства, так и его грехи и пороки. Значимость отцовской фигуры подталкивает к тому, чтобы обширную тему поэтической ономастики романа начать именно с его имени.

Очевидно, что имя отца Алексея Арсеньева – Александр Сергеевич Арсеньев – перенасыщено литературным и историческим подтек-

стом, это имя первого русского поэта, стихи которого были с героем романа с самых ранних лет:

«Пушкин был для меня в ту пору подлинной частью моей жизни.

Когда он вошел в меня? Я слышал о нем с младенчества ... Мать иногда читала мне (певуче и мечтательно на старомодный лад, с милой томной улыбкой): «Вчера за чашей пуншевою с гусаром я сидел», - и я спрашивал: С каким гусаром, мама? С покойным дяденькой?» [Бунин, т. 6, с. 126]².

Но «Арсеньев», и об этом тоже много говорилось в бунинистике, фамилия лермонтовская: предков поэта по материнской линии, его деда и бабушки³. Нельзя не упомянуть о том, что дед Лермонтова Михаил Васильевич Арсеньев в момент женитьбы на бабушке, Елизавете Алексеевне Столыпиной, жил в родных для Бунина местах, был елецким помещиком, но женившись, переехал в поместье жены, Тарханы, где вырос поэт (и в этом детство Лермонтова похоже на детство Алексея Арсеньева). В романе имеется прямая повествовательная отсылка не просто к биографии Лермонтова, а именно к его детской биографии, – при этом всем известные Тарханы не упоминаются. Уже повзрослевший Арсеньев, все еще живущий в родительском имении, однажды, скитаясь под Ефремовым, заглядывает в мало кому известную Кроптовку, родовое поместье отца поэта, Ю.М. Лермонтова:

«От Лобанова я повернул наконец назад. Проехал Шипово, потом въехал в ту самую Кроптовку, где было родовое имение Лермонтовых. Тут я отдохнул у знакомого мужика, посидел с ним на крылечке, выпил квасу. Перед нами был выгон, за выгоном — давно необитаемая мелкопоместная усадьба, которую красил немало только сад, неподвижно поднимавший в бледно-голубом небосклоне, за небольшим старым домом, свои черные верхушки. Я сидел и, как всегда, когда попадал в Кроптовку, смотрел и думал: да ужели правда, что вот в этом самом доме бывал в детстве Лермонтов, что почти всю жизнь прожил тут его родной отец?.. Да, вот Кроптовка, этот забытый дом, на который я никогда не могу смотреть без каких-то бесконечно грустных и неизъяснимый чувств...» (с. 156).

Бунин выбирает для отца имя одного великого поэта и фамилию из родословной другого, напоминая тем самым и о своей родословной, в которую входят и Анна Бунина, и Жуковские, и Киреевские, и Семеновы-Тяньшанские⁴. Само же имя «Александр», изъятое отдельно, – столь же очевидная отсылка к именам трех императоров

на российском троне, а вместе с ними – к поэзии Серебряного века, где блистательный и благополучный XIX век принято было именовать «александровской эпохой».

В двух первых книгах романа, описывающих взросление юноши, кажется, нет большой истории, она просто не существует в детской и ранней юношеской усадебной жизни Арсеньева, между тем эта история уже чревата будущей катастрофой, которая совершенно изменит, если не разрушит, и жизнь героя, и жизнь всей России. Кажется странным, что в романе, созданном писателем, пережившим и эту катастрофу, и эмиграцию, история как будто бы вовсе минусирована. Но это не так: она представлена в виде огромных пустот, на которые указывают отдельные, очень немногие эпизоды.

Например, II главе Четвертой книги герой, давно уже живущий в эмиграции, вспоминает свою юность, рядом с которой, не замечаемые им, присутствовали исторические лица, в том числе Александр III:

«Был молодой Вильгельм Второй, был какой-то генерал Буланже, был Александр Третий, грузный хозяин необъятной России <... > И была в эти легендарные времена, в этой навсегда погибшей России весна, и был кто-то с темным румянцем на щеках, с синими яркими глазами, зачем-то мучивший себя английским языком...» (с. 147).

В жизни самого этого «юноши с ярким румянцем» была встреча с одним из членов царской семьи, единственный раз за всю свою юность он стал свидетелем исторического события: остановки на орловском вокзале траурного поезда, везущего в Санкт-Петербург тело умершего в Ливадии Великого Князя Николая Николаевича Старшего, в сопровождении Великого Князя Николая-Николаевича Младшего:

«Тут вся толпа встречающих подалась назад, а из среднего вагона тотчас вслед за тем мягко и точно остановившегося поезда быстро появился и шагнул на красное сукно, заранее разостланное на платформе, молодой, ярко-русый гигант-гусар в красном доломане, с прямыми и резкими чертами лица, с тонкими, энергично и как бы несколько презрительно изогнутыми ноздрями, с чуть-чуть выдвинутым подбородком, совершенно поразивший меня своей нечеловеческой высотой, длиной тонких ног, зоркостью царственных глаз, больше же всего гордо и легко откинутой назад головой в коротких и точно гофрированных ярко-русых волосах и крепко и красиво вьющейся острой бородкой...» (с. 186)..

Эпизод автобиографический, в воспоминаниях В.Н. Буниной сохранилась запись о том, что 22 апреля 1891 г. Бунин стал свидетелем остановки в Орле траурного поезда [Летопись, 2011, с. 98], но вот что интересно в поэтике: в тексте не сказано, чье тело везут из Ливадии в траурном поезде, и в каком году это происходит. Это должно быть, вроде бы, понятно и так. Но это понятно знатокам биографии Бунина, в то время как у читателя, не столь хорошо знакомого с жизнью Бунина и событиями русской истории, может возникнуть и другая ассоциация, тем более что три десятка лет отделяет написание романа от описанных в нем событий. Дело в том, что через 3,5 года, 20 октября 1894 года (а хронология в романе тоже приблизительная, там не называется конкретных лет, мы лишь понимаем, что речь идет о 90-х), тоже в Ливадии умер Александр III, о чем Бунин оставил запись в дневнике. И из-за неназванного имени покойника, которого везут в гробу на родину, из-за ассоциации со смертью Александра III, сцена еще более укрупняется в своем символическом значении. Этот, и без того любимый Буниным со времен Господина из Сан-Франциско сюжет – возвращение на родину в гробу, видимо, в эмиграции получил совершенно новые смыслы. Во всяком случае, пафос нескольких эмигрантских очерков именно таков – вернуться на родину в любом виде, пусть даже другом облике: во гробе, во прахе, стихами (как, например, в очерке «Его Высочество»⁵, где гроб Принца Ольденбургского «стоит теперь в подземелье русской церкви в Каннах, ожидая России, успокоения в родной земле» [Бунин, 1959, с. 140] или в рассказе «Смерть в Ялте» [см.: Бунин, 2015, с. 10-11]), а в Жизни Арсеньева сообщается еще об одной Ливадийской смерти – смерти С.Я. Надсона. Заметка в газете о похоронах Надсона поразила воображение шестнадцатилетнего Арсеньева:

«Но все равно – Надсон был “безвременно погибший поэт”, юноша с прекрасным и печальным взором, “угасший среди роз и кипарисов на берегах лазурного южного моря...”. Когда я прочел зимой о его смерти и о том, что его металлический гроб, “утопающий в цветах”, отправлен для торжественного погребения в морозный и туманный Петербург, я вышел к обеду столь бледный и взволнованный, что даже отец стал тревожно поглядывать на меня...» (с. 122).

Но вернемся к траурному поезду. Кроме того, то, что имя Великого Князя Николая Николаевича-старшего не названо, позволяет Буни-

ну сделать в этом эпизоде акцент на другой фигуре описания – гусаре в красном доломане, потому что, спустя целую жизнь и за границами сюжета о юности и любви к Лике, Алексей Арсеньев будет присутствовать на похоронах того самого, так поразившего его воображение гиганта-гусара, великого князя Николая Николаевича-младшего (этой сценой завершается Четвертая книга романа, XXI гл.), и здесь уже не доломан, а простая черкеска, которая предваряет иконописный облик, почти лик Великого Князя:

«Он лежит в старой, совсем простой рыже-серой черкеске, лишенной всяких украшений, – только георгиевский крест на груди, – с широкими, но не в меру короткими рукавами, так что выше кисти, – длинной и плоской, – открыты его большие желтоватые руки, неловко и тяжело положенные одна на другую, тоже старческие, но еще могучие, поражающие своей деревянностью и тем, что одна из них с грозной крепостью, как меч, зажала в кулаке древний афонский кипарисовый крест, почерневший от времени...» (с. 188-189).

Эти два эпизода торжественных похорон двух великих князей и четырежды повторенного не случайного имени Николай, конечно, символичны. Ассоциируясь с двумя несчастливцами Романовыми на русском троне – Николаем I и Николаем II, они возвращают нас, к семейной истории и не случайному, как выясняется, имени одного из братьев Алексея Арсеньева: Николай, – так же, как и к имени еще одного гусара, того самого дяди, который погиб в Севастополе и о котором ребенком, слушая пушкинские стихи, вспоминал Алексей Арсеньев: «С каким гусаром, мама? С покойным дяденькой?». О погибшем дяде Николае вспоминает и повзрослевший Алексей Арсеньев в своей первой поездке в Крым, продиктованной ностальгическими переживаниями:

«Было что-то, что связывалось с моим смутным представлением дней Крымской войны: какие-то редуты, какие-то штурмы, какие-то солдаты того особенного времени, что называлось «крепостным», и смерть на Малаховом кургане дяди Николая Сергеевича, великана и красавца, полковника, человека богатого и блестящего, память которого в нашей семье была всегда окружена легендой. А главное – был в этом дне какой-то пустынный и светлый приморский холм, а на этом холме, среди камней, какие-то белые цветы вроде подснежников, что росли на нем только потому, разумеется, что еще в младенчестве слышал я как-то зимой слова отца:

– А мы, бывало, в Крыму, в это время цветочки рвали в одних мундирчиках! (с. 174).

В севастопольском эпизоде из Четвертой книги впервые назван по имени погибший в Крымской войне дядя Арсеньева Николай Сергеевич, его образ оживляет не только пушкинские, но и лермонтовские ассоциации, причем как поэтические, так и биографические. Поэтические ассоциации здесь прозрачные: с гусарской поэзией Д. Давыдова, с батальной лирикой К.Н. Батюшкова, с гусарскими стихами Пушкина и Лермонтова, а биографические – с Лермонтовым-корнетом гвардейского гусарского полка и известными его портретами в красном доломане.

И вот теперь мы можем, наконец, задать вопрос: а имя героя, откуда оно? Известный и само собой разумеющийся ответ: это имя отца Бунина, что очень важно для всей «отцовской» темы романа. Но не мешая, на наш взгляд, прибавить к нему еще одно имя из лермонтовского биографического и поэтического дискурса: имя столбового дворянина Алексея Аркадьевича Столыпина (Монго), двоюродного дяди Лермонтова и одного из самых любимых друзей поэта, прошедшего вместе с ним Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских Юнкеров. Столыпину-Монго посвящена одноименная поэма Лермонтова, а биография его осталась незабвенной благодаря тому, что А.А. Столыпин был секундантом Лермонтова в его дуэлях с де Барантом и Мартыновым, и его образ, созданный биографами Лермонтова и самим поэтом в посвященных ему стихах, коррелирует с образами отца и дяди Алексея Арсеньева. В его судьбе много черт, роднящих его и с отцом Бунина, оба они принимали участие в той же Крымской кампании и оба встречались там с Л.Толстым (о встречах со Столыпиным-Монго, остались свидетельства в дневниках Толстого за 1854 (31 июня), и 1956 год, (26 апреля). Для Бунина встреча его отца с Толстым имеет важнейшее значение, о чем свидетельствует, как известно, очерк Бунина «Толстой», где мемуар о встречах отца с Толстым излагается из первых рук (те же воспоминания записаны и В.Н. Буниной). Сначала Бунин вспоминает, как слышал о Толстом от отца:

«В отрочестве чувства к Толстому были у меня уже не простыми. Отец говорил:

Я его немного знал. Во время севастопольской кампании встречал, играл с ним в карты в осажденном Севастополе...

И помню, я на него смотрел с восторженным удивлением: живого Толстого видел!» [Бунин, 1959, с. 65]

Позже, юноше-Бунину, увлечемся толстовством, тоже выпадает случай встретиться с Толстым и говорить с ним. Едва глянув на Бунина и услышав его фамилию, Толстой тут же вспоминает о его отце:

«– Бунин? Это с вашим батюшкой я встречался в Крыму? Вы что же, надолго в Москву? Зачем? Ко мне? Молодой писатель? Пишите, пишите, если очень хочется, только помните, что это никак не может быть целью жизни... Садитесь, пожалуйста, и расскажите о себе...» [Бунин, 1959, с.73].

Конечно, в качестве «лермонтовского» имя героя романа, так же как подтекст гусарских лермонтовских стихов и гусарской поэмы «Монго», ведет и в XX век, к Петру Столыпину, у которого с Лермонтовым был общий прадед. Но и смерть Столыпина, и грозные события последующих лет в романе Бунина, как уже было сказано, минусированы, но тем явственнее, благодаря всем этим отсылкам, подразумеваются. А герой романа, унаследовавший имя Алексея Столыпина, получает, таким образом, в лице своего отца, еще и многообразное литературное наследство: Печорина, тургеневского Павла Петровича и графа Сафьева из повести В. Соллогуба «Большой свет», прообразом которых был гусар «Монго».

Столь же тесно, как и рассмотренные выше имена, связаны и другие онимы в романе Бунин, так, все ключевые имена романа складываются в анаграмму: Александр-Алексей-Ли́ка, при том, что все три имени – литературные (имена Ли́ки, как и другой героини – Авловой почерпнуты из чеховской биографии).

Добавлю еще одну деталь, касающуюся имени самого Бунина, – Иван, к которому он, как известно, был внимателен, создавая псевдоним «Иоанн Рыдалец», несобранную трилогию («Грамматика любви», «Зимний сон», «В некотором царстве») с главным героем – автоперсонажем Ивлевым, имя которого Бунин образовал анаграммированием своего имени и отчества⁶. Кроме того, в «Речном трактире», рассказе из «Темных аллея» хор «нарумяненных блядчонок» поет «протяжную песню про какого-то несчастного «воина», будто бы вернувшегося из долгого турецкого плена: «Ивво рад-ныи-и ни узнали-и, спроси-и-ли воин-а, кто ты-ты...» [Бунин, т. 7, с. 181] (и в это песне невозможно не узнать Житие Иоанна-воина, святого, не вернувше-

гося из турецкого плена), а потом с огромной «гармоньей» в руках выходит какой-то «знаменитый Иван Грачев» ... В «Жизни Арсеньева» тоже оставило след имя «Иван», роман начинается с цитаты: «Вещи и дела, аще не написанные бывают, тмою покрываются и гробу беспамятства придаются, написании же яко одушевлению...» (с. 7), источник этой цитаты известен бунинистам, это сочинение «История краткая в ответах сих» писателя-старообрядца крестьянского происхождения Ивана Филиппова, летописца Выговской старообрядческой пустыни, прошедшего школу князей братьев Денисовых, первых настоятелей Выговской пустыни, бежавших от смуты в дальние Олонецкие земли. Эта цитата символична, в судьбе самого Бунина и всего его поколения слово «смута» получило новые смыслы, и в некотором роде его творчество – это тоже летописание досмутного времени с образами уже современных ему святых князей и подвижников.

Это лишь самые очевидные наброски к обширной теме ономастической поэтике романа. С одной стороны, эта поэтика воссоздает историю русской аристократии. Чуть позже бунинскую идею перенял Набоков, что видно по тому, как выбирал Набоков имя для главного героя «Дара». В комментарии А. Долинина к «Дару» указывается на то, что, приступая к написанию романа, В. Набоков попросил своего знакомого по берлинским литературным кружкам Н.В. Яковлева «отыскать старинную русскую фамилию угасшего боярского рода, которая состояла бы из трех слогов, имела амфибрахическое ударение и содержала бы шипящую согласную. 18 и 27 января 1934 года Яковлев послал Набокову два небольших списка таких фамилий, обнаруженных в справочнике «Дворянские роды, внесенные в общий гербовник Всероссийской Империи» [Долинин, 2019, с.19-20]. Изучение этого списка и привело Набокова к фамилии Годунов-Чердынцев, образовавшей в «Даре» столь же разветвленное ономастическое, как и фамилия «Арсеньев» у Бунина. С другой стороны, у Бунина имя героя и следы авторского имени в повествовании выходят за рамки только истории русской аристократии, историческая линия романа Бунина вбирает в себя образы русской житейной древности и фольклора.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Елена Владимировна Капинос - доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН. E-mail: dzerv@mail.ru.

2 Текст романа цитируется по изданию: Бунин И.А. Собр. соч. в 9 т. Москва: Художественная литература, 1965-1967. Т. 6. Далее страницы указываются в круглых скобках после цитаты.

3 «Герою своего автобиографического романа, – пишет Е.Е.Анисимова, – Бунин дает родовую фамилию М.Ю. Лермонтова по материнской линии (по сути, поэт был воспитан своей бабушкой и крестной Е.А. Арсеньевой) <...> “Лермонтовский текст” романа усиливается посещением Алексеем Арсеньевым Кроптовки, родового имения Лермонтовых² [Анисимова, 2016, с. 143].

4 Родству с Семеновыми посвящен очерк И.А.Бунина «Семеновы и Бунины», см.: [Бунин, 1956, с. 159-170].

5 Очерк «Его высочество входит в парижскую книгу “Воспоминаний”», см.: [Бунин, 1959, с. 130-140].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Анисимова, Е. Е. Творчество В.А.Жуковского в рецептивном сознании русской литературы первой половины XX века / Е.Е. Анисимова. - Красноярск: СФУ, 2016. - 467 с.

Бунин, И. А. Воспоминания / И.А. Бунин. - Париж: Возрождение, 1959. - 274 с.

Бунин, И. А. Смерть в Ялте, подгот. текста и публ. Е. Р. Пономарёва / И.А. Бунин // Новое литературное обозрение. - 2015. - № 4. - С. 10-11.

Долинин, А. А. Комментарий к роману Владимира Набокова «Дар» / А.А. Долинин. - Москва : Новое издательство, 2019. - 648 с.

Капинос, Е. В. «Некто Ивлев»: возвращающийся персонаж Бунина / Е.В. Капинос // Капинос Е.В. Поэзия Приморских Альп: рассказы И.А.Бунина 1920-х годов. - Москва: Языки славянской культуры, 2014. - С. 95-142.

Летопись жизни и творчества И.А.Бунина. Т.1 (1870-1909). Сост. С.Н. Морозов. - Москва: ИРЛИ РАН, 2011. - 944 с.

REFERENCES

Anisimova, E. E. Tvorchestvo V.A.Zhukovskogo v receptivnom soznanii russkoj literatury pervoj poloviny XX veka / E.E. Anisimova. - Krasnoyarsk: SFU, 2016. - 467 s.

Bunin, I. A. Vospominaniya / I.A. Bunin. - Parizh: Vozrozhdenie, 1959. - 274 s.

Bunin, I. A. Smert' v Yalte, podgot. teksta i publ. E. R. Ponomaryova / I.A. Bunin // Novoe literaturnoe obozrenie. - 2015. - № 4. - S. 10-11.

Dolinin, A. A. Kommentarij k romanu Vladimira Nabokova «Dar» / A.A. Dolinin. - Moskva: Novoe izdatel'stvo, 2019. - 648 s.

Kapinos, E. V. «Nekto Ivlev»: vozvrashchayushchijysya personazh Bunina / E.V. Kapinos // Kapinos E.V. Poeziya Primorskih Al'p: rasskazy I.A.Bunina 1920-h godov. - Moskva: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2014. - S. 95-142.

Letopis' zhizni i tvorchestva I.A.Bunina. T.1 (1870-1909). Sost. S.N.Morozov. - Moskva: IRLI RAN, 2011. - 944 s.

Е.Ю. Куликова¹

Институт филологии СО РАН

ОБ АХМАТОВСКОЙ БАЛЛАДНОСТИ В ЛИРИКЕ А. АЧАИРА («СЕРЕБРЯНАЯ РЫБКА», «ПРИЗРАК»)²

В статье речь идет о чертах балладности в творчестве поэта восточной эмиграции Алексея Ачаира – Алексея Грызова (1896–1960). Лермонтовский подтекст у Ачаира проходит сквозь ахматовскую балладность, Ачаир видит одного поэта через другого, и это наложение пластов создает в его стихах особый уровень интертекстуальной плотности.

Ключевые слова: акмеизм, баллада, Алексей Ачаир, восточная эмиграция, интертекст

XX век оказался богатым на создание баллад и их вариаций. Баллады символистов имеют мифологическое и мистическое содержание, подчеркивая «бесплотность» бытия, а в акмеистических текстах сильно материальное ощущение мира даже внутри фантазмагорического сюжета, точность и конкретность описаний, психологизм переживаний. Б.М. Эйхенбаум в статье 1923 г. об А. Ахматовой пишет: «Словесная перспектива сократилась, смысловое пространство сжалось, но заполнилось, стало насыщенным… Речь стала скупой, но интенсивной… Слова не сливаются, а только соприкасаются – как частицы мозаичной картины» [Эйхенбаум, 1986, с. 384]. Ю.Н. Тынянов в «Промежутке» характеризует слово Ахматовой как «угловатое» [Тынянов, 1977, с. 174], а слово Мандельштама, по мнению ученого, напоминает «тень слова», тень от вещи, ставшей «стиховой абстракцией» [Тынянов, 1977, с. 189].

В своем творчестве Ахматова превращает жанры в метажанры («Поэма без героя», «Новогодняя баллада», «Северные элегии» и т.д.), поэтому баллада приобретает одновременно черты и новеллы, и лирического стихотворения. В.М. Жирмунский отмечал как одну из черт поэтики Ахматовой «новеллистичность» ее стиля. Именно в этой «новеллистичности» часто и выражается у Ахматовой балладное начало, иногда с тонким призывом мистицизма, иногда без него.

В эпоху Серебряного века жанр «все более вытесняется на периферию художественной целостности произведения, в конце концов – в его ассоциативное поле, и можно говорить о своеобразном

жанровом ореоле произведения, воспринимаемом читателем и обусловленном уже не жанровым подражанием автора, а его жанровой памятью» [Иванюк, 1991, с. 9]. Интересно проследить, как этот «ореол» наполняет текст стихотворения, вовлекая его в игру с жанровой структурой.

В XX веке преобладала, однако, гумилевская, «героическая» линия, по-своему прозвучавшая у Н. Тихонова и, например, поэтов-бардов: В. Высоцкого, Б. Окуджавы, Б. Гребенщикова [Пахарева, 2005, с. 81-93] и др. Ахматовская линия была обыграна у Е. Рейна [Там же, с. 163], «соединение чудесного с обыденностью» [Там же, с. 374] в лирике поэтов конца XX в. (О. Седаковой, Е. Шварц) идет от Ахматовой. Между тем именно из этого рождается ахматовская баллада, отчасти ранняя, безусловно, поздняя, – баллада, прочно слившаяся с лирическим стихотворением, но основанная на сюжетике и мотивике романтического канона.

Черты ахматовской балладности можно встретить и в творчестве поэта восточной эмиграции Алексея Ачаира – Алексея Грызова (1896–1960)³. «Рожденный в сибирской казачьей станице, Алексей Ачаир не был воспитан в атмосфере Серебряного века. Алтайский край не подарил ему возможности взрасти среди модернистских изысков и религиозных исканий петербургской богемы. Однако судьбу и деятельность Ачаира во многом определила модель жизнестроения, присущая Серебряному веку. Творчество писателей и поэтов рубежа веков интересовало его не просто как художественный опыт» [Забияко, 2009, с. 324].

А.А. Забияко отмечала, что «в некоторых стихотворениях Ачаира представлен настоящий “сплав” из стилей самых разных поэтов ушедшей в прошлое эпохи “серебряного” века. Например, так хорошо узнаваемые ахматовские “ноты” в “Розовом бале” (1937):

Сегодня Вы в розовом платье,
и розовый жемчуг на Вас.
Как странно похож на объятия
мечтательный розовый вальс» [Забияко, 2005, с. 92].

Ачаир использовал амфибрахии – пятистопные, четырехстопные и трехстопные с усечением в четных стихах, как в «Воздушном корабле» Лермонтова. Лермонтовские отзвуки, безусловно, есть в его

стихах, и балладность, с одной стороны, жестче очерчивает сюжет, а с другой – остается лишь отсылкой к уже преображенному жанру:

Сияющий месяц струился серебряной рыбкой;
ее трепетаньем и звезды мерцали в ответ.
На ваше пожатье я горько ответил улыбкой;
на вашу улыбку во мне рассмеялся поэт [Ачаир, 2009, с. 324].

Ачаир сближает реминисценции и сюжетные коллизии из лермонтовской «Русалки» («Русалка плыла по реке голубой… / И старалась она доплеснуть до луны / Серебристую пену волны… // Там рыбок златые гуляют стада, / Там хрустальные есть города» [Лермонтов, 2000, с. 50]), узнаваемую ахматовскую интонацию и частотные мотивы ее лирики: «У меня есть улыбка одна: / Так, движенье чуть видное губ» [Ахматова, 2016, с. 49], «Я горько вспоминаю вас» [Там же, с. 46].

Аллеи из поэтического мира Ахматовой («По широким аллеям гулять» [Там же, с. 142], «Смуглый отрок бродил по аллеям» [Там же, с. 23], «так похоже на аллею / У Царскосельского пруда» [Там же, с. 233] и т.д.) перекочевали в текст Ачаира, но поэт как будто разрушает любимое пространство, созданное Ахматовой: «исчезла, распалась⁴ аллея» [Ачаир, 2009, с. 324]. Так же становятся призрачными и подчеркнута растворяются классические балладные мотивы: «и месяц распался, и сердце распалось в куски» [Там же]. Ночной топос, характерный для романтических баллад, когда в небе остаются только луна или месяц, знаменуя собой переход в иной мир, в стихотворении Ачаира намеренно рассеивается: образ зари словно прочерчивает границу между сном и явью.

Стоящая в рифменной позиции «аллея» (первый стих второй строфы) обретает двойную рифмовку – обычную (перекрестную): «багровея» (финал третьего стиха второй строфы) – и своего рода анафорическую, или же циклическую: четвертый стих строфы начинается со слова «алея». Таким образом, рифма, превратившаяся в вариант омонимической, извивается вдоль строфы, знаменуя собой ее начало и конец.

Алая роза – ахматовский мотив (ср., например, знаменитые строки: «Все возьми, но этой розы алой / Дай мне свежесть снова ощутить» [Ахматова, 2016, с. 252]). Ачаир разрушает ночное балладное пространство, которое побеждает багряная заря новой поэзии. Сквозь него проступает новый виток реминисценций из Ахматовой: «И толь-

ко остался – не голос, а звук голубиный» [Ачаир, 2009, с. 324]. В «голубином» звуке у Ачаира – и «голос голубиный» ахматовской Рахили, и многочисленные голубки из ее стихотворных новелл: «Я голубку ей дать хотела, / Ту, что всех в голубятне белей, / Но птица сама полетела / За стройной гостьей моей» [Ахматова, 2016, с. 73], «целые дни голубком / На белом окошке воркует» [Там же, с. 22], «лети голубкой мира, / О песня звонкая моя!» [Ахматова, 1999, с. 157] и т.д.

Голубь – балладная птица (воплощение ангельского начала), он противоположен темным силам. «Белоснежный голубок / С светлыми глазами» [Жуковский, 2008, с. 36] из баллады Жуковского «Светлана» спасает героиню от страшного мертвеца. И у Ачаира «звук голубиный» становится вечным воспоминанием о прощании героев:

И только остался – не голос, а звук голубиный,
Прощальный привет уходящего в море ловца,
Плывущего где-то... не в море ль Беринговом льдиной?.. –
За призрачной рыбкой, порезавшей ночью сердца...

[Ачаир, 2009, с. 324]

Помимо балладных аллюзий, пятистопный амфибрахий (с усечением на четных стихах) позволяет увидеть в тексте Ачаира балладную ориентированность, превратившую жанр в середине XX века в метафору его самого. «Рожденный в конце XIX века, воспитанный в 10-годы нового столетия, Ачаир органично впитал эстетику “серебряного века”, которая гармонировала с его природным романтизмом. Не случайно поэтическими образцами для него становились, в первую очередь, знаковые фигуры русского модернизма – Блок, Северянин, Ахматова, Есенин, Гумилев и Вертинский» [Забияко, 2005, с. 91].

«Призрак» Ачаира, намекающий на пушкинское «Я помню чудное мгновенье...», с кружащимся чередованием четырехстопного и трехстопного амфибрахия, в финале очевидно тяготеет к сюжету баллады: «ваши прозрачные руки /... призрака мертвенный свет» [Ачаир, 2009, с. 300], и именно баллады ахматовского типа – с вещественностью деталей, одновременно развоплощенных и метафорических.

Классический сюжетный ход в стихотворении Ачаира *любовь – разлука – встреча* строится поэтом по балладным законам. Уже во второй строфе вводится мотив сна, характерный для романтических баллад (добавим, что снов в текстах Ахматовой немало, что создает

загадочность повествования и финальный пуант, свойственный ее новеллистическим балладам):

Вы часто мне снились ребенком
С лучистыми звездами глаз [Там же].

Сон не оказывается пророческим, страшным или фантастическим, но мистические атрибуты в нем явлены отчетливо: памятью о встречах остались «тени… на сером экране кино» [Там же]. «Шорох тихих теней» из «Людмилы» Жуковского как будто подсвечивает XX век и полотно, на котором показывают кинофильмы, кроме того, тени – излюбленный мотив и в лирике Анны Ахматовой, придающий балладный оттенок многим ее текстам.

Назовем несколько самых известных примеров.

В «Стихах о Петербурге» «под аркой на Галерной… тени» [Ахматова, 2016, с. 64] застывают, превращаясь в черные изваяния, на фоне ночного Петербурга,

Над Невою темноводной,
Под улыбкою холодной
Императора Петра [Там же].

Кстати, горькая улыбка поэта из «Серебряной рыбки» – ответ на, по-видимому, холодную улыбку героини, возможно, связана и с этим ахматовским стихотворением. Улыбка Петра – следствие и природного петербургского холода, и душевного холода жестокого властителя, «недовольного» «столицей новой», и холода бронзы, из которой сделан памятник. Ахматова стягивает воедино оттенки холодности, чтобы косвенно адресовать их героям, застывшим «под аркой на Галерной». Такой прием характерен для ахматовской лирики, когда не прямое объяснение какому-либо явлению можно найти только в заданном контексте.

Описывая свой любимый Павловск, Ахматова акцентирует внимание на его романтических чертах: «круглый луг, неживая вода, / Самый томный и самый тенистый» [Там же, с. 87]). Это не прямая отсылка к балладам, но любовь поэта к прохладной тени, к появлению теней умерших простиупает особенно явно.

В стихотворении «Все души милых на высоких звездах…» плач становится частью легкого проникновения в иное – загробное – пространство, он определяет особое видение героини – лир на ветках, собственной тени и т.д.: «Из прошлого восставши, молчаливо / Ко мне

навстречу тень моя идет» [Там же, с. 214]. Тени, однако, сочетаются с вещественным и осязаемым миром: полуреальная, полупризрачная прогулка по Царскосельскому саду, на аллеях которого можно встретить собственную тень, «восставшую из прошлого», увидеть лиры на ветках, дает возможность, в том числе, почувствовать обыкновенные, совсем не мистические капли дождика, превращенного в тексте Ахматовой в божественный знак «благой вести».

На периферии балладного жанра у Ахматовой находится «Летний сад», перекликающийся с «Лесным царем» Гете-Жуковского «памятью размера» – четырехстопного усеченного амфибрахия. В стихах «спят сотни тысяч шагов / Врагов и друзей, друзей и врагов» [Там же, с. 234] есть как синтаксическое отражение, красиво обыгранный хиазм, так и семантическое умножение словно движущихся парами по аллее теней. Происходит замыкание, создается образ вечного существования врагов и друзей в «зазеркальном» пространстве. Вечность как смерть принимает все: «И *замертво* спят сотни тысяч шагов» [Там же]. Но у Ахматовой есть и вечность, в которой эти тени живут: «А шествию теней не видно конца» [Там же]. Подобно призрачной жизни теней («Между кленов шепот осенний, / Попросил: “Со мною умри!..» [Там же, с. 27]), в Летнем саду «шепчутся белые ночи» [Там же, с. 234]. Кстати, «шепот осенний» вполне созвучен уже процитированным выше строкам из «Людмилы» Жуковского, что повышает балладную направленность стихотворения.

«Шествие теней» по Летнему саду отсылает читателя не только к «Лесному царю», но и к типично балладным мотивам. Ахматова пробуждает тени друзей и врагов, вызывая их из памяти и отпуская, как и прежде, гулять по дорожкам Летнего сада. Ваза, дворец и сияние сада «перламутром и яшмой горит» – этот дивный мир, в чем-то сходный с чертогами Лесного царя у Жуковского: «Веселого много в моей стороне: / Цветы бирюзовы, жемчужны струи; / Из золота слиты чертоги мои» [Жуковский, 2008, с. 137]. Не случайно Ахматова не может объяснить происхождение этого ирреального «горения»: «Но света источник таинственно скрыт» [Ахматова, 2016, с. 234].

Вернемся к метафорическим «теням» Ачаира. Балладное происхождение данного образа поддержано дальнейшими видениями поэта:

Вы часто ко мне приходили,
как призрак, как марево сна...

Кидаюсь навстречу: – Живая!
Пришедшая из темноты... [Ачаир, 2009, с. 300]

Возлюбленная героя появляется неожиданно, из тьмы, напоминающая загробное видение, как практически все герои/героини народных и романтических баллад. Здесь можно отметить характерный ахматовский мотив встречи с любимыми мертвыми, как будто по зову страдающего возлюбленного/возлюбленной пришедшие в мир живых.

«Приснился мне почти что ты» [Ахматова, 2016, с. 300] – это балладное подобие в мире сна, когда видение двоятся и оборачивается другой стороной, двойником, у Ахматовой очень точно передано словами «почти что». Между тем для Ачаира это тоже важный атрибут:

Вы та, что когда-то любима
была и воскресла сейчас?.. [Ачаир, 2009, с. 300]

Эта неуверенность в узнавании, это колебание, что есть двойник, а что есть настоящее воспоминание, в лирике Ачаира – ахматовская черта. Воображение, которое свободно рисует загробные картины, всегда как будто немного не уверено, насколько эта картина точна, что изменит пробуждение.

В стихотворении Ахматовой «Заболеть бы как следует, в жгучем бреду...» встреча с потерянными «милыми» возможна лишь в состоянии сна-бреда, вызванного тяжелой болезнью, когда чувствуешь себя на границе жизни в преддверии смерти. Но именно это состояние манит к себе героиня, потому что мечтает о нездешнем свидании в «приморском саду», о голубом винограде и ледяном вине, которые можно разделить с утраченными возлюбленными. Мистическое свидание мыслится как райская прогулка «по широким аллеям», наполненным теплом солнца и запахом ветра. Это возвращение, но возвращение не просто в прошлое, а как будто в мистическое будущее, подобное когда-то пережитому, но не забытому. Мечта создает картину ирреальной прогулки, напоминающей прежде бывшие, но невозможные сейчас.

Во второй строфе пространство из приморского сада перемещается в дом, который наполняют гости – мертвые и изгнанники. Сюжет встречи с мертвецами напоминает пушкинского «Гробовщика», но у Ахматовой изменены акценты: это встреча, которую она жаждет, встреча, которая наполнит ее счастьем и светом, так не хватающим ей в ее бытии. Характерно среди пришедших смешение погибших и

живых, тех, с кем, действительно, свидание невозможно, и тех, с кем нельзя увидеться в данный момент из-за разлуки, расстояния, определенных обстоятельств и проч. Сын упомянут («Ты ребенка за ручку ко мне приведи» [Ахматова, 2016, с. 142]) в контексте встречи за гробом с его отцом.

Ю.К. Щеглов указывает на «способность ЛГ (лирической героини – Е.К.)» Ахматовой «к прониканию времени (память) и пространства (телепатия)… к экстатическим, взволнованным, бредовым состояниям… Во многих стихотворениях… общение ЛГ с гостями из прошлого имеет оттенок бреда, транса, иногда даже полупомешанности, мотивирующих неспособность уловить грань между живыми и мертвыми» [Щеглов, 1996, с. 287]. Соединение мертвых и изгнанников отчасти уравнивает акценты.

Так лирическое стихотворение обретает балладную окраску. Свидание описано на границе живого и мертвого миров, эта черта свойственна балладным текстам Ахматовой. Именно такой колорит создает и в своем «Призраке» Ачаир. Но в его тексте свидание не становится встречей, призрак остается призраком, не задерживается в мире живых и не влечет героя в мир мертвых:

Вы молча проходите мимо
и не поднимаете глаз.

От призрака прянув в испуге,
смотрю я растерянно вслед –
на ваши прозрачные руки,
на призрака мертвенный свет [Ачаир, 2009, с. 300]

К финалу стихотворения вещественный мир практически полностью развоплощается, теряя черты земного бытия. «Когда-то» любимая и вновь воскресшая героиня окончательно становится бесплотным призраком. В призрачном мире Ахматовой, однако, возможно свидание с потерянными «милыми», как в стихотворении, написанном немного раньше, – «Все души милых на высоких звездах…», и сочетание земной, почти бытовой прогулки на фоне седого водопада с посещением иного мира, в какой-то мере отзвываясь на путешествие Данте, выявляет такое свойство ее поэтики, как стремление к контаминации двух пространств, к легкому, почти бесплотному проникновению в потустороннее бытие.

В стихотворении «Заболеть бы как следует, в жгучем бреду…» можно отметить балладную ассоциацию с Лермонтовым. Голубой цвет – его любимый, особенно в сочетании с золотым или серебряным (у Ахматовой *голубой* виноград рифмуется с *седым* водопадом), кроме того, влажное дно может отсылать к балладе «Русалка»:

… На дне у меня
Играет мерцание дня [Лермонтов, 2000, с. 50].

Сюжет лермонтовской баллады основан на любви русалки к мертвому витязю, покоящемуся «на подушке из ярких песков, / Под тенью густых тростников» [Там же], а сюжет стихотворения Ахматовой – на встрече в загробном саду с мертвыми или изгнанными «милыми». Эта параллель подчеркивает мистическую природу прогулки и пикника с мертвыми у седого водопада.

В «Серебряной рыбке» Ачаира, как выше указывалось, есть отсылки к Лермонтову, «Русалка», наряду с ахматовскими текстами, является очевидным фоном стихотворения. Строки «Сияющий месяц струился серебряной рыбкой; / ее трепетаньем и звезды мерцали в ответ» [Ачаир, 2009, с. 324] напоминают и «Выхожу один я на дорогу…» («звезда с звездой говорит»), и «мерцание дня» «Русалки». Но лермонтовский подтекст у Ачаира проходит сквозь ахматовскую балладность, Ачаир словно видит одного поэта через другого, и это наложение пластов создает в его стихах своего рода особый уровень интертекстуальной плотности.

Рассмотренные нами «Призрак» и «Серебряная рыбка» Ачаира, откликаясь на мистические мотивы и образы Ахматовой, в которых привычные черты жанра образуют свою собственную лирическую сюжетность, открываются как новый поворот «балладного текста»,ступающий сквозь отголоски акмеистической баллады.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Елена Юрьевна Куликова – доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН. E-mail: kulis@mail.ru

2 Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ № 19-18-00127 «Сибирь и Дальний Восток первой половины XX века как пространство литературного трансфера».

3 О биографии А. Ачаира см., например: [Русская литература, 2005, с. 140-143; Забияко, 2005].

4 Курсив мой – Е.К.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Ахматова, А. А.** Малое собрание сочинений / А.А. Ахматова. – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 624 с.
- Ахматова, А. А.** Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. В 2 кн. Кн. 1. Стихотворения. 1941 – 1959 / А.А. Ахматова. – Москва: Эллис Лак, 1999. – 640 с.
- Ачаир, А.** Мне кто-то бесконечно дорог... Стихотворения / А. Ачаир. – Москва: Янус-К, 2009. – 428 с.
- Жуковский, В. А.** Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Т.3. Баллады / В.А. Жуковский. – Москва: Языки славянских культур, 2008. – 456 с.
- Забияко, А. А.** Тропа судьбы Алексея Ачаира / А.А. Забияко. – Благовещенск: АмГУ, 2005. – 286 с.
- Забияко, А. А.** Миф харбинского поэта (поэтический портрет Алексея Ачаира) / А.А. Забияко // Сибирский филологический журнал. 2004. – № 3. – С. 46-58.
- Иванюк, Б. П.** К проблеме теоретической истории жанра / Б. П. Иванюк // Автор. Жанр. Сюжет. – Калининград: КГУ, 1991. – С. 3-10.
- Лермонтов, М. Ю.** Полное собрание сочинений: в 10 т. – Т. 2. Стихотворения 1832-1841. / М. Ю. Лермонтов. – Москва: Воскресенье, 2000. – 402 с.
- Пахарева, Т. А.** Акмеистические тенденции в русской поэзии последних десятилетий XX – начала XXI в.: Дис... д-ра филол. наук / Т.А. Пахарева. – Киев, 2005. – С. 81-93.
- Русская литература XX века.** Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь. Том 1. – Москва: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. Т. 1. А-Ж. – 733 с.
- Тынянов, Ю. Н.** Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – Москва: Наука, 1977. – 567 с.
- Щеглов, Ю. К.** Черты поэтического мира Ахматовой // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст / Ю.К. Щеглов. – Москва: АО Издательская группа «Прогресс», 1996. – С. 261-289.
- Эйхенбаум, Б. М.** Анна Ахматова // Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии / Б. М. Эйхенбаум. – Ленинград: Художественная литература, 1986. – С. 374-440.

REFERENCES

- Achair, A.** Мне kto-to beskonечно dorog... Stihotvoreniya / A. Achair. – Moskva: Yanus-K, 2009. – 428 s.
- Ahmatova, A. A.** Maloe sobranie sochinenij / A.A. Ahmatova. – Sankt-Peterburg: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2016. – 624 s.
- Ahmatova, A. A.** Sobranie sochinenij: v 6 t. T. 2. V 2 kn. Kn. 1. Stihotvoreniya. 1941 – 1959 / A.A. Ahmatova. – Moskva: Ellis Lak, 1999. – 640 s.
- Ejhenbaum, B. M.** Anna Ahmatova // Ejhenbaum B. M. O proze. O poezii / B. M. Ejhenbaum. – Leningrad: Hudozhestvennaya literatura, 1986. – S. 374-440.
- Ivanyuk, B. P.** K probleme teoreticheskoy istorii zhanra / B. P. Ivanyuk // Avtor. Zhanr. Syuzhet. – Kaliningrad: KGU, 1991. – S. 3-10.
- Lermontov, M. Yu.** Polnoe sobranie sochinenij: v 10 t. – T. 2. Stihotvoreniya 1832-1841. / M. Yu. Lermontov. – Moskva: Voskresen'e, 2000. – 402 s.

Pahareva, T. A. Akmeisticheskie tendencii v russkoj poezii poslednih desyatiletij XX – nachala XXI v.: Dis... d-ra filol. nauk / T.A. Pahareva. – Kiev, 2005. – S. 81-93.

Russkaya literatura XX veka. Prozaiki, poety, dramaturgi. Biobibliograficheskij slovar'. Tom 1. – Moskva: OLMA-PRESS Invest, 2005. T. 1. A–Zh. – 733 s.

Shcheglov, Yu. K. Cherty poeticheskogo mira Ahmatovoj // Zholkovskij A.K., Shcheglov Yu.K. Raboty po poetike vyrazitel'nosti: Invarianty – Tema – Priemy – Tekst / Yu.K. Shcheglov. – Moskva: AO Izdatel'skaya gruppa «Progress», 1996. – S. 261-289.

Tynyanov, Yu. N. Poetika. Istoriya literatury. Kino / Yu. N. Tynyanov. – Moskva: Nauka, 1977. – 567 s.

Zabiyako, A. A. Trova sud'by Alekseya Achaira / A.A. Zabiyako. – Blagoveshchensk: AmGU, 2005. – 286 s.

Zabiyako, A. A. Mif harbinskogo poeta (poeticheskij portret Alekseya Achaira) / A.A. Zabiyako // Sibirskij filologicheskij zhurnal. 2004. – № 3. – S. 46-58.

Zhukovskij, V. A. Polnoe sobranie sochinenij i pisem v dvadcati tomah. T.3. Ballady / V.A. Zhukovskij. – Moskva: Yazyki slavyanskih kul'tur, 2008. – 456 s.

ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ МИХАИЛА ЗЕНКЕВИЧА

В статье рассматривается диалог М. Зенкевича с В. Маяковским, длящийся с 1920 до 1950-х годов, имевший для поэта и литературное, и личное значение, реализуется на разных уровнях поэтической системы, - сюжетном (Маяковский – персонаж), мотивном, ритмическом, графическом, мифопоэтическом. Зенкевич создает свой язык на границе мифа и науки, поэтической классики и площадной культуры, характерная черта которого – внутренняя диалогичность, инвертированность метафор, известных по стихам других поэтов, развертывание внешнего признака вещи в мифологический сюжет.

Ключевые слова: Михаил Зенкевич, Владимир Маяковский, диалогизм лирики, интертекстуальность, художественный мир

Одним из основных признаков индивидуального художественного сознания служит его проявленность, установка на оформление, преимущественно визуальную либо акустическую целостность и завершенность. Авторская интенция реализует себя, помимо жанра, модуса, в художественном мире, его наполненности, фигуративности, коммуникативности – установке на монологическое либо диалогическое высказывание. Присутствие в этом мире других художников в качестве персонажей или артикулирующих субъектов, носителей «чужого слова» или чужой точки зрения свидетельствует о внутренней раздвоенности автора, принципиально незавершимой диалогичности поэтического текста.

Традиционно Михаила Александровича Зенкевича относят к «адамистам» или «левым акмеистам», и этой формулой, связывающей поэта с его «литературным близнецом» Владимиром Нарбутом, по большей части исчерпываются характеристики творчества Зенкевича, а сам он прочно запечатывается в границы Серебряного века. Это по меньшей мере неточно, поскольку поэт прожил до 1973 года, и его поэтический стиль заметно менялся. Признаком нового стиля служит углубление литературного слоя в стихотворениях 1920 – 1970-х годов, развертывание лирических диалогов с современниками. Таким постоянным «собеседником» поэта стал Владимир Маяковский – в

качестве «героя» стихотворений разных лет, объекта литературной критики и художника, чьи образы составляют узнаваемый интертекстуальный слой поэзии Зенкевича. Диалог, длившийся десятилетиями, мог носить как согласный, так и полемический характер, а сам Маяковский сопоставлялся с другими поэтами рубежа XIX–XX вв.

Достаточно определенно отношение к Маяковскому выражено в литературно-критических работах М. Зенкевича. Отметим основные тезисы его оценочных суждений.

Маяковский упоминается в одном контексте с другими писателями Серебряного века. Его поэзия (что вполне предсказуемо) противопоставляется акмеизму и символизму. Признавая в Маяковском мастера версификации (особенно в развитии «прозостиха») и талант создателя «глыб необыкновенной поэтической силы», Зенкевич неоднократно повторяет, что истоком его стихотворений служит «шум жизни», а не сосредоточенная созерцательность, необходимая художнику – служителю Аполлона. Маяковский представляет тип поэта, противоположного Александру Блоку: «На всех поэтах последнего десятилетия лежит кровавый отблеск войны и революции, что делает их стихи такими резкими, прозаическими, полными шумов, лязгов, скрежетов и диссонансов. Мир поэзии Блока чужд этой новой “музыки шумов”» [Владимир Нарбут. Михаил Зенкевич, 2008, с. 129, 130]. Не называя Маяковского в статье «Александр Блок», откуда приведена цитата, Зенкевич относит его к поэтам, чье творчество сформировали исторические потрясения начала века: «Маяковского выдвинула в первые ряды поэзии война и главным образом революция» («Мистерия революционного буффа») [Владимир Нарбут. Михаил Зенкевич, 2008, с. 131]. Если место Блока в истории русской литературы вполне определено (Блок – «лирический тенор» эпохи), то значимость Маяковского ставится под сомнение. Сопоставляя Маяковского с Игорем Северяниным, Зенкевич подчеркивает, что «короли поэтов» не задерживаются на поэтическом олимпе. По мысли Зенкевича, влияние Маяковского на пролетарских поэтов имеет как сильные, так и слабые стороны. Стиль молодой поэзии определяют именно недостатки футуристической поэтики: «Маяковский – прирожденный, дерзкий и находчивый до гениальности плакатист, мастер поэтического гротеска и буффонады…» [Владимир Нарбут. Михаил Зенкевич, 2008, с. 131].

Отношение к Маяковскому нельзя рассматривать как оценку футуризма в целом. В работах А. Кобринского, О. Лекманова и др. отмечено, что стиль «левых акмеистов» тяготеет к авангарду [см.: Кобринский, 2010; Лекманов, 2013]. Зенкевич неоднократно цитирует Велимира Хлебникова, пишет посвященный ему некролог «Велимир Хлебников», где ставит поэта в один ряд с Блоком, названным в тексте, и Гумилевым, неназванным: «...это уже третья по счету тяжелая потеря русской поэзии за последний год» [Владимир Нарбут. Михаил Зенкевич, 2008, с. 139].

Маяковскому отведена роль «ученика» Хлебникова, так и не перешедшего на новый этап истории футуризма: «Маяковский в поэзии все еще стоит на точке рекламного периода футуризма, периода бури и натиска с его наклейками, громкими названиями и т. под. трюками. Между тем в живописи, как показывает хотя бы творчество Кандинского, Малевича и в особенности Татлина, этот футуризм уже давно преодолен и выливается в более строгое, монументальное, монолитное искусство большого стиля» («Мистерия революционного буффа») [Владимир Нарбут. Михаил Зенкевич, 2008, с. 131].

Имплицитно – прямо не проговаривая в литературно-критических статьях – Зенкевич сближает судьбу Маяковского с судьбой Владимира Нарбута, с его уходом из литературы «в жизнь»: «Когда же поэт целиком отдается жизни, сам весь кипит ее страстями и волнениями, создать истинно великое, за исключением лирических вещей, он не может, – у него не хватит для этого остаточной объективности («Буря революции и факел поэзии») [Владимир Нарбут. Михаил Зенкевич, 2008, с. 114]. В результате послереволюционное творчество обоих поэтов выстраивается в историю самоубийства.

Маяковский – персонаж лирики Зенкевича

Литературно-критические статьи отчасти объясняют, почему образ Владимира Маяковского неоднократно возникает в поздних стихотворениях Михаила Зенкевича и почему он полемически интонируется. В стихотворениях конца 1910-х – 1920-х годов вольно или невольно возникают переключки с Маяковским, узнаются его интонации:

Обезвредим время! Наши черепа –
Всех его скоростей коробка,

Хлопнула

брошенная дверь...

[Зенкевич, 1994, с. 222]

Семантизация размера и поэтической графики подкреплена прозрачной реминисценцией из стихотворения Бориса Пастернака «Шекспир» 1919 года. Образ поэта соотносится с сюжетом о стихах, которые начинают жить по собственным правилам – в бильярдной, в трактирах, в «пепельном ничто» (сожженных рукописях) или в «книжном мертвенном бессмертии». Ю.В. Шатин, ссылаясь на суждение Е. Б. Пастернака, отмечает: «...шекспировский культурный код в ряде случаев становится благодаря ассоциативному расширению возможностью палимпсеста, позволяющего увидеть за фигурой Шекспира трагический облик Маяковского» [Шатин, 2005, с. 218]. В интерпретации Зенкевича стих, «спеша, как на службу, в бессмертье», уходит по лестнице «шагами Маяковского» (ср. название одной из частей в поэме «Про это» – «Шагание стиха»), напивается кровью создателя и, подобно вампиру, продолжает существовать между миром живых и миром мертвых.

Биография и образ Маяковского представлены как инвариант судьбы художника в России вообще и в Советской России в частности. Так, уже в стихотворении – отклике на смерть Сергея Есенина «О, сколько б ни было вам весен...» (1925) мотив самоубийства влечет за собой реминисценцию поэмы Маяковского «Человек»:

И тянет череп к револьверу,

И нож на сердце под ребро.

[Зенкевич, 1994, с. 180]

Сравним:

А сердце рвется к выстрелу,

А горло бредит бритвою.

[Маяковский, 1955, т. 1, с. 255]

«Донор» связывает Маяковского с Всеволодом Гаршиным: «И тенью перильной Гаршин / Ласточкой пластался в полет». Основанием для сопоставления послужил не только факт самоубийства, но и оценка писателей, «выдвинутых», как говорил Зенкевич о Маяковском, войной и революцией. Актуальность лирическому сюжету придают переключки с неопубликованными в тридцатые годы стихотворениями Осипа Мандельштама, с которыми Зенкевич, по-видимому, был

знаком². Одно из них – «Батюшков» (1932), где диалоги поэтов уподоблены процессу переливания крови:

И отвечал мне оплакавший Тасса:
– Я к величаниям еще не привык;
Только стихов виноградное мясо
Мне освежило случайно язык.

Что ж! Поднимай удивленные брови,
Ты, горожанин и друг горожан,
Вечные сны, как образчики крови,
Переливай из стакана в стакан...
[Мандельштам, 1990, т. 1, с. 186]

У Зенкевича доноры-поэты вливают кровь поэзии не просто в стихи, но и в площадной шум, жертвуют собой ради вечности и сиюминутных запросов толпы:

Бледный и немощный,
Полномочиями облечен,
Тайно явился
Переливания крови –
Впалых орбит его глубины,
Присосы
Требовали –
Красных шариков кровяных.
И с каждой строкой
Он становился румяней
Случае
Вычерчиваясь в лимфатической мгле,
Он становился румяней
Случае
и с каждым созвучьем,
и в лучшем
выспренней и наглей.
[Зенкевич, 1994, с. 221]

Показательно наложение нескольких семантических пластов в метафоре творчества, совмещение технологической (медицинской), классической поэтической и мифологической образности. Станция переливания крови, являясь метафорой работы поэта, соотносится с реалиями советской жизни 1920-30-х годов и с архаическими сюжетами о сотворении мира из тела и крови первочеловека (бога),

воскрешения мертвых и оживления теней в загробном царстве с помощью жертвенной крови. Образ вселенной с «присосами каких-то миров иных» превращает медицинский процесс в мистерию творчества, неожиданно отсылая к оргиастическим дионисийским мотивам символизма: «Творческий акт поэта, уподобленный сну, заклинанию, обряду, плачу, есть осуществление мифа о Дионисе, проигранное Душой поэта, реализованного в реальности бытия своей души и бытия объективного мира, мистерии, в которой сливается душа с миром» [Козубовская, 2011, с. 169].

Такая металитературная направленность свойственна многим стихотворениям Зенкевича 1920 – 50-х годов. Для них характерна повествовательность, которая, однако, лишь усиливает драматическое звучание лирического переживания, поскольку речь идет и о судьбе собственных стихотворений, оставшихся в эпохе Серебряного века. Уже в «Доноре» именно в связи с Маяковским развивается мотив мертвых поэтических творений, которые должны стать залогом бессмертия художника.

Памятник поэту

Владимир Маяковский становится персонажем еще одного стихотворения М.А. Зенкевича «Жизнь моя, как летопись, загублена…» (6-10 сентября 1940), посвященного Владимиру Нарбуту. Вновь перед нами повествовательная лирика с отчетливым противопоставлением судьбы художника, погибшего в ГУЛАГе, и поэта, при жизни и посмертно обласканного советской властью. При этом оба пожертвовали поэзией во имя запросов революционного времени.

Кульминацией лирического сюжета служит сопоставление двух надгробий на склепах (двух «пропусков в бессмертие»):

И дворец его из стали нержавеющей
В честь его под площадью возник,
А тебе открылся мрачно веющий
Вечной мерзлотой земли рудник.

Два поэта, над стихами мучаясь,
Отливали кровью буквы строк,
И трагической, но разной участью
Наградил их беспощадный рок!

[Зенкевич, 1994, с. 254]

Определение «разная» относится к двум формам посмертного бытия: в утилитарной официальной культуре, в советской повседневности и в «вечной мерзлоте», в самой глубине земли. Нужно помнить, что в художественном мире Зенкевича «рудник» входит в топик темы декабризма, а вечная мерзлота (ср. стихотворение «Мамонт») является мифопоэтической метафорой органического бессмертия. Но противопоставление не исчерпывается описанием склепов-памятников. В тексте Зенкевича нет ни одной отсылки к поэзии Маяковского, в то время как образы лирики Нарбута наслаиваются один на другой.

Введением в лирический мир Нарбута служит заковыченная цитата из стихотворения «Совесть» (1919, 1922), где инвертирован сюжет об отрубленной руке Иоанна Дамаскина и происхождении иконы Богородицы-троеручицы. Зенкевич совмещает биографический факт с темой перелома эпох и смены вер. Новые письма поверх летописи жизни и поэтического текста диктует политика: апокалиптические звезды известной аббревиатуры «Ц.К.В.К.П.(б-ов)» киноварью начерчены на кровавых листах биографического текста.

Фантазмагорическую форму приобретают образы научной лирики Нарбута:

В зале заседанья так накурено,
И без оселедца, неживой –
Восковой папировкой Мичурина
В дыме виснет голый череп твой.

[Зенкевич, 1994, с. 253]

В стихотворении «Садовод» Нарбут сопоставил процесс селекции растений с прививкой поэзии к новой реальности:

Я прошу:

Средь пасмурного дыма
Веток и пыльцы (с весною встык),
Мудрый садовод,

Неукротимый
Обуздай наукою мой стих!

[Нарбут, 1990, с. 355]

По сравнению с более ранним вариантом («Садовник»), где апогетически оценивались мичуринские опыты и было намечено сопоставление работы поэта и ботаника, «Садовод» акцентирует насильственность вторжения науки в мир естественной природы. Соответственно, выработка новых форм письма уподоблена процессу кастрации и безличного оплодотворения живого организма.

По-разному представлены в стихотворении и фрагменты биографии обоих поэтов. Жизнь Маяковского сводится к эпизоду редакционного быта, рассказ о Нарбуте изобилует отсылками к его и чужим текстам. Так, образ неживого (без оселедца – обритого) черепа переключается со стихотворением В. Нарбута, посвященного Н. Гумилеву:

Луна, как голова, с которой
кровавый скальп содрал закат,
вохрой окрасила просторы
и замутила окна хат.

[Нарбут, 1990, с. 100]

М. Зенкевич, детально описывая реалии каторжного быта, многие из которых взяты из писем В. Нарбута, завершает сюжет мотивом звездного диалога поэта и его возлюбленной, напоминая не только о М.Ю. Лермонтове, но и о стихотворениях Н. Гумилева «На далекой звезде Венере» и «Пьяный дервиш»:

Но свиданье, что тебе обещано,
Не разъять бушующей воде:
Два влюбленных взгляда вечно скрещены
На далекой золотой звезде!

[Зенкевич, 1994, с. 254]

Как видно, Владимир Нарбут возвращен в традицию русской классики и в контекст поэзии Серебряного века, Маяковский же весь отдан советской обыденности. Это противопоставление подчеркнута в стихотворении 1953 года «Поминание», поводом для написания которого стало празднование 60-летнего юбилея «лучшего, талантливейшего поэта нашей советской эпохи». Отсюда – ощутимая ирония в оценке посмертной славы Маяковского:

Всего надежней шумная молва
Народа хлопотливого московского,
Как поминание, не раз, не два,
А сотни раз на дню звучат слова:
«Вагон идет до Маяковского…
Кондуктор, дайте мне билет
До Маяковского…»

Доволен ты, поэт,
Что даром не растрчены усилия
И всем запомнилась твоя фамилия?

[Зенкевич, 1994, с. 313]

Игра с собственным именем, вписывание фамилии художника в городской ландшафт – мотив, объединяющий многих поэтов Серебряного века, в том числе друзей М. Зенкевича по акмеизму. Автор, напоминая об улице «Маяковского» из поэмы «Человек» или о претворении стиха в вещи из Первого вступления в поэму «Во весь голос», противопоставляет Маяковского А. Ахматовой с ее категорическим отказом становиться фрагментом города будущего:

Ахматовской звать не будут
Ни улицу, ни строфу.
(27 января 1946) [Ахматова, 1996, т. 1, с. 270]

По-видимому, стихотворение «Поминание» отсылает и к ироническому рассуждению О. Мандельштама:

Это какая улица?
Улица Мандельштама.
Что за фамилия чертова! -
Как ее ни вывертывай,
Криво звучит, а не прямо.

Мало в нем было линейного.
Нрава он не был лилейного,
И потому эта улица,
Или, верней, эта яма –
Так и зовется по имени
Этого Мандельштама... [Мандельштам, 1991, т. 1, с. 212–213]

Сталкиваются два представления о посмертном бытии поэта – в формах жизни, вещи, заместивших стихи, или же – слова как явленной сути предмета, текста в «запечатанной бутылке». Зенкевич инвертирует классический мотив забытого языка и бессмысленного имени, отсылая к творчеству А.С. Пушкина («Что в имени тебе моем...»), Е.А. Баратынского («Предрассудок – он обломок...»), К.К. Случевского («Страсбургский собор»). Из ситуации чтения он изымает одно звено – человека, способного и желающего найти смысл в надписи и в сочетании звуков. История воплотила поэтическую мечту Маяковского о посмертной славе ценой утраты читателя. Его место занял «актер» на сцене либо диктор в метро.

Стиль зрелого творчества Зенкевича представляет собой сложное переплетение чужих голосов, которое еще требует внимательного изучения. Как видно, полемический диалог с Маяковским, длящийся с

1920 до 1950-х годов, имел для поэта и литературное, и личное значение. Так или иначе обращение к мотивам стихотворений Маяковского связано с вопросом о поэзии, адекватной новой революционной реальности и эпохе технической революции. Зенкевич создает свой язык на границе мифа и науки, поэтической классики и площадной культуры. Его характерная черта – внутренняя диалогичность, инвертированность метафор, известных по стихам других поэтов, развертывание внешнего признака вещи в мифологический сюжет. Всегда помня о своем акмеизме, поэт дистанцируется от стиля советской эпохи и рассматривает его как филолог, развивает тему состязания художественного творения с его творцом.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Рогачева Наталья Александровна - доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Тюменского государственного университета, n.a.rogacheva@utmn.ru

2 Мандельштамовскому слою в поэзии М. Зенкевича был посвящен глубокий доклад Б.А. Минц «К проблеме поэтического диалога М. Зенкевича и О. Мандельштама» на международной научной конференции «М.А. Зенкевич (1886–1973): личность, творчество, эпоха», прошедшей 16-17 сентября в ИРЛИ РАН (Санкт-Петербург). См: <https://www.youtube.com/watch?v=xktAIIime1vU>

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Ахматова, А. А. Сочинения: в 2 т. / Вступ. ст., сост. и коммент. М.М. Кралина / А.А. Ахматова. - Москва: Цитадель, 1996.

Владимир Нарбут. Михаил Зенкевич. Статьи. Рецензии. Письма / Сост., подгот. текста и примеч. М. Котовой, С. Зенкевича, О. Лекманова. - Москва: ИМЛИ РАН, 2008. - 332 с.

Зенкевич, М. А. Сказочная эра: Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары / Сост., подгот. текстов, прим., краткая биохроника С.Е. Зенкевича; Вступ. ст. Л.А. Озерова / М.А. Зенкевич. - Москва: Школа-Пресс, 1994. - 688 с.

Кобринский, А. Н. Заболоцкий и М. Зенкевич: обэриутское и акмеистическое мироощущение / А. Кобринский // Н.А. Заболоцкий: pro et contra. Москва: Издательство Русского Христианского Гуманитарного Института, 2010. - С. 636-644.

Козубовская, Г. П. Рубеж XIX–XX веков: миф и мифопоэтика: монография / Г.П. Козубовская. - Барнаул: АлтГПА, 2011. - 318 с.

Лекманов, О. Мандельштам и Маяковский: взаимные оценки, переключки, эпоха... (наблюдения к теме) / О. Лекманов. - URL: <http://silverage.ru/lektmajak/> (30.10.2021).

Мандельштам, О. Э. Собрание сочинений: в 4 т. Репринтное воспроизведение издания 1967 г. / О.Э. Мандельштам. - Москва: Терра, 1991.

Маяковский, В. В. Полное собрание сочинений: в 13 т. / подгот. текста и примеч. В.А. Катаняна / В.В. Маяковский. - Москва: ГИХЛ, 1955 – 1961.

Нарбут, В. И. Стихотворения / В.И.Нарбут. - Москва: Современник, 1990. - 445 с.

Шатин, Ю.В. Шекспировский код в поэтике Бориса Пастернака / Ю.В. Шатин // Критика и семиотика. - Новосибирск, 2005. - Вып. 8. - С. 213-218.

REFERENCES

Ahmatova, A. A. Sochineniya: v 2 t. / Vstup. st., sost. i komment. M.M. Kralina / A.A. Ahmatova. - Moskva: Citadel', 1996.

Vladimir Narbut. Mihail Zenkevich. Stat'i. Recenzii. Pis'ma / Sost., podgot. teksta i primech. M. Kotovoj, S. Zenkevicha, O. Lekmanova. - Moskva: IMLI RAN, 2008. - 332 s.

Zenkevich, M. A. Skazochnaya era: Stihotvoreniya. Povest'. Belletristicheskie memuary / Sost., podgot. tekstov, prim., kratkaya biohronika S.E. Zenkevicha; Vstup. st. L.A. Ozerova / M.A. Zenkevich. - Moskva: Shkola-Press, 1994. - 688 s.

Kobrinskij, A. N. Zabolockij i M. Zenkevich: oberiutskoe i akmeisticheskoe mirooshchushchenie / A. Kobrinskij // N.A. Zabolockij: pro et contra. - Moskva: Izdatel'stvo Russkogo Hristianskogo Gumanitarnogo Instituta, 2010. - S. 636-644.

Kozubovskaya, G. P. Rubezh XIX–XX vekov: mif i mifopoetika: monografiya / G.P. Kozubovskaya. - Barnaul: AltGPA, 2011. - 318 s.

Lekmanov, O. Mandel'shtam i Mayakovskij: vzaimnye ocenki, pereklichki, epoha... (nablyudeniya k teme) / O. Lekmanov. - URL: <http://silverage.ru/lekmmajak/> (30.10.2021).

Lekmanov, O. Mandel'shtam i Mayakovskij: vzaimnye ocenki, pereklichki, epoha... (nablyudeniya k teme) / O. Lekmanov. - URL: <http://silverage.ru/lekmmajak/> (30.10.2021).

Mandel'shtam, O. E. Sobranie sochinenij: v 4 t. Reprintnoe vosproizvedenie izdaniya 1967 g. / O.E. Mandel'shtam. - Moskva: Terra, 1991.

Mayakovskij, V. V. Polnoe sobranie sochinenij: v 13 t. / podgot. teksta i primech. V.A. Katanyana / V.V. Mayakovskij. - Moskva: GIHL, 1955 – 1961.

Narbut, V. I. Stihotvoreniya / V.I.Narbut. - Moskva: Sovremennik, 1990. - 445 s.

Shatin, Yu.V. Shekspirovskij kod v poetike Borisa Pasternaka / Yu.V. Shatin // Kritika i semiotika. - Novosibirsk, 2005. - Vyp. 8. - S. 213-218.

В. В. Мароши¹

Новосибирский государственный педагогический университет

О. Э. МАНДЕЛЬШТАМ И К. М. ФОФАНОВ: К РАСШИРЕНИЮ ПОДТЕКСТА СТИХОТВОРЕНИЯ «КОНЦЕРТ НА ВОКЗАЛЕ»

В статье выявлена та часть «пушкинского» подтекста стихотворения Мандельштама, которая включает в себя цитату из лирики Фофанова, посвященной Пушкину. В «Концерте на вокзале» использованы также ключевые мотивы Фофанова (парк, сон, греза, музыка, звезда).

Ключевые слова: Фофанов, Мандельштам, Пушкин, подтекст, мотив, аллюзия, реминисценция

Стихотворения Блока («Сердитый взор бесцветных глаз…» и Анненского («Он и я») объединяет метафорика и мотивика инобытия музыки и звезды («линий…пенье», «песня…плеч» / «рочот фортепьянный»; «Я, как настройщик, все лады, // Перебираю осторожно» «За нотой умирает нота»; «звездой средь ночи», «Как память об иной отчизне» / А я лучей иной звезды // Ищу в сомненьи».

Обнаружение все новых подтекстов для текстов Мандельштама уже давно стало обыденным в отечественной филологии. В свою очередь, «Концерт на вокзале» – одно из самых часто разбираемых стихотворений поэта с внушительным списком подтекстов. Тем не менее мы собираемся скорее подтвердить продуктивность концепции поэтического подтекста, разработанной К. Ф. Тарановским как раз на основе стихов Мандельштама и указать на одну скрытую цитату из знакового стихотворения К.М. Фофанова, которая ускользнула, насколько мы можем судить, из поля зрения многочисленных комментаторов, настроенных на выявление подтекстов исключительно «первых лиц» русской поэзии. Эта цитата позволит, как мы надеемся, укрепить явно доминирующий в стихотворении «пушкинско-блоковский» подтекст за счет введения в него нового поэтического посредника и союзника; наконец, поставить проблему выявления особого «фофановского» подтекста в нем, а именно возможной реминисцентности и аллюзивности этого сверхтекста по отношению к незаслуженно обойденному мандельштамоведением поэту.

В отличие от предшественника и современника Фофанова С. Надсона, которому Мандельштам посвятил несколько сочувственно-иронических фрагментов в «Шуме времени», поэт ни разу не упоминал ни имени, ни произведений Фофанова в своей прозе, его интертекстуально перенасыщенная лирика тоже, как кажется, с фофановской явно не соотносится.

Однако у нас нет никаких сомнений в том, что в «Концерте на вокзале» (1921) Мандельштам использовал цитату из юбилейного стихотворения Фофанова «Тени А.С. Пушкина», которое было написано в январе 1887 г. к пятидесятилетию смерти поэта. Напомним строчку Мандельштама: «Где под стеклянным небом ночевала // Родная тень в кочующих толпах» [Мандельштам, 1990, 1, с. 139]. Б. М. Гаспаров [Гаспаров, 1993, с.169] первым увидел в ней парафразу из стихотворения А.С. Пушкина «Чем чаще празднует Лицей…» (1831): «И мнится, очередь за мной, // Зовет меня мой Дельвиг милый // <…> Туда, в толпу теней родных // Навек от нас утекший гений» [Пушкин, 1985, 1, с. 504].

Прежде всего отметим, что сам контекст использования мотива «родной тени» гораздо обширнее стихотворения Пушкина, посвященного Лицею и лицеистам. Этот мотив и целое гнездо тропов, связанных с образами «тени героя / поэта / великого поэта», по-видимому, восходят к французской поэзии конца XVIII в. и «Божественной комедии» Данте, а в первоисточнике – к античному эпосу и лирике: это мифологически-ритуальные в основе своей мотивы встречи с тенью великого героя, во время посещения умершим мира живых или путешествия героя в загробный мир и его возвращения назад.

Так, в поэзии К.Н. Батюшкова мотив тени поэта / толпы теней поэтов может быть использован как для апологетики поэта-классика («Позволь, священна тень <…> // Среди Элизия, близ древнего Омира // Почивает тень твоя» [Батюшков, 1955, с. 80]), так и в сатире на литературных оппонентов: в «Видении на берегах Леты» происходит нашествие теней русских поэтов-графоманов («Мы все с Невы поэты росски», – // Сказала тень» [Там же, с.101]; «Так теням сим не весть числа! <…> Летят толпою тени разны» [Там же, с. 96-101].

Батюшков наряду с прочими «рифмачами» станет, в свою очередь, одним из комических персонажей стихотворения А.С. Пушкина «Тень Фонвизина» (1815), где, разумеется, тень знаменитого драма-

турга посещает здравствующих русских поэтов. Загробное бытие героя стихотворения «Мое завещанье друзьям» (1815) тоже окрашено в тона французского либертинажа: «Хочу я завтра умереть <…> На тихий берег вод забвенья веселой тенью отлететь…» [Пушкин, 1985, 1, с. 85]. Мифологическая античная традиция оживает в стихотворении «К Овидию» (1821) «…казалось, пред мной // Скользила тень твоя, и жалобные звуки // Неслися издали, как томный стон разлуки» [Там же, с. 256]. Погребальной урне и тени недавно умершего Байрона («И хору европейских лир // Близ Данте тень его внимает…» [Там же, с. 345]) противопоставляется казненный Андрей Шенье («Зовет меня другая тень, // Давно без песен, без рыданий // С кровавой плахи в дни страданий // Сошедшая в могильну сень» [Там же]). В «Онегине» мотив тени убитого поэта Ленского тоже не дает повода для шуток или иронии: «Оставил он свое селенье, // Лесов и нив уединенье, // Где окровавленная тень // Ему являлась каждый день» [Пушкин, 1985, т. 2, с. 319]; «…поэта // Быть может, на ступенях света // Ждала высокая ступень. // Его страдальческая тень, // Быть может, унесла с собою // Святую тайну, и для нас // Погиб животворящий глас» [Там же, с. 290].

Рифма «сени» / «тени» в «Концерте на вокзале» Мандельштамом («В стеклянные я упираюсь сени. <…> Куда же ты? На тризне милой тени» [Мандельштам, 1990, 1, с. 139]) также восходит к поэзии самого Пушкина и его круга, но использовалась она в разнообразных смысловых контекстах: либертинажного образа поэта, романтического пейзажа, элегической традиции, любовного романа: «Пускай веселы тени // Любимых мне певцов, // Оставя тайны сени // Стигийских берегов» [Батюшков, 1955, с. 170]; «Где сосен вековых таинственны сени, // Шумя, на влажный мох склонили вечны тени» [Пушкин, 1985, 1, с. 85]; «Брегов забвения оставя хладну сень, // К нему слетит моя признательная тень» [Там же, с. 256]; «Когда померкнет ясный день, // Одна из глубины могильной // Так иногда в родную сень // Летит тоскующая тень // На милых бросить взор умильный» [Там же, с. 344]; «К ее крыльцу, стеклянным сеням // Он подъезжает каждый день; // За ней он гонится, как тень» [Пушкин, 1985, 2, с. 326]; «Евгений! «Ах!» - и легче тени // Татьяна прыг в другие сени» [Там же, с. 240].

Таким образом, «родные тени» для самого Пушкина – это не лицеисты, а умершие, но истинные поэты, нашедшие себе место в

поэтическом «элизиуме» или наиболее значимые для самого поэта герои его произведений. В некрологическом отклике Ф. И. Тютчева на смерть Пушкина («29-е января 1837») он обращается к тому же топосу: «Но ты, в безвременную тьму // Вдруг поглощенная со света, // Мир, мир тебе, о тень поэта» [Тютчев, 1980, 1, с. 92].

«Тень» поэта – поклонника музыки и пения есть и в одном из возможных блоковских подтекстов стихотворения – «цыганско-музыкальном» цикле «Кармен» «В партере – ночь. **Нельзя дышать.** // Нагрудник черный близко, близко…» [Блок, 1962, 3, с. 233] (Ср. в «Концерте…» – «Нельзя дышать, и твердь кишит червями…» [Мандельштам, 1990, с. 139]»); «Среди поклонников Кармен, // Спешащих пестрою толпою, // Ее зовущих за собою, // Один, как тень, у серых стен // <…> // Молчит и сумрачно глядит» [Там же, с. 232]. У Мандельштама блоковская цыганщина сконтаминирована с пушкинской («Цыганы»): «Цыганы пестрою **толпой** // По Бессарабии **кочуют**…» [Пушкин, 1985, 2, с. 62] – «Родная тень в **кочующих толпах**» [Мандельштам, 1990, с. 139].

Стихотворение Фофанова «Тени А. С. Пушкина» с датировкой «9 января 1887 г.» завершило его дебютный сборник «Стихотворения» (1887). Именно в нем Пушкин дважды назван «родной тенью» – в двукратном окольцовывающим повторе в начале и концовке текста:

Ты мне близка, **родная тень,**
<…>
Не помню я, когда твой дух
Ко мне вошел стопой неслышной,
Когда впервые стих твой пышный
Благословил мой детский слух!
<…>

Во сне ли было то свиданье
Иль наяву, при свете дня?
Как тайна смерти от сознанья
Тот час утерян для меня
И нет о нем воспоминанья!

Но только помню, что с тобой
Меня знакомил кто-то чудный,
Какой-то гений неземной,
Какой-то демон безрассудный.

<…>
Тебе молюсь, тебе внимаю
И за тобой стремлюся сам.

Моя душа тобой согрета,
Ты в ней царишь, как юный день...
Ты мне близка, **родная тень**
Благословенного поэта!

[Фофанов, 2000, с. 47].

Мистичность встречи поэта с Пушкиным была усилена комментарием его сына, К.К. Фофанова (футуриста К. Олимпова), помещенном в газете «Биржевые ведомости» за 1911 г., после смерти поэта: «Снится отцу, будто сидит он в пивной. Пьет пиво. Раскрываются двери, входит энергичной походкой человек низенького роста, курчавый, с черными губами, в черном сюртуке, в цилиндре, смуглый, подходит, и в нем отец узнает Пушкина. Пушкин начинает читать свое стихотворение “Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон” и т. д., таким вдохновенным чтением, какого отец ни от кого в жизни не слышал. По прочтении стихотворения Пушкин зарыдал и склонился на колени перед отцом.

На этом отец проснулся, пораженный виденным.

Будучи мнителен и веря в сны, отец написал стихотворение “Тени А. С. Пушкина” и просил издателя внести это стихотворение в сборник, несмотря на то, что сборник стихотворений был приготовлен к выходу. Об этом мне приходилось слышать неоднократно в последние годы жизни отца [Неизданные экспромты, 1911, с. 3].

В поэме Фофанова «Дума в Царском Селе» (1889) будут еще более усилены коннотации сакральности «тени» Пушкина:

Святая тень великого певца!..
Простишь ли мне обманчивые грезы?
Уж ты погиб, до горького конца
Сокрыв в груди отчаянье и слезы.
Но вечен луч нетленного венца
Во тьме глухой житейских дум и прозы.
И славные могилы на земле,
Как звезды в небе, светят нам во мгле

[Фофанов, 2010, с.156].

Это культовое отношение к Пушкину («Пушкина он обожал, молился ему воистину, как Богу» [Измайлов, 1916, с. 470]) было характерно и для О. Мандельштама: «считал, что нельзя упоминать всуе ничего, что связано с именем Пушкина», «скупно высказывался о самых дорогих для него вещах и людях, о матери, например, и о Пушкине <...> Иначе говоря, у него была область, касаться которой

ему казалось почти святотатством...» [Мандельштам, 1999, т. 1, с. 38, 78]. Но поклонение Пушкину у обоих поэтов было все же разным: «апофатическим» у Мандельштама и «катафатическим», публичным у Фофанова.

Культ Пушкина у последнего был всеохватывающим: от знания наизусть стихов своего кумира до стремления подражать вполне бытовым привычкам поэта. Пушкин – Бог, безраздельно царящий в ценностном мире Фофанова: «Я, раб твой преданный, так любящий тебя, // Бессилен высказать, что ты творил, великий! // Сойди, благослови незримо и любя» [Фофанов, 2000, с. 289]. Обожание и обожествление Пушкина эксплицировано в его системе заголовков, заголовочных посвящений и отсылок («Тени Пушкина», «А.С. Пушкину», «Дума в Царском Селе»), жанровых названиях, в узнаваемой пушкинской строфике, размерах, рифмах. В 1899 г. он едет в Москву специально для участия в юбилейных Пушкинских торжествах и на одном из заседаний в «Обществе любителей русской словесности» читает свои стихи о Пушкине.

Общим местом критики конца 1880-х – начала 1890-х гг., когда Фофанов претендовал на роль лучшего русского поэта современности, станет признание его единственным и прямым наследником Пушкина в тогдашней русской поэзии. Так, в устной оценке А. Майкова «самый лучший, самый талантливый, самый крупный поэт, приближающийся к Пушкину» [Измайлов, 1916, с. 468]. По мнению критика Б.Б. Глинского, Фофанов был «...прямым и непосредственным последователем поэтических заветов Пушкина» [Глинский, 1911, с. 992]. Да и сам поэт упрекал современников в том, что они «разрушают дело Пушкина своим кривляньем» [Цит. по Надсон, Фофанов, 1998, с. 232]. Разделяли эту оценку и модернисты, заставшие уже закат известности Фофанова-поэта: «заветов Пушкина хранитель» (И. Северянин); «Стихи его, местами достигающие пушкинской красоты, стихи, которые никогда не умрут, пока жив русский язык...» (В.В. Розанов) [Цит. по. Фофанов, 2000, с. 399]. Единодушие современников было подкреплено и институционально: в 1887 г. Фофанов был выдвинут на соискание Пушкинской премии.

Однако почему же стихотворение Фофанова называется «Тени А.С. Пушкина», в то время как в нем самый поэт явлен как «родная тень»? У нас есть два объяснения. Первое исходит из контекста са-

мого стихотворения и строится на известной «наивности» и самопротиворечивости самого поэтического дискурса Фофанова. Очевидно, что в стихотворении перебирается несколько временных и сезонных вариантов первой встречи с поэтом в детстве (ночь, утро, весна, лето, зима), знакомство с «духом» поэта происходит при загадочном посреднике, чей облик двоится («Какой-то гений неземной, // Какой-то демон безрассудный»). Может быть, вся неустранимая призрачность и множественность видений и была осмыслена как «тени».

Другое объяснение – «метатекстовое» – может быть основано на принципиальном романтизме Фофанова, наследующем систему «общих мест» русского романтизма. В подобном заглавии сводятся воедино, как было подробно доказано выше, соответствующие мотивы из пушкинской и околопушкинской русской поэзии; то, что Мандельштам называл «сборной цитатой». Сам же мотив «тени» в фофановской поэзии встраивается и в систему мотивов раннего символизма и предсимволизма. Название лучшего сборника поэта 1892 г. – «Тени и тайны» – лучше прочих указывает на эту предсимволистскую зыбкость мотивной модели мира Фофанова.

Однако скрытой цитатой из Фофанова весь объем возможного «фофановского» подтекста не ограничивается.

Рамочное пространство парка в стихотворении Мандельштама («Огромный парк» [Мандельштам, 1990, с. 139]) однозначно соотносимо интерпретаторами с автобиографическим пейзажем Павловска и пушкинского Царского Села, но именно этот тип пейзажа был доминирующим в лирике Фофанова, постоянно прогуливавшегося по гатчинскому парку Приорат (См. заголовки «В парке», «В парке, «Еще повсюду в спящем парке...», «Сон в парке» и т. д.).

Ситуация «сна» («Мне страшно. Это сон» ... [Мандельштам, 1990:139]), которая дает сновидческую мотивировку всему происходящему, была текстообразующей для лирики Фофанова: «Мотив поэзии-сна широко варьируется во многих стихотворениях Фофанова, посвященных поэтическому творчеству» [Тарланов, 1992, с.147]. Более того, речевой оборот «и мнится мне...» («И мнится мне: весь в музыке и пене»), нетипичный для лирики Мандельштама, необычно частотен именно в поэзии Фофанова, в которой мотивы сна-грезы-мечты как раз очень распространены: «И мнится - в утре просветленном // Исчезнет сумрак бытия...» [Фофанов, 2010, с.77] «И мнится, те огни

со звездами ночными // Задумчиво ведут безмолвный разговор» [Там же, с. 109]; «Их маятник молчит, их стрелки без движенья, // И мнится: давние слетают к ним виденья, // И старые часы упраздненных палат // Припоминают вновь событий длинный ряд» [Там же, с. 114]; «И мнится - музыкой бесчисленных сердечек // Трепещет радостно зеленая трава // Под светлой ризою небес и Божества» [Там же, с.136]; «И мнится, что вокруг все пышные хоромы, // Вся эта ночь и блеск нам вызваны мечтой. // И мнится - даль небес, как полог, распахнется» [Там же, с.140]; «И мнится: ночь меж быстрых туч // Не звезды - иглы с неба сыплет» [Там же, с.175]; «И, мнится, исчезнет в огне бытия // Вечерняя дума - молитва моя…» [с. 238]; «Веет и грезит, и мнится: сейчас // Мир, как виденье, умчится из глаз» [Там же, с. 273]; «Уж холодом веет осенним, И, мнится, вершины шумят» [Там же, с. 277]; «И мнится - здесь у каждой ветки // От молчаливого стебля, // Дыша, глядят родные предки [Там же, с. 348]; «И, мнится, молится долина, // Как при безлюдии монах» [Там же, с. 401].

К специфическим для Фофанова мотивам могут быть отнесены «ночь» и «звезды». Первый встречается в более чем 200-х контекстах в весьма неполном издании 2010 г., он характерен прежде всего для лирических зачинов и заголовков стихов Фофанова («Notturmo», «Nocturno», «Ноктюрн» и т. д.). Этот же общеромантический мотив определяет и локализацию художественного времени в «Концерте на вокзале» («Ночного хора дикое начало»; «…ночевала // Родная тень» …[Мандельштам, 1990, с.139]).

Стихотворение Фофанова «Звезды ясные, звезды прекрасные…» (1885) стало визитной карточкой поэта, звезды как источник красоты, поэзии и музыки - его постоянная тема. В том же издании насчитывается более 150 контекстов с этим мотивом или тропом, в том числе и в виде сравнения с тенями или могилами поэтов-предшественников: «Где, как звезды в небе ночи, // Дорогие тени блещут…» [Фофанов, 2010, с. 146]; «И славные могилы на земле, // Как звезды в небе, светят нам во мгле» [Там же, с. 156]. Поэтому явный перифраз лермонтовских «говорящих звезд» («И ни одна звезда не говорит») можно воспринимать и на фоне романтического «общего места», к которому обращался чаще других русских поэтов именно Фофанов.

Нищий и вдохновенно «поющий» романтик, «ясновидящий» и «пророк» Фофанов был ближе, конечно же, символистам, которые

вдохновлялись им в 1890-е. На первый взгляд, он кажется столь же далеким от Манделъштама, как и поэт своего поколения С. Надсон. Однако в контексте «лирического концерта» поэтов-Орфеев в стихотворении Манделъштама, «сынов гармонии» и «музыки», его фигура, пусть не в первом ряду, представляется необходимой, прочнее связывая Пушкина и Лермонтова с предсимволистами и Блоком на «тризне» по русской поэзии.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Валерий Владимирович Мароши – доктор филологических наук, профессор профессор кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики преподавания литературы Новосибирского государственного педагогического университета.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Батюшков, К. Н. Сочинения / К.Н. Батюшков. – Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1955. – 451 с.

Блок, А. А. Собрание сочинений: в 8 т. / А.А. Блок. – Москва; Ленинград: Художественная литература, 1962.

Гаспаров, Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Б.М. Гаспаров. – Москва: Наука. Изд.фирма «Восточная литература», 1993. – 304 с.

Глинский, Б. Б. Поэт божьей милостью (Памяти К.М. Фофанова) / Б. Б. Глинский // Исторический Вестник. – 1911. – № 6. – Т. 124. – С. 991-995.

Измайлов, А. Принц и нищий (Из воспоминаний о К. М. Фофанове) / А. Измайлов // Исторический Вестник. – 1916. – № 1. – С. 459-478.

Манделъштам, Н. Я. Воспоминания. Ч. 1 / Н.Я. Манделъштам. – Москва: Согласие, 1999. – 231 с.

Манделъштам, О. Э. Собрание сочинений: в 2 т. / О.Э. Манделъштам. – Москва: Художественная литература, 1990.

Надсон, С. Я., Фофанов, К. М. Избранное / С.Я. Надсон, К.М. Фофанов. – Санкт-Петербург: Золотой век: Диамант, 1998. – 446 с.

Неизданные экспромты К.М. Фофанова // Биржевые Ведомости. 1911. 17 ноября.

Пушкин, А. С. Собрание сочинений: в 3 т. / А.С. Пушкин. – Москва: Художественная литература, 1985–1987.

Северянин, И. Стихотворения / И. Северянин. – Москва: Советская Россия, 1988. – 464 с.

Тарланов, Е. З. Мотив «Поэзия-сон» в лирике К. Фофанова / Е.З. Тарланов // Проблемы исторической поэтики. – Т. 2. – С. 145-157.

Тютчев, Ф. Сочинения: в 2 т. / Ф. Тютчев. – Москва: Правда, 1980.

Фофанов, К. Под музыку осеннего дождя: Стихотворения и поэмы / К. Фофанов. – Москва: ООО Издательский дом Летопись-М, 2000. – 412 с.

Фофанов, К. Стихотворения и поэмы / Вступ. статья, составление, подготовка текста и примечания С.В. Сапожкова / К. Фофанов. – Санкт-Петербург: Издательство Пушкинского Дома, 2010. – 592 с.

REFERENCES

- Batyushkov, K. N.** Sochineniya / K.N. Batyushkov. – Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1955. – 451 s.
- Blok, A. A.** Sobranie sochinenij: v 8 t. / A.A. Blok. – Moskva; Leningrad: Hudozhestvennaya literatura, 1962.
- Fofanov, K.** Pod muzyku osennego dozhdya: Stihotvoreniya i poemy / K. Fofanov. – Moskva: OOO Izdatel'skij dom Letopis'-M, 2000. – 412 s.
- Fofanov, K.** Stihotvoreniya i poemy / Vstup. stat'ya, sostavlenie, podgotovka teksta i primechaniya S.V. Sapozhkova / K. Fofanov. – Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Pushkinskogo Doma, 2010. – 592 s.
- Gasparov, B. M.** Literaturnye lejtmotivy. Ocherki po russkoj literature XX veka / B.M. Gasparov. – Moskva: Nauka. Izd.firma «Vostochnaya literatura», 1993. – 304 s.
- Glinskij, B. B.** Poet bozh'ej milost'yu (Pamyati K.M. Fofanova) / B.B. Glinskij // Istoricheskij Vestnik. – 1911. –№ 6. – T. 124. – S. 991-995.
- Izmajlov, A.** Princ i nishchij (Iz vospominanij o K. M. Fofanove) / A. Izmajlov // Istoricheskij Vestnik. – 1916. – № 1. – S. 459-478.
- Mandel'shtam, N. Ya.** Vospominaniya. Ch. 1 / N.Ya. Mandel'shtam. – Moskva: Soglasie, 1999. – 231 c.
- Mandel'shtam, O. E.** Sobranie sochinenij: v 2 t. / O.E. Mandel'shtam. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1990.
- Nadson, S. Ya., Fofanov, K. M.** Izbrannoe / S.Ya. Nadson, K.M. Fofanov. – Sankt-Peterburg: Zolotoj vek: Diamant, 1998. – 446 s.
- Neizdannye ekspromty K.M. Fofanova** // Birzhevye Vedomosti. 1911. 17 noyabrya.
- Pushkin, A. S.** Sobranie sochinenij: v 3 t. / A.S. Pushkin. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1985–1987.
- Severyanin, I.** Stihotvoreniya / I. Severyanin. – Moskva: Sovetskaya Rossiya, 1988. – 464 s.
- Tarlanov, E. Z.** Motiv «Poeziya-son» v lirike K. Fofanova / E.Z. Tarlanov // Problemy istoricheskoy poetiki. – T. 2. – S. 145-157.
- Tyutchev, F.** Sochineniya: v 2 t. / F. Tyutchev. – Moskva: Pravda, 1980.

И. Е. Лоцилов¹

Институт филологии СО РАН
Новосибирский государственный педагогический университет
Новосибирск, Россия

О СТИХОТВОРЕНИИ ВИКТОРА СОСНОРЫ «ТРОЕ»: ЗАМЕЧАНИЯ К РАЗБОРУ

Статья посвящена разбору стихотворения Виктора Сосноры «Трое», созданному в 1970-е годы. Показаны связи образов стихотворения с традицией литературной сказки, а также с авангардной и классической русской поэзией. Выдвинуто предположение о том, что замысел стихотворения восходит к переосмыслению поэзии М. Ю. Лермонтова. Описана композиция, строфика, метрика, фоника и другие художественные особенности стихотворения. Показано, как разговор поэта со спящей собакой становится метафорой научной концепции «расширяющейся Вселенной».

Ключевые слова: Виктор Соснора, синкретизм поэтического слова, литературная сказка

Спит животное Собака...

Николай Заболоцкий

Стихотворение Виктора Сосноры «Трое» впервые было напечатано на исходе 1970-х годов в журнале «Таллин» [Соснора, 1979, с. 28]. Оно входит в состав книги «Дева-рыба», датированной 1974 годом.

ТРОЕ

В небесах
кот-мурлыка, безумец-мяук на подушечках лап.

Он в ботфортах, он в каске, он в красном плаще, Аладдин
лунных ламп.

Но ни пса.

Послужи
человечеству лаем, хвостом и клыком, – сам не свой,
пес лежит,
он в туманность ушел, он уснул, он уже назывался звездой.

С пива мышь
расшумелась в кладовке: мурлыка-мяук дует в ус на луне,
пес в созвездье, на нас – нуль вниманья... ну что ж, – нуль
и мне.

Спи, малыш!

Трое животных, *кот*, *пес* и *мышь*, «живут» в трех прихотливо организованных строфах стихотворения своей собственной жизнью. Они

предстают перед нами в трех перетекающих друг в друга измерениях: 1) в бытовом, связанном с жилищем человека, 2) в литературно-сказочном, и 3) в космическом, «астральном».

Небесный «безумец-мяук», кажется, может быть понят как контаминация памяти о двух произведениях Николая Заболоцкого: о стихотворении «На лестницах» (1928) и о поэме «Безумный волк» (1931). «Безумие» кота и волка у Заболоцкого связано с героико-трагическим преодолением собственной видовой принадлежности ради вхождения в «большой мир», в космос. В отличие от них, животные у Сосноры самодостаточно-космичны: они связаны отношением тождества с созвездиями и туманностями, с Луной и звездами без самокалечения и трагической гибели.

Нетрудно предварительно понять и объяснить, почему кот у Сосноры «в ботфортах»: память о вошедшей в «Сказки Матушки Гусыни» Шарля Перро французской сказке «Le Maître chat ou le chat botté» (1695), в русских переводах известной под названием «Кот в сапогах».

Значительно сложнее – но и специфичнее для метода Сосноры – вопрос о том, почему кот (вместо привычной для сказочного образа *шляпы*) – «в каске». Сюрреалистический образ лунного кота в ботфортах и в каске растет, кажется, из его первичного называния: кот-мурлыка. Под названием «Сказки Кота-Мурлыки» с 1870-х годов многократно издавались сборники сказок и притч «русского Андерсена» – Николая Петровича Вагнера (1829–1907)². После 1923 года «Сказки Кота-Мурлыки» не переиздавались, но сочетание слов к этому времени прочно вошло в язык³, а экземпляры из дореволюционных тиражей еще долго оставались в обиходе детского чтения⁴. В устах сказочного кота, ребенка или взрослого, говорящего с ребенком или зверем, вполне естественна фонетическая деформация слова «сказки»: [фкáск'ь]⁵. Далее начинает действовать «сдвигология русского стиха» ([фкаск'ь] > в каске) в духе Алексея Крученых – одного из участников одноименного стихотворению сборника, посвященному памяти Елены Гуро [Трое, 1913]⁶. Кот и облачается «в каску», и сам становится *сказками*: «он в каске» ≈ «он – сказки» («Фказки Кота-Мурлыки»).

Упоминание Аладдина и его лампы включает память еще об одном классическом сказочном своде – о «Книге тысячи и одной ночи».

Этим, однако, его функция не ограничивается: в развертывании стиха анаграммировано сочетание слов, связанное с семантикой *полета* – «раскрыл крылья»: «Он в ботфортах, он в каске, он в красном плаще, Аладдин лунных ламп» > *р-к-ск-р-с-л-л-л*. Наряду со словами «раскрыл» и «крыла/крылья», благодаря «каске» и «красному плащу» внедряется анаграмматический намек на ассоциативно связанное с «котом» слово «крыса», а вместе с ним – и «крысолов»; последнее подключает подсознательную акустическую память о соответствующем сюжете европейского сказочного репертуара, в том числе – в цветаевской оркестровке.

Стихотворение написано анапестом, при этом короткие стихи видимо противопоставлены длинным. В строку всякий раз помещается целое число анапестических стоп, что ведет к последовательно мужской клаузуле. В каждой из трех строф – два одноstopных стиха и по одному 5- и 6-stopному, но расположение их причудливо варьируется: 1 – 5 – 6 – 1 | 1 – 5 – 1 – 6 | 1 – 6 – 5 – 1. Опоясывающая рифма в центральной строфе сменяется перекрестной, а в третьей возвращается, но с инверсией длинных строк (5/6 > 6/5). (При этом шестистопная строчка при печати выглядит короче, чем пятистопная.)

Принцип слоговой соразмерности дает возможность легко представить себе, например, первые три стиха, с их конвульсивно меняющимся числом стоп, как два равноstopных:

В небесах кот-мурлыка, безумец-мяук на подушечках лап.

Он в ботфортах, он в каске, он в красном плаще, Аладдин лунных ламп.

Но четвертый стих – реплика «Но ни пса» – благодаря отчетливо слышимой рифме, как бы ретроспективно отсекает первое анапестическое звено: «В небесах / <…>». Метафорически говоря, потенциально шестистопная строчка оказывается двумя: вызывающе короткой и вызывающе длинной, в то время как следующая превышает на одно звено и 5-stopный «максимум»⁷, после чего снова возвращается краткий стих-стоп.

Такая организация производит на читателя впечатление мгновенно меняющегося масштаба: один и тот же анапест предстает то в «точечном», то в расширяющемся на глазах виде и состоянии. Сказочным метаморфозам пространства иконически соответствует и метрическая режиссура, и графический облик стихотворения. Сказочным – и есте-

ственна научным (расширение Вселенной, выводимое из наблюдаемого с Земли «красного смещения»). Длина стиха динамична и вариативна, но при этом каждая из строф энергично пульсирует в строгих пределах найденной формы: в каждой – по 13 анапестических стоп (по 39 слогов).

Выдвинем предположение о генетической связи стихотворения «Трое» с еще одним стихотворением Соснора; оно входит в законченную им годом ранее книгу «37» (1973):

* * *

Выхожу один я. Нет дороги.
Там – туман. Бессмертье не блестит.
Ночь, как ночь, – пустыня. Бред без Бога.
Ничего не чудится – без Ты.

Повторяю – ни в помине блеска.
Больно? Да. Но трудно ль? – Утром труд.
В небесах лишь пушкинские бесы.
Ничего мне нет – без Ты, без тут.

Жду – не жду – кому какое дело?
Жив – не жив – лишь совам хохотать.
(Эта птичка эхом пролетела.)
Ничего! – без Ты – без тут. Хоть так.

Нет утрат. Все проще – не могли мы
ни забытья, ни уснуть. Был – Бог!
Выхожу один я. До могилы
не дойти – темно и нет дорог
[Соснора, 1018, с. 599].

Как отметила И.В. Быдина, понимание этого стихотворения возможно только в случае «предварительного знания стихотворения М.Ю. Лермонтова» [Быдина, 2005, с. 50]. Уже самый первый стих непременно должен вызвать в памяти читателя «Выхожу один я на дорогу…» [Лермонтов, 1979, с. 488]. Чтобы усмотреть связь в случае стихотворения «Трое», необходимо напомнить о стиховом парадоксе лермонтовского стихотворения, его особом месте в русской поэзии, а, возможно, и об истории его изучения.

Формально стихотворение Лермонтова написано 5-стопным хореем, но ослабленное или отсутствующее ударение в первом слове

каждого стиха вкпе с последовательно выдержанной на протяжении всех 20 стихов сильной цезурой – словоразделом, проходящим не между стопами, но всякий раз посередине второй стопы, – задают после третьего слога ямбическую, а не хореическую инерцию (см.: [Эйхенбаум, 1922, с. 115–117; Максимов, 1967, с. 137–139]⁸, а также в современной обобщающей статье: [Коровин, 2019, с. 89–94]):

Выхожу́ / один я на дорогу;
 Сквозь тумáн / кремнистый путь блестит;
 Ночь тихá. / Пустыня внемлет богу,
 И звездá / с звездой говорит.

Стихотворение «Выхожу один я. Нет дороги» короче «Выхожу один я на дорогу…» на одно четверостишие. Лермонтовская цезура подчеркнута троекратным нарушением в строго продуманных местах – в тех участках стиха, которые связаны с трагической невозможностью повторить путь поэта-предшественника в богооставленном мире («Повторяю – ни в помине блеска»; «(Эта птичка эхом пролетела.)»; «ни забыть, ни уснуть. Был – Бог!»).

В стихотворении «Трое» поэт камуфлирует связь с первоисточником: в качестве отправной точки для повтора-перепева здесь взят не хрестоматийный и мгновенно узнаваемый первый стих, но лишь один анапестический зачин пятого: «В небесах…». Взят, – и развернут далее не в логаядическую (собственно, ямбическую, будь то «…торжественно и чудно» или «…лишь пушкинские бесы»), а в трехсложную, анапестическую сторону. Пятистопность одной из строк вряд ли способна напомнить читателю о «двуликом» лермонтовском пятистопнике: тема и окружение другие, да стопа не та –

В небеса́ х|
 кот-мурлы́ |ка, безу́ |мец-мяу́ к| на поду́ |щечках ла́ п.|
 Он в ботфо́ |ртах, он в ка́ |ске, он в кра́ |сном плаще́ ,|
 Аладди́ |н| лунных ла́ |мп|.
 Но ни пса́́ .|

Во второй половине стихотворения анапест в одностопных строчках преобразуется в амфимакр: «В небеса́ х», «Но ни пса́́ », «Послужи́ » > «пёс лежи́ т», «С пи́ ва мы́ шь», «Спи́ , малы́ ш!»⁹.

Если интерпретатору позволено подобие биографической реконструкции на основании анализа стихотворения, – в одном пространстве пребывают лишь *поэт* и его спящая собака, *пес*¹⁰. Это пространство дома, из него никуда не нужно выходить, да и дороги нет (как

мы знаем из другого стихотворения). *Мышь* невидима, она живет в кладовке¹¹, кот за окном – на луне, «в небесах». Подобно Лермонтову, поэт начинает стихотворение как «созерцательное лирическое размышление, как речь поэта, обращенную к самому себе» [Максимов, 1969, с. 128]. Речь, однако, оказывается столь разительно непохожей на классика XIX столетия, что дважды незаметно переходит в обращение к спящей собаке (Ср.: «И звезда с звездой говорит»): «Послужи / человечеству лаем, хвостом и клыком, – сам не свой» и финальное «Спи, малыш!». Поэт здесь не столько представитель человечества, сколько само *человечество*, подобно тому, как *лес* и *кот* – «сами не свои», у них есть полные эквиваленты в космосе, в астральном мире. *Мышь* – уж на что мелкое создание – и та космична, если небесный кот мгновенно и живо реагирует на ее подпольный дебош. Финальный стих еще раз кардинально меняет привычные масштабы и пространственные соотношения: он обращен к псу, который уже ушел «в туманность», то есть к созвездию Пса. Фигура поэта обретает напоследок грандиозные, космические масштабы – как у Хлебникова или Маяковского: он разговаривает с созвездиями, как с малышами или с домашними животными. Перед последней репликой поэт выражает лукавое смирение перед тем фактом, что небеса, как и уснувшая собака, не обращают на его речь никакого внимания: «пес в созвездье, на нас – нуль вниманья... ну что ж, – нуль и мне».

Созвездье Пса неоднократно появляется в поэзии Сосноры в связи с личной мифологией: «Над взморьем звезда Пса. О спите, судьбу моля / чтоб в тридцать седьмой год – от рожденья меня / не опустить так – голову ниже плеч» («Этот эпилог»), «Звезда моя, происхождением – Пса» («Ночь о тебе»; оба примера из книги «37» 1973 года).

Позволим себе привести раннее стихотворение, напечатанное, насколько нам известно, лишь один раз – в 1962 году, в газете «Советская Сибирь», по соседству с заметкой Льва Копелева «Для тех, кто любит книгу». Вероятно, и то, и другое попало в газету благодаря сибирскому другу поэта, Е. Г. Раппопрту (1934–1977):

Таков закон...

Над Черным морем в воздухе осеннем
Курлычащий угольник журавлей
Внизу –

Огни железных кораблей,
Вверху –
Огни Медведиц, Псов, Персея.
Невольно затоскуешь о Земле.
Но самый длинноногий, самый резвый,
Прослывший безрассудным и нетрезвым,
Простыл,
Закашлял,
От своих друзей отстал к утру,
Стал косо падать вниз.
Но – журавли!
Отставшего они на крылья подхватили,
Высоко подняли к солнцу – к плавленной слюде!
И понесли –
На Юг.
Таков закон
У журавлей.
У птиц.
И у людей

[Соснора, 1962, с. 3].

Вернемся в заключение к коту с его ботфортами. Сочетание «кот в ботфортах» впервые появляется в поэзии Сосноры в середине 1960-х годов, в стихотворении «Первая версия основания Петербурга», полный текст которого еще ожидает публикации, а отрывок был единственный раз напечатан в новосибирской же студенческой многотиражке¹²:

Первая версия основания Петербурга (Отрывок)

...Невзирая на хворобу,
Царь в сарае на соломе.
Рубит царь окно в Европу,
Кот в ботфортах ломом ломит.
Царь с царицею охотно,
Двери-сквозняки захлопнув,
Примостятся у окошка,
У которого в Европу.
Город воспоют поэты,
Чтобы при дворе на первых,
И получают эполеты
За полезные напевы.
А в Украйнах и в столицах
Мы колышемся в колодках,
Наплевать на историчность

Нам, голодным, нам, холопам.
Ты великий и вали к ним.
Нелегко величие нажил,
Наши лики, наши лыки,
Наши города – не наши.
Наши кабаки да брага,
Мы по струнке, мы в сторонке.
Город строили три брата:
Смерд, служивый, зодчий строил.
А строителей, как всех, кто
Строил, всех замордовали,
В бетонированных стенах
Матерей замуровали,
Чтоб наружу только груди
Материнскими сосками,
Ох, мы трудимся до хруста,
До скелетного оскала.
Мы прильнём к соскам: спасибо,
Мама, – выкормила голых.
Нам посильно, мы осилим
Сотый, миллионный город.
Дрыном, когтем, но построим.
Будет каждый город важный
Плахой всем возможным тронам –
Как бы их ни называли

[Соснора, 1966, с. 3]¹³.

Связь лунного кота с образом основателя Санкт-Петербурга кажется неочевидной. Но если мы вспомним, что в созданном поэтом мире «в небесах» – «лишь пушкинские бесы», а образу Петра Великого присущи inferнальные, тератологические и зооморфные черты («...медномордый монстр / Гомера, губы бантиком, как сокол, / имел он женский глаз и зверя ус», «Анна Iva», 1983 [Соснора, 2018, с. 752], она отчасти проясняется. Лунный свет, как луч прожектора, выхватывает из сонма «пушкинских бесов» некоего полу-кота – полу-Петра Великого¹⁴ (ср. во сне Татьяны из романа «Евгений Онегин»: «Тут остов чопорный и гордый, / Там карла с хвостиком, а вот / Полжуравль и полукот»): кот, чем-то напоминающий Петра, или сам Император-Антихрист, чем-то напомнивший поэту Кота в сапогах.

С учетом этой автореминисценции, кажется, не будет большой натяжкой сказать, что над поэтом и его судьбой в стихотворении «Трое» незримо витают дух и трагедия Санкт-Петербурга, как бы его «ни называли».

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Игорь Евгеньевич Лошчиков – кандидат филологических наук, Ph. D. (1997), ведущий научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия), доцент кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Вилюйская, 28, Новосибирск, 630124, Россия); e-mail: loshch@yandex.ru
- 2 В советской литературе у дореволюционного Кота Мурлыки был полный тезка – ленинградский поэт, прозаик и драматург Николай Петрович Вагнер (1898–1988); в конце 1920-х годов его поэзия находилась в силовом поле Заболоцкого.
- 3 В 1958 и в 1963 годах под названием «Сказки кота Мурлыки» выходил перевод книги Марселя Эме «Les contes du chat perché» (1934).
- 4 В «историческом предметнике» Михаила Соковнина «Дева Орлеана» (1967–1972) сказки Н. П. Вагнера становятся переходным звеном между сегодняшним днем и историческим прошлым, трамваями и Орлеанской девой: «Идут трамваи / по лиловой бумаге, / крутится абажур, / лемур, / полумаки, / блики, / сказки кота Мурлыки, / розовый карандаш, / история / Жанны Д'Арк» [Соковнин, 2012, с. 133].
- 4 Ср., например, случай графически выраженной разговорной деформации фонетического облика слова в стихотворении «Вот было веселье…» (1969): «Народы замерзли, / туда и обратно / несли зынамены / и тыранспаранты» [Соснора, 2018, с. 468; курсив мой. – И. Л.].
- 5 Ср., например, случай графически выраженной разговорной деформации фонетического облика слова в стихотворении «Вот было веселье…» (1969): «Народы замерзли, / туда и обратно / несли зынамены / и тыранспаранты» [Соснора, 2018, с. 468; курсив мой. – И. Л.].
- 6 В этом сборнике три следующих друг за другом произведения Елены Гуро посвящены котам: «Кот Бот», «Слова любви и тепла» и «Кот Ват» [Трое, 1913, с. 88–90]. Кот Ват у Гуро тождествен ромашке, солнцу, гречневому блину и топазу: «Твой желтоватый мех пахнет солнцем, / – Ты – Бог. / Ты круглое, веселое, доброе солнце» [Там же, с. 90].
- 7 Шести- и более стопные анапесты встречаются лишь у поэтов, осознанно нацеленных на версификационный эксперимент (В. Брюсов, Г. Шенгели).
- 8 Работы Б. М. Эйхенбаума и Д. Е. Максимова вполне могли быть знакомы Сосноре, который всерьез занимался техникой стиха.
- 9 Созвучие «С пива мышшь» / «Спи, малыш!» будет точнее (и комичнее), если мысленно допустить еще одну фонетическую деформацию – лабиализованное на польский манер л в слове «малыш» – [млʲыш]. Внутри связного и сложно организованного поэтического высказывания растворен, наподобие анаграммы, совсем другой тип речи, регрессивный: дважды повторенное слово «мяук» (инфантильное словообразование), «фказки», «мавыш».
- 10 Известна серия сделанных Михаилом Балцвиником в конце 1960-х – начале 1970-х годов фотографий Виктора Сосноры, на которых он запечатлен со своей собакой Руной.
- 11 В контексте советской литературной памяти ассоциативная связь мыши с пивом, возможно, поддержана басней С. В. Михалкова «Хитрая мышка» (в первой публикации – «Кот и мышшь»), где даже в нетрезвом виде (в результате несчастного случая: «Однажды, видимо спросонок, / Упала Мышь в пивной бочонке» [Михалков, 1946, с. 8]) мыши удается обмануть кота, подобно тому,

как в сказке Шарля Перро Кот в сапогах обманул людоеда (огра): «Тону-у! Спасите кто-нибудь! / Я гибну в жигулевском пиве!» <...> / Но, очутившись в страшных лапах, / Дрожа до самого хвоста, / Пивной распространяя запах, / Мышь улизнула от Кота» [Там же].

12 Благодарю Т. В. Соснору (Санкт-Петербург) за указание на эту связь и эту публикацию.

13 В неподписанной редакционной статье, текст которой с большой вероятностью принадлежал тогдашнему редактору «Энергии» Владимиру Львовичу Глебову (1929–1994), в том же выпуске было приведено и начало стихотворения: «Вот прочитанные на Дне поэзии стихи Виктора Сосноры, дающие с революционной партийностью народную оценку парадному великолепию царской империи. И пусть иногда у В. Сосноры встречаются стихи эстетически спорные (начало “Первой версии”: “На берегу волны пустынной </> не стоял, а телом грешным </> обвисал, бляя постыдно </> в кадь с рассолом огуречным. </> Плюс царю еще простуда, </> засопливлен ус кошачий, </> для царицы-проститутки </> царь хоть болен, но ишачит”), но они очень четко выражают именно народное восприятие царя-угнетателя» [Без подписи, 1966, с. 4]. Обратим внимание на «ус кошачий». Выражаю признательность сотрудникам Научной библиотеки НГТУ НЭТИ им. Г. П. Лыщинского, где хранятся полные комплекты газеты «Энергия».

14 По отдаленной ассоциации уместно, может быть, вспомнить «гибридную» фамилию inferнального ростовщика из ранней редакции гоголевского «Портрета»: Петромихали. Гибрид образован из частей имени известного политического деятеля Греции Петроса Мавромихалиса (Петро-бея; 1765–1848).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

[Без подписи]. Конкурс на лучшее произведение поэтов-непрофессионалов // Энергия: Орган парткома, комитета ВЛКСМ, профкома, месткома и ректората Новосибирского электротехнического института (Новосибирск). - 1966. - № 13–14 (96–97), 18 апр. - С. 3-4.

Быдина, И. В. Исследование поэтического текста в когнитивно-коммуникативном аспекте / И.В. Быдина // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. - 2005. - № 3 (13). - С. 45-53.

Коровин, В. И. О стихотворении М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу…» / В.И. Коровин // От истории текста к истории литературы. Вып. 2. - Москва: ИМЛИ, 2019. - С. 88-116.

Лермонтов, М. Ю. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1: Стихотворения, 1828–1841. - Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1979. - 655 с.

Максимов, Д. Е. О двух стихотворениях Лермонтова: «Родина». «Выхожу один я на дорогу» / Д.Е. Максимов // Русская классическая литература: Разборы и анализы / Сост. Д. Л. Устюжанин. - Москва: Просвещение, 1969. - С. 121-141.

Михалков, С. В. Басни-шутки / С.В. Михалков // Крокодил. - 1946. - № 5, 10 февр. - С. 8.

Соковнин, М. Е. Проза и стихи / М.Е. Соковнин. - Вологда: Полиграф-Периодика, 2012. - 336 с.

Соснора, В. А. Таков закон… / В.А. Соснора // Советская Сибирь. - 1962. - № 11 (12563), 13 янв. - С. 3.

Соснора, В. А. Первая версия основания Петербурга (Отрывок) / В.А. Соснора // Энергия (Новосибирск). - 1966. - № 13-14 (96-97), 18 апр. - С. 3.

Соснора, В. А. Трое; «Гори, звезда моя, гори!.. / В.А. Соснора // Таллин. - 1979. - № 2. - С. 28-29.

Соснора, В. А. Стихотворения / В.А. Соснора. - Санкт-Петербург: Союз писателей Санкт-Петербурга; Москва: ООО Группа Компаний «РИПОЛ классик», Издательство «Пальмира», 2018. - 910 с.

Трое. А. Крученых, В. Хлебников, Е. Гуро / Обложка и рисунки посвящаются памяти Елены Гуро. Художником К.С. Малевичем. - Санкт-Петербург: Журавль, [1913]. - 96 с.

Эйхенбаум, Б. М. Мелодика русского лирического стиха / Б.М. Эйхенбаум. - Петербург [Петроград]: ОПОЯЗ, 1922. - 200 с.

REFERENCES

[**Bez podpisi**]. Konkurs na luchshee proizvedenie pojetov-neprofessionalov // Energija (Novosibirsk). - 1966. - № 13-14 (96-97), 18 apr. - S. 3-4.

Bydina, I. V. Issledovanie pojeticheskogo teksta v kognitivno-kommunikativnom aspekte / I. V. Bydina // Izvestija Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. - 2005. - № 3 (13). - S. 45-53.

Korovin, V. I. O stihotvorenii M. Ju. Lermontova «Vyhozhu odin ja na dorogu...» / V. I. Korovin // Ot istorii teksta k istorii literatury. Vyp. 2. - Moskva: IMLI, 2019. - S. 88-116.

Lermontov, M. Ju. Sobranie sochinenij: v 4 t. T. 1: Stihotvorenija, 1828-1841. - Leningrad: Nauka. Leningradskoe otdelenie, 1979. - 655 s.

Maksimov, D. E. O dvuh stihotvorenijah Lermontova: «Rodina». «Vyhozhu odin ja na dorogu» / D. E. Maksimov // Russkaja klassicheskaja literatura: Razbory i analizy / Sost. D. L. Ustjuzhanin. - Moskva: Prosveshhenie, 1969. - S. 121-141.

Mihalkov, S. V. Basni-shutki / S. V. Mihalkov // Krokodil. - 1946. № 5, 10 fevr. - S. 8.

Sokovnin, M. E. Proza i stihy / M.E. Sokovnin. - Vologda: Poligraf-Periodika, 2012. - 336 s.

Sosnora, V. A. Takov zakon... / V.A. Sosnora // Sovetskaja Sibir'. - 1962. - № 11 (12563), 13 janv. - S. 3.

Sosnora, V. A. Pervaja versija osnovanija Peterburga (Otryvok) / V.A. Sosnora // Energija: Organ partkoma, komiteta VLKSM, profkoma, mestkoma i rektorata Novosibirskogo elektrotehnicheskogo instituta (Novosibirsk). -1966. - № 13-14 (96-97), 18 apr. - S. 3.

Sosnora, V. A. Troe; «Gori, zvezda moja, gori!.. / V.A. Sosnora // Tallin. - 1979. - № 2. - S. 28-29.

Sosnora, V. A. Stihotvorenija / V.A. Sosnora. - Sankt-Peterburg: Sojuz pisatelej Sankt-Peterburga; Moskva: ООО Группа Компанij «РИПОЛ классик», Izdatel'stvo «Pal'mira», 2018. - 910 s.

Трое. А. Крученых, В. Хлебников, Е. Гуро / Обложка и рисунки посвьяshhajutsja пам'jати Eleny Guro. Hudozhnikom K. S. Malevichem. - Sankt-Peterburg: Zhuravl', [1913]. - 96 с.

Ejhenbaum, B. M. Melodika russkogo liricheskogo stiha / B.M. Ejhenbaum. - Peterburg [Petrograd]: OPOJaZ, 1922. - 200 с.

JERZY FARYNO¹

Warszawa

ОТКУДА ЖЕ ВЗЯЛСЯ И КУДА ДЕВАЛСЯ «РИМ» У МАНДЕЛЬШТАМА?²

«Еще раз» в заглавии статьи Тарановского *Еще раз о стихотворении Мандельштама «На розвальнях, уложенных соломой» (Иные дополнительные наблюдения и некоторые новые материалы)*³ означает 'шестой раз': над этим стихотворением работает Тарановский с 1968 года. И это самое естественное положение в литературоведении. Оно относительно ново только в том отношении, что обычно преобладают толкования разных исследователей, тогда как в этом случае исследователь один и тот же. Исключительным, также и среди собственных литературоведческих работ Тарановского, является тут другое обстоятельство: за все шесть раз Тарановский все-таки не прочитал «*На розвальнях, уложенных соломой...*» и ограничился всего лишь наиболее общей (и весьма поверхностной) композиционной схемой и некоторыми мотивами. Весь остальной дискурс Тарановского играет роль приложений (хотя их, видимо, и считает автор «прочтением» текста Мандельштама), состоящих из выборок как историко-культурного, так и художественного и биографического материала самого Мандельштама. Короче говоря, и последняя статья вызывает впечатление скорее конспекта и предварительных заготовок к работе о стихотворении «*На розвальнях, уложенных соломой...*», чем фактическое его прочтение. Такое впечатление возникает не по причине полисемантической текста Мандельштама (это ведь и ожидается от высокохудожественного произведения), а по причине слабой включаемости в структуру стихотворения вводимых Тарановским материалов и контекстов.

Любой внешний контекст и любой фактический материал (с опознанными реалиями включительно) входит в структурные отношения с определенным художественным текстом тогда, когда он получает на это соответствующие санкции в структуре данного текста и, благодаря этой структуре, актуализирует те или иные свои смыслы. Если под структурой понимать совокупность заданных отношений между вычленяемыми значимыми позициями текстового пространства, то

само собой разумеется, что в рамках этих отношений будут активированы далеко не любые внешние контексты, а только те, которые подчиняются (или: не противоречат) данной структуре. Так, если «солома» последнего стиха – эквивалент «соломы» первого, то она не могла сделаться «рыжей» и вспыхнуть ‘костром’ самопроизвольно – эти ее свойства должны были присутствовать хотя бы в латентном виде уже в ее первом упоминании (скажем, подразумевающим отсылку к иным текстам Мандельштама, к иным текстам культуры или к мифологеме ‘солома’ с соответствующими ‘зловещими’ коннотациями). Аналогичным образом и мотив «птичьих стай» (в стихах «Сырая даль от птичьих стай чернела, И связанные руки затекли») не присочинен, а в рамках текста продолжает латентную ‘воробьино-птичью’ сему в топониме «Воробьевы горы» первой строфы и указывает на потенциальность таких коннотаций и в этом отправном мотиве. По этой причине значительно естественнее ассимилируется структурой стихотворения контекст народно-христианских представлений о ‘соломе’ и ‘воробьях’, чем цитата из *Заметок о поэзии*, где и «Воробьевы горы» и «птичий полет» соотношены у Мандельштама с явно положительным текстовым окружением. Зато не сложно отыскать у Мандельштама мотив «воробьев», «соломы» или «птиц» и с противоположной – отчетливо отрицательной оценкой. Кроме примера, приводимого в моей статье, ср. еще стихотворение «*Московский дождик...*» [Мандельштам, 1967, с. 101-102, №. 134]⁴:

...Он подает, куда как скупой,
Свой воробьиный холодок
[...]
Как будто холода рассадник
Открылся в лапчатой Москве,

где «лапчатая» – эквивалент мотивов «коленчатой тьмы», ‘перепончатого леса’, ‘чешуи искалеченных крыл’ в то же время написанного стихотворения «*Ветер нам утешенье принес...*» (с. 101, №. 133).

Небезынтересно напомнить также и о стихотворении «*Нет, не спрятаться мне от великой мур...*» (с. 165, №. 232):

Нет, не спрятаться мне от великой мур
За извозчичью спину-Москву –
[...]
Мы с тобою поедим на «А» и на «Б»
Посмотреть, кто скорее умрет.

А она – то сжимается как воробей,
То растет, как воздушный пирог,

И едва успеваешь грозить из дупла –
Ты – как хочешь, а я не рискну,
У кого под перчаткой не хватит тепла,
Чтоб объехать всю курву-Москву.,

где Мандельштам недвусмысленно возобновляет как устойчивый общий свой мотив поездки по городу как 'скитания-страстей', так и частный мотив, так сказать, первой своей поездки по Москве в «*На розвальнях, уложенных соломой...*».

Вопреки декларациям, Тарановский не вникает в структуру стихотворения Мандельштама и в реляции между отдельными его мотивами. К примеру, он вообще не ставит вопроса о смысле и функции в тексте мотивов «детей», «хлеба, оставленного в печи» и их соотносимости с мотивами «народ», «Худые мужики и злые бабы» или мотива «играют дети» и мотива «И возвращался с гульбища народ». Тут Тарановский озабочен только реконструкцией реалий и, сам того не желая, опознанные реалии ставит в позицию содержания стихотворения Мандельштама. Тем временем, если «мужики и бабы» и характерны для Москвы и этим отличают ее от Перербурга, то нет сомнения, что они попали в стихотворение отнюдь не ради экзотичности Москвы («*На розвальнях, уложенных соломой...*» – как никак не путевой и не этнографический очерк). Не установив внутритекстовых реляций, внутритекстовой системности, вряд ли возможно семантизировать те или иные мотивы, а тем более налагать на них внешний контекст.

Мандельштам – не только поэт, но и поэт авангардной формации. Это значит, что в его текстах не может быть посторонней мотивики, а лишь мотивика если и не полностью взаимовыводимая, то, по крайней мере, целиком взаимоподдерживающаяся. Желая разобраться в структуре Мандельштамовского (и авангардного вообще) текста, необходимо задаться вопросом, откуда некий мотив взялся (из чего предшествующего выведен) и куда некий мотив девался (во что последующее трансформировался). Куда, скажем, девался 'рок', наличествующий в «роже роковой», куда девалась «церковка» или откуда взялся «Рим»?

Анаграмматически 'рок' обнаруживается в таких словоформах как «Розвальнях», «РОГожей РОКовой», «ВОРОбьевых ГОР», «ОГРОМ-

ною». Дальше эта анаграмма повторяется в «ГОРели» (вероятно, нельзя также пренебречь и наличием «РО/ОРО» в «наРОд» и «ВО-РОт»). Короче говоря, «РОГ/РОК/ГОР» кульминарует в мотиве «три свечи ГОРели», и, желательно нам это или нет, связывает эти «свечи» со зловещими, смертельными коннотациями (даже помимо отсылок к распространенной мифологеме 'трех свечей'), а в финале эксплицируется мотивом 'поджога'. Семантически 'рок' трансформируется в выведенный на поверхность мотив 'судьбы': «три свечи» и «три встречи».

«Церковка» в силу конструкции «до церковки» стоит в позиции 'цели и предела пути'. Фонологически, кажется, она тут не активна, семантически же трансформирована в «часовню» и в имя: «Бог», при этом отдельно надо было бы разобраться, не играет ли тут своей роли связь с 'час' в значении времени, но и определенного – 'рокового' – срока. Более того: мена «церковки» на «часовню» – мена храма, алтаря, на икону, т.е. дома Божья на самого 'Бога', ибо православная икона – не изображение Бога, или святого, а его присутствие. Если это Иверская часовня, как полагают Флакер и Тарановский, то это одновременно и локус чудодейственной иконы Божьей Матери. Тогда мена «Не три свечи горели, а три встречи», т.е. мена «свечей» на «встречи» могла бы читаться как реализация 'чуда', которое и есть не что иное как 'богоявление'. Такова тут может быть внутренняя логика появления мотива «сам Бог благословил». Не следует также упускать из виду, что до этой строфы движение в тексте имеет двойной характер. Это и движение 'к цели' и 'вовнутрь': «до церковки знакомой» → «в Угличе играют дети в бабки», «хлеб, оставленный в печи» → «в часовне три свечи» = «три встречи» → «в черные ухабы» и движение 'мимо': «Мы ехали огромною Москвой» → «По улицам меня везут» → «а Рим далече» → «возвращался с гульбища народ», «Переминались у ворот» → «Сырая даль от птичьих стай чернела». Если сквозной 'зрелищный' проезд 'мимо' длится до конца текста, то движение 'вовнутрь' прекращается на мотиве «Ныряли сани в черные ухабы». Мотив же «церковки»-«часовни» замыкается на «свечах»-«встречах» и мотиве «Одну из них сам Бог благословил». С этого момента сохраняется только мотив 'рока'-'судьбы' и 'свечи' в виде таких мотивов, как «руки затекли» и «солону подожгли» в финальном стихе. Там же возобновляется звуковой повтор в «церковки» - «Царевича». Как ни смотреть, «Царевич» оказывается тут трансформацией инициального

мотива «церковки». Ее интерпретации могут быть разными и предложенная мной в статье – одна из возможных. Соотнесенность же мотивов внутри текста, как видно, вполне последовательна и однозначна и не допускает произвольностей интерпретатора. Поэтому закрывать на нее глаза никак нельзя.

Но откуда же взялся «Рим» и куда он девался после третьей строфы?

При более внимательном чтении текста обнаруживается, что «Рим» наличествовал, по крайней мере, как анаграмма уже в первой строфе, а наиболее явственно в словоформе «огРОМнОю Москвой» в латиноязычном варианте 'Рома' – 'Roma'.

Как семантизирует Мандельштам это 'Roma' и на какие семантизации позволяет структура стихотворения – другой вопрос. В частности, надо бы проверить, не читает ли Мандельштам это имя согласно устоявшейся традиции, т.е. как анаграмму (или палиндром) 'Roma – amor' (тогда объяснимым был бы стих «И никогда он Рима не любил», т.е. появление словоформы «любил»), как греч. омоним 'Ρώμη' или 'Ρώμη' со значением 'сила' (тогда объясним бы сквозной мотив 'насилия') и, наконец, как парадигму 'Roma / mors / amor', т.е. 'Рим / смерть / любовь'⁵ (тогда объяснялось бы переплетение мотивов 'рока' и 'благословления').

Текст начинается с «Москвы». Но эта «Москва», как я показал в статье, – промежуточный амбивалентный локус между 'демонизмом' «Воробьевых гор» и 'сакральностью' «церковки знакомой». В очередных строфах эта амбивалентность «Москвы» 'разложена' на мифологему «Углич» и мифологему «Рим». Продвигаясь «огромною Москвой», Мандельштамовский «Я» движется по диахронии к 'источкам' или к 'составным архе-семам' понятия 'Москва'. Как наследница 'угличской традиции' (а этим самым, быть может, и византийской) 'Москва' в виде «часовни» хранит полученное от Бога благословление. Как наследница 'Рима' – отвергается. Тут можно только спорить о содержании этих традиций.

Ни «Углич», ни «Рим» в очередных строфах не пропали, однако, бесследно. «Углич» сохраняется по крайней мере в мотиве «царевича»: кто бы этот «царевич» ни был, он остается вариантом инвариантного 'царевича Дмитрия'. Мотив «печи» подсказывает, что имя «Углич» читает Мандельштам в связи с 'углем', 'огнем', 'жжением'. По-

этому и в финальном 'поджоге' эта связь не исключена. Тогда одно и другое должно читаться в ключе 'жертвенности' (и, может быть, 'искупления'). «Рим» же сохраняется в строфе IV. Тут не будет лишним напомнить уподобление Москвы Риму в стихотворении «*Когда в темной ночи замирает...*» почти буквально такое же, как и в «*На розвальнях, уложенных соломой...*»:

Когда в темной ночи замирает
Лихорадочный форум Москвы,
[...]

Льются мрачно-веселые толпы
Из каких-то божественных недр.

Это солнце ночное хоронит
Возбужденная играми чернь,
Возвращаясь с полночного пира
Под глухие удары копыт. (с. 71-72, № 102)

Ставя в центр строфу III, схема Тарановского вводит в заблуждение и, сама того не ведая, делает лишними строфы IV и V. Тем временем эти строфы обязательны: они эксплицируют смысл строфы III и центром текста (а также и его финалом) становится последняя строфа. Идея 'Рима'-'империи', будь то Москва или Петербург, противопоставляется 'ожидание Царевича' и 'искупление'. Ср. хотя бы аналогичный мотив 'жертвы на костре' в *Оде Бетховену*

О величавой жертвы пламя!
Полнеба охватил костер –
И царской скинии над нами
Разодран шелковый шатер.
И в промежутке воспаленном,
Где мы не видим ничего, –
Ты указал в чертоге тронном
На белой славы торжество! (с. 44-45, № 72)

Если учесть такие факты, что в тексте имеется мотив «Воробьевых гор», 'благословления', подразумеваемой Иверской часовни, и 'жжения соломы', с одной стороны, а с другой, что на биографическом уровне текст вызван совместными с Цветаевой прогулками по Москве в марте 1916 года и что создававшийся тогда цикл Цветаевой *Стихи о Москве* содержит тексты адресованные Мандельштаму, а одновременно создавались стихи «*В день Благовещенья...*» (23 марта 1916), «*Канун Благовещенья...*» (24-25 марта 1916), «*Димитрий! Марина!*

В мире...» (29, 30 марта 1916), то финальное Мандельштамовское «И рыжую солому подожгли» может читаться как знак Благовещенья, т.е. как реализации стиха «Одну из них сам Бог благословил». В народных представлениях Благовещенье отмечается по-разному, но, в частности, существуют убеждения, что этот день нарушается воробьями (они, в отличие от других птиц, выют тогда свои гнезда), и существует обычай сжигать соломенные постели, ходить ночевать в клеть и не жечь лучину. Мандельштам не активизирует эти: смыслы в своем стихотворении, наоборот, он их переосмысляет и 'благовещение' контаминирует с 'благословлением'. В статье я отсылал как к истории Валаама, так и к истории Иоанна Крестителя. Первая отсылка может вызвать возражения, она требует более детальной аргументации. Вторая – очевидна. Ради вящей убедительности процитирую то место из Евангелия от Луки (3: 15-22) еще раз и в более полном виде:

Когда же народ был в ожидании, и все помышляли в сердцах своих об Иоанне, не Христос ли он, –

Иоанн всем отвечал: я крещу вас водою, но идет Сильнейший меня, у Которого я не достоин развязать ремень обуви; Он будет крестить вас Духом Святым и огнем;

Лопата Его в руке Его, и Он очистит гумно Свое и соберет пшеницу в житницу Свою, а солому сожжет огнем неугасимым.

Многое и другое благовествовал он народу, поучая его.

Ирод же четвертовластник, обличаемый от него за Иродиаду, жену брата своего, и за все, что сделал Ирод худого,

Прибавил ко всему прочему и то, что заключил Иоанна в темницу.

Когда же крестился весь народ, и Иисус крестившись молился, – отверзлось небо,

И Дух Снятый нисшел на Него в телесном виде, как голубь, и был глас с небес, глаголющий: Ты Сын Мой возлюбленный; в Тебе Мое благоволение!

Желаем мы того или нет, очевидность текстологических совпадений в данном случае не позволяет пренебречь этим евангельским контекстом, наоборот, заставляет проверить его включаемость в структуру «*На розвальнях, уложенных соломой...*».

Евангельские слова «народ был в ожидании, и все помышляли в сердцах своих об Иоанне, не Христос ли он» актуализуют русскую мифологию 'царевича' и 'самозванца' как 'христофорическую личность'. Более того: народ 'самозванцев' не знал. Всякий самозванец получал неслыханную поддержку в народе именно потому, что он восприни-

мался как чудом спасшийся царевич Дмитрий. С точки зрения народа самозванцем был как раз актуально восседающий на троне царь. Противоположным образом употребляются термины 'самозванец' и 'царь' державной историографией [см.: Успенский, 1982, с. 201-235]. С данной точки зрения решительно безразлично, является ли Мандельштамовский «Я»-«Царевич» соответствием Дмитрия или Алексея или же всех 'царевичей' с 'самозванцами' (вплоть до Лжеалексеев и Лжепетров) включительно. Безразлично только, какую позицию занимает Мандельштам – народного сознания или же официальной историографии. Отказ от державного «Рима» («И никогда он Рима не любил») говорит в пользу первого.

Но и самозванчество – не основная проблема Мандельштама (это проблема Цветаевой). Мандельштам движется по истории вспять, к основам мифологемы 'христофорического царевича' и отсылает к предтече Христа – к Иоанну Крестителю (но, может быть, и еще глубже – к Валааму), т.е. на первое место выдвигает смысл 'искупительной миссии'.

«Глас с небес глаголющий: Ты Сын Мой возлюбленный; в Тебе Мое благоволение!» находит свое соответствие в словах «три встречи – Одну из них сам Бог благословил». И опять: Мандельштам не останавливается на споре 'Рим ли, Константинополь или же Москва', а выводит предмет спора: идею искупительной миссии.

Русское сознание объективирует эту идею в ипостаси 'царевича'. И ее как раз и эксплицирует Мандельштам, отодвигая на задний план или вовсе удаляя ее государственные и идеологические толкования. Авангард, в том числе и Мандельштам, дешифрует культуру и историю, а не пишет варианты накопленных культурой и историей сюжетов. То, что является основным инвариантным содержанием Мандельштамовского стихотворения, можно было бы, по-видимому, определить Пастернаковским термином из *Детства Люверс* христианства (в отличие от христианства), т.е. понятием, которое лежит в основе всех вероисповедований, порожденных ветхозаветной традицией.

Что касается Рима, то, как правило, исследователи забывают, что у Мандельштама имеются по крайней мере 'три Рима': культурогенный, империльный и христианский, 'град Петра'. Первый всегда у Мандельштама положительный, а второй и третий строятся как анта-

гонистическая пара, по принципу оппозиции. Ср., например, стихотворение «Пусть имена цветущих городов...»:

Не город Рим живет среди веков,
А место человека во вселенной.

Им овладеть пытаются цари,
Священники оправдывают войны,
И без него презрения достойны,
Как жалкий сор, дома и алтари. (с. 40, № 66)

Кроме этого ср. еще стихотворения *Посох* и *К энциклике папы Бенедикта XV* (с. 42-43, №№ 69, 71).

Но это не всё. Как я говорил в статье, и авангарду в целом и Мандельштаму в частности свойственны 'раздвижное' слово или 'раздвижной мотив', что ведет к удвоению и расчленению на план выражения и сущность. Это прекрасно видно, скажем, в Мандельштамовской фразе «Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена – Не Елена – другая – как долго она вышивала?» из «*Золотистого меда струя из бутылки текла...*» (с. 63-64, № 92).

Аналогично и удвоение «Рима» в строфе III «*На розвальнях, уложенных соломой...*»: «Рим далече» – 'Рим христианский', 'град Петра', 'место человека во вселенной'; «никогда он Рима не любил» – 'Рим державный', 'империя', 'идея государственности'. Это же удвоение имеет место и в мене 'свечей' на 'встречи', где 'встречи' – сема 'погребальных свечей'. Легко увидеть, что «Рим далече» – отсылка к евангельскому эпизоду в Гефсиманском саду, где, как и в случае крещения, молящемуся Иисусу явился «Ангел с небес и укреплял Его» (Лука 22: 43), и где предначертанная «чаша» все-таки не отклонена: она будет испита так же, как и будет 'сожжен' Мандельштамовский «Царевич». В этом контексте первый 'Рим' получает смысл 'искупительной миссии' и в этом отношении эквивалентен как 'Угличу', так и 'царевичу'. Второй же 'Рим' – 'казнящая государственность'. Вот он в последней строфе и получает черты 'мнимого града Петра', т.е. Петербурга, стремившегося в истории России не только стать центром империи и этим подражать имперскому Риму, но и подменить собой 'священный град', будь то Рим, Константинополь или же Москва. В этом направлении и семантизировалось название Петербурга – «Санкт-Петербург», в этом же направлении мифологизировались и его застройка, и его эмблематика, с переносом царских усыпальниц включительно [(см.:

Лотман, Успенский, 1982, с. 236-249]. Аналогии же 'Петербург – Рим' у Мандельштама повсеместны, но они реализуют либо культурогенный аспект Петербурга, либо же аспект 'бездушной государственности' (ср. слова «Девичий Рим на берегу Невы» в стихотворении «Я потеряла нежную камею...», с. 60-61, № 87). Если не ошибаюсь, в 'христианском' ореоле Петербург у Мандельштама отсутствует. Вот этот 'четвертый Рим'-'Петербург-государственность' и отклоняется у Мандельштама. Но о какой-либо оппозиции или дифференциации внутри триады христианства 'Рим – Константинополь – Москва' в случае Мандельштамовской системы спорить напрасно. Ее нет. Ему свойственно недифференцированное христианство, а точнее – 'христианизм', очень близкий, кстати, к исторической основе европейской религиозности – к иудаизму, о чем исследователи почему-то забывают. Противоречия, о которых говорит Тарановский в случае Мандельштамовских нехудожественных дискурсов, – поверхностны. В художественной же системе Мандельштама их и вовсе нет. Они навязываются Мандельштаму извне, исходят от удерживаемых в головах исследователей дифференциаций, идущих от теологии соответствующих вероисповедований. Тем временем Мандельштам – не богослов. Вводя же в круг своих мотивов те или иные 'религии', Мандельштам дешифрует их так же, как и отдельные культуры, и движется к их инварианту. Чаще всего этим инвариантом является 'божественное Слово', основа всего сущего, всей культуры. Здесь не место распространяться на эту тему, но, думается, такая постановка вопроса может считаться вполне адекватной и может проявить не одно 'темное' место в поэтической системе Мандельштама. Авангард – транскультурен, трансрелигиозен и трансмифологичен. Эпоха дифференциаций прошла, наступила эпоха поиска культурных универсалий (инвариантов). Внутренние же дифференциации между отдельными авангардными направлениями сводится к разнице дешифруемых культурных ареалов и методов их дешифровки. Отсутствие принципиальных различий и яркость частных различий тут особенно хорошо видна на примерах повсеместной взаимной цитации авангардистов. Мандельштам – не исключение в этой формации. И он – транскультурен, трансрелигиозен, трансмифологичен и, так сказать, транскитатен (последнее свойство Мандельштамовской поэтики первым отметил и начал последовать не кто иной, а именно Тарановский; тем поразительнее, что этот же исследователь

не заметил трансрелигиозности – тут, думается, большую роль сыграла распространившаяся с семидесятых годов тенденция литературоведения подменять художественное содержание опознаваемыми реалиями и биографическими данными в случае так называемых ‘темных мест’ авангардного художественного дискурса, с одной стороны, а с другой – забывчивость этих же литературоведов, что еще так недавно такую же подмену художественного содержания ‘реалистичностью’ образов литературы XIX века они считали вульгаризацией.

* * *

Теперь я вкратце остановлюсь на тех моментах, которые вызвали при чтении моей статьи недоумения Тарановского.

1. Отсылки к символике народных представлений видятся Тарановскому «курьёзными». Неким упреком звучит также и источник – Поэтические воззрения славян на природу А. Афанасьева (1865-1869) – см. с. 462.

Легко проверить, что, когда я обращаюсь к Афанасьеву, то отнюдь не к его интерпретациям, а к вводимому и цитированному там этнографическому материалу. Сегодня толкования Афанасьева во многом уже не удовлетворительны, однако зарегистрированный в его труде материал может считаться всего лишь неполным, но никак не деактуализованным. Не знаю, читая ли Афанасьева Мандельштам, но этот труд был настольной книгой всей Мандельштамовской генерации поэтов (самый яркий пример – Хлебников). Более того, даже «наивности» Афанасьева воспринимались и функционировали в то время значительно серьезнее, чем нам теперь это кажется, и, как ни смотреть, были фактами тогдашней культуры. Поэтому нередко более адекватной может оказаться справка по толкованиям Афанасьева, чем по толкованиям (а не материалам) этнографии 60-80 годов XX века.

Я понимаю, что Тарановского смущает не столько возраст этнографического источника, сколько уже сама возможность связывать Мандельштамовскую мотивику с мотивикой народной культуры. Тем временем это один из важнейших контекстов авангарда, в том числе и Мандельштама. Особенно в случае очевидного в данном стихотворении мотива ‘самозванца-царевича’, который и есть не что иное как именно глубинный пласт русской народной культуры. Но и такие частные мотивы как «сани», ‘вожение преступника по городу’, «без

шапки», 'связанность', «игра в бабки», «солома», 'сжигание соломы' или сжигание 'самозванца-колдуна' вовсе не церковные, а результат стихийной контаминации язычества и христианства. Почему же, в таком случае, подозрительной показалась Тарановскому 'воробьиная' мотивика?

Отсылая к народной символике тех или иных мотивов, я, кажется, достаточно далек от свободного ассоциирования: все эти мотивы контролируются их употреблением (иногда более отчетливым и явственнее эксплицирующим данный смысл) у исследуемого автора в иных его произведениях (в первую очередь – художественных; не художественные авторские дискурсы привлекаю исключительно редко). Так, в случае «соломы» приводится мандельштамовский же контекст, где «солома» еще более отчетливо связана со мыслью 'смерти'. То же – в случае мотива «саней». По поводу мотива «без шапки» предлагаю хотя бы следующие места из стихотворений *Кассандре*:

Когда-нибудь в столице шалой,
На скифском празднике, на берегу Невы,
При звуках омерзительного бала
Сорвут платок с прекрасной головы... (с. 67, № 95):

и из «*Немецкая каска – священный трофей...*»:

В Познани и Польше не всем воевать –
Своими глазами врага увидеть
И, слушая ядер губительный хор,
Сорвать с неприятеля гордый убор. (с. 137, № 179)

Я не исключаю, что «шапка» может связываться у Мандельштама как с римским атрибутом 'отпущенного на волю раба', так и с еврейской культурой, но это проблема отдельного исследования. Зато связь со славянскими обычаями поддерживается рядом уже упомянутых мотивов стихотворения (в первую очередь – «саней» и «соломы»).

2. Вопросительный знак Тарановского по поводу моих слов, что «церковка» локализована «на противоположном от Воробьевых гор конце Москвы» (с. 462), свидетельствует о том, что Тарановский читает карту Москвы и безразличен к проблеме пространственной модели в мандельштамовском тексте. Как бы ни огромна была реальная Москва, конструкция «от ... до» ставит «церковку» в позицию конца этого пространства, в позицию его крайней точки (даже если она и урбанистический центр внетекстовой Москвы). Кроме того, путь тек-

стового «мы» и весь пространственный мир данного стихотворения тоже не начинается раньше «Воробьевых гор». Текстовая же «Москва» локализована именно между этими «от» и «до»: «От Воробьевых гор до церковки знакомой / Мы ехали огромною Москвой». Я пытаюсь определить внутритекстовую структуру пространства и ее как раз осмыслить (вопрос удачности этого осмысления – другое дело). В Москве я в моей жизни был всего несколько дней, зато располагаю ее картами разных эпох. Тем не менее карты эти никак мне мандельштамовского текста не разъяснили. Сомневаюсь также, помогла ли бы и туристическая поездка.

3. Вопросительный знак по поводу моего толкования 'благословления' как 'предопределения судьбы' и указания на миссию 'искупительной жертвы' (с. 463) поставлен с точки зрения только одного-единственного благословления – выбора Богом на центр христианства Константинополя. На это я уже ответил выше. И теперь моя очередь спросить Тарановского: имеются ли в данном стихотворении хотя бы минимальные следы византийско-константинопольской темы? В силу моей неосведомленности я их не замечаю.

4. «Реалии» четвертой «строфы Фарыно не понял» (с. 463). Это правда – я их не знал. Но и узнав теперь, из статьи Тарановского, я не знаю, как с ними быть.

Реалии же эти, по Тарановскому, таковы, что «мужики и бабы» – допускаемые в город в Москве крестьяне на службе дворников и не в униформах. В этом отношении Петербургские правила были другие. Из таких данных я делаю только один вывод: четвертая строфа говорит о Москве, а не о Петербурге. И всё. Этим же удовлетворяется и сам Тарановский. А ведь подобало бы еще спросить, какова же функция этих реалий в стихотворении Мандельштама, существенно ли, что «народ» и «мужики и бабы» – не одно и то же? Остаются ли они на уровне этнографического наблюдения московской экзотики или же сохранены им в тексте с иной еще целью? В статье я спрашиваю иначе: какова связь мотива «гульбища» с прежде упоминавшейся 'игрой в бабки'; не значим ли факт, что в строфе II «пахнет хлеб, оставленный в печи», а тут «возвращался [...] народ»; не подразумевает ли «гульбище» связи с 'римской темой', т.е. с 'римскими зрелищами'-'форунами', и ряд других.

Небезынтересно было бы еще задуматься, нет ли тут отсылки к знаменитой фразе Пушкинского *Бориса Годунова* «Народ безмолвствует». Это тем вероятнее, что «народ» у Пушкина толпится у входа в дом Бориса в ожидании объявления наследника престола. Вместо этого народу объявляется: «Народ! Мария Годунова и сын ее Федор отравили себя ядом. Мы видели их мертвые трупы», после чего следует ремарка «Народ в ужасе молчит». Я не могу теперь интерпретировать эту переключку между Мандельштамом и Пушкиным, однако укажу на факт, что и у Пушкина реализуется народная мифологема 'царевича-жертвы': истинный 'царевич' тот, кто 'убит', вступающий же на трон (даже считавшийся 'истинным' и ожидавшийся 'царевич' Дмитрий Самозванец) рассматривается как 'ложный'. Ср.:

Народ в ужасе молчит.

Что ж вы молчите? кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!

Народ безмолвствует.

Конец

5. «'Сырая даль', – по мнению Фарыно – переключается со словами 'а Рим далече' и потому [?] может восприниматься как иносказание Рима» (463).

Отвечаю на вопрос: если бы Мандельштаму была нежелательна такая переключка и вызываемая ею ассоциация, сомнительно, допустил ли бы он такой явственный лексический повтор «далече» / «даль», такую фонетическую парадигму «Четвертой (не бывать): – «черные (ухабы)» – «(Сырая даль от птичьих стай) чернела» и сквозной семантический повтор «ныряли (сани)» – «сырая» – «затекли». Предложенная мной семантизация может быть не убедительной или ошибочной, согласен, но беда в том, что Тарановский ставит под вопрос не семантизацию, а обнаруживаемые в тексте реляции.

6. «В конечном итоге Фарыно приходит к заключению, что в своем стихотворении Мандельштам имеет в виду не одного царевича, а двух: Димитрия во второй строфе и Алексея в пятой, объемля таким образом весь период Смуты [sic]».

Виноват. Период Смуты слишком узок. Теперь эту мысль я бы переформулировал более менее так: весь период актуальности явления самозванчества. Ср. во вводном параграфе статьи Успенского:

Самозванчество не представляет собой чисто русского явления, но ни в какой другой стране явление это не было столь частым и не играло столь значительной роли в истории народа и государства (ср.: [Чистов, 1967, с. 29]). Историю России нельзя написать, обходя проблему самозванчества: по словам Ключевского, „у нас с легкой руки первого Лжедмитрия самозванство стало хронической болезнью государства: с тех пор чуть не до конца XVIII в. редкое царствование проходило без самозванца“ [Ключевский, т. III, с. 27]. С начала XVII и до середины XIX в. едва можно обнаружить два-три десятилетия, не отмеченные появлением нового самозванца на Руси; в некоторые периоды самозванцы насчитываются десятками [Чистов, 1967, с. 32, 179-180].

Корни этого явления остаются до конца не выясненными. <…> Существенный шаг в этом направлении был сделан К. В. Чистовым, который весьма убедительно показал связь самозванчества с утопической легендой о возвращающемся царе-избавителе: самозванчество, с точки зрения Чистова, и представляет собой реализацию этой легенды [Чистов, 1967]. Принимая целиком выводы Чистова, мы должны отметить, что его объяснение не является исчерпывающим. <…> Мы попытаемся показать, что в основе этой психологии лежат религиозные представления; иначе говоря, мы рассмотрим религиозный аспект самозванчества как явления русской культуры» [Успенский, 1982, с. 201-202].

7. Стих «немеет страшно тело», который я читаю в ключе евангельского 'Слова-Плоти', кажется Тарановскому натяжкой. По поводу расхождений в области интерпретаций (семантизаций) я спорить не могу и был бы даже склонен отказаться от своего предложения. Дело в другом: выдвигая такую интерпретацию, я все-таки предлагаю и некие ее обоснования. Самое интересное поэтому то, что Тарановский дискредитирует мое предложение интерпретации, но не опровергает аргументации. Тем временем я, кажется, не косноязычно сказал, что ввиду единственного в тексте стихотворения глагола говорения «(сам Бог) благословил» в слове «немеет» активизируется смысл (кроме основного – 'атрофии чувств') 'неметь' = 'лишаться речи'. Надо ли до-сказывать, что 'немота', 'бессловесность' у Мандельштама равносильна окончательной гибели и что 'говорение', 'речеспособность', 'слово' едва ли не 'физиологические' акты в системе Мандельштама? Ср. хотя бы эквивалентность «тело» – 'дыхание' – 'душа' в «Дано мне тело – Что мне делать с ним, Таким единым и таким моим?» (с. 6, № 8).

Siedlce-Warszawa 1987

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 JERZY FARYNO – известный польский славист, доктор филологических наук, профессор, исследователь русской литературы
 - 2 Статья полемическая, с подзаголовком (**вопрос и ответ Тарановскому**), написана в далеком 1987 году. По ряду не особо серьезных причин нигде не публиковалась. Но затронутая проблема чтения своей актуальности не утратила, поэтому здесь предлагается без каких либо изменений и перелелок. Снимаю только ее первоначальный подзаголовок (**вопрос и ответ Тарановскому**). – Е.Ф.
 - 3 См.: [Тарановский, 1987, с. 447-475] (отсылая к этой статье в моем тексте я указываю только страницы). Статья Тарановского состоит из трех частей. В первой (447-460) Тарановский суммирует весь опыт своих предшествующих разборов стихотворения «*На розвальнях, уложенных соломой...*»; в третьей (466-469) и в ряде примечаний вводит в оборот дополнительные материалы и сведения, которые так или иначе должны образовать контекст разбираемого стихотворения Мандельштама; вторая же часть (460-466) – изложение прочтений этого стихотворения [Struve, 1975, 1982; Flaker, 1977, 1964; Faryno, 1985] и их опровержение. Так вот, предлагаемая здесь моя статья и является попыткой ответить на возражения и недоумения Тарановского по поводу моего разбора «*На розвальнях, уложенных соломой...*». Поскольку, однако, контрпредложение Тарановского не вносит новых перспектив в осмысление мандельштамовского стихотворения, я в моем ответе вынужден был затронуть и некоторые вопросы более общего, так сказать, методологического порядка и детальнее изложить принципы моего подхода к литературному тексту и противопоставить их методу Тарановского.
 - 4 Произведения О. Мандельштама цитируются по этому изданию. Далее номер страницы указывается в круглых скобках после цитаты.
 - 5 У Мандельштама «Рим» анаграммируется как ‘мир’, ‘Рома’ и даже вписывается в ‘речевой’ мотив в стихотворении «Поговорим о Риме – дивный град!..» (с. 35, № 56): «ПоговоРИМ о РИМе», «На дольний МИР бРОсает пепел буРый Над фОРумОМ оГРОМная луна».
- Сходным образом, на уровне звуковых повторов, «Рим» связан с ‘громом’ и ‘именем’ в «К энциклике папы Бенедикта XV» (с. 43, № 71): «И голубь не боится ГРОМА, КотОРЫМ церковь говОРИт; В апостольском созвучьи: Рома!» и «Я повтОРяю это ИМя [...], Хоть говОРИвший Мне о РИМЕ В священном суМРАке Исчез!».
- Что касается русской поэтической традиции анаграммирования «Рима» (Пушкин, Шевырев, Вяч. Иванов, Тютчев, Мандельштам и др.) то она намечена в статье: [Топоров, 1987, с. 208-215].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- В. О. КЛЮЧЕВСКИЙ**,
1956-1959 *Сочинения в восьми томах*. Москва.
- Ю. М. ЛОТМАН, Б. А. УСПЕНСКИЙ**,
1982 *Отзвуки концепции «Москва – Третий Рим» в идеологии Петра Первого (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко)*. [В:] *Художественный язык средневековья*. Москва.
- О. МАНДЕЛЬШТАМ**,

1967 *Собрание сочинений в трех томах. Том первый: Стихотворения*. In-
ter-Language Literary Associates, Washington.

N. STRUVE,

1975 *Les thèmes chrétiens dans l'oeuvre d'Osip Mandel'stam*. [In:] *Essays in Honour in Honor of Georges Florovsky. Vol II: The Religious World of Russian Culture: Russia and Orthodoxy*. The Hague – Paris.

1982 *Оззип Манделштам*. Париж.

К. Ф. ТАРАНОВСКИЙ,

1987 *Еще раз о стихотворении Манделъштама «На розвальнях, уложенных соломой» (Иные дополнительные наблюдения и некоторые новые материалы)*. "Russian Literature", XXII-IV, November 1987, Amsterdam.

В. Н. ТОПОРОВ,

1987 *К исследованию анаграмматических структур. Анализ*. [В:] *Исследования по структуре текста*. Москва.

Б. А. УСПЕНСКИЙ,

1982 *Царь и самозванец: Самозванчество в России как культурно-исторический феномен*. [В:] *Художественный язык средневековья*. Москва.

J. FARYNO,

1973 *Cztery świątynie Mandelsztama*. „Teksty” 1973, nr 1 (7). Warszawa.

1984 «Сеновал» Манделъштама. [В:] *Text – Symbol – Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag*. Herausgegeben von Johanna Renate Döring-Smirnov, Peter Rehder, Wolf Schmid. Verlag Otto Sagner, München.

1985 *Blaženo nasljedstvo Mandeljštama: «Na sanjkama, prostrim slamom...»*. „Književna Smotra”, god. XVII, broj 57-58. Zagreb.

1987 «Золотистого меда струя...» Манделъштама. [In:] *Text and Context. Essays to Honor Nils Åke Nilsson*. Edited by Peter Alberg Jensen, Barbara Lönnqvist, Fiona Björling, Lars Kleberg, Anders Sjöberg.



ТЕКСТ. ЖИЗНЕТЕКСТ. МИФОТВОРЧЕСТВО



Е.А. Капустина¹

*Алтайский государственный технический университет
им. И.И. Ползунова*

БИОГРАФИЧЕСКИЙ КОД СТИХОТВОРЕНИЯ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА «КУЗНЕЧИК»²

В статье анализируется стихотворение Велимира Хлебникова «Кузнечик». Исследование различных вариантов стихотворения в сравнительно-типологическом аспекте позволяет говорить о хлебниковском стихотворении как репрезентанте жизнотворческой концепции поэта

Ключевые слова: Велимир Хлебников, варианты, жизнотворчество, текст-миф, биографический код

В литературной автобиографии «Свояси» (1919), кратко характеризуя свое творчество, В. Хлебников в число *«мелких, но значительных»* [Хлебников, 2000, т. 6, с. 8]³ своих вещей включает стихотворение «Кузнечик».

Текст «Кузнечика», на разных этапах творчества не однажды переписываемый Хлебниковым, имеет три редакции. Основным (каноническим) вариантом принято считать последнюю редакцию 1912 года. Однако каждая новая редакция не отменяет предыдущей, потому как *«кусковость»*, *«вариативность»*, *«отрывочность»*, *«незавершенность»*, *«фрагментарность»* являются важными факторами текстологической концепции Хлебникова. В этой связи весьма актуальным для хлебниковедения становится емкое определение Н.И. Харджиева, формулирующее основной принцип генеративного процесса поэта-будетлянина: *«Хлебников ощущал каждую свою словесную конструкцию не как вещь, а как процесс»* [Хлебников, 1940, с. 12]. Вероятнее всего, аналогом данного определения будет являться признание самого поэта: *«Вещь, переписанная кем-либо другим или самим творцом, но не переживающим во время переписки себя, утрачивает все те чары, которыми снабдил ее почерк в час «грозной выюги вдохновения»* [Хлебников, 2001, т. 3. с. 325]⁴.

Популярность «Кузнечика» в литературоведении (см. анализ стихотворения Якобсона, 1970; Вроона, 1993 и др.) объясняется не только его *многовариантностью*, но и *«отмеченностью»*. Имеется в виду многократное комментирование стихотворения самим Хлебниковым в

статьях на фоне довольно скупых «оговорок» поэта относительно совсем небольшой части своих *«вещих»* текстов. Даты написания трех вариантов стихотворения (1907 – 1908 – две редакции, 1912) не совпадают с датами комментирования текста в статьях «Разговор Олега и Казимира» (1913), «! Будетлянский» (1914) и литературной автобиографии «Свояси» (1919). Следовательно, каждое «возвращение» поэта к тексту стихотворения как бы являет его новое «состояние смысла», которое зачастую обусловлено биографией Хлебникова и, в частности, мировоззренческим кодом. Следовательно, данный текст можно назвать «свернутым» мифом о Поэте, «развернуть» который призваны различные источники: комментарии самого автора, его статьи, заметки и письма, а также знание мифологии и лингвистики. Основным аспектом данного исследования будет являться «биографический код».

«Комплекс» текстов «Кузнечика» условно можно классифицировать по времени написания на два периода: дофутуристический (две первые редакции 1907 – 1908 годов) и футуристический (редакция 1912 года). В каждой из редакций отсутствует всякая форма, выражающая авторское сознание и обычно являющаяся центром организации большинства поэтических текстов. Это мотивировано жанровой спецификой и, в частности, конструктивным принципом. Вероятнее всего, мы имеем дело с жанром Текста-мифа. В хлебниковедении этот термин был применен американским исследователем Х. Бараном при анализе стихотворения «Весеннего Корана» (1919) [Баран, 1993, с. 88]. На наш взгляд, термин Текста-мифа справедлив в отношении всех поэтических текстов Хлебникова. Как правило, в текстах поэта-будетлянина миф скрыт в глубине, а на поверхность выведены его знаки, воспринимаемые как криптограмма. Поэтому особый слой языка «Кузнечика», характеризующийся экстранормальной фоникой (*«тарарахнул»*, *«пинь, пинь, пинь»*) и специфическими грамматическими признаками (*«крылышка»*, *«лебедиво»*), не является кажущейся языковой аномальностью на фоне обыденного, а скорее представляет подобие мифологического праязыка с его многозначительным косноязычием.

Текст моделируется не как признаковый континуум: в нем разрушены логические связи и нет переходов одного в другое. Он строится как совокупность отдельных семантических центров – мифологем

Кузнечика, Зинзивера, Лебедиво и миров, порожденных этими мифологемами в пространстве Текста-мифа. Здесь, как и в любом мире, воспринимаемом в соответствии с мифологической логикой, время сжимается, а пространство как бы прерывается. Аналогом этих «провалов» являются «зияния», поэтому текст в каждой из редакций субституирует сложный конструкт с трехчастной структурой:

I часть: «Крылышка золотописьмом
Тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер».

II часть : «Пинь, пинь, пинь тарарахнул зинзивер».

III часть: « О лебедиво.
О, озари!» (т. I, с. 148).

Замкнутая структура текста стихотворения с характерной для нее «теснотой стихового ряда», особенно остро ставит проблему семантики слова, тяготеющего к предельной обобщенности символа. Общеизвестно, что в своих занятиях заумью Хлебников всегда был обращен к языковой полисемантической. Неслучайно среди ученых бытуют разночтения, прежде всего, относительно языка «Кузнечика». Поэтому в основе известных нам исследований лежит, прежде всего, языковой код. В 1970 году Р. Якобсон [Якобсон, 2000, с. 78], анализируя стихотворение, выходит на проблему подтекста путем интерпретации основных мифологем: Кузнечика, Зинзивера, Лебедиво. Он указывает на то, что каждая языковая единица кроме основной своей семантики имеет комплекс добавочных значений. Так, Кузнечик – насекомое, часто называемое в диалектах «конек», «коник», «прузик», наталкивает ученого на очевидную параллель Кузнечик – Троянский конь и является основной посылкой к реконструкции греческого мифа о Троянской войне, имплицитно заложенного в подтексте стихотворения. Позднее, в 1991 году, проблему «второго смысла» слова именно на материале этого текста пытался решить известный хлебниковед Р. Вроон [Вроон, 1993, с. 349].

Текст двух вариантов дофутуристического периода актуализирует в большей степени значение – Кузнечик – насекомое (в отличие от последней редакции, об этом смотри ниже) и тем самым реконструирует один из глубинных мифов, носящий биографический характер. Есть смысл говорить о том, что Кузнечик является формой субстанциональности Хлебникова-Поэта.

Две первые редакции стихотворения (1907 – 1908) приходятся на пору общения Хлебникова с кругом поэтов Вяч. Иванова. Письма поэта к родным этого периода являются своеобразным «подстрочником» к тексту «Кузнечика». В эпистолярном наследии свое ученичество – весьма важное для любого начинающего поэта – Хлебников связывает с двумя именами: М. Кузмина и Вяч. Иванова. Неоднократно в письмах к родным он подчеркивает: «Я подмастерье и мой учитель – Кузмин» (т. III, с. 325). «Я подмастерье знаменитого Кузмина. Он мой *magister*» (т. Ш, с. 326).

Также известно, что «весьма сочувственно к начинаниям» (т. Ш, З, с. 21) молодого поэта отнесся Вяч. Иванов. Хлебников посещал его «Башню», где и познакомился, судя по письмам, «со всеми молодыми литераторами Петербурга – Гумилев, Ауслендер, Кузмин, Гофман, гр. Толстой и др., Гунтер» (т. Ш, с. 325).

В одном из писем, адресованном Е.Н. Хлебниковой (Петербург, 28 ноября 1908 г.), появляется аналогия Хлебникова-подмастерья с Кузнечиком: «В хоре кузнечиков моя нота звучит отдельно, но недостаточно сильно и, кажется, не будет дотянута до конца» (т. Ш, с. 319).

Выстроенная автором парадигма Хлебников/Поэт-подмастерье/Кузнечик является сознательной мифологизацией им своей личности, где, как выразился Р.В. Дуганов, «поражает именно ничтожное состояние, которое отделяет в этом случае поэта как эстетический факт от В.В. Хлебникова как человека, создавшего этот и другие артефакты» [Дуганов, 1990, с. 118]. Несомненно, это обусловлено духом самой эпохи, в частности, атмосферой культурного жизнестроительства, витавшего в стенах «Башни» Вяч. Иванова.

О том, что в мифопоэтическом сознании Хлебникова Поэт и Кузнечик взаимозаменяемые понятия, инварианты, свидетельствует не только процитированное письмо поэта, но и некоторые тексты, датируемые 1908 годом, а следовательно, принадлежащие к тому же периоду, что и стихотворение «Кузнечик» (см. «В мигов нечет...»; т. I, с. 132 и «Зеленядины трав»; т. I, с. 137). В них Кузнечик также наделен функциями Поэта, а именно: маркированы его демиургические интенции – «ткачество», «пение», «делание».

Выбор подобной аналогии Поэт-подмастерье – Кузнечик (именно в двух ранних редакциях) может быть мотивирован биографией поэта, его эстетикой, мифопоэтикой, а также фольклорной и литературной

традициями. Во-первых, с точки зрения парадигматического аспекта эта аналогия, на наш взгляд, восходит к мифопоэтике М.В. Ломоносова (см.: «Стихи, сочиненные на дороге в Петергоф...», 1761), Г.Р. Державина (см.: стихотворение «Кузнечик», 1802), Я. П. Полонского (см.: поэму «Кузнечик-музыкант», 1859), а также А.С. Пушкина, имеется в виду аллюзия на очевидную параллель Пушкин-Сверчок/Хлебников-Кузнечик.

Во-вторых, окраска Кузнечика легко ассоциируется с паремией «молодо-зелено» и в какой-то степени объясняет, почему Хлебников называет «*молодых поэтов*», в том числе и себя, «*хором кузнечиков*».

Последняя редакция «Кузнечика», датируемая 1912 годом, приходится на Рубеж в преодолении символизма. Следовательно, она связана с важным эпизодом в биографии Хлебникова: окончательным разрывом поэта с Вяч. Ивановым и «Академией стиха», озаменованного, прежде всего, выходом скандального манифеста футуристов «Рыкающий Парнас» (1912).

Редакция 1912 года несет в себе отпечаток переоценки в целом отношений Хлебникова к академической традиции в литературе и символизму. В одной из статей поэт, возвращаясь к тексту стихотворения в очередной раз, отмечает: «*Крылышка... и т.д. поэтому прекрасно, что в нем как в коне Трои, сидит «ушкой» (разбойник). Крылышка скрыл ушка деревянный конь*»⁵. Если в двух первых редакциях формой субстанциональности Поэта является Кузнечик – насекомое, то в окончательном варианте происходит перекодировка. Текст актуализирует в большей степени второе значение мифологемы Кузнечик – конек, кобылка, коник, пружик. Однако в мифологическом сознании поэта Кузнечик уже ассоциируется не с насекомым, а с зоомифологемой Конь/Лошадь, которая становится формой телесности не только самого поэта в футуристический период его творчества, но и других будетлян⁶. Например, В. Маяковского («*А? Вова! В звезды стучится! Друг! Дай пожму твое благородное копытце*»; т. II, с. 179) и Д. Бурлюка («*Краски учитель/ Прозвал тебя/ «Буйной кобылой/ С черноземов России*»; т. II, с. 164).

Параномастически Кузнечик ассоциируется со словом «ушкой»-ник (разбойник). *Кузнечик-«ушкой», «разбойник», «запорожец», «Разин-напротив»*⁷ в этот период творчества является ипостасью Хлебникова-Поэта. Не случайно, Хлебников был представителем

«разбойничьей стаи»⁸, как часто в реальной жизни называли воинственных бюджетян. Таким образом, Хлебников демонстрирует свою чуждость поэтическим принципам символизма. В анализируемом стихотворении акцентируется диаметрально противоположная позиция новообращенного Поэта по отношению к своим учителям: они – «вражеский стан», «Троя», он – «кузнечик», «Троянский конь», «ушкой», «разбойник»⁹.

В ранних редакциях автор акцентирует внимание именно на «крыльях» и «пузе» Кузнечика. Семантическое гнездо мифологемы крылья образует архесему «текст». «Тончайшие жилы» крыльев Кузнечика являются эквивалентом волокна, нитей, вервия, узора, буквы. Кроме того, они названы в тексте «золотописьмом». Деепричастие «крылышка» связано с символикой крыльев, а, следовательно, полетом, уровнем, поэтическим вдохновением. Самость Кузнечика семасиологизируется в некое подобие первописьма, иными словами Кузнечик является архаическим «пра-текстом». Наличие «пра-текста» отражает определенный миропорядок: «Текст» на крыльях Кузнечика возникает посредством поедания – укладывания в «кузов пуза много верхушек приречных вер» (т. I, с. 401). «Пузо» становится «кузовом»: неким хранилищем (коробом, мостиной, вместилищем, кладзем и т. д.) «вер», являющихся мирогенным алгоритмом. Не случайно слово «веры» бисеманлично. Оно одновременно является элементом метафизического и растительного кодов. Кроме обычного значения, «верами» в некоторых областях называли камыш. Подобный бисемантизм подтверждает неразрывную связь Поэта и Кузнечика в мифопоэтическом сознании Хлебникова. Поэт-Кузнечик как бы вбирает в себя код мира, его духовную и физическую ипостаси.

В связи с перекодировкой: насекомое – конь, семантическое гнездо мифологемы крылья также претерпевает изменение, которое наталкивает на возникновение различных параллелей. Подобные ассоциации могут быть мотивированы всевозможными поэтическими смыслами: «Кузнечик – Троянский конь», «Кузнечик – Пегас».

В ранних вариантах подчеркивается не столько хищническая сущность Кузнечика, сколько его приобщение к культурному процессу, в период которого как Кузнечик, так и Поэт-подмастерье познают тайны бытия, проходят определенную стадию своего развития. Однако, учитывая приведенные выше комментарии автора, последняя редак-

ция свидетельствует о том, что Кузнечик – хищный пожиратель: в тексте последовательно развертывается аннограмма (куз, ку, пуз – кус, кусать). Поэт, творя, осваивает чужое, уничтожает разницу – поглощает, поедает. Основным качеством Кузнечика становится хищничество: в тексте стихотворения Кузнечик-ушкой является пожирателем («В кузов пузо уложил прибрежных много трав и вер»; т. I, с. 148). Это совпадает с анатомией генеративного процесса поэта – футуриста неоднократно описанного ими же: «Бурлюк на моих глазах пожирал своего бога, свой минутный кумир... Вот она настоящая плотоядь... Хищничество...» «...хватай, рви. Вгрызайся, комкай, создавай заново мир, лежащий в предельной обнаженности. Мир Рембо превращался в кровавые глыбы мяса...» [Лившиц, 1989, с. 318]. Нечто подобное было высказано в программной статье «!Будетлянский»: «...1913 год дал земному шару новую породу людей: храбрых будетлян. Отцы (Брюсов, Бальмонт, Мережковский и др.) нам подали блюдо второй Цусимы... Ма – а – до – е поколение небрежным пинком ноги разбило кушанье... Оно попросило в звонок мяс свежих. Осколки. Раскрытые рты. Тогда, пока мы вонзали наши честные зубы в новое яство... Сущность Брю – Баль – Мереж: они просили о пощаде ожидаемого победителя» (т. Ш, с. 190).

Семантическим центром второй части текста последнего канонического варианта является мифологема Зинзивер. Это областное название синицы, камышника, камышового воробья. Специфика подтекста стихотворения обнаруживает метаморфозу Кузнечика-Поэта в большую синицу Зинзивер. Это обусловлено, прежде всего, спецификой текста стихотворения и семантической бивалентностью художественного знака в поэтике Хлебникова. Так, одно из значений Кузнечика – «пташка, походящая на малиновку, звонко и отрывисто кует голосом (один из видов синиц)» [Даль, 1991, т. 2, с. 212]. Кроме того, глагол тарарахнуть имеет семантику «грохнуть», «шарахнуть», «грянуть об землю» («бух», «хлоп», «чебурах») [Даль, 1991, т. 4, с. 391].

Зинзивер и Кузнечик имеют много общего, но Зинзивер – птица, в отличие от Кузнечика (как насекомого, так и коника) связана с верхом на Мировом Древе, а ее певческие способности указывают на демиургическую функцию и божественную сущность. В тексте стихотворения функции Кузнечика и Зинзивера, разграничены. Автор акцентирует внимание на хищнической функции Кузнечика (как подмастерья, так

и будетлянина) в первой части и на речегенной функции Зинзивера во второй. Следовательно, Зинзивер в отличие от Кузнечика способна хоть на «косноязычную», но речь. Она может «тарарахнуть», «пинь, пинь, пинь». Фраза, сказанная Зинзивером, жизнеутверждающая и, очевидно, корреспондирует рождение нового Поэта, т.к. «пинь, пинь, пинь», легко анаграммируется и прочитывается как «пиит» – устаревшее вариант слова поэт, перешедший в разряд иронических (автор пустых, высокопарных стихов). Глагол «тарарахнул» – звукоподражательное тараторить – четко характеризует его речь: «болтать», «тарарахать», «твердить одно и то же». Несовершенство речи Зинзивера очевидно, поэтому «пинь, пинь, пинь» легко дешифруется как «писк», а также созвучно слову «пень».

Известны следующие факты из биографии Хлебникова, отец поэта был большим знатоком «царства птиц», сам Хлебников занимался орнитологией, виртуозно воспроизводил точное звучание различных птичьих голосов. Исследователями творчества Хлебникова были выявлены различные «языки» в творчестве поэта, одним из которых является «язык птиц»¹⁰, означающий в мифологии «высшее значение».

В творчестве В. Хлебникова птица часто выступает формой субстанциональности Поэта, например, в автобиографической повести «Ка» (1915). О птицеподобности Хлебникова писали многие его современники. Так, у Н. Асеева: «*Был он похож больше всего на длинную задумчивую птицу, с его привычкой стоять на одной ноге, и его внимательным глазом, его внезапными отлетами и улетами во времена будущего...*» [Асеев, 1961, с. 6]. Или у С. Спасского: «*И как нахохленная птица, / Бывало, углублен и тих, / По – детски Хлебников глядится / В пространстве замыслов своих* [МВХ, 2000, с. 115].

Третья часть стихотворения самая короткая – оригинальна по форме:

О лебедиво.
О, озари!

«Лебедиво» – мифологема последней редакции, в ранних фигурировала «Любеди». Последняя дешифруется Н. Перцовой как контаминация слов «любимый» + «лебедь» [Перцова, 1995, с. 202]. Однако есть вероятность, что данная мифологема восходит к стихотворению Г. Р. Державина «Лебедь» (1805) и может быть прочитана как «люди» + «лебеди», а потому символизировать самую высокую из субстанций

Поэта. Лебедиво трактуется по-разному: среди хлебниковедов существуют разногласия даже по поводу части речи этого хлебниковского неологизма. Очевидно только то, что это контаминация слов «лебедь и диво». «Диво» в значении «чудо», «нечто невероятное», также в различных индоевропейских языках имеет семантику «бог». «Лебедиво» в мифопоэтике Хлебникова соотносится с Солнцем, прямое название которого «озарять»¹¹, а также с Аполлоном. Так как лебедь в мифопоэтике является птицей Аполлона, его ипостасью (ср. Лебедиво/Лебедь-бог/Аполлон-бог).

Следует полагать, что трехступенчатая модель: трансформация «Кузнечика» – «Зинзивера» – «Лебедиво», – отражает Путь Поэта.

Кузнечик, Зинзивер и Лебедиво составляют триаду и идентифицируются как зоомифологемы. Следовательно, числовой и зоологической коды указывают на то, что пространство Текста-мифа упорядочивается с помощью вертикали, или ее изофункционального трансформанта, коим в данном случае будет являться «Мировое Древо». Данная триада является основной константой мифологического макрокосма, имитирующего динамический процесс, предполагающий возникновение, развитие и завершение сакрального Пути Поэта, начало которого хтонический низ, а конец астральный верх. Неслучайно лебедь имеет двойную кодировку: орнитологическую и астральную.

Оппозиции низ/верх, небо/земля, кузнечик/лебедиво (любеди) могут быть вписаны в рамки ницшеанской концепции соответствия дионисийского и аполлонического начал в искусстве, модной в это время в искусстве, прежде всего, через взгляды Вяч. Иванова. В стихотворении автором маркирована дионисийская сущность Кузнечика, с которым, судя по заглавию стихотворения, имплицитно отождествляет себя поэт. Поэтому данный текст можно назвать «свернутым» мифом о Поэте вообще и о Хлебникове, в частности.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Евгения Александровна Капустина – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка как иностранного Алтайского государственного технического университета им. И.И. Ползунова (Барнаул).

2 Статья была опубликована в сборнике: Филология: XXI (теория и методика преподавания). Материалы Всероссийской конференции, посвященной 70-летию Барнаульского государственного педагогического университета / под ред. Н. Б. Лебедевой, Е. А. Косых. – Барнаул: БГПУ, 2004. – С. 208-214.

3 Далее стихотворения В. Хлебникова цитируются по этому изданию (в скобках после цитаты указан номер тома и страницы).

- 4 Далее письма и статьи В. Хлебникова цитируются по этому изданию (в скобках после цитаты указан номер тома и страницы).
- 5 Эта цитата приведена из статьи В. Хлебникова «! Будетлянский» (1914) // См.: [Хлебников, 2001, т. 3. с. 192].
- 6 Конь – форма субстанциональности будетлян см.: стихотворения Хлебникова «Семеро» (1913), «Моих друзей летели сонмы» (1916) и другие.
- 7 В автобиографических заметках Хлебников указывает на запорожцев как на своих предков. В прозе «Две троицы. Разин напротив» (1921-1922), а также в стихотворениях «Ра, видящий очи свои в ржавой и красной болотной воде…» (1921), «Я видел юношу пророка» (1921) Хлебниковым проводится параллель между ним и Разиным.
- 8 Так часто называл будетлян А. Ремизов.
- 9 Для Вяч. Иванова – обоятеля и волхователя, хранителя некоего эзотерического знания русского символизма античность была своего рода универсальным методом изучения морфологии культуры, а также эталоном культурного жизнестроительства. Так общеизвестно, что Иванов, его жена и многочисленные гости «Башни» предпочитали обычной одежде римские тоги. Поэтому круг Иванова легко соотносится с Троей, ставшей «вражеской» к тому времени для Хлебникова.
- 10 «Язык птиц» выделялся в творчестве Хлебникова многими исследователями. Например, Н. Перцовой, Р. Дугановым и др.
- 11 Существует ряд текстов, в которых встречается мотив «озарения». В них «я» соотносится с солнцем, звездой: «А я просто снял рубашку –/ Дал Солнце народам себя…» (II, 216), «И я, как камень неба неся/ Путем не нашим и огнистым./ Люди изумленно изменяли лица,/ Когда я падал у зари./ Одни просили удалиться,/ А те просили: «Озари!» (т. I, с. 271).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Асеев, Н.** Зачем и кому нужна поэзия / Н. Асеев. – Москва: Советский писатель, 1961. – 315 с.
- Баран, Х.** Анализ стихотворения Хлебникова «Весеннего корана» / Х. Баран // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. – Москва: Прогресс-Универс, 1993. – С. 77-96.
- Вроон, Р.** «Второй смысл» слова в поэзии Хлебникова (на материале стихотворения «Кузнечик») / Р. Вроон // Культура русского модернизма. – Москва: Наука, 1993. – С. 349-364.
- Даль, В. И.** Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В. Даль. – Москва: Русский язык, 1989 – 1991.
- Дуганов, Р. В.** Велимир Хлебников: Природа творчества / Р.В. Дуганов. – Москва: Советский писатель, 1990. – 348 с.
- Лившиц, Б.** Полутораглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания / Б. Лившиц. – Ленинград: Советский писатель, 1989. – 720 с.
- Мир Велимира Хлебникова:** Статьи. Исследования, 1911 – 1998 / Сост.: Вяч. Вс. Иванов и др. – Москва: Языки рус. культуры, 2000. – 880 с.
- Перцова, Н.** Словарь неологизмов Велимира Хлебникова / Н. Перцова // Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 40. – Москва; Vien: Hansen-Liove, 1995. – 557с.

Хлебников, В. Собрание сочинений: в 6 т. / под общ. ред. Р. В. Дуганова; сост., подгот. текста и примеч. Е. Р. Арэнзона и Р. В. Дуганова / В. Хлебни ков. – Москва ИМЛИ РАН, 2000 – 2007.

Хлебников, В. Неизданные произведения. Поэмы и стихи. / ред. и коммент. Н. Харджиева. Проза. ред. и коммент. Т. Грица / В. Хлебников. – Москва: Гослитиздат, 1940. – 492 с.

Хлебников, В. Собрание сочинений: в 3 т. / В. Хлебников. – Санкт-Петербург: Гуманитар. агентство «Акад. Проект», 2001.

Якобсон, Р. Из статьи «Подсознательные и вербальные структуры в поэзии» / Р. Якобсон // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования, 1911 – 1998 / Сост.: Вяч. Вс. Иванов и др. – Москва: Языки рус. культуры, 2000. – С. 78-83.

REFERENCES

Aseev, N. Zachem i komu nuzhna poeziya / N. Aseev. – Moskva: Sovetskij pisatel', 1961. – 315 s.

Baran, H. Analiz stihotvoreniya Hlebnikova «Vesennego korana» / H. Baran // Baran H. Poetika russkoj literatury nachala XX veka. – Moskva: Progress-Univers, 1993. – S. 77-96.

Vroon, R. «Vtoroj smysl» slova v poezii Hlebnikova (na materiale stihotvoreniya «Kuznechik») / R. Vroon // Kul'tura russkogo modernizma. – Moskva: Nauka, 1993. – S. 349-364.

Dal', V. I. Tolkovij slovar' zhivogo velikoruskogo yazyka: v 4 t. / V. Dal'. – Moskva: Russkij yazyk, 1989 – 1991.

Duganov, R. V. Velimir Hlebnikov: Priroda tvorchestva / R.V. Duganov. – Moskva: Sovetskij pisatel', 1990. – 348 s.

Livshic, B. Polutoraglazij strelec. Stihotvoreniya. Perevody. Vospominaniya / B. Livshic. – Leningrad: Sovetskij pisatel', 1989. – 720 s.

Mir Velimira Hlebnikova: Stat'i. Issledovaniya, 1911 – 1998 / Sost.: Vyach. Vs. Ivanov i dr. – Moskva: Yazyki rus. kul'tury, 2000. – 880 s.

Percova, N. Slovar' neologizmov Velimira Hlebnikova / N. Percova // Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 40. – Moskva; Vien: Hansen-Liove, 1995. – 557s.

Hlebnikov, V. Sbranie sochinenij: v 6 t. / pod obshch. red. R. V. Duganova; sost., podgot. teksta i primech. E. R. Arénzона и R. V. Duganova / V. Hlebni kov. – Moskva IMLI РАН, 2000 – 2007.

Hlebnikov, V. Neizdannye proizvedeniya. Poemy i stihy. / red. i komment. N. Hardzhieva. Proza. red. i komment. T. Grica / V. Hlebnikov. – Moskva: Goslitizdat, 1940. – 492 s.

Hlebnikov, V. Sbranie sochinenij: v 3 t. / V. Hlebnikov. – Sankt-Peterburg: Gumanitar. agentstvo «Akad. Proekt», 2001.

Yakobson, R. Iz stat'i «Podsoznatel'nye i verbal'nye struktury v poezii» / R. Yakobson // Mir Velimira Hlebnikova: Stat'i. Issledovaniya, 1911 – 1998 / Sost.: Vyach. Vs. Ivanov i dr. – Moskva: Yazyki rus. kul'tury, 2000. – S. 78-83.

Н.В. Барковская¹

Уральский государственный педагогический университет

ЭСТЕТИЗАЦИЯ ОБЫДЕННОГО: «ВЯЗАНИК» ЛЕОНИДА ТИШКОВА²

Леонид Тишков – современный «синтетический» художник: автор перформансов, объектов, инсталляций, видеоарта, бук-арта. В 2020 г. к читателю пришел его автобиографический роман-миф «Взгляни на дом свой». На языке разных видов искусства Тишков занимается личным жизнетворчеством, обращенным к частному человеку. Тишков не только опирается на традиции модернизма и авангарда, но и на фольклор. Наряду с точными, почти документальными топонимами и предметными деталями, в романе сильны мифологические и лирико-поэтические элементы. Одним из главных «персонажей» повествования становится Вязаник – футляр для души, сделанный в технике уральского ремесла вязания ковриков из старой одежды, хранящей культурную память семьи. Роман Тишкова – и о становлении художника, и о родной земле.

Ключевые слова: бук-арт, видеоарт, Вязаник, жизнетворчество, инсталляция, перформанс, роман-миф

Леонид Тишков, родившийся в Нижних Сергах, ныне живущий в Москве, называет себя художником-дилетантом. Он так характеризует свою позицию: «Я тешу себя надеждой, что я и есть такой дилетант – отчаянный идеалист, ищущий новые пути. Я просто живу и наслаждаюсь жизнью, а искусство позволяет мне чувствовать себя всесильным – воплощать любые мечты и путешествовать по разным мирам» [Сохарева, 2020]. Такое позиционирование открывает перед автором простор самовыражения, не ограниченного конвенциями «высокого искусства», освобождает от притязаний на одобрение экспертным сообществом. Для Тишкова искусство – принципиально частное дело, не ориентированное на коммерческий успех: «И с моей стороны этот художественный жест совершенно бескорыстен. Я вообще не делаю “заказных” работ: мне нужно влюбиться в то, что я делаю, а иначе ничего не выйдет. Лет тридцать назад была единичная попытка что-то сделать на заказ, но эта попытка успехом не увенчалась» [Артамонова, 2015]. Его произведения – ручная работа, не-рыночная и не-серийная, но требующая мастерства и оригинальности, особенно в эпоху тотального тиражирования и «копипаста».

Вместе с тем, его мифотворчество глубоко осознанно и вписано в широкий культурный контекст. Сошлемся на мнение Виталия Пацюкова: «Творчество Леонида Тишкова, явленное в нашей культуре практически всеми фундаментальными стратегиями – объект, картина, инсталляция, видеокарт, перформанс, авторская книга, – несомненно, можно рассматривать как матрицу, модель “автобиографического” феномена современного интегрального искусства» [Пацюков, 2002]. Действительно, Леонид Тишков и поэт, и художник, и автор-исполнитель концептуальных перформансов и видеопроектов, самым известным из которых стал проект «Частная луна», демонстрировавшийся в самых разных странах. И все же, при всей «интегральности» творчества Тишкова, можно выявить доминирующий импульс: он рассказчик, ему хочется рассказать некую историю, поведать ее и словами, и изображением, и арт-объектом. В стремлении к нарративу Тишков сближается с практикой современного сторителлинга (отчасти продолжая традицию Е.М. Малахина – Старика Букашкина). Для Тишкова-художника характерен культ книги: «Для меня книга – универсальный ключ к мирозданию, а не только способ рассказать о том, что чувствую и переживаю, сочиняя фантастические истории, в которых я объясняю своё существование в этой реальности» [Тишков, 2015].

Все истории Тишкова – о частном человеке, его детстве и семье, его видениях и мечтах, в них переплетаются сугубо предметные образы и фантастические персонажи: даблорды, стомаки, небесные или подземные водолазы. Истории полны иронии и шуток (например, описывая даблорда, автор отмечает, что у него два хрусталика в глазах и три хризолитика), очень поэтичны. В разных техниках, на языке разных видов искусства Тишков занимается личным жизнетворчеством, что его сближает, несомненно, с модернизмом. Тишков побуждает и зрителя-читателя заняться самостоятельным творчеством. Так, представив даблорда (это антропоморфное существо в виде ноги с маленькой головой, красного цвета) в пьесе (1990), а затем в альбомах «Новое о даблордах» (1992), «Даблорды и их люди» (1994) и комиксах, Тишков предлагает читателю взять носок, оставшийся без пары, смастерить, ориентируясь на представленное описание, даблорда, дать ему имя и поместить на почетное место в доме, поскольку он будет другом, двойником, оберегом, уничтожающим фантомы созна-

ния [Тишков, 2009]. К читателю обращено и «учебное пособие» под ироническим названием «Как стать гениальным художником, не имея ни капли таланта» (2017).

Испытав воздействие концептуализма, Тишков в начале 2000-х, по его собственным словам, отошел от тотальной иронии и деконструкции и углубился в поиск путей позитивного взаимодействия с миром. Он облюбовал для проектов крышу своего московского 25-этажного дома, а художественные поиски ведет в парадоксальном направлении – он мечтает воплотить суть поэзии без помощи слов, выразить лирический образ невербальным способом [Сохарева, 2020]. В интервью Тишков поясняет свою сверхцель: «Я погрузился в эскапизм отшельника, живущего высоко под облаками. Первым проектом, ознаменовавшим новый период в моем творчестве, была акция “Снежный ангел”. Потом, в 2003 году, появилась Луна. С тех пор она была показана бесчисленное количество раз по всему свету. Сейчас меня больше всего интересует визуализация поэзии. Я хотел бы получить чистую эссенцию поэзии, которая могла бы существовать без текста, лишь посредством зрительного образа – в виде инсталляции, например» [Сохарева, <https://artguide.com/posts/2006>].

Несмотря на «эскапизм отшельника», Тишков вполне вписан в современный арт-процесс, он много ездит по свету со своими проектами, организуются его персональные выставки, престижное издательство НЛО выпустило в 2020 г. его роман-миф «Взгляни на дом свой».

Казалось бы, в искусстве Тишкова есть общее с арте повера – «бедным искусством»³: он использует материал, не свойственный традиционному искусству, скорее, тот, что годится для любительского домашнего «рукоделия», и здесь его тактика схожа с так называемым ЖЭК-артом. Однако генезис творчества Тишкова довольно изощренный. Помимо концептуализма, сам художник называет французский сюрреализм и итальянский трансавангард: «Мое искусство состояло и состоит до сих пор из бесконечного количества фантастических историй – с погружением в метафизику, сюрреализм, черный юмор. Когда-то на меня сильно повлияли французский сюрреализм и его поэзия. В Париже существовало движение “Паника”, куда входили режиссер Алехандро Ходоровски, драматург Фернандо Аррабаль, художник Ролан Топор. Это такой постсюрреализм 1960–1970-х годов.

(...). [Позже] в моем искусстве появились параллели с итальянским трансавангардом. Особенно меня привлекала идея создания личной мифологии, работа с фантастическими сюжетами. Трудно сказать, существовал ли в России трансавангард как таковой, но меня влекло это движение и его участники – Франческо Клементе, Энцо Кукки. Это был важный для меня опыт» [Тишков, 2015, <http://iskusstvo-info.ru/leonid-tishkov-zdes-nachinaetsya-razgovor-o-knige-hudozhnika>].

Мы не будем погружаться сейчас в терминологические споры по поводу определения сути трансавангарда [см., например: Ермолин, 2011]. Напомним, что термин введен Акилле Бонито Олива в 1978 г. [Бонито Олива, 2003]. Бонито Олива говорит о творчестве европейских художников 1970-х гг., в том числе о Йозефе Бойсе, «художнике-демиурге»: «Акцент теперь делается на стилистические моменты, на эклектику, и как раз в этом обнаруживает себя профессиональное мастерство художника – происходит возврат моральной ценности времени исполнения произведения как носителя профессиональной идентичности (в противовес прославлению «быстрого» искусства в эпоху концептуализма)» [Бонито Олива, 2004, <http://moscowartmagazine.com/issue/33/article/617>]. И продолжает: «Идентичность художника становится идентичностью самого искусства. Художник вырабатывает систему оповещения о тревоге, он начинает массировать атрофированный мускул созерцания, вызывая его к чувствительности, чтобы затем воспеть наличие искусства в его бесплатной радости» [Бонито Олива, 2004, <http://moscowartmagazine.com/issue/33/article/617>].

Картины Энцо Кукки и некоторых других художников-трансавангардистов ориентируются на легенды и предания родного края, природа и культура у них переплетаются с техническими объектами, нередко картины сопровождают стихотворные тексты.

На фольклор и культурную память ориентируется и Тишков. Автобиографический роман «Взгляни на дом свой» – это роман о родной земле и о становлении художника, о формировании его мифопоэтического мировосприятия. Тишков прочно связан с Уралом, считает его особенно мифогенным местом, формирующим его «геофизиологию», по выражению В. Пацюкова.

Тишков признается: «Практически все мои работы из ткани берут свое начало в фольклоре. Взять хотя бы историю Вязаника – мифологического существа, которому посвящены две главы в моем романе

“Взгляни на дом свой”. Все это уходит корнями в народную сказку, в истории, которые мне рассказывала в детстве моя бабушка. Я родился и вырос в маленьком селении на Урале и впитал природную странность людей, которые жили в окружении фантастических историй и преданий. Со временем они перемешались с моей личной мифологией, одно наложилось на другое, так что теперь сложно сказать, что заканчивается одна история и начинается другая. Получился такой винегрет из фантазмов и реальности» [Тишков, 2015, <http://iskusstvo-info.ru/leonid-tishkov-zdes-nachinaetsya-razgovor-o-knige-hudozhnika>].

Вязаник придуман по аналогии с быличками о Баннике (с которым довелось встретиться мальчику Леонтию, автобиографическому герою романа Тишкова), об Овиннике и прочей нечисти, некогда входившей в языческий пантеон в крестьянской среде. Вязаник отчасти напоминает и легенды о «лесных людях», т.к. он когда-то повстречался Леонтию в лесу. Взрослый художник лег на расстеленные газеты и попросил мать обвести контур его тела синим карандашом. Уезжая, он попросил маму связать по этой мерке цельный чехол. Потом он и сам научился вязать крючком. Экспонирующийся на выставках Вязаник выглядит гротескно: мешок или скафандр, напоминающий фигуру неуклюжего человека, связанный из разноцветных тканевых полосок, вместо рук и ног – варежки, но без большого пальца, отверстия для лица нет.

Важны не только фольклорные «корни» Вязаника, но и технология его изготовления. Автор указывает на прообраз Вязаника – это уральское домашнее ремесло вязания ковриков из разорванной на ленты старой ткани. Такие коврики вязала и его мать.

Функция ковриков, объясняет повествователь в романе, была одновременно утилитарной (прикрыть холодные крашенные доски пола) и мифологической – защищала детские босые ноги от холода «нижнего мира» [Тишков, 2020, с. 86], что особенно актуально на Урале, сложенном из холодного гранита, а все мифологические существа, от чуди белоглазой до Медной горы хозяйки обитают именно в подземном, хтоническом мире. Коврики вязались из ветхой старой одежды, которая, как пишет Тишков, очень ценилась в суровом уральском климате, вещи передавались от старших к младшим, пока совершенно не изнашивались, и вот тогда их рвали на полоски – «махорики» и вязали из них коврики. Так что Вязаник, словно «супер-коврик», слу-

жил и воспоминанием о детстве, и оберегом. Кроме того, сработанные вручную, коврик и Вязаник аккумулируют тепло рук, сохраняют то время, которое затрачено на их изготовление.

Как известно, вещь бытовая может стать арт-объектом, если будет совершен акт трансгрессии, будет осуществлен переход границы утилитарного и эстетического, искусства и не-искусства, о чем писал еще Борис Гройс в книге «Утопия и обмен» [Гройс, 1993]. На фоне одноразовых дешевых китайских вещей в начале XXI в. возникла мода на вещи и предметы ручной работы. Например, чем шире входили в быт печатные и электронные книги, чем больше на полках магазинов появлялось дизайнерских блокнотов, тем популярнее становились самодельные «зины», джанкбуки, скрапбуки [См. о зинах: Щербинина, 2015, с. 37-42]. Трансгрессия затронула и традиции вязания, о чем пишет Линор Горалик [Горалик, 2015]. Если в советское время вязаные вещи были менее престижны, чем покупные, то вновь возникшая мода на вязание изменила ситуацию. Характеризуя новейший дизайн вязаных вещей, Горалик приводит примеры трансгрессий, направленных на слом стереотипа, согласно которому вязаная вещь уютная и мягкая, сохраняет и закрывает теплое тело. Такой стереотип ломает, допустим, кардиган с вываливающимися между пуговицами, вязаными внутренними органами, или свитер с вывязанными ребрами и позвоночником, то есть вещь, обнажающая физиологию, то, что как раз должно быть скрыто.

У Тишкова тоже есть трансгрессия, но в противоположном направлении: его Вязаник – чехол для души, не для тела. Однако душа соединена с телом, неслучайно герою автобиографического повествования коврик на полу кажется плацентой, на которой зарождается младенец. Вязаник – кокон, в котором душа выросшего ребенка, взрослого человека может спрятаться, сохраниться, согреться. В романе «Взгляни на дом свой» читаем: «Этот неуклюжий длинный костюм из порванной одежды моей родни стал мне как оберег, оденешься в него, весь скроешься в пестрых лентах, посмотришь на мир сквозь переплетения ткани, и мир станет совсем другим, каким-то нездешним, будто ты – это уже не ты, а существо, рожденное из вечности, из уральских легенд и росказней созданное» [Тишков, 2020, с. 98].

Но Вязаник может выполнить эту задачу только при определенных условиях. Во-первых, он должен быть связан из старых вещей родни, близких людей, потому что тогда «впитаешь своим телом древнюю память ветхой ткани», на ощупь, всей кожей, приобщишься к «памяти памяти» твоего рода (переключка с Марией Степановой или формула найдена независимо от ее книги «Памяти памяти?»). Разбирая вещи после смерти матери, рассказчик находит корзинку, полную разноцветных клубочков-моточков. В эти клубочки после поминок он вставил фотографии ушедших родственников, и они стали его «небесными водолазами», ведут по дороге в Тот Самый Дом на небесах, в котором теперь обитает родня, птицы небесные [Тишков, 2020, с. 106]. Старую одежду матери он разорвал на махорики, получилось пять разноцветных клубочков-атомов, из которых состоит нынешняя реальность, укрепленная памятью и любовью [Тишков, 2020, с. 109]. И рассказчик вяжет так, как его научила мать, тем же крючком, который для матери сделал ее бывший ученик, слесарь Вася Чекасин, сам давно старик. Получился то ли свитер, то ли мешок, но на самом деле это была женская матка – «шелковая, крепдешиновая, сатиновая, хлопковая, мягкая и яркая», та, в которой когда-то зародился и он – «кулема, комочек шерстяных ниток, связанный-сделанный моими родителями» [Тишков, 2020, с. 111]. Отметим качества вещи – «мягкая и яркая»: цвет связан именно с материнском началом, воспоминания об отце – черно-белые, как и картина Тишкова «В поле моего отца» (2006).

И важен еще сам процесс разрывания-разрезания вещей, связывания обрывков в нити, сматывания в клубочки-моточки. Так человек прощается с прошлым, «память отпускает тебя», когда из одежды, еще хранящей очертания тела того человека, которого уже нет с тобой, «возникают лишь бесконечные ленты и нити». А потом из скрученных клубочков вяжется коврик, обладающий формой бесконечности: «концентрические окружности, закручивающиеся во вселенную» [Тишков, 2020, с. 115]. В результате, пишет повествователь, лежит перед тобой уютный коврик, в котором закручена память памяти, тихая, почти прозрачная, легкая.

Итак, вязание ковриков (и Вязаника) предполагает разрыв старого существования и сплетение новых связей.

В одном из интервью Тишков поясняет: «Сам автор называет объект попыткой соединить разорванное. “Вязаник” хранит тепло людей моего рода, овеществляя память. Народное уральское ремесло вязания ковриков я превратил в магический ритуал возвращения духов предков, сплетение душ в спираль вечности, в кокон памяти. Так получилось новое мифическое существо – вязаный человек, вставший в ряд древних сказочных типов, таких как домовая и банник», – рассказывает Леонид Тишков в связи с выставкой ковров в Тюмени [Голышева, 2017, <https://t-l.ru/235997.html>].

Наконец, важен и еще один аспект Вязаника: вязание-переплетение-текстура аналогичны тексту, «плетению словес». Используя бытовые предметы, Тишков в своих перформансах, инсталляциях, арт-объектах стремится к эффекту «чистой поэзии» без слов. Так, например, все мы видели пустые пакеты, летящие по воздуху – мусор, который загрязняет мир, он может раздражать, но может и пробуждать воображение, как в фильме «Красота по-американски» или в рассказе Ирины Глебовой «Полиэтиленовый пакетик, душа картофельного мешка». У Тишкова в перформансе «Существа воздуха» космический, натурфилософский, пантеистический эффект возникает благодаря порывам ветра, заставляющего «плясать» прозрачные фигуры из полиэтилена на крыше высотного дома, а заходящее солнце подсвечивает эти прозрачные, отчасти антропоморфные фигуры пастельными, теплыми тонами.

Так и в Вязанике Тишков соединяет материальное и духовное, автобиографически-конкретное (на одной из выставок были подписи, отмечающие, из чьей именно бывшей одежды связана та или иная часть Вязаника) и вселенское, смертные жизни и вечность, одежду из материнского шкафа и спираль Галактики. Частное, географически конкретное место (Нижние Серги, 1960-е гг., на которые пришлось детство Тишкова) становится центром Космоса, как и полагается в мифе.

Почему же понадобился Вязаник в качестве футляра для души? Возможно, потому, что того поселка, в котором прошло детство и который начал свою жизнь с демидовского завода и плотины для него, больше нет (повествователь в романе «Взгляни на дом свой» едет домой, вспоминает в пути свое детство – и так и не выходит в городок, садится в поезд, идущий в другом направлении, подобно пресытив-

шемуся воспоминаниями Ганину из «Машеньки» Набокова). В Москве Тишков предпочитает уютной мастерской крышу 25-этажного дома. В принципе, нет, наверное, разницы между левитацией, пережитой автобиографическим героем романа в уральском детстве, и «снежным ангелом» Тишкова, готовым шагнуть вниз с крыши московского жилища, превратившись в Небесного Лыжника. Тишков много ездит по миру, показывая свою «Частную луну». Получается, что человек сам конструирует свой миф, свой мир, обретая тем самым независимость от внешних обстоятельств, раз уж «родовое» место-плацента утрачено безвозвратно.

В стремлении придать глубокий смысл бытовым вещам Тишков не одинок. Линор Горалик в интервью говорит: «Работа с такой оптикой позволяет мне говорить о единственной интересующей меня вещи - о выживании людей в повседневности. Катаклизмы приходят и уходят, повседневность вечна: она пребудет до катаклизма, во время катаклизма, после катаклизма. У меня все время есть чувство, что во всем, что я делаю, включая статьи о теории костюма, я говорю об одном и том же: о ежедневном выживании смертного существа при бессмертном Боге» [Горалик, 2017, <https://www.colta.ru/articles/specials/15904>].

В 2020 г. вышла книга стихов Екатерины Симоновой, за которую она удостоилась премии «Поэзия». Екатерина Симонова – из Нижнего Тагила, ныне живет в Екатеринбурге. Книга называется «Два ее единственных платья» и открывается циклом стихов об умершей бабушке. А в стихотворении «Дедушка был плотником…» речь идет о сделанной дедом мебели, в том числе – о зеркале в раме, в котором отразилась «молодая бабушка и два ее единственных платья / с белым сменным воротничком, / дешевенькой брошкой с голубым камешком…» [Симонова, 2020, с. 61-62]. Два маминых платья вспоминает и повествователь в романе Тишкова: «Вот темно-коричневое строгое шерстяное платье учительницы начальных классов. Другое, из крепдешина, цветастое, она надевала в праздники» [Тишков, 2020, с. 108]. Эти мамины платья образовали потом часть Вязаника.

Для подчеркнута автобиографического героя (героини) и Тишкова, и Симоновой важны именно частные, локальные истории, отражающие историю страны. Вещи маркированы эпохой (платье учительницы, духи «Красная Москва», единственная пуговица с гимнастерки

отца, прошедшего плен и фильтрационный лагерь). Но в качестве художественного образа (Вязаник, щель между старым зеркалом и новой рамой для него в стихотворении Симоновой) они наделяются функцией магических предметов, способных связывать, подцеплять, как петли крючком, линейное время, замыкая звенья поколений в круг.

В заключение отметим еще подчеркнутую «уральскость» Вязаника, выполненного в технике народного ремесла. Неслучайно в «сильных» текстовых позициях и у Тишкова в романе, и у Симоновой в стихотворении «Ну чо ты там чо, как дела?» стоит чисто уральское «чо». Тишков (как и Симонова, и ряд других авторов) стремится рассказать историю о родных людях, живущих «далеко от Москвы», представить их нехитрый мир, рождающий, тем не менее, свою поэзию, то есть воссоздать в искусстве образ достаточно маргинальной культурной группы. В этом отношении характерен рассказ об отце, попавшем под Уманью в плен, поэтому вернувшемся не с Победой, а из фильтрационного лагеря. Леонтий вспоминает не только любимый пруд и горы вокруг него, но и убогий быт поселка, улицу Гагарина (а Вязаник – это скафандр) с бетонными урнами, баню и огороды, черный снег зимой и «лисий хвост» ядовитого дыма из заводской трубы. В постсоветское время завод почти остановился (неслучайно Лысая гора начала зарастать лесом, а снег зимой стал белым). Для уральских моногородов это означает безработицу, отток молодежи, ощущение своей ненужности у тех людей, что остались как-то выживать на старом месте. Тишков рассказывает о Нижних Сергах не как сторонний наблюдатель, а как «свой», местный, поскольку роман автобиографический, Вязаник сделан своими руками, а мифологический пласт опирается на уральский фольклор. Художник «из глубинки» может позволить себе быть дилетантом и чудаком, ломать стереотипы, иронизировать и придумывать своих Небесных водолазов.

М.В. Тлостанова противопоставляет постколониальный и деколониальный дискурсы [Тлостанова, 2012]. Вероятно, творчество Л. Тишкова можно отнести к деколониальной теории и практике. Деколониальный эстетизм, подчеркивает М.В. Тлостанова, ориентирован на тактильное, визуальное, слуховое, то есть чувственное мировосприятие, воссоздает опыт «немых», недостаточно или совсем не представленных культурных групп, история которых связана с политическим,

социальным, культурным и психологическим подавлением. С характеристики уральцев начинается свой роман-миф Тишков: «... есть такая нация в России, и никак ее не спутаешь с какой-нибудь другой (...). Когда-то, до своего поселения на Урале, они были русскими людьми, обитатели Тульской или Тверской областей...» [Тишков, 2020, с. 7]. «Нация» уральцев зародилась – и не по своей воле – в период колонизации Урала, когда здесь начали строить заводы, разрабатывать шахты и прииски, переселяя людей из центральных районов России. За триста лет работный люд обжился, выработал свой уклад, обычаи и самобытную культуру. Вязаник Тишкова сделан вручную, причем изначально он связан, подобно коврику, мамой художника, воспринимается визуально и на ощупь, включен в литературный текст, его мифологический смысл объяснен в интервью и каталогах выставок. Этот арт-объект обладает не только личным, автобиографическим для Тишкова смыслом, но и воплощает миф об уральцах как особой породе людей, живущих на суровом Урале, где ценится тепло, оберегающее душу.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Нина Владимировна Барковская – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

2 Статья была впервые опубликована: Барковская Н.В. Эстетизация быденного: «Вязаник» Леонида Тишкова // Между автономией и протезизмом: формы/способы социокультурного бытия и границы современного искусства / науч. ред. Л.А. Закс, Т.А. Круглова. Екатеринбург: Гуманитар. ун-т, 2020. С. 193-208.

3 Напомним о замечательной выставке в Перми «Русское бедное» (2008), куратор Марат Гельман.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Артамонова, А. Искусство – дело индивидуальное. // Arterritory.com. Визуальное искусство. 18/12/2015 / А. Артамонова. - URL: https://arterritory.com/ru/vizualnoe_iskusstvo/intervju/15314-iskusstvo_-_delo_individualnoe. (20.08.2020)

Бонито Олива, А. Искусство на исходе второго тысячелетия / Олива А. Бонито. – Москва: Художественный журнал, 2003. – 218 с.

Бонито Олива, А. Искусство между идентичностью и гомогенностью / Олива А. Бонито // Художественный журнал. - 2004. - № 56. - URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/33/article/617>. (28.08.2020).

Голышева, Л. Новая жизнь старых вещей: художник из Москвы представил инсталляцию на тюменской выставке / Л. Голышева // Тюменская линия. Общество. 2017. 19 ноября. - URL: <https://t-l.ru/235997.html>. (26.08.2020).

Горалик, Л. Вагинальный трикотаж и ажурные балаклавы. Трансгрессия в дизайне вязаных вещей / Л. Голышева // Теория моды. – 2015. – № (3)37. – URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/37_tm_3_2015/article/11593. (02.09.2020).

Горалик, Л. Я – герой второго плана / Л. Голышева // Колта. 2017. 7 сентября. – URL: <https://www.colta.ru/articles/specials/15904>. (05.09.2020).

Гройс, Б. Е. Утопия и обмен: сборник / Борис Гройс. – Москва: Знак, 1993. – 373 с.

Ермолин, Е. А. Трансавангард как парадигма современной литературы / Е.А. Ермолин // Филологический класс. – 2011. – №1 (25). – С. 12–14.

Пацюков, В. Авто-био-графия. Мифология вечных возвращений Леонида Тишкова / В. Пацюков // Художественный журнал. – 2002. – № 45. – URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/95/article/2107>. (31.08.2020).

Симонова, Е. Два ее единственных платья / Е. Симонова. – Москва: НЛО, 2020. – 184 с. – (Серия «Новая поэзия»).

Сохарева, Т. Леонид Тишков: «Искусство – это катастрофа со счастливым концом» / Т. Сохарева // Артгид. 06.01.2020. – URL: <https://artguide.com/posts/2006>. (15.08.2020).

Тишков, Л. Здесь начинается разговор о книге художника / Л. Тишков // Искусство. – 2015. – № 1 (592). – URL: <http://iskusstvo-info.ru/leonid-tishkov-zdes-nachinaetsya-razgovor-o-knige-hudozhnika>. (28.08.2020).

Тишков, Л. Персональный сайт. 17 января 2009. – URL: http://leonidtishkov.blogspot.com/2009/01/blog-post_17.html. (30.08.2020).

Тишков, Л. Взгляни на дом свой. – Москва: Новое лит. обозрение, 2020. – 192 с., илл.

Тлостанова, М. В. Постколониальная теория, деколониальный выбор и освобождение эстетиза / М.В. Тлостанова // Человек и культура. – 2012. – № 1. – С. 1–64. DOI: 10.7256/2306-1618.2012.1.141 – URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=14. (01.10.2020).

Щербинина, Ю. В. Книга – текст – коммуникация. Словарь-справочник новейших терминов и понятий / Ю.В. Щербинина. – Москва: ФОРУМ-ИНФРА-М, 2015. – 304 с.

REFERENCES

Artamonova, A. Iskusstvo – delo individual'noe / A. Artamonova // Arterritory.com. Vizual'noe iskusstvo. 18/12/2015. – URL: https://artterritory.com/ru/vizualnoe_iskusstvo/intervju/15314-iskusstvo_-_delo_individualnoe. (Data obrashhenija: 20.08.2020).

Bonito Oliva, A. Iskusstvo na ishode второго tysjacheletija / Oliva, A. Bonito. – Moskva: Hudozhestvennyj zhurnal, 2003. – 218 s.

Bonito Oliva, A. Iskusstvo mezhdru identichnost'ju i gomogennost'ju / Oliva, A. Bonito // Hudozhestvennyj zhurnal. – 2004. – № 56. – URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/33/article/617>. (Data obrashhenija: 28.08.2020).

Ermolin, E. A. Transavangard kak paradigma sovremennoj literatury / E. A. Ermolin // Filologicheskij klass. – 2011. – №1 (25). – S. 12–14.

Golysheva, L. Novaja zhizn' staryh veshhej: hudozhnik iz Moskvy predstavil installjaciju na tjumenskoj vystavke / L. Golysheva // Tjumenskaja linija. Obshhestvo. 2017. 19 nojabrja. – URL: <https://t-l.ru/235997.html>. (Data obrashhenija: 26.08.2020).

Goralik, L. Vaginal'nyj trikotazh i azhurnye balaklavy. Transgressija v dizajne vjazanyh veshhej / L. Goralik // Teorija mody. – 2015. – №. (3)37. – URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/37_tm_3_2015/article/11593. (Data obrashhenija: 02.09.2020).

Goralik, L. Ja – geroj vtorogo plana / L. Goralik // Kolta. 2017. 7 sentjabrja. – URL: <https://www.colta.ru/articles/specials/15904>. (Data obrashhenija: 05.09.2020).

Grojs, B. E. Utopiya i obmen: cbornik / Boris Grojs. – Moskva: Znak, 1993. – 373 s.

Pacjukov, V. Avto-bio-grafija. Mifologija vechnyh vozvrashhenij Leonida Tishkova / V. Pacjukov // Hudozhestvennyj zhurnal. – 2002. – №. 45. – URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/95/article/2107>. (Data obrashhenija: 31.08.2020).

Shherbinina, Ju. V. Kniga – tekst – komunikacija. Slovar'-spravochnik novejsih terminov i ponjatij / Ju.V. Shherbinina. – Moskva: FORUM-INFRA-M, 2015. – 304 s.

Simonova, E. Dva ee edinstvennyh plat'ja / E. Simonova. – Moskva: NLO, 2020. – 184 s. – (Serija «Novaja pojezija»).

Sohareva, T. Leonid Tishkov: «Iskusstvo – jeto katastrofa so schastlivym koncom» / T. Sohareva // Artgid. 06.01.2020. – URL: <https://artguide.com/posts/2006>. (Data obrashhenija: 15.08.2020).

Tishkov, L. Zdes' nachinaetsja razgovor o knige hudozhnika / L. Tishkov // Iskusstvo. – 2015. – №. 1 (592). – URL: <http://iskusstvo-info.ru/leonid-tishkov-zdes-nachinaetsya-razgovor-o-knige-hudozhnika>. (Data obrashhenija: 28.08.2020).

Tishkov, L. Personal'nyj sajt. 17 janvarja 2009 / L. Tishkov. – URL: http://leonidtishkov.blogspot.com/2009/01/blog-post_17.html. (Data obrashhenija: 30.08.2020).

Tishkov, L. Vzgljani na dom svoj. – M.: Novoe lit. obozrenie, 2020. 192 s., ill. (In Russian)

Tlostanova, M.V. Postkolonial'naja teorija, dekolonial'nyj vybor i osvobozhdenie jestezisa / M.V. Tlostanova // Chelovek i kul'tura. – 2012. – №. 1. – S. 1–64. DOI: 10.7256/2306-1618.2012.1.141. – URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=14. (Data obrashhenija: 01.10.2020).



МОТИВ



О НЕКОТОРЫХ ИСТОРИОСОФСКИХ МОТИВАХ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

В статье идет речь об историософских мотивах в русской литературе XX века. Акцентируется мысль о важности пространственных доминант для художественно-философского осмысления исторических судеб России. Уделяется внимание знаковой системе «столичного текста», своеобразно отразившейся в литературе двадцатого столетия. Упоминается роман А.Белого «Петербург», дается анализ стихотворения В.Брюсова «Три кумира». Отмечается сосуществование историософского и лирически-интимного начал в поэзии (цикл «Стихи о Москве» М.Цветаевой). Идет речь о возросшей роли бинарных оппозиций в исполненной трагизма послереволюционной литературе (М.Волошин, Д.Кедрин), о значении полярных координат в поэзии А.Тарковского. В статье говорится об историософских уроках М. Алданова, размышлявшего о роли Случая в истории, об иронии исторических обстоятельств, о тщете мировой славы. Отмечается, что историософскими мотивами наполнена и поэзия И.Бродского («Письма римскому другу», «Письма династии Минь»), где в столкновение приходят сфера частного бытия человека и сфера имперско-всеобщего.

Ключевые слова: историософия, пространство, столичный текст, бинарные оппозиции, частное, имперское, динамика, статика, динамика, ирония истории

История культуры знает разные сферы философского знания. Это может быть житейская философия, когда самый обыкновенный человек начинает рассуждать о первоосновах бытия – о жизни и смерти, о любви и ненависти, о войне и мире, о героизме и предательстве, о семейных ценностях, о познании, об опыте. Самые различные аспекты философского знания могут найти образное воплощение в произведениях литературы и искусства. И, наконец, существует философия как наука, располагающая своим понятийным тезаурусом и своими научными методами исследования.

Среди многих объектов, которые изучает философия, есть и история как таковая. Историческое развитие отдельной нации или всего человечества философ может оценить, пользуясь привычным исследовательским аналитическим инструментарием. В историческом опыте можно обнаружить подтверждение действенности тех или иных

философских систем и построений. В таком случае мы говорим о историософии, то есть о философском постижении истории.

Писатели тоже нередко интуитивно приближались к пониманию-откровению главного нерва российской истории, пытались выявить ее скрытые пружины, образно представить вектор ее развития. Для историософского взгляда принципиально важно пространство, на котором протекают исторические события, с которым связаны те или иные эпохи. В русской литературе такими пространственными доминантами обычно выступали либо столицы, либо внегородские бескрайние просторы: Волга, Дон, степи, Сибирь.

Если говорить о столицах как вариантах городского «культурного текста», то следует отметить, что город имеет собственную многозвенную *семиосферу*, предлагая своему реципиенту тот или иной актуальный набор знаков, который способен его заинтересовать. В последние годы город как семиотическая система стал объектом многих междисциплинарных исследований, авторами которых выступают историки и философы, культурологи и искусствоведы, социологи и психологи, литературоведы и лингвисты. Литературоведа, прежде всего, занимает семантический потенциал образной модели города, с разными целями встраиваемой писателем в художественную систему своего произведения.

Город может выступать необходимым *историческим фоном*, оттеняющим разворачивающиеся события приватной истории отношений вымышленных персонажей. Но город может стать и самостоятельным «*персонажем*», судьба которого интересует писателя как некая смысловая призма, помогающая лучше высветить закономерности отечественной истории, наполнить содержание литературного произведения широкой историософской проблематикой.

Особое место в художественном сознании русских писателей занимали столицы. Старая Москва воспринималась русскими писателями как центр-*собиратель* русских земель. Сама геометрия планировки города (кольцевые структуры и расходящиеся улицы-радиусы) подчеркивала этот вектор исторического устремления Москвы. В кольца охвата сначала попадали окрестные деревушки (ставшие ныне городскими кварталами), затем ближайшие губернии, а уж потом отдаленные провинции.

Совсем иными гранями отразился в литературе Петербург. В этом образе есть и отзвук великих свершений становящейся Империи, что дало возможность А. Пушкину патетически провозгласить: *«Красуйся, град Петров, и стой неколебимо, как Россия!»*. Но, с другой стороны, писатели обнаруживают в петербургском пространстве зону ледяного отчуждения. Бедному Евгению, герою поэмы «Медный всадник», никогда не понять надличностную логику неумолимой поступи Государства. Петербург переменчив, этот город помпезных дворцов и убогих «углов». Он постоянно меняет свои обличья, свои векторы воздействия, пульсирует, превращаясь, скажем, у Андрея Белого (роман «Петербург») в «точку»: *«...и из этой вот математической точки, не имеющей измерения, заявляет он энергично о том, что он – есть: оттуда, из этой вот точки, несется потоком рой отпечатанной книги; несется из этой невидимой точки стремительно циркуляр»* [Белый, 1981, с. 20]. В «точке» приватному человеку жить невозможно, но и на «семи ветрах» казенного открытого проспекта существовать тоже весьма неуютно. А. Белый насыщает свое повествование геометрическими понятиями: *«пространство для циркуляции публики», «прямолинейный проспект», «линии», «математическая точка», «планомерность и симметрия», «в точке пересечения линий», «параллельных проспектов», «домовых кубов», «лакированный куб» (кареты), «параллелепипеды»*. Такой пронзительный в своей прямолинейности петербургский проспект открыт, распахнут *вовне*, он уводит человека куда-то в огромный и непонятный мир. Собственно, в этом-то как раз и заключается основная историософская функция Петербурга – вывести страну «на люди», во внешнее пространство, к далеким геополитическим горизонтам, ввести в европейскую семью народов. В такой изначальной двойственности (город как административно-политическая функция и город как повседневное, а значит, удобное пространство приватной жизни обычных людей) – неразрешимая драма Петербурга, как об этом убедительно свидетельствует художественный опыт Н. Гоголя и Ф. Достоевского. В Петербурге, в отличие от прочно стоящей на земле Москвы, всегда была некая зыбкость, неукорененность, призрачность. Природно-климатическое своеобразие и географическое положение увеличивали «коэффициент» такой зыбкости (периодически случающиеся наводнения, осеннее-зимние глубокие сумраки, пронизывающие балтийские ветра). Эпохи потрясений (ре-

волюции, блокада 1940-х гг.) многократно усиливали это ощущение. Бездомье и бытовые неурядицы тут переживались острее.

Весьма примечательно написанное незадолго перед первой мировой войной стихотворение Валерия Брюсова «Три кумира» (1913). Оно интересно прежде всего общим концептуальным подходом к отечественной истории предшествующих двух столетий.

Отталкиваясь от реального факта современной ему петербургской действительности (наличие в городе известных памятников Петру Первому, Николаю Первому и Александру Третьему), поэт наделяет данные скульптуры особой знаковой функцией. Названные монархи символизируют собой разные этапы того большого, сложного и противоречивого исторического времени, когда столицей государства Российского был воздвигнутый по воле Петра Великого Петербург. Брюсов словно провидит тот недалекий день, когда столица снова будет перенесена в Москву, петербургский период истории завершится, а потому и подводит его итоги. Конечно, импульсом к созданию стихотворения могла послужить еще и общая атмосфера исторических размышлений, связанная с празднованием 300-летия царствующего Дома Романовых, ведь любой юбилей – всегда время результирующих оценок.

Как же поэтически выразил Брюсов суть трех эпох, олицетворяемых знаменитыми монархами? Достигается это с помощью двух развернутых образов: один – образ движения (во всей его семантической многомерности), другой – психологическая доминанта в том или ином скульптурном портрете. Проследим по тексту стихотворения [Брюсов, 1973, с. 187-188]. В строфе, посвященной Петру Первому, движение характеризуется словом «скачет». Причем в стихотворении это слово повторяется дважды (второй вариант – *«иступленно скачет»*). Император предстает как борец, победитель. Отсюда и слова о *«гордости победной»*. Есть и враг – змей (*«ярость змея»*). Вводится поэтому и дополнительное действие – *«попирая»*: Петр *«скачет»*, *«попирая»* ненавистного змея. Фальконетовский медный всадник переполнен азартом великой гонки, он обуреваем жадной победы, удачи.

Памятник Николаю Первому, стоящий на Исаакиевской площади, производит на Брюсова совершенно иное впечатление. Энергия неукротимого прапрадеда утрачена. И понятно почему. От предков осталась империя, ее величие, грандиозность, сложившаяся система

жизни. Поэтому можно обходиться без радикальных монархических «революций сверху». Уже можно пожинать плоды созданного до тебя. Брюсов пишет о Николае – «А другой, с торжественным обличем». Акцент делается исключительно на внешнем. Император как бы смотрит в зеркальце чужих мнений, озабочен лишь тем, какое производит впечатление. В строчке «строгое спокойствие храня» можно найти многое. Но вот чего при всем желании не найдешь, так это страсти. «Упоенный силой и величем», Николай Павлович, наверное, никогда не сможет, уподобясь Петру, поскакать иступленно! Многозначна строка «Правит скоком сдержанным коня». В самом деле, интересно переосмысливается слово «правит». Можно блистательно управлять целым государством, а можно – лишь ничтожнейшим «скоком» коня. Потому-то отобран и соответствующий нейтрально-бесцветный глагол движения – «едет». Государство, олицетворяемое Николаем Первым, – это мощная империя эпохи стабилизации. Оно может жить по исторической инерции, без понукающих и изъязвляющих бока шпор очередного царя-реформатора. Лексический ряд, связанный с образом второго «кумира», сам по себе весьма характерологичен: «спокойствие», «сдержанным», «непоспешно».

В строфе, отведенной описанию памятника Александру Третьему, выполненного Паоло Трубецким и установленного на Знаменской площади недалеко от Московского вокзала, налицо уже полная остановка движения («упор копыт»). Всадник «стоит». В стихотворении находим и другие выразительные слова-характеристики, соотносимые с данным памятником: «в полусне», «недвижимо», «стынет». Автор выделяет безразличие как психологическую доминанту первых лиц в государстве Российском в новейшее время. У Александра Третьего в предлагаемой Брюсовым трактовке все в прошлом: отсюда слова – «с мощностью наследной».

Итак, вдумаемся в смысл тех глаголов движения, которые выстраиваются в весьма показательный ряд: «скачет» – «едет» – «стынет». История замедляется, почти останавливается. От новых времен тянет холодом (слово «стынет» придает всей строфе и дополнительное значение). Что же будет дальше? Каково будущее? Оно, по Брюсову, весьма неопределенно, где-то там – во мраке. Поэт сводит все памятники вместе и ставит их перед лицом неотвратимых будущих угроз и апокалиптических ожиданий: «Три владыки в безрассветной мгле».

Заметим: не «беспросветной», а «безрассветной». Может быть, Брюсов пророчески уже воочию видел ту Россию, которую семью годами позднее с удивлением обнаружит Герберт Уэллс и напишет книгу «Россия во мгле». Почти символична и дата написания брюсовского стихотворения – 1 декабря 1913 года. Шел последний месяц последнего благополучного года империи. Дальше Россию ждали войны, революции, мятежи. Наступала другая эпоха – трагическая эпоха Великой Смуты.

Русская литература в великом множестве текстов отразила соперничество Москвы и северной Пальмиры, связанное с разными вероятными векторами развития российского государства. Западничество, славянофильство, а затем, уже в XX веке, евразийство наделяли столицы – участниц извечного спора – особыми миссиями.

В поэзии историософское начало нередко сосуществует с лирически-интимным. Так, в лирическом цикле «Стихи о Москве» М.Цветаева сравнивает историческую судьбу города, из столицы государства российского вдруг превратившегося, говоря словами Пушкина, в «порфиноносную вдову», с долей женщины, покинутой любимым мужчиной.

Над городом, отвергнутым Петром,
Перекатился колокольный гром.
Гремучий опрокинулся прибой
Над женщиной, отвергнутой тобой
[Цветаева, 1988, с. 61].

В ткань историософской рефлексии вплетается сокровенный мотив человеческих эмоций. В этом цикле активно функционируют два смысловых центра. Один – это ревнивая мысль поэта о сакральном «первенстве» Москвы («первенстве» перед Петербургом). Второй – мысль о городе как «странноприимном доме», гостеприимно предоставляющем кров и хлеб усталому путнику. Конечно, здесь идет речь о старой, дореволюционной Москве, еще не обретшей бюрократической мертвящей стати столицы, а сохранившей «семейное тепло» большого города-гнезда.

– Москва! – Какой огромный
Странноприимный дом!
Всяк на Руси – бездомный.
Мы все к тебе придем
[Цветаева, 1988, с. 63].

Особую остроту всем этим сопоставлениям и оппозициям (*Петербург / Москва; казенное / частное; всеохватное / локальное; массовое / персональное*) придали ставшие драматической реальностью исторические катаклизмы в России в начале XX столетия. М. Волошин в стихотворении «Петербург» (1917) пишет о вторжении «нежити», которая *«Над зыбким мороком болот // Бесовский правит хоровод»*. А в стихотворении «Русь гулящая» поэт, преисполненный горькими чувствами, сравнивает Русь с непотребной девкой, которая, проспавшись после хмельного загула, *«ревет, завернувшись в платок, // О каких-то расстрелянных детях, // О младенцах, засоленных впрок»* [Волошин, 1993, с. 126].

А в 1938 году Дмитрий Кедрин в поэме «Зодчие», посвященной событиям далекого 16-го века, несомненно, ввел имплицитные смысловые переключки с современным ему временем, когда писал *«про страшную царскую милость»*. Главным фабульным узлом в поэме становится неожиданное решение Ивана Грозного расправиться с зодчими, воздвигнувшими замечательный Храм Покрова Богородицы на Красной площади, получивший потом неофициальное название «Храм Василия Блаженного». Храм государю понравился, он в кедринской поэме вполне искренне произносит: «Лепота!». Но далее следует непредсказуемое:

И тогда государь
Повелел ослепить этих зодчих,
Чтоб в земле его
Церковь
Стояла одна такова,
Чтобы в Суздальских землях
И в землях Рязанских
И прочих
Не поставили лучшего храма,
Чем храм Покрова!

Соколиные очи
Кололи им шилом железным,
Дабы белого света
Увидеть они не могли.
Их клеймили клеймом,
Их секли батогами, болезных,
И кидали их,
Темных,
На стылое лоно земли

[Кедрин, 1974, с. 96].

Что это? Да дикая прихоть хозяина, своеволие тирана, каприз самодура! Как часто судьба всеобщая зависит от какого-то частного и порой несправедливого решения! Д. Кедрин сталкивается в пронзительном контрасте узость своекорыстного владыки, не желающего ни с кем делиться своим приобретением, и широту творческой души создателя, готовых к новым масштабным проектам и щедро демонстрирующих свои художественные возможности. Нередко именно в таких конфликтах между широкими творческими личностями, располагавшими аргументом таланта, вдохновения, и узколобыми администраторами (от уездного чиновника до монарха), полагавшимися на аргумент силы, к сожалению, и проходило историческое развитие нашего отечества.

Арсений Тарковский по биографическим обстоятельствам оказался причастен к большой истории, ибо воевал в годы Великой отечественной войны, был ранен. Но вместе с тем как поэт остался верен своему приватному миру лирических рефлексий и медитаций, не покушался на стадионно-широкоэкранный славу «горлана-главаря», поэта-идеолога, поэта-историка. Он создал свой *неповторимый поэтический Космос*, в котором Миг способен парадоксально развернуться в Вечность, а крохотная точка в пространстве расширится до безмерной Вселенной. Это были верные координаты поэта-философа. Именно на осях этих координат он выстраивал чертеж своей творческой судьбы. Но косвенно и он выходил в своей лирике к проблемам историософии, хотя, казалось бы, напрямую об этом не высказывался.

Поэт-философ осмысливает непростые *отношения человека с самим собой, с социумом, с мирозданием*. Он создает удивительно емкие стихотворения-формулы. Таково, скажем, ключевое в художественном наследии поэта стихотворение «Посредине мира» (1958). Это не просто спокойная рефлексия на «вечную» тему. Это принципиальный спор с примитивно-мажорными официальными эмблемами человекобожия, утвердившимися в общественном сознании. Вспомним знаменитую песенную строку «Человек проходит как хозяин». Конечно, с годами стало ясно, кто Хозяин, Отец родной и т.п. Над другим лозунгом и уже в другое время открыто смеялись в анекдоте: «Все во имя человека, все на благо человека, и мы знаем этого человека». Но Тарковский не эти смысловые нюансы имел в виду, не к таким параллелям подталкивал своего читателя. Он фактически создавал формулу действительно человека вообще, любого человека и перебрывал

мостик к известному державинскому поэтическому тексту, где человек амбивалентен: он то возвышается до самого Бога, то уподобляется презренному червю. И эфемерная бабочка в финале стихотворения Тарковского охлаждает пыл занесшегося в гордыне и высокомерии лирического героя, смеется над ним, зная какую-то свою, неведомую человеку тайну.

Для удобства приведем текст стихотворения полностью:

Я человек, я посредине мира,
За мною мириады инфузорий,
Передо мною мириады звезд.
Я между ними лег во весь свой рост –
Два берега связующее море,
Два космоса объединивший мост.

Я Нестор, летописец мезозоя,
Времён грядущих я Иеремия.
Держа в руках часы и календарь,
Я в будущее втянут, как Россия,
И прошлое кляню, как нищий царь.

Я больше мертвецов о смерти знаю,
Я из живого самое живое.
И, боже мой! Какой-то мотылек,
Как девочка смеется надо мною,
Как золотого шелка лоскуток

[Тарковский, 1974, с. 135].

Все стихотворение А.Тарковского построено как философски-многомерная формула Человека, Поэта. Эта формула имеет свои пространственные и временные масштабы. В первой строфе создается пространственная вертикаль – от микромира («инфузории») до макромира («звезды»). При этом, сопоставление человека со «связующим морем», с «мостом», соединившим «два космоса», приобретает и временной смысл. Человек, прошедший, как и все живое, длительный путь биологической эволюции и в какой-то степени явившийся одним из ее конечных результатов, – еще и мост во времени.

Вторая строфа стихотворения построена на образах времени. О том, что автор движется от прямых упоминаний («часы и календарь»), от простых сравнений к более сложной, многомерной метафоре, свидетельствует как будто немотивированное соседство слов «Нестор» и «мезозой». Выражение «летописец мезозоя» расширяет

смысловое поле образа, заставляет думать не о конкретной фигуре древнерусского летописца, а фиксирует наше внимание на уделе человека разумного и духовного нести в себе безмерный груз прошлого (слово «мезозой» поэтому выступает указательным знаком гиперболы, выражая степень этой безмерности). Имя «Нестор» в этих строках случайно и лишено конкретно-исторического значения, оно, скорее, просто знак, кодовый сигнал.

Несколько загадочно звучит последняя строка второй строфы – «И прошлое клян, как нищий царь». Расширительно-метафорический смысл присутствует, безусловно, и в этой фразе. Наверное, не найдется на земле человека, который бы категорично заявил, что использовал все возможности, большие и малые, предоставленные ему судьбой. Всегда отыщется нереализованный проект, несостоявшаяся поездка, возникнет в памяти череда преждевременных потерь, подобных той, о которой пишет А. Вознесенский в известном стихотворении «Плач по двум нерожденным поэмам». И, кроме того, прошлым опытом не всегда можно воспользоваться, когда живешь в принципиально иное время.

Как афоризм построена фраза *«Я больше мертвецов о смерти знаю, / Я из живого самое живое»*. Человек, наделенный способностью осмысливать как непосредственный собственный опыт, так и совокупный опыт человечества, в самом деле знает очень много. И о смерти, и о жизни. Человек есть *«из живого самое живое»* уже потому, что он живет не только по вложенной природой программе, но и по собственному разумению, пользуясь персональной свободой выбора. Но вот парадокс: обретя интеллектуальное могущество, человек остается уязвимым, и природа может посмеяться над его самонадеянностью. Потому-то и *«смеется»* мотылек, что, возможно, знает какую-то свою тайну, неведомую человеку. В этой части стихотворения маятник поэтической идеи раскачивается от чрезмерного возвеличивания до столь же крайнего уничтожения. Это напоминает пульсацию державинской мысли – *«Я царь – я раб – я червь – я бог!»*.

Лирический герой стихотворения, гордый своим местом в этом мире, своим особым предназначением, думается, не позволил бы смеяться над собой недругу или пустому зубоскалу. Исключение составляет ребенок, чей смех простодушен, незлобив, а может быть, не столь уж наивен, ведь, как известно, «устаи ребенка гласит ис-

тина». Точно так же воспринимает поэт и «смех» мотылька. Мотылек – часть огромной Природы, возраставшей человека и поднявшей его в буквальном смысле на ноги. Можно ли отмахиваться от неизбежной и справедливой насмешки? Не лучше ли повнимательней посмотреть на себя и поубавить громкое упоение своим Всезнанием. В сравнении с Державиным Тарковский, будучи сыном трагического XX века, куда больше знал, к каким непоправимым ошибкам приводит настойчивое прокламирование идеи Человека-Бога.

В его поэзии нередко звучат ноты тоски по *миссии оракула*. Он мечтает о такой миссии не для утехи собственного возвышения над другими, а для исполнения братского долга помощи и участия. Ведь, став всеведующим и всевидящим, он может *предостеречь* другого человека от неминуемой беды, смертельной опасности. Этому посвящено стихотворение «*21 июня 1941 года*», в котором поэт выражает претензию быть не просто собеседником-утешителем, художником-проповедником и исповедником, а спасателем в прямом, физическом смысле этого слова.

Так уж повелось, что отечественная литература в силу разных социокультурных обстоятельств брала на себя многообразные экстралитературные функции помимо определяющей функции чисто словесного искусства, каковым вроде бы она должна быть в первую очередь. Литературное произведение становилось активным смысловым пространством, на котором разворачивались политические баталии, сталкивались ключевые идеологемы времени. Так, исторический роман мог стать этической проповедью, экспликацией некоей нравственной программы. А мог быть отражением какой-нибудь злободневной дискуссии, скажем, на темы социально-исторического и экономического прогресса. Писатель в России практически никогда не ограничивался только внутренними литературными задачами. Его привлекали горизонты широких проблем, уводящих к универсальному целому Культуры как таковой. Писатель-историк имеет дело с многочисленными фактами, которые можно выстроить в определенный концептуально значимый пунктир. Но как выстроить? Как их, эти упрямые факты, соотнести между собой? Как расставить акценты? Какому факту придать статус доминанты, определяющего фактора?

Все эти вопросы неизбежно заставляют писателя-историка подниматься над мозаичной россыпью фактов и искать универсальные

пружины исторического процесса, пытаться обнаружить философские основания, которые придадут всем умозрительным построениям романиста непоколебимую надежность и одновременно изящную стройность. Исторический писатель в своем профессиональном становлении проходит естественный духовный путь от прилежного регистратора конкретных событий и ситуаций к масштабно мыслящему аналитику и историософу, предлагающему свой субъективно выстроенный рисунок происшедшего.

К прохождению такого пути подталкивают и исключительные события, свидетелем и участником которых писатель становится. Наверное, избирательный интерес исторического романиста Марка Алданова к истории Великой Французской революции и российского революционного движения XIX-XX вв. был обусловлен катаклизмом 1917 года, последующей эмиграцией, поставившими перед художником много «проклятых вопросов», ответ на которые можно было найти только в большой исторической ретроспективе. Кстати, М.Алданов поставил вопрос и о роли Случая в истории, и об иронии исторических обстоятельств, и о тщете мировой славы. В повести «Святая Елена, маленький остров» писатель выводит образ слуги-малайца Тоби, который ничего не знает о деяниях живущего на острове опального французского императора. В сознании Тоби есть следы исторической памяти о других «покорителях мира», когда-то наводивших страх на жителей Юго-Восточной Азии. А вот про «злого Бони» малаец абсолютно ничего не слышал. И в этом заключается иллюзорная суть лютого преходящего «мирового господства», от которого остается только печальная груда черепов (как на известной картине В.Верещагина «Апофеоз войны») да недоуменные вопрошания потомков.

Вне масштабного событийного контекста русской истории 1914-1922 годов не написал бы и М. Осоргин своих романов «Сивцев Вражек» и «Свидетель истории». Точно так же и А.Н. Толстой, первоначально выступавший изобразителем достаточно герметичного мелкопоместного усадебного быта, вдруг повернул в 1918 году на широкую дорогу исторического писателя (рассказ «День Петра»), когда стал свидетелем катастрофического крушения трехсотлетней романовской империи. Правда, творческое развитие данного исторического романиста пошло несколько по другому пути. В отличие от М. Алданова, интересовавшегося кризисными эпохами, «беременными» револю-

циями, А.Н. Толстой-государственник в большей степени тяготел к изображению тех периодов отечественной истории, когда возникала нужда масштабного государственного строительства, укрепления центральной власти, реформ, осуществляемых «сверху» (эпохи Петра Первого, Ивана Грозного).

Были далеко не случайными споры и о евразийстве в среде русских эмигрантов «первой волны». События Первой Мировой войны, революций 1917 года и последовавшей затем Гражданской войны значительно изменили карту России, поставили мучительные вопросы о статусе государства, нерушимости его границ, о векторе его развития в будущем. Эти споры отражались не только в философских сочинениях, но и в литературной публицистике. Кстати, еще А. Блок в стихотворении 1918 года «Скифы» размышлял о соотношении в исторической судьбе России европейского и азиатского начал.

Интерес к историософии, питавший творчество писателей «третьей волны» русской литературной эмиграции (1974-1991), проистекал из лично пережитого противостояния надличностных идеологических систем. Вполне закономерно возник в исторической прозе Александра Солженицына символически-универсальный образ Красного Колеса, безжалостно подминающего под себя хрупкие человеческие жизни.

Историософскими размышлениями наполнены такие поэтические произведения Иосифа Бродского, как «Письма римскому другу», «Письма династии Минь», «На смерть Жукова». Личный опыт проживания в огромной империи, ощущение бесцеремонных прикосновений холодной государственной машины заставляли задуматься о дихотомии приватного и казенного, индивидуального и всеобщего. Возникла мысль о спасительном отшельничестве, фактически толстовский постулат *неделания*:

Если выпало в Империи родиться,
лучше жить в глухой провинции у моря
[Бродский, 1992, с. 270].

Художественная литература имеет свои уникальные образные ресурсы отображения самых сложных историософских раздумий и персональных судьбоносных ожиданий.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Голубков Сергей Алексеевич – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского национального исследовательского университета имени академика С.П. Королева, golubkovsa@yandex.ru

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Белый, А. Петербург: Роман в восьми главах с прологом и эпилогом / Андрей Белый. – Москва: Наука, 1981. – 696 с. (Серия «Литературные памятники»).

Бродский, И.А. Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы: В 2 тт. Т. 1. Стихотворения / Сост. В.И. Уфлянд. – Минск: Эридан, 1992. – 480 с.

Брюсов, В.Я. Собрание сочинений: в 7 т. Т. II / Под общей ред. П.Г. Антокольского. – Москва: Художественная литература, 1973. – 496 с.

Волошин, М. Избранное: Стихотворения, воспоминания, переписка / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. З. Давыдова, В. Купченко. – Минск: Маст. літ, 1993. – 479 с.

Кедрин, Д. Избранные произведения / Дмитрий Кедрин / Вступ. ст., подгот. текста и примечания С.А.Коваленко; Составление Л.И.Кедриной. – Ленинград: Советский писатель, 1974. – 580 с.

Тарковский, А.А. Стихотворения / А. А. Тарковский / Предисл. Маргариты Алигер. – Москва: Художественная литература, 1974. – 288 с.

Цветаева, М.И. Сочинения: В 2 т. Т.1. Стихотворения, 1908 – 1941; Поэмы; Драматические произведения / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. А. Саакянц. – Москва: Художественная литература, 1988. – 719 с.

REFERENCES

Belyj, A. Peterburg: Roman v vos'mi glavah s prologom i jepilogom / Andrej Belyj. – Moskva: Nauka, 1981. – 696 s. (Serija «Literaturnye pamjatniki»).

Brodskij, I.A. Forma vremeni: Stihotvorenija, jesse, p'esy: V 2 tt. T. 1. Stihotvorenija / Sost. V.I.Ufljand. – Mnsk: Jeridan, 1992. – 480 s.

Bryusov, V.Ja. Sobranie sochinenij: v 7 t. T. II / Pod obshhej red. P.G. Antokol'skogo. – Moskva: Hudozhestvennaja literatura, 1973. – 496 s.

Voloshin, M. Izbrannoe: Stihotvorenija, vospominanija, perepiska / Sost., podgot. teksta, vstup. st. i komment. Z. Davydova, V. Kupchenko. – Minsk.: Mast. lit, 1993. – 479 s.

Kedrin, D. Izbrannye proizvedenija /Dmitrij Kedrin / Vstup. st., podgot. teksta i primechanija S.A.Kovalenko; Sostavlenie L.I.Kedrinoj. – Leningrad: Sovetskij pisatel', 1974. – 580 s.

Tarkovskij, A.A. Stihotvorenija / A. A. Tarkovskij / Predisl. Margarity Aliger. – M.: Hudozhestvennaja literatura, 1974. – 288 s.

Cvetaeva, M.I. Sochinenija: V 2 t. T.1. Stihotvorenija, 1908 – 1941; Pojemy; Dramaticheskie proizvedenija / Sost., podgot. teksta, vstup. st. i komment. A. Saakjanc. – Moskva: Hudozhestvennaja literatura, 1988. – 719 s.

Т. С. Петрова¹

г. Шуя

МИФОПОЭТИКА МОТИВА ПУТИ В КНИГЕ К. БАЛЬМОНТА «ДАР ЗЕМЛЕ»

Статья посвящена исследованию мифопоэтики К. Бальмонта в одной из книг поэта – «Дар Земле», связанной с личной драмой поэта, вынужденного покинуть родину. Мироощущение поэта пограничного периода выражается в стихотворении-аллюзии на притчу о блудном сыне. Земля – ключевой образ в картине мира поэта, одна из стихий его поэтического космоса. Путь – сквозной образ книги – вбирает в себя многообразие смыслов, главный из которых – возвращение к древним основам, к сокровищам народной мудрости. Рассматривается семантика символических образов – лестница, ступени, порог и др. Показано, что мир – это космическое, вселенское всеединство, в центре которого Солнце, а путь человека есть путь к Богу и к преображению через бескорыстную любовь.

Ключевые слова: аллюзия, возвращение, мифопоэтика, поэтический космос, семантика, символика, стихия

Книга К.Н. Бальмонта «Дар Земле» написана в 1920 году, вышла в свет в 1921 [Бальмонт, 1921].

В мифопоэтике пути, безусловно, отражается характер ключевого образа Земли: Земли – одной из четырёх космических стихий, родной земли (Родины-матери, России), земного мира – в соотношении с миром небесным представляющего собой пространство телесного и духовного бытия человека.

Лирический герой книги, наделённый творческой энергией, представляя свой путь как полёт, источником воли к движению, устремлённости к новому считает силу матери-земли: «Мать моя, ты мне дала дерзанье, / Я спускался в пропасти без счёта, / От всего иду ещё во что-то. / Я люблю опасности полёта, / Я лечу, хотя б на истязанье» [Бальмонт, 2011, с. 7]². В открывающем книгу стихотворении «Мать моя» чётко обозначено образное соответствие мать – сын: «Мать моя, к тебе я с малым даром, / Я, твой сын, всегда тебе покорный, / Ты прими мой стих, мой звон узорный, / Я люблю тебя и в бездне чёрной, / Я горю, но не сожжён пожаром» (с. 7).

«Мне глубоко грустно от всего хода человеческой истории, – писал Бальмонт Анучину. – Человечество переходит от ошибки к ошибке, и теперешняя его ошибка – порывание связей с Землёй и союза с

Солнцем, наравне с идиотическим увлечением механической скоростью движения, есть самая прискорбная и некрасивая из всех ошибок. Чтобы не чувствовать отчаяния и не потерять радость бытия, мы имеем, я думаю, лишь один Архимедов рычаг – мысль личного совершенствования и внутреннего умножения своей личности» [цит. по: Куприяновский, 2001, с. 271].

Поэтому духовный и творческий путь лирического героя предполагает возвращение к древним основам, к сокровищам народной мудрости. Органичными образами такого движения выступают лестница, ступени, путь по лесам, узорчатый терем, хранящий сокровенную правду: «Заросшая лестница. Терем немой. / Под крышей гнездятся лишь совы. / Постранствуешь в мире, и тянет домой, / И древние малят основы. // Выхожу на ступени. Проснулась змея. / И встречен при входе я Змеем. / О, здравствуй, старинная правда моя, / Мы выявить клад наш сумеем» (Ступени, с. 26).

В стихотворении «Терем» сюжет возвращения из дальних странствий развёртывается в фольклорном образном ключе. Необходимый народный колорит создаётся деталями русского сказочного мира: путь по лесам, птицы и звери, Леший, сундук с сокровищами, узорчатый терем.

Терем
Я видел морей и пустынь кругоём,
Я в солнечной медлил победе.
Но чувствую, лучше мне в доме моём,
Где больше железа и меди.

Я был в златотканом чертоге вдали,
С волшебницей белораменной.
Но дома сундук есть, в подвале, в пыли,
И в нём самоцвет есть бесценный.

Вобравши лазурь в дальномечущий взор,
С конём распростился я. Пеший
Иду по лесам. И смарагдовый хор
Слагает с деревьями Леший.

Зелёная сказка расцветов и трав,
В ней птица стакнулась со зверем.
Хмелею. Вошёл в меня древний состав.
И вот он, узорчатый терем.

Он тёмен. Он истов. Он ласков и строг.
В нём думы и сказки ватагой.
Зовёт меднокованный чёткий порог.
Войди, и насытишься брагой (с. 26).

Концовка стихотворения обнаруживает мифопоэтический характер символических образов, укрепившихся в бальмонтской поэзии: порог как грань между мирами и веха на пути; укрепление новой силой как результат целеустремлённого движения. Пеший путь в народной традиции всегда означал не просто особо трудный путь (в стихотворении эта семантика практически отсутствует, здесь, скорее, путь радостный) – пешим путём идут к святыне, с подобающим почтением и смирением. Лирический герой не победителем на коне возвращается к своим истокам – в сакральной символике отражено приобщение к особому, священному, глубинно-древнему бытию.

Ступени – это ещё и путь творчества, образ «тайной лестницы, ведущей / В мир тончайший, вечно сущий, / В наш великий, в наш грядущий, / Богоравный день» (Врубель, с. 23). Горящие ступени – путь духовный, устремляющий душу лирического героя в стихию любви – жизнеутверждающее «пламя мира»: «Кто был в любви, тот будет вечно в ней. / Я бросил сердце в это пламя мира, / И вижу взлёт горящих ступеней» (Пламецвет, с. 10).

Поэтому мир лирического героя – это космическое, вселенское всеединство, в центре которого Солнце (Жёлтая роза, с. 8), Луна (Зелёный диск, с. 8), звёзды: отражаясь в земных цветах, они объединяют земное и небесное пространство, также как облака образуют «узкий мост, к земле с небес, певучий» (Звезда, с. 36). Тогда путь человека представляется как путь приобщения к космическому бытию в его цельности и полноте – «путь сопричастья круглым тем шарам, / Что ночью строят храм в провале чёрном» (Путь, с. 13). В стихотворении «Маяк» звёзды – путеводительные, направляющие к добру и свету: «Мы не знаем, какими путями, болотами, лесом, горами / Мы пойдём неизбежно по этой назначенной тёмной земле, / Но мы знаем, что звенья, мы знаем, что звёзды над нами, пред нами, / И плывём на маяк, вырываясь к благу в разлившемся зле» (Маяк, с. 65). Совершенно закономерно появляется сквозной образ Млечного Пути – дороги в небесный мир, в инобытие: «В небе нас уносит лодка / В Млечный Путь» (Золотые гвозди, с. 65).

Постижение истинного, главного пути – пути к Богу – осуществляется не рациональным, а интуитивным путём – во сне, когда открываются скрытые сущности. Сон – пограничное состояние между жизнью и смертью; ощущение себя на грани миров передаётся в сонете «Я», перенесённом из книги «Перстень». Нашли своё место в книге «Дар Земле» и другие стихотворения из «Перстня», отражающие характер божественного пути – пути преображения (Как возникает стих, с. 70-72; венок сонетов «Перстень», с. 76-83): «Сожги себя, коль хочешь возрожденья», «Умей огнём наряд свой изменить» (с. 82); «Один огонь бежит по всем основам, / Желанье в вечном мир свой сохранить» (с. 83).

Жертвенный очистительный огонь знаменует путь к преображению через бескорыстную любовь – этот образ снова возникает в заключительной части книги, в стихотворении «Примирение»: «Но в набатном бешенстве и гуле / Всё, не дрогнув, отдал я огню» (с. 83). Однако последнее стихотворение книги отражает образ космического путеводительного маяка – Вышнего Духа: «Смотрел в бездонность Вышний Дух, / Стремя кудесничеством тоску безгранную» (с. 84).

Таким образом, мотив пути в книге «Дар Земле» отражает мироощущение поэта в пограничный период творчества. Его личная драма, связанная с необходимостью покинуть родину, прочитывается в стихотворении-аллюзии на притчу о блудном сыне: «Знать, что неизвестность от детства / Быстрый приснившийся путь, / Вольно растратить наследство, / Вольным и нищим уснуть» (Круг, с. 65). «Вольным и нищим» оказался он за границей, откуда и посылал своей стране слова примирения: «Но нельзя отречься от родного, / Светишь мне, Россия, только ты» (Примирение, с. 83).

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Татьяна Сергеевна Петрова (1949-2021) – кандидат филологических наук, главный зам отв. редактора научно-популярного литературно-художественного альманаха «Солнечная пряжа», лауреат премии 2010 г. в номинации «За исследовательскую и собирательскую работу по изучению творчества и биографии Константина Бальмонта».

2 Далее цитируется по этому изданию. Номер страницы указывается в круглых скобках.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Бальмонт, К. Дар Земле. Стихи / К. Бальмонт. - Париж: Изд-во Русская земля, 1921. - 159 с.

Бальмонт, К. Дар Земле. Стихи / К. Бальмонт. - Иваново: Издатель Епишева О. В., 2011. - 87 с.

Куприяновский П. В., Молчанова Н. А. Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба / П.В. Куприяновский, Н.А. Молчанова. - Иваново: «Иваново», 2001. - 472 с.

REFERENCES

Bal'mont, K. Dar Zemle. Stihi / K. Bal'mont. - Parizh: Izd-vo Russkaya zemlya, 1921. - 159 s.

Bal'mont, K. Dar Zemle. Stihi / K. Bal'mont. - Ivanovo: Izdatel' Episheva O. V., 2011. - 87 s.

Kupriyanovskij, P. V. Poet Konstantin Bal'mont. Biografiya. Tvorchestvo. Sud'ba / P.V. Kupriyanovskij, N.A. Molchanova. - Ivanovo: «Ivanovo», 2001. - 472 s.

С.Д. Титаренко¹

Санкт-Петербургский государственный университет

«ТЕНЬ ОТЦА»: ВЕЧНОЕ ВОЗВРАЩЕНИЕ КАК МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ ТЕМА В ПОЭМЕ АЛЕКСАНДРА БЛОКА «ВОЗМЕЗДИЕ» И ПОЭМЕ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА «МЛАДЕНЧЕСТВО»

В статье анализируется влияние идеи вечного возвращения Фридриха Ницше на философию и поэзию русских символистов. В центре внимания находятся религиозно-философский, антропологический и мифопоэтический (космологический) аспекты этой темы в поэмах Александра Блока «Возмездие» и Вячеслава Иванова «Младенчество». Делается вывод о том, что идея вечного возвращения Ницше определила художественные и мифопоэтические стратегии символистов.

Ключевые слова: Философия Ницше, поэзия русского символизма, вечное возвращение, душа человека, сущность человека, идея Бога, смерть Бога, символика круга, поэма Вяч. Иванова «Младенчество», поэма Блока «Возмездие»

Поэмы Вяч. Иванова «Младенчество» (Пб.: Алконост, 1918) и А. Блока «Возмездие» (Пг.: Алконост, 1922) сближает не только время создания произведений, отмеченное закатом русского символизма и катастрофизмом событий русской истории, но и отчетливо выраженная философская и антропологическая проблематика, выводящая на метафизический уровень рассмотрения тем этих произведений: сущность человека, Бог и человек, смерть Бога, вечность и время. Как считал М. Хайдеггер, ссылаясь на высказывание Новалиса, метафизика - это уход в «темноту существа человека», и она рождается в ностальгии как философствование о мире и человеке, его конечности и отъединенности: «Туда, к бытию в целом, тянет нас в нашей ностальгии. Наше бытие есть это притяжение» [Хайдеггер, 1993, с. 329, 330-331].

Интересна надпись Вяч. Иванова, сохранившаяся на шмуцтитуле издания поэмы «Младенчество», подаренного им Блоку: «Александру Блоку, скитальцу сердца и певцу великой муки, с братской любовью Вяч. Иванов “О боже, возврати любовь и мир в его озлобленную душу”» [Библиотека Блока, 1984, кн. 1, с. 294]. Вяч. Иванов этой надписью как бы наметил центральные темы поэмы Блока: о душе че-

ловека, происхождении зла и ситуации «Я и не я». Эта антропологическая проблематика стала важнейшей в русской религиозной мысли и прежде всего в трудах Н.О. Лосского, С.Л. Франка, Н.А. Бердяева, Л. Шестова. Ее же поднимает П.А. Флоренский в приписываемом ему конспекте доклада «О Блоке» (атрибуция доказывает его авторство [Иванова, 2004]) и затрагивает Н. Бердяев в эссе «В защиту Блока» [Бердяев, 1931]. В центре внимания здесь находится постнищенская проблема расколотости сознания человека и отпадения души человека от Бога. «Наше время, - пишет Флоренский, - обнажило природу спора: *tertium non datur*. Или - или» [Петроградский священник. Флоренский, с. 600]. В центр его внимания попадает демонизм Блока, который он усматривает не только в поэме «Двенадцать», но и в круге, как он пишет, «самых жутких по предельному обнажению "тайного", подсознательного стихотворений Блока», таких, как «Ночь, улица, фонарь, аптека...», которое, по его мнению, сопровождает «мысль о вечном круговращении» [Петроградский священник. Флоренский, с. 612].

Мысль о вечном круговращении (возвращении), как мы считаем, является главной для воплощения метафизики страдания у Блока в исповедально-биографической поэме «Возмездие», причем, это экзистенциальное страдание, глубину которого не смог понять Вяч. Иванов, в отличие от Флоренского, создав свой вариант исповедальной поэмы на автобиографической основе – «Младенчество». Как свидетельствуют записи воспоминаний С.М. Городецкого из архива В. Енишерлова, после первого чтения Блоком поэмы «Возмездие», Иванов негодовал, так как «видел разложение, распад, как результат богоотступничества», «преступление и гибель в этой поэме» [Енишерлов, 2010, с. 40].

Обе поэмы имеют автобиографическую основу, но в них происходит перевод реального на символический и метафизический уровень, что было свойственно мифотворцу Иванову и было присуще Блоку как поэту мистического плана.

«Возмездие» Блока – поэма «об отце» Александре Львовиче Блоке (1852-1909), профессоре государственного права Варшавского университета. Речь идет не только о трагедии существования отверженного первой и второй семьей человека в силу его вины и тяжелого характера, но трагедии экзистенциального сознания сына, так как, по

мысли, выраженной в поэме Блока, «как в каждом дышит дух народа, / сыны отражены в отцах» [Блок, 1999, с. 23]. Как пишет К. Мочульский, «неотступная мысль об отце постепенно овладевает его воображением. Отца он будет “замаливать” поэмой “Возмездие”» [Мочульский, 1948, с. 264]. В письме к ученику своего отца – Е. Спекторскому, автору книги «Александр Львович Блок: Государствовед и философ» (Варшава, 1911), Блок писал 12 декабря 1911 г: «Не чувствуя себя вправе рецензировать книгу (это было бы с моей стороны поступком дилетантским), я предпочитаю познакомить Вас с моими мыслями о том же предмете при помощи своих литературных работ. Надеюсь, что мне удастся представить на Ваш суд и мою “тень отца”…» [Блок, 1999, с.383].

О личности отца находим запись в его «Автобиографии» (1915), где говорится: «Судьба его исполнена сложных противоречий, довольно необычна и мрачна», «Я встречался с ним мало, но помню его кровно» [Блок, 1963, с. 12]. Визуальный образ тени, преследующей его, и образ-отца как «Демона поверженного» (1902) Врубеля («Хранилась память глаз огромных/ И крыл, изломанных в горах…» [Блок, 1999, с. 58]) - это глубоко метафизические символы трагического сознания.

Исследователи считают основной темой поэмы Блока намеченное «преображение человека» «биологически и исторически», от «отца-демона», путем «отбора» [Игошева, 2010, с. 123, 124]. В этом есть доля правды, если не учитывать, что Блок – поэт-мистик и поэт-символист. По мнению Блока, демонические личности» беспокоят и губят своих, но они – *правы* новизною», так как «способствуют выработке человека» [Блок, 1999, с. 177]. Вместе с тем эволюционная теория здесь связана с желанием найти ответ на вопрос о природе самого человека – божественной или демонической.

Свой вариант ответа на этот вопрос дал Вяч. Иванов в поэмах «Младенчество» и «Человек» (1915-1919; изд.: Париж, 1939). Но в поэме «Человек» нет личного исповедального начала, в ней обобщен в символической форме путь некоего всемирного человека и человечества от грехопадения Адама до воссоединения человека с Богом.

Поэма Вяч. Иванова «Младенчество», создававшаяся параллельно с 1913 по 1918 год, на первый взгляд, – достаточно светлое воспоминание поэта об отце Иване Тихоновиче Иванове (1816-1871) и

матери Александре Дмитриевне Преображенской (1824-1896). Но вместе с тем она затрагивает проблемы непостижимого в существовании человека. Проблема отца в воспоминании сына становится в поэме Иванова, как и в поэме Блока, основой для постановки метафизических проблем. Это проблемы богопознания, которые Вяч. Иванов как теоретик символизма связывал с религиозным искусством, в отличие от Блока. Блок и Иванов расходились в выборе путей развития символизма в 1910-е годы - времени кризиса русского символизма. Об этом свидетельствуют пометы и маргиналии Блока на страницах ивановского манифеста «Мысли о символизме», опубликованном в первом номере журнала «Труды и дни» (1912). Они говорят о неприятии канонов религиозного символизма теоретика символизма, так как истинный художник должен быть свободным [Грякалова, Титаренко, 2017].

Поэмы «Младенчество» и «Возмездие» объединяются темой вечного возвращения, рассмотрение которой позволит выйти на уровень метафизических проблем в истолковании антропологической темы человека и Бога. Анализируя факты и документы как реальную основу этих автобиографических поэм-исповедей, мы с неизбежностью должны думать о символических проекциях произведений.

Учение о вечном возвращении, как известно, восходит не только к философии Фридриха Ницше, но и к античной и прежде всего платоновской философии и христианской религии. Античное и христианское восприятие этой идеи было осмыслено Ницше как личный опыт экзистенциальной тревоги, поэтому вечное возвращение раскрывается им в переживании, как считают исследователи [Петров, 2015, с. 774-776]. Об этом писали многие мыслители, среди которых Ж. Делез, М. Хайдеггер, К. Ясперс и др. Анализируя ранние наброски Ницше, Хайдеггер публикует один из них, где говорится: «Желание все пережить еще раз и переживать вечно». «Sils-Maria, 26. August 1881» [Хайдеггер, 2006, с. 228]. Мысль о вечном круговороте является лейтмотивной в таких сочинениях Ницше, как «Так говорил Заратустра» (Also sprach Zarathustra, 1883—1885), «По ту сторону добра и зла» (Jenseits von Gut und Böse, 1886), «Веселая наука» (Die fröhliche Wissenschaft, 1882, 1887), «Ессе Номо» (1888) и др.

Д. Максимов писал о значимости этой идеи у Д. Мережковского, З. Гиппиус, Ф. Сологуба, К. Бальмонта, А. Белого, А. Блока, которых

ужасала бесконечность повторений земной жизни [Максимов, 1981, с. 80-86]. А. Ханзен-Лёве, исследуя систему мотивов русского символизма указывает на особую его смысловую значимость и то, что модель вечного возвращения, основанная на архетипе круга, например, в поэзии Бальмонта, Гиппиус и Сологуба, - это чаще всего "символ диаволической «заклученности» и «пустого повторения», когда начало сходится с концом, а центр – Я поэта [Ханзен-Лёве, 1999, с. 104-105, с. 295]. Как мы уже отмечали, символистов привлекала не только замкнутая модель круга вечного возвращения, но и возможность художественного истолкования символической модели времени, чтобы обрести истину в истолковании таких проблем, как смерть и бессмертие, конечность и бесконечность, существование и сущее, мгновение и вечность, человеческое и сверхчеловеческое, поэтому вечное возвращение в их истолковании – это антропологическая и одновременно метафизическая проблема преодоления замкнутости бытия [Титаренко, 2019].

Интерес к учению Ницше в начале XX века был огромным, его читали, переводили, публиковали, например, под заглавием «Ф. Ницше. Вечное возвращение», материалы публиковались на страницах журнала Д. Мережковского «Новый путь» (1903. № 5). Блок, судя по его пометам в журнале Д.С. Мережковского «Новый путь», уже в начале 1900-х годов пережил интерес к его идеям [Библиотека Блока, 1986, кн. 3, с. 188, 190, 191, 193, 194, 243,278]. Для Вяч. Иванова, автора статьи «Ницше и Дионис» [Иванов, 1971, с. 715–726] учение Ницше на протяжении долгих лет было значимо для развития религиозных и философских идей. Можно отметить у Блока стремление к повторности, или возвращению к темам (теза-антитеза-синтез) в стихотворениях первых книг трилогии, подготовленной им к изданию. Он назвал ее не случайно «трилогией вочеловечения», записав в рукописи «Предисловия»: «Круг сомкнут» [Кузнецова, 1997, с. 387]. Миф о вечном возвращении в цикле «Родина» у Блока рассматривался Йовановичем [Йованович, 1984, с. 61-88].

Для понимания мотива вечного возвращения представляются знаменательными два намеченных самим Ницше и исследователями его учения аспекта: его понимание как возвращения «того же самого», то есть движения к «избирательному Бытию», о чем пишет, например, Делез [Делез, 1997, с. 54-56], и истолкование его как созда-

ние «иногое» созидательной волей поэта. Эти две модели чрезвычайно важны для понимания поэм Иванова и Блока. Поэтому нужно разграничить, во-первых, вечное возвращение как движение по кругу и дублирование, то есть «механическое повторение» того же самого, как называет этот мотив Аге Ханзен-Лёве. Это, - пишет он, - «даже не вечность “возвращения” (палингенезиса), а вечность чисто механического, банального повтора, бесконечности “зеркального удвоения” и тавтологии» [Ханзен-Лёве, 1999, с. 389], которая характерна для раннего символизма 1890-х годов. Во-вторых, вечное возвращение можно трактовать как движение к «сущему», то есть сакральному бытию существования или идее Бога. В понимании идеи вечного возвращения был важен религиозно-философский аспект, который не всегда учитывается, так как феномен Ницше был воспринят мыслителями начала XX века как проблема, вызванная кризисом христианского сознания и выдвинутой немецким философом идеей «смерти Бога», как об этом пишет Н. Бонецкая [Бонецкая, 2013].

Блок пережил смерть отца тяжело, мало зная его, замысел поэмы возник у него в 1910 году и стал навязчивой идеей вплоть до 1921 года – года смерти поэта, о чем неоднократно писали биографы, исследователи и комментаторы поэмы, называя отца Блока демонической и вместе с тем незаурядной личностью с признаками психического расстройства [Бекетова, 1982; Енишерлов, 2010; Игошева, 2010]. Поэма осталась незавершенной. Но факты создания черновых вариантов глав и раздумья о поэме, которые нашли отражение его дневнике, записных книжках Блока и в комментариях произведения [Блок, 1999, с. 381-460], свидетельствуют о том, что замысел поэмы об отце стал тяжелой темой для поэта и предметом философских раздумий о непостижимом в жизни человека.

«Пролог» поэмы «Жизнь без начала и конца…» [Блок, 1999, с. 21] ассоциируется с идеей Ницше о вечном становлении, которое не имеет начала и не имеет конца во времени, так как время циклично и повторяется. Поэтому бесконечные повторения в истории имеют смысл в преодолении человеком бессмысленного круга бытия как круга возвращения, который страшен. В черновом автографе «Пролога» читаем:

<…> А я ()
В стране рабов рожденный раб,

Из тяжкого восставший праха;
Как все, как вы - лишь умный раб,
Тяжелого создание - праха;
И мир Твой, Боже, страшен мне.
Но Ты простишь и дум неверность
Твой мир - он страшен для меня.
Но Ты. Чья тень ()
И мир - он страшен для меня.
Но Ты, Который ()
И мир Твой, Боже, страшен мне ...
[Блок, 1999, с. 195].

Тень Бога, мир творений которого страшен для человека, осознающего свою тленность и невозможность избавиться от бессмысленных повторений, ассоциируется с «тенью» отца – Александра Львовича, о чем писал Блок в письме к Спекторскому, как уже указывалось. «Тень» Бога, как и «тень» родного отца преследуют сознание, так как мир основан на бесчисленных повторениях, о чем говорится в главах поэмы: «Бессмысленные повторения/ Век девятнадцатый, железный, /Воистину жестокий век!/Тобою в мрак ночной, беззвездный/Беспечный брошен человек!» [Блок, 1999, с. 24]. И следующий круг: «Двадцатый век ... еще бездомней,/ Еще страшнее жизни мгла/(Еще чернее и огромней/ Тень Люциферова крыла)» [Блок, 1999, с. 25]. История понимается как вечное повторение, пространство Петербурга – символический замкнутый круг.

Блок ставит глобальную антропологическую проблему существования человека как трагическую и неразрешимую загадку, как экзистенциальную проблему непостижимого сотворенного Богом мира, включая ее в историософскую тему времени войн, катастроф и переворотов, как ущербного бытия повторений и бессмысленного круговорота. В центре его внимания мифопоэтическая и реальная история человека как грехопадение, демонизм и отпадение от Бога.

Вяч. Иванов, как мы попытаемся доказать, сближает идею вечного возвращения с христианским платонизмом и платоновской мифологией души как стремящейся к вечному возврату к праистокам – небесному предсуществованию и к Богу. Идея вечного возвращения как движение памяти по кругу возвращения становится в его поэме «Младенчество» ценностно-значимой. Эта тема основана не столько на понятии житейской памяти, которая есть у каждого человека, но платоновской памяти как припоминания и познания сущего в про-

цессе существования. П. Рикер в книге «Память, история, забвение» пишет об этом: «У греков было два слова - *mḗmē* и *anamnēsis* - для обозначения, с одной стороны, воспоминания, рождающегося в конечном счете пассивно, так что его появление в голове можно характеризовать как чувство - *pathos*; с другой стороны - воспоминания как объекта поиска, обычно называемого воспоминанием, припоминанием» [Рикер, 2004, с. 25].

Поэма Иванова основана на, казалось бы, незамысловатом рассказе о счастливом «аполлинийском сне» - раннем детстве поэта (первом шестилетии жизни). Здесь есть воспоминание и об отце-землемере, и о необычной матери, проведеншей до сорока лет в девичестве и ставшей духовной наставницей поздно родившегося ребенка, которому она предрекала путь поэта. Образы отца и матери в поэме Иванова имеют двуплановую структуру, как и у Блока. Уже в описании отца-землемера есть реальный план его изображения («Он холодно своеобразен / и не похож ни на кого») и иконичный: «Как живописец по холсту / Так по младенческому злату // Воспомянье-чародей // Бросает краски - все живой. // Отцовский лик душа находит» [Иванов, 1971, с. 245]. В человеке, по мысли Иванова, скрыт его подлинный лик (сущность). Отец, с одной стороны, разделяет судьбу интеллигента XIX века - материалиста, поклонника учения позитивистов и Дарвина, с другой стороны, это не дает ему абсолютной глубины познания. Он « "проклятых / вопросов жертва - иль Эдип..."» [Иванов, 1971, с. 244]. Ценя в нем «ум образованный», поэт подчеркивает его двойственность: «Так тайна Божья и гордыня / Боролись в алчущем уме» [Иванов, 1971, с. 243].

Образ земного отца проецируется у Иванова на архетипический образ титана, сына Геи-земли, борющегося с богами. Он - землемер, цепи, которыми он измеряет землю, - символический образ прикованности к ней: «Ту груду звучную, чьи звенья / Досель из сумерек забвенья / Мерцают мне, чей странный вид / Все память смутную дивит» [Иванов, 1971, с. 231]. Но, по мысли автора поэмы, в младенчестве мать отвратила ребенка от запретного фаустовского пути познания: «Питай лишь мать к нему доверье / Закон огня раскрылся б мне, / Когда б я пальцы сжег в огне» [Иванов, 1971, с. 244].

Религиозное самосознание в поэме Иванова раскрывается на основе принципа «Познай самого себя», хотя внешне предметом рас-

смотрения является мир ребенка, а на самом деле – религиозные ценности, недоступные пониманию человека в детстве, но к которым человек возвращается в познании самого себя на протяжении всей своей жизни. Мир воспоминаний ребенка раскрывается в терминах сознания взрослого человека как космологическая проблема циклического возвращения души в мир платоновских первосущностей, или вечных идей (младенчество как первозданный Эдем, отчий дом как музей памяти, отец как человек XIX века, нигилист и позитивист, человек, которого поглотило время небытия, мать как путеводительница, Мария-София). Все это символические образы как фигуры памяти в процессе самосозидания и самосотворения автобиографического мифа, или идеи пути поэта. Э. Кассирер считает, что для понимания смысла человеческого существования важны символические формы познания, так как человек – это «animal symbolicum» [Кассирер, с. 30].

Религиозно-философский и мифопоэтический (космологический) аспект темы вечного возвращения у Иванова близок «Исповеди» Бл. Августина, где в рефлексии и сомнении наблюдается восхождение просветленной души к Богу через вечное возвращение к образам сакрального. Тема самосознания углубляется за счет мотива странствия души и ее стремления к вечному возвращению из земного бытия в небесный первоначальный мир, откуда «вышла из туманной лодки / На брег земного бытия / Изгнанница – душа моя» [Иванов, 1971, с. 231]. Образ лодки/ладьи изоморфен образу гроба/колыбели и символизирует материнское лоно, мистическую смерть/воскрешение как новое рождение души, то есть временное возвращение души на землю в соответствии с мифом Платона. Понятие человека и его души раскрывается в поэме Иванова через открытие идеи Бога в результате вечного возвращения души к Богу. Трансцендентным Отцом становится Бог-Отец, а душа человека – носитель идеи Сына - Христа.

В беседах с М. Альтманом, относящимся к Бакинскому периоду жизни и творчества Иванова, непосредственно примыкавшему к периоду написания поэмы «Младенчество», находит отражение мотивация мифологических событий сюжета этого произведения. «Я верю, что мы рождаемся не от одного отца, – говорил Иванов. - Этим, по-моему, объясняется многое в нас, что без этого было бы слишком непонятно. Я полагаю, что при самом зачатии как бы падает в лоно материнское

еще одно семя, и в разных планах мы имеем разных отцов. В самом Высшем плане отец наш – Бог, Отец Небесный. <…> У меня лично, <…>, - ощущение, что я сын не одного моего отца-землемера, которого я в себе тоже знаю, но еще и другого, даже и других» [Альтман, 1995, с. 102-103]. Интересно, что в учении Р. Штайнера, на которое Иванов ссылается при разговоре с Альтманом, говорилось, что кроме земной физической матери человек несет в себе вечное «материнское начало – “мать”»; и кроме физического отца, он имеет в себе отцовское начало – “отца”». Отцовское начало - это родовое, материнское – это то, «чем в нас является внутренняя жизнь мудрости» [Штайнер, 2001, с. 222].

Избранность матери выражается в проявлении священного в мирской жизни в форме теофаний - «священных реальностей», то есть вторжения в реальность потустороннего и мистического. В поэме этот мотив вводится событием знамения: крика ребенка во чреве во время гадания по Псалтири («точно, в ней / Младенец вскрикнул! …») [Иванов, 1971, с. 231]. Этот образ вызывает ассоциации с символикой знаменитых икон «Знамения», на которых Дева Мария изображалась с младенцем, помещенным на груди в круге: «Удивлена, умилена, / Прияла знаменья она» [Иванов, 1971, с. 231]. В связи с этим образ реальной матери – Александры Дмитриевны Преображенской в структуре автобиографического мифа поэта получает статус Вечной Женственности: она становится носительницей божественного начала. Показательно, что ее присутствие в поэме связано с образами света: «Внесен кормилицей моей / Куда-то, в свет, где та сидела?» [Иванов, 1971, с. 241]. Образ иконописен. Главным сюжетом становится сюжет посвятительный, который развивается на основе сюжета вечного возвращения.

Вечное возвращение трактовалось символистами как многозначный мифопоэтический и религиозно-философский символ, основанный на круговороте памяти в движении к сакральному образу, как это было у Ницше. Вечное возвращение, – писал Андрей Белый в статье «Символизм как миропонимание» (1904), – «это идеальный символ, к которому, как к фокусу, сходятся лучи ницшеанства. Всякое объяснение его – только мост к непосредственному очарованию этой идеи» [Белый, 1994, с. 252]. Белый понимал, что идею о вечном возвращении нужно рассматривать «как две стороны нашего бытия, две идеи

нашего существования, имеющие одинаковые права на нашу психику»: как прямую линию, и как круговой возврат [Там же]. Он писал: «Характерно, если прямая символизирует безвозвратное прохождение мимо, то круг – вечное возвращение, “кольцо возврата”. [...] Продолжая так до бесконечности, мы получим графическое изображение прямой и ряд колец, нанизанных друг на друга» [Там же].

Символическую модель поэмы Блок описал как соединение концентрических кругов: «Тогда мне пришлось начать постройку большой поэмы под названием “Возмездие”. Ее план представлялся мне в виде концентрических кругов, которые становились все уже и уже, и самый маленький круг, съезжившись до предела, начинал опять жить своей самостоятельной жизнью, распирать и раздвигать окружающую среду и, в свою очередь, действовать на периферию» [Блок, 1999, с. 49]. Поэма Блока «Возмездие» является свидетельством трагических переживаний Блока, которые невозможно преодолеть. Истоки трагедии, как нам представляется, это библейский миф о грехопадении человека и отпадении его души от Бога. Отсюда – вечные блуждания по кругам дантовского «Ада» и метафизическое одиночество отца и сына.

Блок развивает тему вечного возвращения в поэме, так как все повторяется зеркально и «сын отражается в отце», а отец в сыне [Блок, 1999, с. 23]. Совершается как бы круговорот всего, как у Ницше в книге «Так говорил Заратустра»: «Все погибает, все вновь устроится; вечно строится тот же дом бытия. Все разлучается, все снова друг друга приветствует; вечно остается верным себе кольцо бытия. В каждый миг начинается бытие; вокруг каждого “здесь” катится “там”. Центр всюду. Кривая - путь вечности» [Ницше, 1990, с. 158]. Блока интересовало реальное, родовое и символическое в природе отца как человека, на которого он проецирует образы Байрона, Фауста, врубелевского и лермонтовского Демона.

Если обратиться к пометам Блока, сделанным на страницах книги Спекторского, то он выделил волнистой линией, на полях, заинтересовавший его фрагмент об отце как личности особого типа. Здесь говорится, что в отличие от ученых догматического типа «есть ученые, для которых знание служит источником все новых и новых сомнений, для которых всякий ответ на вопрос является, в свою очередь, новым вопросом, которые неизменно живут в мире неразрешенных и не-

разрешимых проблем» [Спекторский, 1911, с. 6]. Книги отца, анализ которых дает Спекторский, сохранились в личной библиотеке Блока [Библиотека А. Блока, 1984, с. 86]. Характеризуя личность отца Блока как ученого, Спекторский выделяет его артистическую натуру, постоянную душевную борьбу, трагизм напряженных исканий, упрямство и волю: «Его этика была этикою сознания, этикою натур, желающих и умеющих иодчинять чувство воле, а волю - идее» [Спекторский, 1911, с. 7]. Его отличала «дисгармония воли и чувства», «пронизывающий реализм», поэтому в нем боролись «моралист, художник и ученый» [Спекторский, 1911, с. 11].

Интересно, что сын как бы заново открыл для себя отца земного, реального: «Да, сын любил тогда отца…» [Блок, 1999, с. 54]. Характерен навязчивый образ отца, который приходит как видение постоянно, преследует как «тень»: «(Быть может, кроме самых тайных). / Отец ходил к нему, как гость, / Согбенный, с красными кругами / Вкруг глаз…» [Блок, 1999, с. 56]. Драма человека – замкнутость в круговороте жизни, где он не может выйти за пределы самого себя. В авторском «Предисловии» (1919) Блок писал: «К тому же нам, счастливейшим или несчастливейшим детям своего века, приходится помнить всю свою жизнь; все годы наши резко окрашены для нас, и – увь! – забыть их нельзя, – они окрашены слишком неизгладимо» [Блок, 1999, с. 48].

Он считал важной для поэмы тему рода и «предела» рода, так как представители рода исчезают в водовороте времени и истории и «поглощаются окружающей мировой средой», когда остается «дрянная вялая плоть и тлеющая душонка» [Блок, 1999, с. 49-50]. Но вечное рождение и круговорот жизни – исток нового цикла. Поэтому замысел Блока на фоне вечного времени и круговорота русской истории показать человека романтического типа, обремененного болезнями старого и нового века и сознанием *fin de siecle*. В первой главе появляется демонический тип героя-индивидуалиста, которого, согласно замыслу Блока, должен был сменить сын этого «демона», а третья должна быть отражением «бездны» отца как зеркала рода. Замысел о случайном отпрыске «высоко взлетающего и низко падающего рода» не был завершен. И эпилог был основан на отпрыске случайном. Лейтмотив возмездия Блок определил как музыку мазурки, выражающей дух времени и мироощущение дворянских родов в России. На смену

этому мотиву приходит «снежная вьюга», сметающая все: «В ней явно слышится уже голос Возмездия» [Блок, 1999, с. 51].

В поэме Блока, в отличие от поэмы Иванова, воплотилась сложнейшая антропологическая проблема – проблема смерти Бога в сознании человека. Поэтому XIX век – век мазурки – начало отпадения человека (мотив вечного бала и звона офицерских шпор, звон шампанского), в начале XX века мазурка – символический образ возмездия для человека без воли. Понятие «воли» у Ницше – преодоление замкнутого кружения. Воля к власти – прорыв от дурной бесконечности. У отца ее не было: «Пожалуй, не было, к несчастью, /В нем только воли этой ...» [Блок, 1999, с. 39].

Фридрих Ницше, создавший учение о вечном возвращении, выразил в нем мысль о возможности преодоления конечности трагического существования человека, так как мир, как он считал, основан на многократно повторяющемся круговороте всех явлений. Вечное возвращение – это модель метафизического понимания времени: «От этих врат Мгновенья уходит длинный, вечный путь *назад*: позади нас лежит вечность. Не должно ли было все, что *может* идти, уже однажды пройти этот путь? [...] не должны ли мы вечно возвращаться» [Ницше, 1990, с. 112-113].

В поэме Блока мать поэта Александра Андреевна также становится символическим образом страдания и одновременно радости. Ее образ проецируется на Богородицу с младенцем в конце первой главы:

Тоска! От дочки вести скудны ...
Вдруг - возвращается она ...
Что с ней? Как стан прозрачный тонок!
Худа, измучена, бледна ...
И на руках - лежит ребенок
[Блок, 1999, с. 44].

Блок не следует здесь реальной истории возвращения матери в семью Бекетовых, которая описана в мемуарах [Бекетова, 1982], а создает символический образ. Показательно, что образ матери повторяется в финале как символ возрождающейся души:

Тогда - остановись на миг
Послушать тишину ночную:
Постигнешь слухом жизнь иную,
Которой днем ты не постиг;
По-новому окинешь взглядом
Даль снежных улиц, дым костра,

Ночь, тихо ждущую утра
Над белым, запущённым садом,
И небо – книгу между книг;
Найдешь в душе опустошенной
Вновь образ матери склоненный,
И в этот несравненный миг ...

[Блок, 1999, с. 61].

Блок писал: «В эпилоге должен быть изображен младенец, которого держит и баюкает на коленях простая мать, затерянная где-то в широких польских клеверных полях, никому не ведомая и сама ни о чем не ведающая <...> Вот, по-видимому, круг человеческой жизни, съезжившийся до предела, последнее звено длинной цепи; тот круг, который сам, наконец, начнет топорщиться, давить на окружающую среду, на периферию; вот отпрыск рода, который, может быть, наконец, ухватится ручонкой за колесо, движущее человеческую историю» [Блок, 1999, с. 51].

Но вечное возвращение в поэме имеет не только символический и религиозно-философский смыслы, но и историософский. Блок выразил протест против прогресса в развитии идеи истории как болезни воли. Он показал бессмысленный поток истории, вызывающий страдание человека. Этот поток истории – приговор человеку. История ведет к исчезновению человека. Поэтому важно возвращение к сакральному – религии, культуре, искусству как реализации воли к жизни. Это уход от подобия – «тени» и воскрешения мгновения, которое создаст новые импульсы к жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Светлана Дмитриевна Титаренко – доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Альтман, М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. Сост. и подготовка текстов В.А. Дымшица и К.Ю. Лаппо-Данилевского / М.С. Альтман. – Санкт-Петербург: Инапресс, 1995. – 367 с.

Бекетова, М. А. Шахматово. Семейная хроника. Гл. XVI / М.А. Бекетова // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 3. – Москва: Наука, 1982 (Литературное наследство. Т. 92). – С. 753-757.

Белый, А. Символизм как миропонимание / А. Белый // Белый, А. Символизм как миропонимание. – Москва: Республика, 1994. – С. 244-255.

Бердяев, Н. А. В защиту Блока / Н.А. Бердяев // Путь (Париж). - 1931. - №26. - С. 109-113. – URL: http://dugward.ru/library/berdaev/berdaev_v_zachitu.html (7.10.2021).

Библиотека А. А. Блока. Описание / Составили О.В. Миллер, Н.А. Колубова, С.Я. Бовина; под ред. К.Я. Лукирской. Кн. 1. – 3. – Ленинград: БАН СССР, 1984-1986.

Блок, А. А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 7 / А.А. Блок. – Москва: Гослитиздат, 1963. – 544 с.

Блок, А. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 5 / А.А. Блок. – Москва: Наука, 1999. – 564 с.

Бонецкая, Н. Русский Ницше / Н. Бонецкая // Вопросы философии. – 2013. – № 7. – С. 133-143.

Грякалова Н. Маргиналии А. Блока на статьях теоретиков символизма (К феноменологии и герменевтике чтения) / Н. Грякалова, С. Титаренко // Die Welt der Slaven. Internationale Halbjahresschrift für Slavistik. – München – Berlin, 2017. Jg. LXII, Heft 1. – S. 100-115.

Делез, Ж. Ницше / Послесловие и коммент. С.Л. Фокина / Ж. Делез. – Санкт-Петербург: Аксиома, 1997. – 186 с.

Енишерлов, В. П. Апология отца. За строками «Возмездия» / В.П. Енишерлов // Шахматовский вестник. Вып. 12. Биография как источник и концепт творчества А. Блока. Материалы Межд. конф./ Отв. ред. И.С. Приходько. – Москва: ИМЛИ РАН, 2011. – С.37-69.

Иванов, Вяч. Собрание сочинений: в 4 т. Т. I / Вяч. Иванов. – Брюссель, 1971. – 872 с.

Иванов, Вяч. Ницше и Дионис / Вяч. Иванов // Иванов, Вяч. Собрание сочинений / Под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт. – Брюссель, 1971. Т. I. – С. 715-726.

Иванова, Е. В. Об атрибуции доклада «О Блоке» / Е.В. Иванова // Павел Флоренский и символисты. Опыт литературные. Статьи. Переписки // Сост., подготовка текстов и коммент. Е.В. Ивановой. – Москва: Языки славянской культуры, 2004. – С. 633-661.

Игошева, Т. В. Об одном генеалогическом мифе в поэме А. Блока «Возмездие» / Т.В. Игошева // Шахматовский вестник. Вып. 12. Биография как источник и концепт творчества А. Блока. Материалы Межд. конф. / Отв. ред. И.С. Приходько. – Москва: ИМЛИ РАН, 2011. – С.123-130.

Йованович, М. Миф о «вечном возвращении» в разделе «Родина» Александра Блока / М. Йованович // Cahiers du Monde russe et soviétique. 1984. Vol. XXV (1). – P. 61-88.

Кассирер, Э. Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры / Э. Кассирер // Проблема человека в западной философии: Переводы / Сост. и послесл. П.С. Гуревича; Общ. ред. Ю.Н. Попова. – Москва: Прогресс, 1988. – С. 3-30.

Кузнецова, О. А. История формирования лирической трилогии Блока / О.А. Кузнецова // Блок, А. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 1. – Москва: Наука, 1997. – С. 385-393.

Максимов, Д. Е. Поэзия и проза Александра Блока / Д.Е. Максимов. – Ленинград: Советский писатель, 1981. – 552 с.

Мочульский, К. Александр Блок / К. Мочульский. – Париж: YMCA - PRESS, 1948. – 442 с.

Ницше, Ф. Вечное возвращение / Ф. Ницше // Новый путь. – 1903. – № 5. – С. 34-51.

Ницше, Ф. Так говорил Заратустра / Ф. Ницше // Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. Т. 2. – Москва: Мысль, 1990. – С. 5-237.

Петров, В. Фридрих Ницше и вечное возвращение / В. Петров // Мера вещей. Человек в истории европейской мысли/ ред. Г. Вдовина. – Москва: Аквилон, 2015. – С. 774-776.

Петроградский священник (Флоренский А.А.). О Блоке / А.А. Флоренский // Павел Флоренский и символисты. Опыт литературный. Статьи. Переписки // Сост., подготовка текстов и коммент. Е.В. Ивановой. – Москва: Языки славянской культуры, 2004. – С. 599-632.

Рикёр, П. Память, история, забвение / П. Рикёр. – Москва: Изд-во гуманитарной лит-ры, 2004. – 728 с.

Спекторский, Е. Александр Львович Блок: Государствовед и философ» / Е. Спекторский. – Варшава: Типография Варшавского ученого совета, 1911. – 80 с.

Титаренко, С. Д. Идея вечного возвращения Фридриха Ницше в поэзии русских символистов / С.Д. Титаренко // Czas w kulturze rosyjskiej. Время в русской культуре. Pod redakcja Andrzeja Dudka. – Kraków, 2019. – S. 465-478.

Хайдеггер, М. Основные понятия метафизики / М. Хайдеггер //Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления / Пер. с нем. – Москва: Республика, 1993. – С. 327-344.

Хайдеггер, М. Ницше. Т. 1/ Пер. с нем / М. Хайдеггер. – Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2006. – 603 с.

Ханзен-Лёве, А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / А. Хансен-Лёве. – Санкт-Петербург: Академический проект, 1999. – 511 с.

Штайнер, Р. Евангелие от Иоанна в связи с Евангелием от Луки и другими Евангелиями / Р. Штайнер. – Москва: Антропософия, 2001. – 302 с.

REFERENCES

Al'tman, M. S. Razgovory s Vyacheslavom Ivanovym. Sost. i podgotovka tekstov V.A. Dymshica i K.Yu. Lappo-Danilevskogo. / M.S. Al'tman – Sankt-Peterburg: Inapress, 1995. – 367 s.

Beketova, M. A. Shahmatovo. Semejnaya hronika. Gl. XVI / M.A. Beketova //Aleksandr Blok. Novye materialy i issledovaniya. Kn. 3. – Moskva: Nauka, 1982 (Literaturnoe nasledstvo. T. 92). – S. 753-757.

Belyj, A. Simvolizm kak miroponimanie / A. Belyj // Be-lyj, A. Simvolizm kak miroponimanie. – Moskva: Respublika, 1994. – S. 244-255.

Berdyayev, N. A. V zashchitu Bloka / N.A. Berdyayev // Put' (Parizh). - 1931. - №26. - S. 109-113. – URL: http://dugward.ru/library/berdaev/berdaev_v_zachitu.html (7.10.2021).

Biblioteka A. A. Bloka. Opisaniye / Sostavili O.V. Miller, N.A. Kolobova, S.Ya. Bovina; pod red. K.Ya. Lukirskoj. Kn. 1. – 3. – Le-ningrad: BAN SSSR, 1984-1986.

Blok, A. A. Sobranie sochinenij: v 8 t. T. 7 / A.A. Blok. – Moskva: Goslitizdat, 1963. – 544 s.

Blok, A. A. Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 20 t. T. 5 / A.A. Blok. – Moskva: Nauka, 1999. – 564 s.

Boneckaya, N. Russkij Nicshe / N. Boneckaya // Voprosy filo-sofii. – 2013. – № 7. – S. 133-143.

Delez, Zh. Nicshe / Posleslovie i komment. S.L. Fokina / Zh. Delez. – Sankt-Peterburg: Aksioma, 1997. – 186 s.

Enisherlov, V. P. Apologiya otca. Za strokami «Vozmezdiya» / V.P. Enisherlov // Shahmatovskij vestnik. Vyp. 12. Biografiya kak istochnik i koncept tvorchestva A. Bloka. Materialy Mezhd. konf./ Otv. red. I.S. Prihod'ko. – Moskva: IMLI RAN, 2011. – S.37-69.

Gryakalova, N. Marginalii A. Bloka na stat'yah teoretikov simvolizma (K fenomenologii i germenевtike chteniya) / N. Gryakalova, S. Titarenko // Die Welt der Slaven. Internationale Halbjahresschrift für Slavistik. – Munchen – Berlin, 2017. Jg. LXII, Heft 1. – S. 100-115.

Hajdegger, M. Osnovnye ponyatiya metafiziki / M. Hajdegger // Hajdegger M. Vremya i bytie. Stat'i i vystupleniya / Per. s nem. – Moskva: Respublika, 1993. – S. 327-344.

Hajdegger, M. Nicshe. T. 1/ Per. s nem / M. Hajdegger. – Sankt-Peterburg: Vladimir Dal', 2006. – 603 s.

Hanzen-Lëve, A. Russkij simvolizm. Sistema poeticheskikh motivov. Rannij simvolizm / A. Hansen-Lyove. – Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt, 1999. – 511 s.

Ivanov, Vyach. Sobranie sochinenij: v 4 t. T. I / Vyach. Ivanov. – Bryussel', 1971. – 872 s.

Ivanov, Vyach. Nicshe i Dionis / Vyach. Ivanov // Ivanov, Vyach. Sobranie sochinenij / Pod red. D.V. Ivanova i O. Deshart. – Bryussel', 1971. T. I. – S. 715-726.

Ivanova, E. V. Ob atribucii doklada «O Bloke» / E.V. Ivanova // Pavel Florenskij i simvolisty. Opyty literaturnye. Sta-t'i. Perepiski // Sost., podgotovka tekstov i komment. E.V. Ivanovoj. – Moskva: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2004. – S. 633-661.

Igosheva, T. V. Ob odnom genealogicheskom mife v poeme A. Bloka «Vozmezdie» / T.V. Igosheva // Shahmatovskij vestnik. Vyp. 12. Biografiya kak istochnik i koncept tvorchestva A. Bloka. Materialy Mezhd. konf. / Otv. red. I.S. Prihod'ko. – Moskva: IMLI RAN, 2011. – S.123-130.

Jovanovich, M. Mif o «vechnom vozvrashchenii» v razdele «Ro-dina» Aleksandra Bloka / M. Jovanovich // Cahie1•s du Monde russe et sovietique. 1984. Vol. XXV (1). – R. 61-88.

Kassirer, E. Opyt o cheloveke: Vvedenie v filosofiyu chelo-vecheskoj kul'tury / E. Kassirer // Problema cheloveka v zapadnoj filo-sofii: Perevody / Sost. i poslesl. P.S. Gurevicha; Obshch. red. Yu.N. Popova. – Moskva: Progress, 1988. – S. 3-30.

Kuznecova, O. A. Istoriya formirovaniya liricheskoi trilogii Bloka / O.A. Kuznecova // Blok, A. A. Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 20 t. T. 1. – Moskva: Nauka, 1997. – S. 385-393.

Mochul'skij, K. Aleksandr Blok / K. Mochul'skij. – Parizh: YMCA - PRESS, 1948. – 442 s.

Maksimov, D. E. Poeziya i proza Aleksandra Bloka / D.E. Maksimov. – Leningrad: Sovetskij pisatel', 1981. – 552 s.

Nicshe, F. Vechnoe vozvrashchenie / F. Nicshe // Novyj put'. – 1903. – № 5. – S. 34-51.

Nicshe, F. Tak govoril Zaratustra / F. Nicshe // Nicshe F. Sochineniya: v 2 t. T. 2. – Moskva: Mysl', 1990. – S. 5-237.

Petrov, V. Fridrih Nicshe i vechnoe vozvrashchenie / V. Petrov // Mera veshchej. Chelovek v istorii evropejskoj mysli/ red. G. Vdovina. – Moskva: Akvilon, 2015. – S. 774-776.

Petrogradskij svyashchennik (Florenskij A.A.). O Bloke / A.A. Florenskij // Pavel Florenskij i simvolisty. Opyty litera-turnye. Stat'i. Peregiski // Sost., podgotovka tekstov i komment. E.V. Ivanovoj. – Moskva: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2004. – S. 599-632.

Rikyor, P. Pamyat', istoriya, zabvenie / P. Riker. – Moskva: Izd-vo gumanitarnoj lit-ry, 2004. – 728 s.

Spektorskij, E. Aleksandr L'vovich Blok: Gosudarstvoved i filosof» / E. Spektorskij. – Varshava: Tipografiya Varshavskogo uche-nogo soveta, 1911. – 80 c.

Titarenko, S. D. Ideya vechnogo vozvrashcheniya Fridriha Nic-she v poezii russkih simvolistov / S.D. Titarenko // Czas w kulturze rosyjskiej. Vremya v ruszkoj kul'ture. Pod redakcja Andrzeja Dudka. – Krakow, 2019. – S. 465-478.

Shtajner, R. Evangelie ot Ioanna v svyazi s Evangeliiem ot Luki i drugimimi Evangeliiami / R. Shtajner. – Moskva: Antroposofiya, 2001. – 302 s.

Л.Е. Ляпина¹

Российский государственный университет имени А.И.Герцена

«ПЛАЧ» И «СМЕХ» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ СКАЗКЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ (1900-1920-Е ГГ.)²

Статья посвящена исследованию мотивов плача и смеха в авторских сказках для детей первых десятилетий XX века. Поэтика этой оппозиции и ее художественная функциональность рассмотрены в контексте формирования принципов будущей детской литературы, с опорой на сравнительный анализ стихотворных сказок Р.Кудашевой и К.Чуковского.

Ключевые слова: детская литература, литературная сказка, поэтика, Р.А. Кудашева, плач, смех, К.И. Чуковский

Мотивы плача и смеха, горести и радости не только весьма представительны в детских литературных сказках начала XX века: эта оппозиция сыграла важную роль в становлении качественно новой литературы для детей. Этот процесс в 1900-1920-е годы определялся разносторонним поиском принципов и путей организации художественного строя произведений, адресованных читателю-ребенку. Как и почему это происходило?

Е.Г.Эткинд определил некогда рубеж XIX и XX веков как время кардинальной смены позитивизма и историзма иным подходом к человеку – подходом, особенно свойственным людям поэтического склада мысли: этернизмом, с сосредоточенностью внимания на человеке как личности, универсалиях человеческого бытия [Эткинд, 1996, с.13]. Возникающие при этом вопросы и получаемые ответы начинают фокусироваться на глобальных категориях человеческого существования.

Эта тенденция стимулировала повышенное внимание к культурному прошлому, к мифу и фольклору. При этом на рубеже веков качественно усиливается роль личностного начала – как авторского, так и читательского. Именно литературная сказка для детей, при сохранении глубинной связи с фольклорными традициями, позволяла актуализировать индивидуально-творческую авторскую позицию – в частности, в нацеленности на самостоятельную интерпретацию произведений маленьким читателем, при учете его психологических возможностей и приоритетов.

Материалом данной статьи послужила объемная выборка, основную часть которой составили сказки Р.А. Кудашевой и К.И. Чуковского первых десятилетий XX в.: популярные у читателей, достаточно многочисленные, но при этом существенно различающиеся по своей стилистике и авторскому заданию, что сделало актуальным их сравнительный анализ. Авторская принадлежность текстов Кудашевой, публиковавшейся до 1940-х гг. исключительно под псевдонимами, учитывалась нами на основе работы В. Глоцера [Глоцер, 1994, с. 198-199].

Наш анализ выявил в поэтике отобранных сказок три основные тенденции. Первая состоит в стремлении авторов учитывать особенности психологии ребенка, важные для восприятия художественных произведений, в поэтической организации своих текстов, чтобы сделать их предельно доступными читательскому пониманию. Вторая – в отказе от упрощения этого понимания, примитивизации содержательной стороны произведений. Наконец, третья – это выраженное желание обоих сказочников стимулировать самостоятельность, творческую свободу читательской интерпретации. В результате эмоциональная образность в детских литературных сказках получает системную разработку, к которой мы и обратимся.

Прежде всего, оба составляющих оппозицию понятия (смех и плач) используются авторами сказок почти исключительно в прямом их смысле: как обозначение непосредственной психо-физиологической реакции героя-персонажа на сложившуюся для него ситуацию, без иносказательности или символизации понятий. Каждое из них непосредственно передает эмоциональное состояние персонажа.

Смех репрезентирует переживание позитивное, в нашем материале практически всегда это радость (исключения будут оговорены ниже). Плач – негативное. В жизни причины плача, слез, как известно, многообразны; в нашей выборке их, однако, всего две: первая (преобладающая) – это страх. Вторая по частотности причина, вызывающая плач у героев и Кудашевой, и Чуковского – это непосредственная, сиюминутная физическая боль. Нет необходимости доказывать, что в выборе такой мотивации сказывается авторский учет личного опыта ребенка и его психологии: эти ситуации ему знакомы и понятны.

Радостный смех вызывает читательское сочувствие, сопереживание – в отличие от иного, встречающегося в нашей выборке лишь как

исключение: смеха насмешливого, вызванного недоброежелательным чувством. Таковы Федька и Гришка, «шалуны мальчишки» – предвзвительно убедительно охарактеризованные Кудашевой именно как «чужие»:

Ни работать, ни учиться
Их заставить не могли;
В церковь Божью помолиться
Никогда они не шли.
Их забавой было драться,
Яблок, слив и груш стащить,
Над соседом посмеяться
Да животных мучать, бить…

[Р.К. (Кудашева Р.А.), 1909b, с. 4]

Другой пример находим в ее же сказке «Лесовички», где страшный Горный Дед, напугав своим мычанием маленьких лесовичков, хохочет над убегающими. Тут автор считает необходимым не только смену лексики («смеется» на «хохочет»), но и объяснение произошедшего: «ему нравилось, что его так боятся» [Р.К. <Кудашева Р.А.>, <1913>, с. 6].

Что касается мотивации плача, то и здесь обнаруживаем лишь два исключения, причем оба – в самой сложной из сказок Чуковского, «Крокодиле». Первый – в монологе Крокодила Крокодиловича, который умоляет Ваню Васильчикова, занесшего свой меч над его головой, о пощаде:

Не губи меня, Ваня Васильчиков.
Пожалей ты моих крокодильчиков!
Крокодильчики в Ниле плескаются,
Со слезами меня дожидаются…

[Чуковский, 2002, с.65]

Эти воображаемые детские слезы вызваны не страхом или болью, но, по версии Крокодила, тоской по отсутствующему отцу.

Другой случай – реакция Крокодила на сообщение жены о проглоченном Кокошенькой самоваре:

Опечалился несчастный Крокодил
И слезу себе на брюхо уронил:
– Как же мы без самовара будем жить?
Как же чай из самовара будем пить?

[Чуковский, 2002, с. 68]

Здесь драматизм уступает место юмору; как и в предыдущем примере, «слеза» порождена включением «взрослой» мысли, анализа. В остальных сказках Чуковского смех встречается только радостный, а плач – печальный, с доступной ребенку мотивацией.

Противостояние радости и страха обозначает полюса, крайние проявления эмоционального самочувствования. Обычное течение жизни локализовано между ними: они – знаки границы, предела. Именно это противостояние определяет их сюжетообразующую функцию, к которой мы и переходим. Важно увидеть, как слова складываются в тексты, а интересующие нас мотивы разрастаются до динамики внутреннего мира произведений.

Смех и плач, как правило, формируют в детских литературных сказках характерные эмоциональные контексты – сюжетные фрагменты, передающие и развивающие атмосферу конкретного переживания путем насыщения их ассоциативно близкими словоупотреблениями. Противопоставленность этих контекстовых гнезд – радостных или горестных – на протяжении одного сюжета может быть либо продемонстрирована единожды, либо составлять систему повторов, своеобразный ритмический ряд. Интересно, что Кудашева предпочитает первый вариант, Чуковский – второй. Но прежде, чем обратиться к этим сюжетным структурам в целом, покажем хотя бы на одном примере характерные для обоих сказочников приемы стилистической организации каждого из таких эмоционально-сюжетных фрагментов. Так, сказка Кудашевой «Апрелечка» открывается подробным описанием прихода Весны – под пение ее дочери, царевны Апрелечки:

Бежит кудрявое дитя,
Играя и шутя:
Под резвой ножкой тает лед,
И травка уж растет…
Уселась детка на забор,
Как птичка меж ветвей,
И с ней заводит разговор
Сверкающий ручей…
Округ нее кусты шумят,
К ней стайки птиц летят,
И комаров толчется рой,
Как столбик золотой…
«Лужок, оденься в бархат свой:
Вот пуговки-цветы!
Вуаль зеленый, кружевной,

Накинь, березка, ты!..
Взвивайся, жаворонок мой,
И Богу славу пой;
Пришла весна, пришло тепло,
Все ясно и светло!..»

[Р.К. <Кудашева Р.А.>, 1909а, с. 1]

Несложно уловить главные приемы поэтики в этом описании: изобилие глагольных форм, создающих динамизм картины; простоту перечисляемых двучленных образов (травка растет, стайки летят...); конкретику характеристик (полностью исключая оценочные абстракции типа «красиво», «приятно»); активное использование в этих характеристиках сенсорной образности разнообразных модусов – визуальных, звуковых, обонятельных, осязательных впечатлений. Все это обеспечивает впечатление богатого, чувственно убедительного мира, переводящего описание в динамичный сюжет.

Для создания этого впечатления существенна и версификационная сторона: напевный, но сложно ритмизованный стих с системно чередующимися стопностями ямба и типов рифмовки, придающий гармоничность звучанию.

Тем сильнее ощущается контрастность этого эпизода с последующим: появлением Царя-Мороза, призывающего своего сына, Утреннего Мороза, вступить в бой с наступающей весной. Его монолог открывается сильным ритмическим перебоем – с пропуском строки в пятой строфе: восьмистишие абабвгвг заменено семистишием абабхвв. Для Кудашевой, с ее любовью к гармонии, это уникальный, единственный раз встречающийся случай. Он создает резкую дисгармонию, предупреждающую кульминационный момент сказки: плач замерзающей Апрельки. Так особенности метрико-ритмического строя становятся сюжетообразующими.

Еще более активно и разнообразно стиховой аспект поэтики разрабатывается Чуковским – например, в сказке «Тараканище». Ее сюжет, как известно, оформлен в опоре на интересующую нас оппозицию: от знаменитой коллективной сцены:

Едут и смеются,
Пряники жуют...

[Чуковский, 2002, с. 85]

– к появлению Таракана, насаждающего в мире напугавшихся зверей горе. В результате они (также хором!) «воют, рыдают, ревут»,

пытаясь противостоять своей участи. Победителем Таракана оказывается, как давно и верно отмечено исследователями творчества Чуковского, самый маленький и слабый – воробей, склунувший диктатора; и сказка завершается сценой общей радости и ликования, создавая кольцевую композицию. Здесь интересующая нас оппозиция проявляется и развивается на протяжении всего текста. Этот текст представляет собой полиметрическую композицию, в основу которой положено чередование двух ведущих размеров: хорей (трехстопного и четырехстопного) и анапеста (трехстопного). В контексте сказки эти размеры обладают каждый своим выраженным семантическим ореолом, отображая интересующую нас эмоциональную оппозицию. Проще говоря, герои сказки радуются, борются, смеются – хорейми; боятся, страдают, плачут – анапестом. И на протяжении сказки выстроен целый ряд таких эпизодов.

Версификационная картина дополняется несколькими вставками еще двух вспомогательных размеров: дактиля и амфибрахия. Они представляют голос повествователя, комментирующего и обобщающего происходящее: дактилем – переживания страдающих героев:

Бедные, бедные звери!
Воют, рыдают, режут,
В каждой берлоге
И в каждой пещере
Злого обжору клянут...

[Там же, с. 88];

амфибрахией - прославление Воробья после окончательной победы над Тараканищем:

Ослы ему славу по нотам поют,
Козлы бороною дорогу метут...

[Там же, с. 89].

Но ведущим в тексте остается все же диалог хореев с анапестами, смеха с плачем.

Для анализа сюжетобразующей функции этого сквозного для сказки приема важна также продуманная поэтика непосредственной состыковки блоков текста, написанных разными размерами: это либо резкий контраст (демонстрирующий неожиданную смену обстоятельств), либо постепенный переход от одного размера к другому (и соответственно, например, от воодушевленной готовности к бою – к испугу и отказу от него). Таковы «раки-забияки», которые «не

бояться бою-драки», но в итоге – «и назад еще дальше попятись»; и др. М.С. Петровский выделил в этой сказке целую галерею разного рода «трусов» (вульгарных, шкурников и др.). [Петровский, 2002, с. 47-48]. При этом, как представляется, Чуковскому важнее было не просто противопоставить отрицательных героев положительным (чем активно занималась детская литература предшествующего периода), сколько вызвать непосредственную психологическую реакцию ребенка-читателя и тем самым углубить интерпретацию сюжета. В одной из глав своей книги «От двух до пяти», перечисляя свои «заповеди» детским поэтам, Чуковский писал:

«Крупные фабульные произведения в стихах могут дойти до маленьких детей лишь в виде цепи лирических песен – каждая со своим ритмом, со своей эмоциональной окраской». А далее уточнял, делаясь своим опытом: поскольку «прежние формы, выработанные деревенско-дворянской культурой, уже давно не соответствуют психике наших детей, я строил все свои «крокодилиады» на основе бойких, быстро сменяющихся, урбанистических, уличных ритмов (...) Я пытался разнообразить фактуру стиха в соответствии с теми эмоциями, которые этот стих выражает: от хоря к дактилю, от двухстопных стихов – к шестистопным» [Чуковский, 1999, с. 634-635].

Так метрическая полиметрия у Чуковского наглядно и убедительно формирует драматический сюжет сказки, определяющийся противостоянием и борьбой смеха и плача – причем в результате контраста уже не мотивов, а богатых, разветвленных эмоционально-мотивных комплексов.

Приведенные выборочные примеры свидетельствуют об органичной взаимосвязанности отмеченных выше тенденций: использование наиболее доступных ребенку сфер освоения художественных сказочных текстов – звуковой ритмики, сенсорной поэтики, эффектов речевой динамизации и других, – для убедительного обогащения и углубления представления обо всем происходящем в многонаселенном сюжете сказки. При этом переживания персонажей, меняющиеся и развивающиеся в неостановимом событийном потоке, порождают в итоге индивидуальное прочтение текста читателем на основе почерпнутых из этого же текста (и, конечно, из собственного жизненного опыта) ассоциаций.

Кудашева и Чуковский были во многом разными поэтами. Если Кудашева предпочитала изображать жизнь в ее обычном течении, то Чуковский – в экстремальных ситуациях последовательного отставания или улучшения жизни героями. Но оппозиция «смех-плач» в стихотворных сказках активно разрабатывалась обоими авторами, причем сходными путями. И это понятно. Ведь сфера эмоциональных переживаний – фундаментальная, древнейшая и продолжающая оставаться актуальной, – предельно субъективна, а соответственно особенно существенна для создания эффекта сопереживания, сочувствия. В словесном искусстве изначально была заложена проблема форм и способов трансляции эмоционального переживания. На переходе к XX веку, при стремлении поэтов, пишущих для детей, заменить морализирование и дидактику (столь свойственные веку предыдущему) диалогом автора с читателем на равных, решение этой проблемы потребовало специальных целенаправленных усилий в области поэтики. Проведенное исследование призвано было это продемонстрировать.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Лариса Евгеньевна Ляпина - доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской литературы РГПУ имени А.И.Герцена, larissa.lyapina@mail.ru.
- 2 Доклад по сходной тематике был сделан мною на конференции «XXXIII научные чтения Гуманитарного факультета Даугавпилсского ун-та.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Глоцер, Вл. Кудашева, Раиса Адамовна / Вл. Глоцер // Русские писатели 1800-1917. Биографический словарь. Т. 3. – Москва: Большая российская энциклопедия, 1994. – С. 198-199.

Р.К. <Кудашева Р.А.> Апрелька. Весенняя сказочка. – Москва, Изд. И.Кнебель, <1909 а>. – 12 с.

Р.К.<Кудашева Р.А.> Лесовички. – Москва, Изд. И.Кнебель, <1913>]. Ч.1. – 12 с. (нумерация страниц отсутствует).

Р.К. <Кудашева Р.А.> Федька и Гришка, шалуны-мальчишки. – Москва, Изд И.Кнебель, <1909 б>. - 46 с.

Петровский, М. С. Поэт Корней Чуковский / М.С. Петровский // Чуковский Корней. Стихотворения. – Санкт-Петербург, Академический проект, 2002. С. 5-60

Чуковский, К. И. От двух до пяти / К.И. Чуковский // Чуковский Корней. Стихи и сказки. От двух до пяти. – Москва, «Планета детства», 1999. - С. 265-660

Чуковский, К. И. Крокодил / К.И. Чуковский // Чуковский Корней. Стихотворения. – Санкт-Петербург, Академический проект, 2002. – С. 63-79.

Чуковский, К. И. Тараканище / К.И. Чуковский // Чуковский Корней. Стихотворения. – Санкт-Петербург, Академический проект, 2002. – С. 85-89.

Эткинд, Е. Г. Там, внутри. О русской поэзии XX века / Е.Г. Эткинд . – Санкт-Петербург, Изд. «Максима», 1996. – 568 с.

REFERENCES

Chukovskij, K. I. Ot dvuh do pyati / K.I. Chukovskij // Chukovskij Kornej. Stih i skazki. Ot dvuh do pyati. – Moskva, «Planeta detstva», 1999. – S. 265-660

Chukovskij, K. I. Krokodil / K.I. Chukovskij // Chukovskij Kornej. Stihotvoreniya. – Sankt-Peterburg, Akademicheskij proekt, 2002. – S. 63-79.

Chukovskij, K. I. Tarakanishche / K.I. Chukovskij // Chukovskij Kornej. Stihotvoreniya. – Sankt-Peterburg, Akademicheskij proekt, 2002. – S. 85-89.

Etkind, E. G. Tam, vnutri. O russkoj poezii XX veka / E.G. Etkind . – Sankt-Peterburg, Izd. «Maksima», 1996. – 568 s.

Glocer, VI. Kudasheva, Raisa Adamovna / VI. Glocer // Rus-skije pisateli 1800-1917. Biograficheskij slovar'. T. 3. – Moskva: Bol'shaya rossijskaya enciklopediya, 1994. – S. 198-199.

Petrovskij, M. S. Poet Kornej Chukovskij / M.S. Petrovskij // Chukovskij Kornej. Stihotvoreniya. – Sankt-Peterburg, Akademicheskij proekt, 2002. – S. 5-60.

R.K. <Kudasheva R.A.> Aprelechka. Vesennyya skazochka. – Moskva, Izd. I.Knebel', <1909 a>. – 12 s.

R.K.<Kudasheva R.A.> Lesovichki. – Moskva, Izd. I.Knebel', <1913>]. Ch.1. – 12 s. (numeraciya stranic otsutstvuet).

R.K. <Kudasheva R.A.> Fed'ka i Grishka, shaluny-mal'chishki. – Moskva, Izd I.Knebel', <1909 b>. – 46 s. авпилского университета» (Литва). Статья не публиковалась.

Т.Н. Юрченко¹

*КОУ Республики Алтай «Вечерняя (сменная)
общеобразовательная школа» с. Майма*

КОММУНИКАЦИЯ «ПРИРОДА-ЧЕЛОВЕК» В ЛИРИКЕ ОЛЬГИ ГРАКОВОЙ

Автор рассматривает главную составляющую эстетического мира горно-алтайской поэтессы Ольги Граковой – коммуникацию «природа-человек».

Ключевые слова: Ольга Гракова, поэтическая культура Горного Алтая, природность лирической героини

Несмотря на существование только одного изданного сборника стихов в 145 страничек, творчество Ольги Граковой оставило заметный след в поэтической культуре Горного Алтая.

Сборник «Меж сосен и звезд» (2002) представляет творчество О. Граковой как своего рода систему, где субстанцированы Вечность, Душа, Творчество, которые соприкасаются с природной сферой либо вырастают из нее. Коммуникация «природа-человек», наделенная устойчивым положительным статусом, в лирическом сюжете реализуется через соотношение «природа и лирическая героиня».

Героиня помещена в природное пространство и раскрывается в нем как личность, которая осознает свое единство с космическим целым: через ключевой образ звезды, через пространственную вертикаль – сосны, кедры, травы. В этом же ряду экспонируется «дождь», в художественном мире Граковой способный обнажить смысл сущего: «он безначален, беспределен», «дает нечаянный ответ на все безмолвные вопросы» [Гракова, 2002, с. 82]² и т.д.

Чувство одухотворенности мира, характерное для Граковой, присутствует в общем духе и смысле ее стихов. Природа имманентна, она понимается как носитель сакрального начала. Героине Граковой дано постичь этот дух, потому что она – своя в природном мире, она «сестра травинкам», животным, птицам, с которыми ведет постоянный диалог. Общение с природой порождает состояние, близкое к откровению: «Пою и плачу. Говорю с кустом / смородины…» (с.103).

Природное бытие, в которое включена лирическая героиня, буднично, не празднично. Оно соответствует эстетическому идеалу Гра-

ковой, который принципиально исключает все чрезмерное, чрезвычайное, экстагическое. Смысловая доминанта простоты и даже аскетичности определяет природный мир, полнота которого реализуется не в роскоши, а в отсутствии праздничной атрибутики: громких звуков, ароматов, колористических признаков. Чувство праздника дает малое, обыденное:

Синичий домик самодельный
И мой приют, и праздник мой ... (с. 116)

Внешний облик героини соответствует природному идеалу и строится пасторально. Ее босоноготь, «ситцевое платье», «девичий сарафан», простоволосость («с ветром сквозным в волосах») символичны: освобождение от материального, суетного, соответствие природному миру. Героиня воспринимается как продолжение природы, ее воплощение и выражение. Ее жизненное пространство - лес, тайга; она скрыта лесом, несет его дух, не случайно одна из ипостасей лирической героини - «зеленая ведьма». Видимая героиней природа заселена персонажами русской демонологии (водяной, русалка, леший и т.п.), но они лишены опасности, свои: «Лично мне по нраву / Здешний водяной» (с. 83).

О природности героини говорит наличие ее двойников в природном мире: галька («Я двойника среди камней / нашла на берегу: / Простая галька, лишь овал...», с. 80), краснотал, с. 85), крапива, с. 61) и др.). В их описании подчеркнута внешняя простота, все они причастны к мирозданию.

Героине Граковой часто недостаточно визуального контакта с природой, ей необходимо ее осязать (рвать ягоду, черпать водицу из родника, ходить босиком по земле и т.д.), хотя в традиционной оппозиции тело/душа приоритет все же отдается последней.

Гракова сосредоточена на изображении Души, существование которой осмысливается в природных категориях: «Душа сухой былинкой не сломалась...» (с. 19); «В неподвижности зимнего леса <> намек на спасенье души» (с. 117), «Где душа вырастает вровень / С самой-самой высокой сосной» (с. 117) и т.д.

В человеческом мире Душа атрибутируется через страдание, боль, через любовь. Вообще у Граковой человеческий мир не прописан, либо акцентируются его негативные коннотации. Жизнь человеческая «на бритву похожа» (с. 21): ложь, предательство, разрушение.

Доминирует мир природный, где героиня чувствует себя защищенной. И если присутствует в нем человек, то связь его с природным началом очевидна. Так, в стихотворении «Гостеприимным лес не назовешь…» появляется такой спаситель – охотник:

Вокруг стояли кедры караулом,
Когда впервые на его груди
Без страшных сновидений я уснула (с. 48).

Одиночество и отчужденность лирической героини от людей компенсируется ее многочисленной «родней» в природном мире («крапивушка-сестренка» (с. 61); «польнь-трава» (с. 60); просто «трава»): «В прикосновенье робком сонных трав / К ступням моим, коленям и ладоням / Как будто отклик: «Подожди, сестра…»» (с. 136).

Простота как константа природности мира Граковой, становится проводником божественной сущности мира. Появление образа Богородицы в стихотворении «Отроку невинному во сне…» вполне оправданно. Тайна мира – в простом, обыденном, одновременно вечном; природное сакрально. Поэтому закономерна просьба к душе «онеметь» и «стать копилкой природных созвучий» (с. 107).

Природность героини, ее причастность к постижению онтологических смыслов позволяет ей видеть искажение проявлений божественного начала в человеческом мире. Это выявляется в ключевых переживаниях героини, например, в любви – ближнем аспекте души, которая имеет трагический характер. Любовь не приносит счастья и потому, что лишает свободы, и потому, что удваивает вечное несоответствие мужского и женского начал. Мужская «незрячесть» подчеркивается жертвенностью женщины, случайностью встреч, его упреками, обидами, его неумением понять ее молчание: «Слова ведь с ложью заодно…» (с. 19); «Как часто за любовь мы принимаем случайный звук…» (с. 20) и т.д.

Такое отношение к любви, к жизни, к миру определено принципиальной позицией Граковой: «Поэт не может быть счастливым - / Таков его земной удел…» (130). Отсюда «неприкаянность», «бесприютность» как состояния, генерирующие творчество, дающие свободу. Для героини Граковой проблема свободы решается и социально – в нарушении запретов, табу, в противопоставлении себя – другим, в скитании, странничестве, которые тождественны поиску себя. Земная сфера со всевозможными условностями не может дать свободу, поэ-

тому вполне логично обрести ее после смерти, которая понимается героиней не как итог, а как продолжение жизни; бессмертие, переход в настоящую жизнь: «Нет смерти. Есть дорога к Дому / И возвращение к себе…» (с. 59); «Я – облако. Я – талая вода. / Я вечно буду. Я была всегда» (с. 11); «… Отправлюсь и я по дороге / В цветные мои небеса, / Где плещется вечное лето…» (с. 125).

Вечность в поэтике Граковой тесно связана с установкой на спасение Души. Ценностная мера Души исчисляется природными категориями («Душа вырастает вровень с самой-самой высокой сосной» (с. 117), «Соизмерима ли душа с двойною вечной высотой / Вершин и чистых облаков / Иль ей до неба не достать?» (с. 125). Находясь на земле, героиня устремлена ввысь. Небесное, звездное прочитывается как продолжение земного. Звезда – «утренняя», «вечерняя», «сторожевая» и т.д. – всегда находится в поле зрения героини. Атрибут Души – боль, которая одновременно есть показатель любви. Любовь, в свою очередь, сопредельна Вечности и земному времени: «Лишь свет любви не знает срока…» (с. 102); «Но Вечности серебряные пальцы / Пусты без ею вышитого слова – / без имени забытого земного…» (с. 97).

Таким образом, коммуникация «природа-человек» становится самой положительно значимой в эстетической системе Ольги Граковой. Лирическая героиня включена в природный мир, в котором существенны, главным образом, компоненты растительного мира, начиная от травинки и заканчивая могучими кедрами и стремящимися ввысь соснами. Расширение смыслов коммуникации становится возможным через категории Вечности, Души, Творчества.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Юрченко Татьяна Николаевна – к.ф.н., доцент, учитель русского языка и литературы Казенное общеобразовательное учреждение Республики Алтай «Вечерняя (сменная) общеобразовательная школа» с. Майма. tn-osipova@mail.ru
- 2 Произведения О. Граковой цитируются по этому изданию. Далее номер страницы указывается в круглых скобках после цитаты.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Гракова, О. Меж сосен и звезд: Стихотворения / О. Гракова. - Горно-Алтайск: РИО «Универ-Принт», 2002. -147 с.

REFERENCES

Grakova, O. Mezhd sosen i zvezd: Stihotvoreniya / O. Grakova. - Gorno-Altajsk: RIO «Univer-Print», 2002. - 147 s.



НАСЛЕДИЕ

В этом разделе помещаем статью Н.Н. Скатова –
Учителя Г.П. Козубовской.

В статье – размышления о поэте, незаслуженно преданном
забвению, Поэта, предсказавшего нашу современность.



ПОЧЕМУ МЫ НЕ ЛЮБИМ НЕКРАСОВА?²

Не любим мы Некрасова. Да, по-видимому, сейчас мы и должны его не любить.

Некрасов... Сразу всплывает в памяти с полдюжины фраз-формул: «Поэтом можешь ты не быть...», «Сейте разумное, доброе, вечное...», «Вынесет все – и широкую ясную грудь дорогу проложит себе...». Конечно, сама способность дать общенациональные афоризмы – признак великого поэта; в этом смысле Некрасов пока что последний наш великий поэт. И все равно: сегодня даже эти формулы могут, наверное, только раздражать. Тем более что ныне для нас Некрасов, пожалуй, только такими остекленелыми формулами и исчерпывается. Оттого и из них уже ничего не черпается. Как и из всего облика со всех сторон гладко обструганного поэта, «революционера-демократа».

И если бы мы только за это его не любили, то была бы даже не беда, а благо. Но, увы, кажется, мы интуитивно не любим его за то, чего в нем не знаем и что узнать уже вряд ли способны. И все же мы обречены и узнавать, и разгадывать. Потому что без этого будем обречены. Недаром великий разгадчик русских душ Федор Достоевский писал о загадочности двух великих поэтов: казалось, такого ясного и открытого – Пушкина и такого декларативного и простого – Некрасова. Впрочем, Федор Достоевский приблизился и к разгадкам роли их в русской жизни – провидческой и мессианской.

Дело не в том, что Некрасов писал о народных страданиях, пусть даже как угодно ярко и выразительно. Этого было много и до него, и вокруг него, и после него. Поэт не «отражал» страдания народа. Он сам всем организмом нашей истории и жизни нашей рожден был как особый и в своем роде единственный орган страдания. Некрасов-поэт, так сказать, излил самое страдание. Некрасов единственный, кто, по словам Бальмонта, постоянно напоминает нам, что вот пока мы все здесь дышим, есть люди, которые задыхаются. Но потому, что задыхался сам. В этом все дело. И когда судьба, испытывая до конца, послала долгое и мучительное умирание, то у него, умирающего, крик прерывался стихами, и – снова – стихи переходили в крик, оконча-

тельно подтверждая истинность его «страстной страдальческой поэзии».

Лишь на первый взгляд может показаться странным, что Чехова часто, как бы определяя главное в нем, называют автором «Каштанки» – рассказа о какой-то дворняге.

Лишь на первый взгляд может показаться странным, что, пожалуй, «главную» свою картину страдания Некрасов написал в страдании лошади, избиваемой лошади-калеки: по спине, по бокам, по лопаткам, а наконец, и по глазам, «по плачущим, кротким глазам».

Из-под страшного морока этой, казалось бы, всего лишь уличной сцены долго не выпутается русская литература и русская жизнь.

Сейчас этот глубокий корень в нашей природе если не прогнил, то поврежден. Мы встаем к миру все в то же двоякое отношение, но уже обратное.

Так, чувство жалости сейчас все меньше связывает нас со всем миром. Его отсутствие как раз и удалило нас от всего мира других живущих. Чувство же стыда, наоборот, ныне уже почти не выделяет человека из прочей природы. Его отсутствие, иначе говоря, бесстыдство, как раз и опустило человека до прочей природы, до других животных. Естественно, что любовь к поэзии Некрасова – с его чувством стыда и чувством жалости – была бы сейчас состоянием самым неестественным.

Скажем, разнообразнейшие публичные виды сегодняшнего политического срама чуть ли не есть лишь другая сторона откровеннейшего и наглядного бесстыдства физической жизни. Не вправе ли мы говорить, в частности, и об особом типе переживаемой нами сексуально-политической революции?

Кстати сказать, видимо, не случайно нет осененной даже дуновением какой-то идеи и цели, кроме задачи хоть кое-как выжить и через очень длительный период, может быть, подтянуться к так называемым передовым (в сфере производства) странам или, как полагают экономисты, хотя бы собственному 1985 году, к богатствам того времени.

Все это знак того, что в числе многих вакуумов, дыр и прорех образовался, может быть, самый страшный – идеологический. Во всяком случае, не видно идеологий, отчетливо выговоренных, сформулированных и – главное – объединяющих национально, а не разъ-

единяющих националистически: последние сами в себе уже несут обреченность. Недаром разгул политического национализма никак не сопровождается и никогда не сопровождается расцветом национальной культуры.

Сейчас страшна даже не физическая бедность сама по себе. Давно у нас выношено: «Бедность не порок». Но нищета (поясняет один из героев нашей классики), нищета – порок. Бедность не обязательно выморочна. Нищета неизменно сопровождается духовным одичанием. Не потому ли страна в сфере образования за короткий срок откатилась от места в первой тройке стран мира в пятый десяток?

Думаю, что наше неприятие Некрасова может определяться не только его устарелостью, но и его злободневностью – иногда до жути. Скажем, поэма «Современники» – и о наших современниках. Подчас кажется, что только подставляй нынешние имена и сегодняшние факты. Не то поэт стремительно и неожиданно догнал будущее, не то мы столь же стремительно и внезапно оказались в прошлом. Как будто, пробивая какие-то исторические этажи, кувырком пролетаем вниз.

Так что не обернется ли иллюзорный «научный» социализм при содействии отнюдь не научного «дикого» капитализма реальным первобытным коммунизмом? Ну прямо какая-то безумная машина времени, да и только! Прогресс наоборот. Впрочем, полюбуйтесь: вот некоторые фрагменты и голоса некрасовской поэмы:

Кто не знает? Пророки событий, /Пролагатели новых путей, /Провозвестники важных открытий – /Побиваются грудой камней. /Двинув раньше вперед спекуляцию, /Чем прогресс узаконит ее, /Потеряете вы репутацию /И погубите дело свое. /Подождите! Прогресс подвигается, /И движенью не видно конца. /Что сегодня постыдным считается /Удостоится завтра венца...

Вот это завтра наступило сегодня, и стало ясно, что ведь это сегодня всего лишь вчера.

Я заснул... /Мне снились планы /О походах на карманы /Благодушных россиян. /И, ощупав мой карман, /Я проснулся... /Шумно... В уши /Словно бьют колокола, /Гомерические куши, /Миллионные дела, /Баснословные оклады, /Недовыручка, дележ, /Рельсы, шпалы, банки, вклады – /Ничего не разберешь!..

Вот и мы так – проснулись. И – «ничего не разберешь». А когда экономический хаос в сочетании с финансовой неразберихой накла-

дывается, по словам того же Некрасова, на время «государственных нерях», то тем более «ничего не разберешь». К тому же если в пору «застоев» большинство просто прикрепляется к определенному месту, а в эпоху революций некоторые находят свое место, то именно в период, подобный нашему, многие почти всегда оказываются не на своих местах.

Слыл умником и в ус себе не дул, /Поклонники в нем видели мессию; /Попал на министерский стул /И — наглупил на всю Россию.

В общем: Полно! Мы с тобой не детки, /Нынче — царство подставных, /Настоящие-то редки, /Да и спроса нет на них.

«Ничего не разберешь» и потому, что такое время. Время бесконечных перевоплощений, перевертываний, а точнее — мимикрии и мистификаций. Это и ренегаты-партократы, оборачивающиеся ожесточенными демократами. И монументальные бюрократы, вдруг разворачивающиеся суетливыми расхристанными охлократами. И демократы-ренегаты, быстро-быстро превращающиеся в непреклонных бюрократов. Неподдельные же герои времени и триумфаторы — плутократы. Они покрывают все и сводят к себе, и давят собой или превращают в себя все и всех: и партократов, и бюрократов, и демократов. Особо отметил поэт «ренегатов из семьи профессоров»:

Под опалой в оны годы /Находился демократ, /Друг народа и Свободы, /А теперь он — плутократ! /Спекуляторские штуки /Ловко двигает вперед /При содействии науки /Этот старый патриот.

Или еще:

Он машинным красноречьем /Плутократию дивит; /Никаким противоречьем /Не смущаясь, говорит /В интересах господина. /Заплати да тему дай, /Говорильная машина /Загудит: поднимет лай, /Будет плакать и смеяться, /Цифры, факты извращать, /На Бутовского ссылаться, /Марксом тону задавать.

Соответственно промываются мозги и вымываются сердца. Что же, ведь, по словам нашего поэта, «не у нас — во всей Европе Прессой правит капитал».

Тотальная, и часто лживая и бесстыдная, пропаганда «коммунизма» сменилась столь же тотальной и, может быть, еще более бесстыдной и лживой пропагандой капитализма. «Более» — потому что совершают это действие часто одни и те же «агитаторы, горланы-главари». Идеалы же формирует какой-нибудь телевизионный зазывала, как-то

удивительно соединивший в себе ухватки трактирного полового с манерами дамского парикмахера. Вообще для всякой теле-, радио- и газетной агитации и пропаганды дело у нас неизменно – и сейчас тоже – облегчается, тем более что мы во многом остаемся при одном и том же принципе: цель оправдывает средства. И – все во имя... Было: все (!) во имя коммунизма. То есть во имя его было дозволено все: произвол, беззакония, репрессии, подавление, коллективизация, голод...

Стало: все (!) во имя капитализма. То есть во имя его стало позволено все: произвол, беззаконие, обман, грабеж, деколлективизация, голод...

Мы оправданье найдем! /Нынче твердит и борода: /«Американский прием», /«Великорусская сметка!» /Грош у новейших господ /Выше стыда и закона; /Нынче тоскует лишь тот, /Кто не украл миллиона. /Бредит Америкой Русь, /К ней тяготеет сердечно... /Шуйско-Ивановский гусь – /Американец?.. Конечно! /Что ни попало тащат, /«Наш идеал, – говорят, – /Заатлантический брат: /Бог его – тоже ведь доллар!..» /Правда! но разница в том: /Бог его – доллар, добытый трудом, /А не украденный доллар!

Станут ли неумелые созидатели социализма умелыми строителями капитализма? Впечатление такое, что из жизни вместе с символами труда – серпом и молотом – вылетел и сам труд. А может ли вызвать у нашего зрителя что-нибудь, кроме тупого равнодушия или пока еще оцепенелого бешенства, неизвестно к кому обращенная реклама, по которой жизнь наша человеческая состоит из двух половин: деланье денег и пребывание в удовольствиях. В очередной раз телега поставлена впереди лошади. И – поехали. Раз нет производства, то все силы брошены на растащивку еще оставшегося, на бесконечное его распределение, перераспределение и многократно усилившееся овладение «привилегиями». Потому же деньги, и только деньги, сами по себе, безотносительно к труду и производству, стали страстным ожиданием и окончательным вождением, кумиром, целью – всем.

Горе! Горе! Хищник смелый /Ворвался в толпу! /Где же Руси неумелой /Выдержать борьбу? /Плутократ, как караульный, /Станет на часах, /И пойдет грабеж огульный /И – случится крах! /И – пошел. И – случился.

А ответственные политики безответственной политики, подбросив страну и убедившись в свободном ее падении, как-то подразбежали в разные стороны. Сейчас ясен уже и смысл призывов к личной инициативе: высокопарный лозунг «каждый кузнец своего счастья» скрывает всего лишь у кого пугливый, а у кого злорадный визг: «спасайся, кто может». И, в общем, чудовищный приговор «кто не может – не спасется» уже, судя по всему, вынесен.

Конечно, я позволил себе лишь самым поверхностным образом указать на внешние аналоги, прямые совпадения и т. п. У Некрасова же даже и «Современники» – это глубокая трагическая поэма о судьбе ограбленного народа и его страдании. То есть о том, чем нам сейчас Некрасов и не интересен, и, так сказать, не люб. Как, пожалуй, чуждо и большинство народных писателей и поэтов. На авансцене ныне в основном демократическая литература. Особенно – публицистика. Я не стану, как это сейчас принято, сопровождать слово демократия кавычками или ироническим курсивом: наряду с корыстным, демагогическим, прямо шутовским она родила немало умного, честного и дельного. Сложнее с народностью. Позвольте, но разве демократия и народ не одно и то же? Разве демократизм чужд народности? Здесь Некрасов тоже наводит на размышления. Именно Некрасов.

Общее место в истории нашей передовой мысли – представление об «отсталости» ее особенно близко стоящих к корню народной жизни писателей, будь то Крылов или Гоголь, Достоевский или Толстой. Да и Пушкину от передовой критики доставалось постоянно. Прямо рок какой-то: как великий, так отсталый. Все резво вперед бегут, а он все отстает, не попевает. Кстати, традиция унаследована. И ныне немало наговорено об отсталости, реакционности, чуть ли даже не о фашизме (Господи, прости!) авторов «Матренина двора», «Привычного дела», «Последнего срока». Шукшин как-то успел вывернуться. Смерть спасла? От коммунизма все отставали, теперь за капитализмом никак не угонятся.

Но Некрасов-то уж, казалось бы, передовой, демократический, революционный. Любопытны, однако, отношения великого народного поэта и даже выдающихся демократических публицистов его журнала – Добролюбова, Чернышевского, не говоря уже о прочих.

Некрасов энергично «использовал» их опыт в своем журнале, восхищался (не всегда) многими их личными и общественными до-

стоинствами, а позднее и преклонился перед ними, написал о них ряд стихотворений. Но на его, так сказать, народное творчество они нисколько не повлияли. Да и в целом тоже. Что и понимали прекрасно: «Я не имел ровно никакого влияния на его образ мыслей. Имел ли какое-нибудь Добролюбов? Как мог иметь он, когда не имел я?» (Чернышевский.)

Это понятно, ибо (если воспользоваться известной формулой) «страшно далеки они от народа». В отличие, например, от тех же декабристов, прошедших вместе с народом сквозь Отечественную войну, а не наблюдавших за ним из потемок петербургских подворий. Не потому ли, когда демократическая критика и литература преисполнились, глядя на народ, «исторического оптимизма», Некрасов обращался к нему с мучительным вопросом: неужели же ты «духовно (!) навеки почил»? Но позднее, в пору, когда демократия объединилась в нападки на народ, завершившихся мучительным выкриком Чернышевского: «нация рабов», – Некрасов уверенно и спокойно заявил: «Вынесет все». Ничего другого и не мог сказать поэт, в котором к тому времени народ сказался поэмами «Мороз, Красный нос» и «Коробейники». Народ, который, конечно, ничуть не сказался в справедливо знаменитом романе «Что делать?».

Так что же народ? Не все ли еще в вековой тишине? Не потому ли столь часто от его имени могут говорить столь многие, столь уверенно и столь разное, даже противоположное. И не потому ли наше общее положение столь гадательно. В общем, по Гоголю: «Русь, дай ответ! – Не дает ответа». Конечно, выборы, выборы...

Остается гадать: будем ли мы выброшены в обреченную на гниль и вымирание историческую канаву или мы окажемся вовлеченными в безумную историческую гонку остального цивилизованного мира с его бессмысленной расточительностью (у нас – тоже, но иная и еще более бессмысленная), с его чудовищными контрастами (у нас тоже, но – другие) и уничтожаемой культурой: мы как-то все еще до конца не осознали, что цивилизация и культура ныне могут быть вещами несовместными. И, кстати, не потому ли освобождаем себя уже даже от остатков общественной и государственной заботы о культуре и ответственности за нее?

А ведь перед страной сейчас в силу многих исторических причин открывается, может быть, уникальная возможность выбора сба-

лансированной жизни: воздерживаясь, но не голодая, делясь, но не разоряясь, не угрожая, но защищаясь. Мы же, видимо, полагаем, что разрешать противоречия нашей жизни можно, только впадая в другие, и более тяжкие.

Обнажилось и еще одно: агрессия вовне направленного национализма довольно быстро оканчивается внутринациональной распрей. Думаю, что до тех пор, пока Россия удерживается от первого, она может спастись и от второго и сохраниться как объединяющее начало. Тотальный централизм не более чудовищен, чем тотальная децентрализация. Всепоглощающее частное не менее страшно, чем всеуничтожающее общее. И здесь важен баланс.

Спасемся ли мы в этот решающий трагический час, зависит не только от солидарности на почве экономических интересов (дело, конечно, важное), правовых установлений (ныне, впрочем, уже почти не существующих из-за изобилия и взаимоотменяемости), политических партнерств (самих по себе достаточно ничтожных, но и от них никуда не уйдешь).

Все решит другое: откроются ли источники нравственной жизни – подлинные, вековечные, окончательные. То есть явятся ли они не как догмат, принцип и правило, а как последняя и сейчас единственная возможность человеческого выживания.

В одном – редчайшем по откровенности – письме обычно скрытый Некрасов написал Льву Толстому: «Хорошо ли, искренно ли, сердечно ли (а не умозрительно только, не головою) убеждены Вы, что цель и смысл жизни – любовь (в широком смысле)? Без нее нет ключа ни к собственному существованию, ни к существованию других, и ею только объясняется, что самоубийства не сделались ежедневным явлением. По мере того как живешь – умнееешь, светлееешь и охлаждаешься, мысль о бесцельности жизни начинает томить, тут делаешь посылку к другим – и они, вероятно (т.е. люди в настоящем смысле), чувствуют то же. Жаль становится их – и вот является любовь. Человек брошен в жизнь загадкой для самого себя, каждый день его приближает к уничтожению – странного и обидного в этом много! На этом одном можно с ума сойти. Но вот Вы замечаете, что другому (или другим) нужны Вы – и жизнь вдруг получает смысл, и человек уже не чувствует той сиротливости, обидной своей ненужности, и так круговая порука (...). Человек создан быть опорой другому, потому

что ему самому нужна опора. Рассматривайте себя как единицу – и Вы придете в отчаяние».

Здесь очень личный исток знаменитой народности Некрасова. Кажется, Достоевский единственный ощутил этот истинный исток скорбного народного начала его поэзии, когда сказал, что скорбь Некрасова о народе была лишь исходом его скорби по себе самом. Но и больше. Кажется, мы, так намаявшиеся под гнетом давившего личное общего, кинулись сейчас в такое утверждение индивидуального и частного, которое оказалось новым неподъемным гнетом.

Народ и жизнь его несут в себе массу, как теперь говорят, моделей, свойств и возможностей. Некрасов нашел ту, которая утверждает человека в другом человеке, личное в коллективном, разрешает частное в общем. И (пусть, так сказать, в идеале) доказал это, ибо истинное искусство и есть, может быть, самое абсолютное доказательство самых разнообразных истин. Вот почему для Некрасова слова «цель и смысл жизни – любовь» не фраза.

Вот почему Некрасов является в своем роде единственным у нас поэтом действенной любви, если угодно, в данном случае именно христианской.

Конечно, сейчас такой Некрасов нам чужд и любим нами – потерявшими «круговую поруку» – быть не может. Менее всего я хотел бы быть понят в том смысле, что вот-де обратимся мы к Некрасову и – просветимся, и – спасемся.

Но, кажется, отношение к поэзии Некрасова может быть одним из знаков того, обретем ли мы себя друг в друге, найдем ли мы человеческую «круговую поруку», или мы будем рассматривать себя «как единицу». И – придем в отчаяние. И – сойдем с ума. И – окончим самоубийством.

2004 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Николай Николаевич Скатов (1931-2021) - доктор филологических наук, профессор, член-корреспондент РАН, почётный профессор РГПУ им. Герцена, советский и российский литературовед, крупнейший специалист в области истории русской литературы. Автор более 300 научных и литературно-критических работ, в том числе 23 книг.

2 Впервые опубликовано: Литературная газета. – 2005. - № 6, 16 - 22 февраля.

Содержание

<i>Анастасия Сергеевна Кузнецова. УЧЁНЫЙ ОТ БОГА</i>	4
<i>Г.П. Козубовская. ПУШКИНСКИЙ ЗИМНЕДОРОЖНЫЙ ЦИКЛ: БАЛЛАДНЫЙ ПЛАСТ</i>	12
<i>Г.П. Козубовская. «ТАМАНЬ»</i> <i>М.Ю. ЛЕРМОНТОВА И БАЛЛАДА</i>	36
<i>Г.П. Козубовская. ДЕФОРМАЦИИ ТЕЛА: МОТИВ СЛОМАННЫХ НОГ («ЖЕНИТЬБА» Н.В. ГОГОЛЯ)</i>	52
<i>Г.П. Козубовская. «СЕМАНТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА»</i> <i>И.С. ТУРГЕНЕВА: ПУШКИНСКО-ФЕТОВСКИЙ КОД РОМАНА «РУДИН»</i>	67
<i>Г.П. Козубовская. АННА АХМАТОВА И АФНАСИЙ ФЕТ: ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ</i>	81
ПЕРЕОСМЫСЛЯ ТРАДИЦИИ	101
<i>О.М. Гончарова. ЦЕРКОВНОСЛАВЯНСКОЕ НАСЛЕДИЕ И ДУХОВНАЯ ЛИРИКА Г.Р. ДЕРЖАВИНА</i>	102
<i>Павел Михед. ДИСКУССИИ О ЯЗЫКЕ НА РУССКОЙ И УКРАИНСКОЙ СЦЕНЕ НАЧАЛА XIX ВЕКА (КАЗУС ШАХОВСКОГО)</i>	115
<i>Е.Н. Строганова. «... НАШ ЛУЧШИЙ РУССКИЙ ПИСАТЕЛЬ»: Н.М. КАРАМЗИН В ТЕКСТАХ</i> <i>М.Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА</i>	131
В ТЕНИ ПУШКИНА	141
<i>М. В. Строганов. ХАРАКТЕР И ВОЗРАСТ ЛИТЕРАТУРНОГО ГЕРОЯ. «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»</i>	142
<i>Е.Л. Шкляева. МЕМУАРЫ А.П. КЕРН КАК «ТЕКСТ КУЛЬТУРЫ»</i>	152
ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЕ РАЗЫСКАНИЯ	163
<i>В. Д. Денисов. ОБ ОДНОМ ИЗ ИСТОЧНИКОВ ФРАГМЕНТА «РИМ» Н.В. ГОГОЛЯ</i>	164

НАРРАТОЛОГИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ..... 173

Михаил Вайскопф. ПРОБЛЕМА МОДАЛЬНОГО СТАТУСА
В СОЧИНЕНИЯХ ГОГОЛЯ 174

А.В. Кубасов. «ГАМЛЕТ» НАИЗНАНКУ:
ОСОБЕННОСТИ ЧЕХОВСКОЙ ТРАВЕСТИИ 189

В.Ф. Стенина. ТРАНСФОРМАЦИЯ РАННИХ
СЮЖЕТОВ В ПОЗДНИХ РАССКАЗАХ А.П. ЧЕХОВА:
СИТУАЦИЯ БОЛЕЗНИ-ЛЕЧЕНИЯ 208

Н.М. Абиева. КОСТЮМНАЯ ПАРАДИГМА НОВЕЛЛЫ
А.П. ЧЕХОВА «ДОМ С МЕЗОНИНОМ» 218

СЕМАНТИЗАЦИЯ. КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ. СМЫСЛ..... 225

А. А. Фаустов. О ДВОЙНИКАХ 226

Д. Чавдарова. КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ЕДЫ/КУХНИ
В ЛИТЕРАТУРНЫХ ПУТЕШЕСТВИЯХ Н. ЛЕЙКИНА
«ПОД ЮЖНЫМИ НЕБЕСАМИ» И «ГДЕ АПЕЛЬСИНЫ ЗРЕЮТ» 236

И.А. Нагорный. РУССКИЕ МОДАЛЬНЫЕ
ЧАСТИЦЫ И ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ ГОВОРЯЩЕГО 252

ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭТИКА..... 261

Л.И. Решетова. СВОЕОБРАЗИЕ ВИЗУАЛЬНОСТИ
М.Ю. ЛЕРМОНТОВА В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ ВИДЕНИЯ 262

Н.Ю. Абузова. КОЛОРИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ
ПЕЙЗАЖА В СТИХОТВОРЕНИЯХ Ф.И. ТЮТЧЕВА 271

В.Д. Линьков. ТОПОГРАФИЯ ДЕЙСТВИЯ В РОМАНЕ
М. ЗАГОСКИНА «АСКОЛЬДОВА МОГИЛА» 289

НОВЫЕ ПРОЧТЕНИЯ КЛАССИКИ 299

С.В. Савинков. СЕМИОТИКА КАК ИНСТРУМЕНТ
АНАЛИЗА: РАССКАЗ И.С. ТУРГЕНЕВА «МУМУ» 300

КИНОТЕКСТ 309

Д.В. Кобленкова. ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ ЭКРАНИЗАЦИИ
«СКАЗОК» БРАТЬЕВ ГРИММ 310

<i>Р. Бобрык.</i> «ОДНА ЖЕНЩИНА СООБЩИЛА, ЧТО, ПОХОЖЕ, СЛЫШАЛА В СВОЕМ ДОМЕ ВЫСТРЕЛ...».....	324
ТЕКСТ. ИНТЕРТЕКСТ. ПОДТЕКСТ	335
<i>Е.В. Капинос.</i> ПОЭТИЧЕСКАЯ ОНОМАСТИКА «ЖИЗНИ АРСЕНЬЕВА»	336
<i>Е.Ю. Куликова.</i> ОБ АХМАТОВСКОЙ БАЛЛАДНОСТИ В ЛИРИКЕ А. АЧАИРА («СЕРЕБРЯНАЯ РЫБКА», «ПРИЗРАК»)	345
<i>Н.А. Рогачева.</i> ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ МИХАИЛА ЗЕНКЕВИЧА	356
<i>В. В. Мароши.</i> О.Э. МАНДЕЛЬШТАМ И К.М. ФОФАНОВ: К РАСШИРЕНИЮ ПОДТЕКСТА СТИХОТВОРЕНИЯ «КОНЦЕРТ НА ВОКЗАЛЕ»	368
<i>И. Е. Лоцилов.</i> О СТИХОТВОРЕНИИ ВИКТОРА СОСНОРЫ «ТРОЕ»: ЗАМЕЧАНИЯ К РАЗБОРУ	378
<i>JERZY FARYNO.</i> ОТКУДА ЖЕ ВЗЯЛСЯ И КУДА ДЕВАЛСЯ «РИМ» У МАНДЕЛЬШТАМА?.....	389
ТЕКСТ. ЖИЗНТЕКСТ. МИФОТВОРЧЕСТВО	407
<i>Е.А. Капустина.</i> БИОГРАФИЧЕСКИЙ КОД СТИХОТВОРЕНИЯ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА «КУЗНЕЧИК»	408
<i>Н.В. Барковская.</i> ЭСТЕТИЗАЦИЯ ОБЫДЕННОГО: «ВЯЗАНИК» ЛЕОНИДА ТИШКОВА.....	419
МОТИВ	433
<i>С.А. Голубков.</i> О НЕКОТОРЫХ ИСТОРИОСОФСКИХ МОТИВАХ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА.....	434
<i>Т. С. Петрова.</i> МИФОПОЭТИКА МОТИВА ПУТИ В КНИГЕ К. БАЛЬМОНТА «ДАР ЗЕМЛЕ»	448
<i>С.Д. Титаренко.</i> «ТЕНЬ ОТЦА»: ВЕЧНОЕ ВОЗВРАЩЕНИЕ КАК МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ ТЕМА В ПОЭМЕ АЛЕКСАНДРА БЛОКА «ВОЗМЕЗДИЕ» И ПОЭМЕ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА «МЛАДЕНЧЕСТВО»	453

<i>Л.Е. Ляпина.</i> «ПЛАЧ» И «СМЕХ» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ СКАЗКЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ (1900-1920-Е ГГ.).....	471
<i>Т.Н. Юрченко.</i> КОММУНИКАЦИЯ «ПРИРОДА-ЧЕЛОВЕК» В ЛИРИКЕ ОЛЬГИ ГРАКОВОЙ.....	480
НАСЛЕДИЕ	485
<i>Николай Скатов.</i> ПОЧЕМУ МЫ НЕ ЛЮБИМ НЕКРАСОВА?	486

ВО ВЛАСТИ КУЛЬТУРЫ И ТЕКСТА

*Сборник научных трудов
к юбилею доктора филологических наук,
профессора*

Галины Петровны Козубовской

Редакционная коллегия:

Сафронова Е.Ю., кандидат филологических наук, доцент;

Маркина П.В., кандидат филологических наук, доцент;

Абиева Н.М., кандидат филологических наук, доцент;

Михайлова М.С., кандидат филологических наук;

Стенина В.Ф., кандидат филологических наук, доцент.

Материалы сборника печатаются в авторской редакции

Подготовка оригинал-макета

С.В. Сильнягин

Подписано в печать 01.12.2021

Гарнитура Meiryo. Формат 60x84/16.

Бумага офсетная. Печать ризографическая.

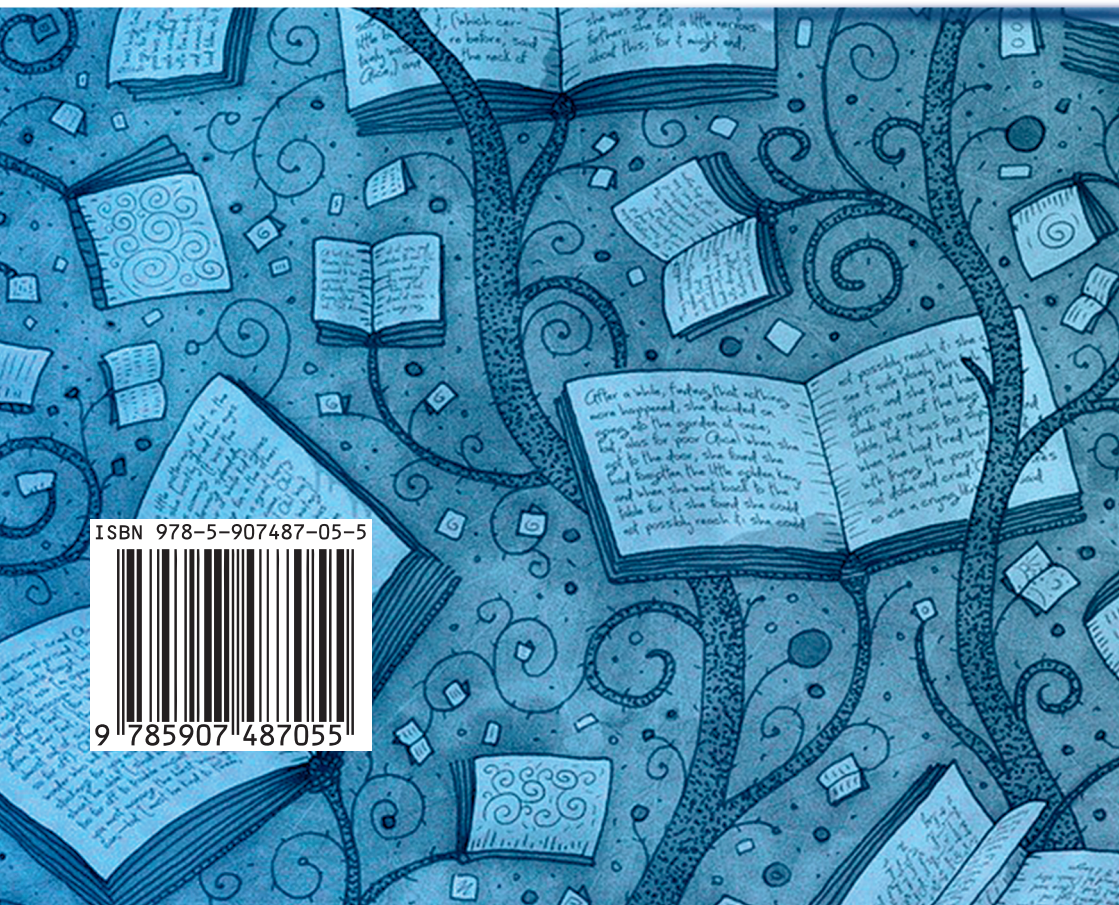
Усл.-печ. л. 29,06. Тираж 60 экз. Заказ № 116.

ООО «Ренд»

656064, г. Барнаул, ул. Бабуркина, 12-108.



**К 70-летию доктора филологических наук,
профессора Галины Петровны Козубовской
и 25-летию научной лаборатории
«Культура и текст»**



ISBN 978-5-907487-05-5



9 785907 487055