# КУЛЬПТУРА И TEKCT

# МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ «АЛТАЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ АКАДЕМИЯ»

### КУЛЬТУРА И ТЕКСТ

#### НАУЧНЫЙ ЭЛЕКТРОННЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит два раза в год

№ 3(15) 2013

БАРНАУЛ

#### КУЛЬТУРА И ТЕКСТ № 3(15) 2013

## Редакционная коллегия Главный редактор — Козубовская Галина Петровна, доктор филологических наук, профессор

Ответственные редакторы по разделам

Лингвистика — Бринев Константин Иванович Литературоведение — Козубовская Галина Петровна Философия. Культурология — Ан Светлана Андреевна

#### Редколлегия:

Бутакова Л.О. (д.ф.н., проф. ОмГУ, Омск), Габдуллина В.И. (д.ф.н., проф. АлтГПА, Барнаул), Голев Н.Д. (д.ф.н., проф. КемГУ, Кемерово), Голубков С.А. (д.ф.н., проф. СамГУ, Самара), Гончарова О.М. (д.ф.н., проф. РГПУ им. Герцена, Санкт-Петербург), Гончаров С.А. (д.ф.н., проф. РГПУ им. Герцена, Санкт-Петербург), Гребнева М.П. (д.ф.н., проф. АлтГУ, Барнаул), Дубровская Т.В. (д.ф.н., доц. Пензенского государственного университета, Пенза), Емельянов Б.В. (д.ф.н., проф. УрФУ им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург), Козлова С.М. (д.ф.н., проф. АлтГУ, Барнаул), Колесов И.Ю. (д.ф.н., доц. АлтГПА, Барнаул), Крылова Татьяна (переводчиклингвист, магистр права, Братислава), Лебедева Н.Б. (д.ф.н., проф. КемГУ, Кемерово), Мирошникова О.В. (д.ф.н., проф. ОмГПУ, Омск), Ордицкий Ю.Б. (д.ф.н., проф. РГГУ, Москва), Рогачева Н.А. (д.ф.н., проф. ТюмГУ, Тюмень), Семилет Т.А. (д.ф.н., проф. АлтГУ, Барнаул), Семыкина Р.Н. (д.ф.н., проф. ААЭП, Барнаул), Синеокова Т.Н. (д.ф.н., проф. НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, Нижний Новгород), Скатов Н.Н. (чл.-корр. РАН, ИРЛИ, Санкт-Петербург), Трунова О.В. (д.ф.н, проф. АлтГПА, Барнаул), Фарыно Ежи (д.ф.н., проф., Польша, Варшава), Ходанен Л.А. (д.ф.н., проф. КемГУ, Кемерово), Худенко Е.А. (д.ф.н., доц. АлтГПА, Барнаул), Яковлева Е.А.(д.ф.н., проф. БГПУ им. М. Акмуллы, Уфа)

ISSN 2305-4077 ЭЛ № ФС 77 — 54625

Адрес редакции: 656031, г. Барнаул, ул. Ядринцева, 136, Алтайская государственная педагогическая академия, филологический факультет, оф. 207. Тел. 8 (3852) 62-32-87. Адрес электронной почты: galina mifo@mail.ru

#### СОДЕРЖАНИЕ

литературоведение	7
SLAVICA	7
Д.З. Йожа	
РОМАН–ПАНАЦЕЯ. АСКЛЕПИЙ КАК ПРОТООБРАЗ ДОКТОРА ЖИВАГО	
ДОКТОРА ЖИВАГО (К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА)	7
Роман Бобрык	,
МОТИВ ЗВЕЗДЫ В ПОЭЗИИ ЗБИГНЕВА ХЕРБЕРТА	42
ЛИТЕРАТУРНЫЙ БЫТ	75
М.В. Строганов	
СНОВА О ЛИТЕРАТУРНОЙ ПОЗИЦИИ ГРИБОЕДОВА	75
Е.Н. Строганова	
Е.В. САЛИАС ДЕ ТУРНЕМИР И А.В. СУХОВО-КОБЫЛИН	84
И.Е. Лощилов	
ИЗ ЗАМЕТОК О ЛИТЕРАТУРЕ И ЛИТЕРАТУРНОЙ ЖИЗНИ 1920-х ГОДОВ. ДВЕ ГИПОТЕЗЫ	91
АВТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ	104
В.В. Мароши	
К ПРОБЛЕМЕ СИНКРИСИСА ИМЕНИ АВТОРА В	
ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	104
Д.Б. Терешкина	
«ГДЕ, УКАЖИТЕ НАМ, ОТЕЧЕСТВА ОТЦЫ?»	
(МИНЕЙНЫЙ КОД В СИСТЕМЕ ПЕРСОНАЖЕЙ КОМЕДИИ	
А.С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА»)	117
С.В. Савинков	
«ПЕСТРАЯ КУЧА» И «СТРОГИЙ ПОРЯДОК»: ОБ	10/
АРХИТЕКТОНИКЕ ГОГОЛЕВСКОГО МИРА И ПИСЬМА	126
Э.В. Кельметр, Н.А. Рогачева	125
ЯЗЫК ТЕЛА В ПОЭЗИИ ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО	137
С.А. Голубков	1/10

<b>Р.С-И. Семыкина</b> «ХОЧЕТСЯ ЛЮБИТЬ ЗАПЛАКАННЫХ ЖЕНЩИН»: МОТИВ ДОБРОВОЛЬНОГО САМОУНИЧИЖЕНИЯ В РОМАНЕ В. МАКАНИНА «АНДЕГРАУНД, ИЛИ ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»	158
ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС	167
В.А. Кошелев О «КОМИЧЕСКОЙ СТОРОНЕ» РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ А.С. Бакалов, Г.В. Кучумова НЕОБЫЧАЙНОЕ КАК ФЕНОМЕН НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОГО	167
РОМАНА КОНЦА XX ВЕКА	186
АРХИВНЫЕ РАЗЫСКАНИЯ	195
Г.М. Васильева НОВОНАЙДЕННЫЙ ПЕРЕВОД ТРАГЕДИИ ГЁТЕ «ФАУСТ»: ЭФФЕКТ ПЛЕОНАЗМА	195
<b>ГИПОТЕЗЫ</b>	210
<b>С.М. Телегин</b> АМУР, ЭРОТ И ВЕНЕРА В АЛХИМИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ	210
<b>ЛИТЕРАТУРНЫЕ ДАТЫ</b> К 195-летию со дня рождения И.С. Тургенева 125 лет со дня рождения Д.С. Мережковского	228
<b>Ф.Т. Ахунзянова</b> И.С. ТУРГЕНЕВ КАК МИФОЛОГЕМА В КРИТИЧЕСКИХ РАБОТАХ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО	228
ЯЗЫКОЗНАНИЕ	238
В.В. Дементьев КОСВЕННЫЕ ДИРЕКТИВЫ И МАНИПУЛЯЦИИ В РУССКОЙ РЕЧИ: НАЦИОНАЛЬНО-ЦЕННОСТНЫЙ ВЗГЛЯД Н.Б. Лебедева, Е.А. Корюкина «НАИВНЫЙ АВТОР» КАК ЛИНГВОПЕРСОНА: ЖАНРОВЫЙ	238
ACTIEKT	251

ИНТЕРВЬЮ	266
БОРИС ЕВСЕЕВ: РАССКАЗЫВАНИЕ КАК ОДИН ИЗ СМЫСЛОВ ЖИЗНИ	266
ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ	275
В.И. ГАБДУЛЛИНА ВТОРАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «РУССКАЯ СЛОВЕСНОСТЬ В РОССИИ И КАЗАХСТАНЕ: АСПЕКТЫ ИНТЕГРАЦИИ»	275
RAJAACTAHE, ACHERTDI IIITELFALIIII)	413

#### ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

#### SLAVICA

Д.З. Йожа<sup>1</sup> Дебреценский университет

#### РОМАН–ПАНАЦЕЯ. АСКЛЕПИЙ КАК ПРОТООБРАЗ ДОКТОРА ЖИВАГО (К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА)

Предлагаемая статья посвящена разбору генезиса конструирования фигуры протагониста в свете исследований О.М. Фрейденберг и венгерского классика-филолога К. Кереньи в области культов Асклепия.

**Ключевые слова:** роман Доктор Живаго, Пастернак, Асклепий, мифологизм, О.М. Фрейденберг, К. Кереньи

#### D.Z. Józsa Debrecen University

## PANACEA NOVEL. ASCLEPIUS AS A PROTOTYPE OF DOCTOR ZHIVAGO. (RAISING THE QUESTION)

The article to be presented is dedicated to analysing the genesis of the construction of the protagonist's figure in Pasternak's novel in the light of research conducted by O.M. Freidenberg and the Hungarian classical philologist K. Kerényi in the field of the cults of Asclepius.

*Key words*: the novel *Doctor Zhivago*, Pasternak, Asclepius, the hermeneutics of the myth, O.M. Freidenberg, K. Kerényi

Тезис венгерского историка литературы и беллетриста А. Серба по поводу жанра «драматической поэмы»  $\Phi$ ауста Гете и произведения Ибсена  $\Pi$ ер  $\Gamma$ юнт приводит венгерский дантолог с

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Дьердь Зольтан Йожа (венг. Józsa György Zoltán) – доктор филологических наук (по русской литературе). В 2001 г. защитил докторскую диссертацию на соискание степени Ph. D. в докторской программе Будапештского университета им. Лоранда Этвеша Русская литература и культура между Востоком и Западом в 2001 г.

разъяснить сущность замысла Божественной целью [Madarász, 2001. с. 81]: «Внутренний признак [этого жанра] в том, что напряжены великолепнейшими стремлениями строки духа, постановкой сущностных вопросов, символическими и глубинными ответами; на самом деле эти произведения были предназначены не для чтения, а вернее, – для комментирования, наподобие священных и мистических текстов» [Szerb, 1982, с. 425]<sup>1</sup>. Данная фраза, ввиду обрашения Пастернака к творению Данте во время работы над Доктором Живаго, приобщает роман к этой традиции. Этим объясняется огромный корпус работ, посвященных роману, который не перестает порождать интерпретации.

Л.Л. Горелик подчеркивает центральную идею романа – идею о теургии, теургическом искусстве [Горелик, 2011, с. 325], а Л. Силард $^2$  высказала свой взгляд, согласно которому Доктор Живаго тенденциозно появившийся роман-инициация, литературе в эпоху символизма [Szilárd, 2002]. Неслучайно оценка веденяпинской философии позволяет предполагать пастернаковских идей с эзотеричностью мышления, свойственного кружку Даниила Андреева [Быков, 2006, с. 732], и Андрею Белому. Эзотеричность и инициация предполагают приобщение к тайному знанию путем посвящения. Согласно прочтению Ольги Ивинской, первая встреча Юрия Андреевича с братом Евграфом, происходившая на углу Молчановки и Серебряного, символична и кодирует творческий замысел: весь роман, по сути, - «заколдованный с. 209]. Момент инициации, перекресток» [Ивинская, 1978, присутствующий в интерпретациях, в сюжетном плане романа лейтмотиву болезни: прикреплен последний расшифровывать, «согласно законам мифа, сказки или религиозной инициации» как преддверье акта посвящения [Faryno, 2011, с. 144]. Таким образом, нетрудно понять, почему блаженное состояние постепенного выздоровления сочетается с «поэзией и сказкой» [ДЖ,  $2071^{3}$ Пастернак, 1989, III, C. в пробуждающемся сознании протагониста. Горелик, посвятившая этому целую главу (Пути

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Курсив здесь и далее во всех случаях, кроме специально оговоренных, – мои. – Д.З.  $\breve{\mathrm{H}}$ .

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Ответ получен в личной беседе на тему жанра произведения. - Д.3.  $\Breve{\mathsf{H}}$ .

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> При цитировании текста романа *Доктор Живаго* в скобках указываются номер тома и страница, в отдельных случаях римскими цифрами – часть, арабскими – главка.

*инициации героя*), находит параллели истории о докторе Живаго с древними типами инициации, которые прослеживаются в волшебной сказке и т.д.<sup>1</sup>

Замысел об инициационном ПУТИ героя через образа покойницкой переплетается с мотивом врачевания при интенсивном функционировании реминисценций из Ада Данте (в сохранившемся варианте машинописи эксплицитно введены имена Данте и Вергилия [Mossman. 1989, с. 386-387]) и благодаря включению мотива сошествия Юрия Андреевича в «подземелье» университета по загибающейся [Йожа, 2012. 161-1621. вниз лестнице Инициационный характер трагического пути протагониста подкрепляется и моментом «подвига», ибо герой олицетворяет «духовный подвиг», это альфа и омега романа, согласно собственному высказыванию Пастернака в письме к Р. Швейцер<sup>2</sup>. Художественный прием использования персонажей-дублей – Самодевятова («в шляпе». «всевед») [Фарино, 1992, с. 391]) и его «эквивалента» Евграфа – в качестве «психопомпов», т.е. проводников души на пути к инициации, и их тесная связь с мотивом болезни наводят на мысль о выборе писателем профессии протагониста, и о названии романа именем доктора Живаго. Сфера низшего в равной степени является царствием бога-целителя Асклепия: исиеление принадлежит сфере мрака, а акт врачевания вследствие этого соответствует нисхождению, - фазе посвящения. Касаясь проблемы конструирования персонажей как «персонифицированных концепций» и «типизированных биографий» (последнее, кстати, сблизило бы роман с категорией «реализма»)<sup>3</sup>, Д. Быков, в конечном счете, классифицирует творение Пастернака как «символистский роман» [Быков, 2006, с. 728]. Исходя из лотмановской дефиниции построения слов образа мира, «идиосинкретической спонтанности û.. ю стиля» Пастернака, Б. Гаспаров в подобном духе констатирует продолжение Пастернаком

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Комментируя эпизод, когда Памфил, впавший в безумье, разрубает своих детей и жену, исследовательница расширяет спектр потенциальных источников данного ритуала, четко указывая на акт расчленения: «Мотив безумия свойствен обряду инициации именно в связи со зрелищем» разрубленных тел» [Горелик, 2011, с. 312].

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Цит. по: [Ивинская, 1978, с. 329].

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Единственными исключениям считает Таню, Юру и Лару [Быков, 2006, с. 728], игнорируя «вечные схемы», которые некогда руководили пером автора *Розы и Креста*, А. Блока — центральной фигуры в тексте романа, однако, сводя роман к символическому.

«традиции русской метафизической поэзии XIX века» [Гаспаров, 1992, с. 366].

Пель настоящей статьи раскрыть ОДИН аспект потенциальных жанровых свойств поэтики романа в свете генезиса комплексной фигуры героя. Согласно нашей рабочей гипотезе, роман Доктор Живаго – «роман-панацея» (он ориентирован на ритуал инициации, связанный с профессией героя). Л. Силард, говоря об источниках романа на московской конференции 2012 г., лаконично указала на эзотеричную формулу, дошедшую до нас во Фрагментах die große Kunst der Construction Новалиса: «Poësie is transceendentalen Gesundheit. Der Poët ist also der transceendentale Arzt [Novalis, 1960-1999: II, c. 535]»<sup>1</sup>.

Аспекты, заключаемые в приведенном фрагменте текста, связанные с поэтическим кредо Пастернака, дают импульс для выработки концепции Evans-Romaine. Исследовательница трактует этот фрагмент из корпуса сочинений Новалиса с целью установить генетическую связь между учением гармонизирующего принципа Lebensordnungslehre пастернаковским Новалиса И миропорядка. Обоим присуща мысль о задаче поэта – участвовать в преображении мира; но даже если толкуемый фрагмент осмысляется как доминирующая идея в акте созидания фигуры доктора Живаго как пастернаковского идеала поэта, упускается из виду инициационный, мистический элемент в анализе взаимосвязанности героя романа с идей мистической сущности поэта-доктора, трансмиттером которого и является фрагмент Новалиса. В отличие от концепций Фарино или Горелик, в данной интерпретации отклоняется мысль о том, что этот vнаследован ОТ символистов (их неоромантические представления о поэте-теурге): исследовательница придерживается мнения, что в пастернаковском идеале уцелело романтическое представление, манифестированное в романе Доктор Живаго. «It is significant in this regard that in his depiction of the artist/surgeon Pasternak works directly with Novalis texts, without the intermediary of late romantic doubts in the artist's ability to change the world or neo-romantic exaggeration of the artist's power, the latter a notion against which Pasternak so violently reacted for most of his career. It is the early romantic notion of transcendental artist/physician that remains the stronger late in his career, in its most famous manifestation Doctor Zhivago » [Evans-Romaine, 1997, c. 153-154].

Поскольку поэзия мыслится как «великое искусство созидания трансцендентного здоровья», налобно поэта осознать «трансцендентного врача». Из этой формулы также вытекает, что врачевание тоже обладает своей вертикалью. Двоякую семантику имени протагониста, намекавшую симультанно на подлинный смысл слова, тщательно прослеживал Е. Фарино, воздвигая сам артефакт в сферу абсолюта: если дубль Живаго - Веденяпин, то слово doctor сызнова приобретает свое оригинальное значение: «Веденяпин» же 'благослов' и doctor, т.е. 'учитель', т.е. ' учитель богословия' [Фарино, 1992, с. 410], соперник Живаго, Антипов, который 'учитель' по функции, как и Живаго – по семантике слова тоже доктор [Faryno, 2011, 1471. Своим подходом Пастернак, подчеркивая дуалистический аспект фигуры протагониста, в значительной степени уточняет традиционный тип изображения врача, характерного для прозы XIX века, к примеру, в произведениях Лермонтова, кн. Одоевского, Лажечникова, где «отношение к этим двум профессиям [врача и священника] становится диаметрально противоположным: предпочтение отдается священнику и врачеванию души, а доктор отвергается как шарлатан» [Неклюдова, 1999, с. 64-65]. Подход Пастернака -восстановления истинного смысла слова-образа (Пастернак-филолог вообще склонен раскрывать этимологию<sup>1</sup>) – «археологический» метод обработки мифологического сюжета о Лаодамии [Силард, 1982, с. 324]: точная реконструкция форм древнегреческой трагедии. Данный метод в сфере искусства есть вывернутый пандан оптики Живаго, который созерцает эмпирику настоящего через призму вечного. Его подход к созерцанию действительности – некий ключ к прочтению текста: таков эпизод, когда доктор, видя рукотворную возвышенность, где по приказу Терентия происходит расстрел заговорщиков, произносит следующее: «Здесь могло быть в древности какое-нибудь языческое капише идолопоклонников, место их священнодействий жертвоприношений» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 351].

Мы здесь не пытаемся ответить на вопрос, о чем повествует роман: о современности или о прошлом. Следует лишь зафиксировать, что в процессе творения своего текста Пастернак явно оперирует многочисленными семантическими слоями интегрируемых слов-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Эта склонность, по-видимому, со временем вошла в повседневную практику писателя: согласно свидетельству мемуаристки, проблему «оригинальности» Пастернак толкует ей прямо через этимологию слова [Масленикова, 1990, с. 106].

образов, благодаря включению разнообразных подтекстов, преодолев знакомый уже принцип мифотворчества в том смысле, что он созидает текст, изобилующий – вкупе с фольклорными, сказочными, – и мифологическими и религиозными, инициационными и философскими коннотациями. Герои, продукты «духовного филогенеза» посему суть представители И носители многослойного сознания. Фрейденберг, о которой речь пойдет в дальнейшем, отрицает «мифологизм» Пастернака; согласно ее представлениям, «он снимает условную старую семантику и вводит многоплановость образов» [цит.: Гаспаров, 1992, c. 378-3791. Этот термин (многоплановость) появляется в работе И.П. Смирнова: он использует его для освещения сущности многоликости персонажей: Гинц, зыбушинский комиссар сгущает в себе не только черты ряда литературных персонажей, но его фигура возводима И К  $ap x e m u n u ч e c к o m v^l$ образу философа. платоновского Фалеса, и, соответственно, конкретный по своему генезису персонаж Комаровский, восходящий к фигуре Маяковского, представляет собой «компромисс между философским обобщением и исторической конкретностью, как и двузначное и билингвичное название романа» [Смирнов, 1991, с. 123, 129]. Человеческая память станет носительницей разнообразных типов познания.

В ответ на вопрос Маслениковой о его религиозности Пастернак, будто воспроизводя гамлетовскую ситуацию «театра в театре», косвенно проводит параллелизм между парами Бог-я и Творец-актер, Режиссер-актер в обрисованной им картине драмы сотворения Вселенной, применяя, пожалуй, данную схему к акту сотворения артефакта. Промысел Божий, лежащий в основе мира, недовоплошенными предвосхищается бытии идеями. это «довременных перекликается термином подлинников» (платоновский архетип в переводе Вяч. Иванова): «Не в том смысле, что я верю в установленных формах, но мне нравится думать, что существование не случайно и не бесцельно, что у нашей драмы есть Режиссер, который следит за ходом действия, направляет его и знает его смысл, и что мне Он отвел какую-то свою роль...» [Масленикова, 1990, с. 30]. Об обостренном интересе Пастернака к религии свидетельствуют его воспоминания об археологе импровизаторе Б.М. Зубакине, который не только «мог говорить стихами о чем угодно, не задумываясь» (намек сверхъестественный талант), но Пастернак не в силах не прибавить: Зубакин был великолепным знатоком «истории, особенно истории религии» [Масленикова, 1990, с. 64].

Писательская техника конструирования персонажей, которая в случае Пастернака раньше по преимуществу толковалась *типизацией*, включает в себя и апеллирование к «архетипичному» 1: этим Пастернак обязан отношениями с Фрейденберг и их переписке. Трактовку образа Асклепия, бога-целителя, вошедшую в ее книгу *Поэтика сюжета и жанра* (1936), можно рассматривать как «предварительный комментарий» к образу вечного врача, воплощенного Асклепием, и к «протообразу» протагониста, доктора Живаго. Целесообразно заранее заявить, что история, развертывающаяся на страницах их переписки.

Ощущение акта приближения к Мудрости, воспринимаемое как особый тип функционирования памяти в качестве моста, через который дается возможность нисходить в недра архетипического сознания, мотивирует сказанное в статье Слонима. По поводу анализа фрагмента, описывающего зимний день и его атрибуты, критик замечает, что для Живаго «все это полно û... ю глубокого смысла, раскрывает рисунок мира, приближает к мудрости вселенной», и что этот момент является путем «возврата к самому себе» [Слоним, 1958, с. 1051. В системе аналитической психологии К.Г. Юнга данный момент возврата уподобляется эпифании, когда восстанавливается чаемая связь личности с Selbst. Вопреки стремлению автора создать роман, доступный всякому читателю, к расшифровке отмеченных коннотаций и сети мотивов, на наш взгляд, адекватно подходить способом герменевтики. Функционирование переплетающихся лейтмотивических образов родственно тайнописи алхимических сочинений. По свидетельству воспоминаний Ивинской, замысел о подобном коде мотивирован намерением переоценить духовное наследие предков, сохраненное в текстах, и передать его на другом языке: «Доктор Живаго представляет собой попытку писать на совершенно другом языке, свободном от старых литературных и эстетических ценностей... Короче говоря, книга не предназначена для людей, которым не хватает соответствующей подготовки...» 324]. Мысль об общении [Ивинская, 1978, c. архетипического внушается и универсализмом, пронизывающим текст: при расшифровке отдельных образов читатель заставлен одновременно размышлять об их значимости в семантических сферах «здесь» и «там». Взгляд касательно ориентированности романа на такой универсализм, однако, ощутим уже в отзыве А. Камю: «Этот большой роман о любви не является антисоветским, как некоторые об этом говорят, он не имеет дела ни с какой партией, он – всеобъемлющ» [цитата приведена по работе Ивинская, 1978, с. 324].

скорее внушает мысль о духовном симбиозе поэта-писателя и классика-филолога. Согласно результатам скрупулезного исследования М. Дьёндьёши, «с течением времени» корреспонденты тенденциознее обсуждают актуальные аспекты творчества Пастернака, «независимо друг от друга» сами приходят к подобным выводам [Дьёндьёши, 2012, с. 382-383]. В этом диалоге, явившем разных типов сознания», «историко-культурные концепции» двоюродной сестры и «художественная метафизика» Пастернака в равной степени инспирировали и дополняли друг друга Гаспаров, 1992, с. 368-369, 366-367]. Как известно, данный диалог важен и в генезисе романа, ибо идеи Фрейденберг отражаются в некоторых диалогах «положительных персонажей» Доктора Живаго [Гаспаров 1992, с. 370]. Правда, пронизывающий ткань романа мотив болезни. контекстуально перекликающийся истолкованиями Фрейденберг идеи древнего грека о болезни, ставшей толчком для ее собственной научной карьеры: Фрейденберг, поправившись после серьезного заболевания, решается встать на путь ученого, у нее замысел диссертации мотивирован чтением иелительной книги. текста апокрифа о Фёкле [Гаспаров, 1992, с. 368]. Ввиду множества как бы случайных совпадений (тяжелые и травматические события на уровне биографий корреспондентов: первая лечилась книгой, у второго недуг протагониста чуть ли не убил и самого автора) и творческое воображение Пастернака исследований его корреспондентки, небезынтересно заглянуть в монографию Фрейденберг, хорошо известную Пастернаку.

Обращение писателя к архетипическому образу врача объясняется и тем, что у корреспондентов развиваются сходные взгляды на историю как на «летопись "бессмертного настоящего"» [Дьёндьёши, 2012, с. 382-384]. Более того, представления Фрейденберг о стадиальных трансформациях компонентов действительности в романе Доктор Живаго представлены переименованием основанного дедом Самодевятова Института гинекологии и акушерства в «Курсы имени Розы Люксембург». (В другом освещении эта же идея излагается в трактовке Е. Фарино данного фрагмента [Фарино, 1992, с. 405]). Концепцией о «синкретическом знании» о мире как постижении «исторических трансформаций культурных форм» [Гаспаров, 1992, с. 367-377] обуславливается и писательский метод Пастернака. Древняя Греция в системе Фрейденберг обозначает поворотный пункт, так как она становится средоточием преобладающе «художественного» начала как «транзитного состояния между мифологической и понятийной

стадией» [Гаспаров, 1992, с. 367-377]. Учение о стадиальности культуры, однако, не исключает непрерывности существования напластованных в памяти человечества слоев, что в форме почти философского тезиса обозначено в качестве одного из духовных романа. лирически очерченных размышлениях комментариях, инспирированных запомнившейся Ивинской главой, царство мертвых предстоит как источник идей и всего духовного. Общение с мертвыми – модус функционирования человеческой памяти: «И всякий цветок говорит своим языком. Это имеет особый смысл: хризантемы, напр. спутники смерти. û .. юСвязь жизни и смерти в центре главы. Через цветы, растущие на могилах, – писал Б.Л., – умершие подают живым некий вещий знак». Данный лирический перерастает своего рода концепцию, сопоставимую культурологическими воззрениями Фрейденберг: «Б.Л. показал, что от зари времени до наших дней "общение между смертными бессмертно"» [Ивинская, 1978, с. 206, 207]. Согласно толкованию А. Хан, историософия Пастернака, ставшая композиционным принципом романа, с вовлечением бергсоновского концепта времени, в мире романа проявляется как «бесконечный поток вечных метаморфоз» [Han, 1996, с. 290-292].1

Справедливости ради мы должны зафиксировать, что попытки современной критики давать всевозможные многосторонние интерпретации романа скорее вызывали досаду со стороны автора, как об этом свидетельствует письмо к Швейцер от 14 мая 1959 г.: «Разные ложные толкования существуют везде. υ̂.. ψ Например, в Америке книгу эту изучают как тайнопись. δ.. фвсё должно быть аллегорией, должно быть символично, всё это будто бы глубокомыслие. û.. ю Весь мой символизм, если только о нем может идти речь, состоит в том, что я, несмотря на весь необходимый мне, неотъемлемый от меня реализм, несмотря на все подробности, старался описать действительность в состоянии движения...» Отход от реалистического принципа в широком понимании данного слова недвусмысленно эксплицируется формой прошедшего глагола бытия: «В своем происхождении, в своей подготовке и по своему заданию это было реалистическое произведение», - признается Пастернак. Однако, ввод идеи случайности в противовес «причинности» уже допускает соприкосновении сфере метафизического: К мотивировавшая автора, таилась в том, чтобы «û.. фрасшатать идею железной причинности, идею абсолютной необходимости» [цит. по: Ивинская, 1978, с. 324].

Образ змеи, который многократно встречающийся в романе и прикрепленный к фигуре протагониста, заинтригованными преимущественно оценивается исследователями как элемент общеизвестного иконописного изображения Св. Георгия Победоносца и как элемент фольклорного сюжета. В его толкование Л. Горелик чутко включает наиважнейшую формулу из работы В.Я. Проппа: «Между героем и змеем есть какая-то связь, начавшаяся за пределами рассказа» [Горелик, 2011, с. 301]. Атрибут и мифологический персонаж божества врачевания практически вполне уже сливаются в монографии Die göttliche Arzt К. Кереньи, сотрудника К.Г. Юнга, посвященной изучению свойств древнегреческого и древнеримского божества Асклепия-Эскулапа (странное совпадение, что в романе фигурирует одноименный врач венгерского происхождения, фамилии Керени). В свете его интерпретации становится очевидным, что змея, атрибут Асклепия в конечном итоге тождественна самому богу исцелителю, Асклепию [Kerényi, 1956, с. 241. При этом необходимо сопоставление напомнить, что героя романа древнегреческим божеством верифицируется уже по той причине, что олений мотив, вдохновляющий поэзию Пастернака, начиная с первого периода (и снова перекликающийся с образом «оленьей дохи» брата Евграфа, которую Юрий Андреевич видел сквозь тифозный бред), связан с фигурой богини Артемиды [Жолковский, 2011, с. 103]. Нельзя не обратить внимание на то, что богиня охоты, покровительница рожениц, сестра Аполлона, несомненно фигурирует в качестве некоей «повивальной бабки» при рождении Асклепия<sup>1</sup>. Асклепий, по свидетельству компиляции Р. Грейвса, тоже охотник, рождается во время смерти матери Корониды. Артемида мстит Корониде, изменившей ее брату Аполонну, пуская свои смертоносные стрелы в неверную супругу ("by shooting a quiverful of arrows at Coronis") [тоже см. Кеге́пуі, 1966: І, с. 114], а Гермес помогает извлечь младенца из ее тела. Он обязан своим рождением непосредственно Артемиде и замыслу мойр (о мойрах см. нижеследующее толкование Е. Фарино фигур сестер Тунцевых), согласно варианту мифа, сохранившемуся в рассказе эпидаврийцев [Graves, 1973: I, с. 174, тоже см. Kerényi, 1956, c. 24]<sup>2</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> В своей интерпретации об образе Артемиды А.А. Тахо-Годи подчеркивает, что сестра-близнец Аполлона часто пользуется стрелами как «орудием наказания», и она помогает роженицам [Токарев, 1987: I, с. 107].

С другой стороны в романе Доктор Живаго скрытый, согласно авторской интенции, намек на образ змеи зашифрован в том числе и в топониме локуса Мелюзеев, ассоциируемого с мифологической фигурой прекрасной Мелюзины (она фигурирует в известном французском средневековом сюжете, не говоря об обработках сюжета, к примеру, в эпоху немецкого романтизма), которая превращается в женщину со змеиным хвостом, как это доказал Фарино [Faryno, 2011, с. 138]. Грейвс излагает, что в культе Асклепия змея снабжается эпитетом «целительный» ("curative serpent"), а Асклепий есть один из прототипов умирающего / воскресающего бога [Graves 1973: I, с. 175].

Ларин локус Мелюзеев, таким образом, трансформирует милосердия Антипову не только соблазнительную, сестру В прекрасную Мелюзину, но и в верную спутницу целителя Асклепия, т.е. доктора Живаго. Если исцеление, иначе говоря, - постижение совершенства многих мистических доктринах во восстановлением гармонии путем сизигии, то небесполезно напомнить замечание Юнгрен, согласно которому Лара есть апіта Живаго [Юнгрен, 1982, с. 231]. На языке софиологии она – «женский коррелят» персонажа, принцип единящий<sup>1</sup>. Чтобы передать качество излучения целительной энергии, Пастернак наделяет свою героиню той же способностью, которой обладает и его мужской коррелят: не «наложением руки», как доктор, но «заговором» способна лечить и Антипова. свидетелями этого акта становятся некоторые

затрагивалась в критической литературе.

Этот вариант излагается в скрупулезном сочинении Грейвса: "In Apollo's shrine at Epidaurus, with the assistance of the Fates [мойры], Coronis gave birth to a boy, who she at once exposed on Mount Titthion. ν̂..ώThere, Aresthanos, a goatherd, noticing that his bitch and one of his she-goats were no longer with him, went in search of them, and found them taking turns to suckle a child. He was about to lift the child up, when a bright light all about it deterred him. Loth to meddle with a divine mystery, he piously turned away, thus leaving Asclepius to the protection of his father Apollo" [Graves, 1973: 1, с. 174]. В свете теории Жолковского, который посвятил 20 страниц тщательной трактовке экстатических мотивов, встречаемых у Пастернака и соотносимых с «Комплексом Якова/Актеана/Геракла». Геракл «неназванный **участник** пастернаковской версии охоты» вроде мифологического подтекста интригует Пастернака, и поэтому сливается с женским образом охоты, – древнегреческой богиней Артемидой [Жолковский, 2011, с.100-101]. N.B. Софийность как код пастернаковского текста - не раз

присутствующие в юрятинской читальне, в том числе и Юрий Андреевич. В этом важном локусе, разговаривающая с Тунцевой, Лара лечит библиотекаршу *шепотом* (здесь шепот сигнализирует и 'секретность' и 'уважение к месту' и 'произнесение тайных заклинаний'):

«Вероятно, этот разговор имел благодетельное влияние на библиотекаршу. Она излечилась *мигом* не только от своего досадного насморка, но и от нервной настороженности. Кинув Антиповой теплый, признательный взгляд, она отняла от губ носовой платок, который все время к ним прижимала и, сунув его в карман, вернулась на свое место за загородку счастливая, уверенная в себе и улыбающаяся» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с.288].

излечившая библиотекаршу силой слова, буквально сближается с атрибутом Асклепия, со змеей, которая способом своего языка, - согласно дошедшим до нас преданиям, лечит больную часть тела [Kerényi, 1956, с. 35]. В этом эпизоде змееобразность Лары неясно осознается и Юрием Андреевичем. Ему, при переосмыслении впечатлений от ее вида, суммированных в подчеркнутой словосочетания лаконичности «мелюзеевские впечатления» (NB. акцент на слове, вызывающем в памяти образ прекрасной женщины-змеи) – приходит мысль о ее «враждебности к намек на образ – кушак (эквивалент мотива змеи), перехватывающий ее клетчатую блузу. Кардинальный ценностный ориентир (мотив чтения) углубляет мысль о двоякости персонажа, и, соответственно, сфера высшего гармонизируется с животным миром: «Она читает так, точно это не высшая деятельность человека, а нечто простейшее доступное животным. Точно она воду носит или чистит картошку» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 289]. Благодаря включению кода стихии воды Мелюзина ассоциируется и с образом источника, который в культе Асклепия мыслится как источник здоровья, исцеления и жизни. Софийно окрашенный женский персонаж обладает способностью творить мир и гармонизировать мысль. В присутствии Лары Юрий Андреевич испытывает состояние уравновешенности, им овладевает высокое чувство сосредоточенности на мире духовном: «Редкий мир сошел ему в душу. Мысли его перестали разбегаться и перескакивать с предмета на предмет» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 289].

Комплекс взаимосвязанных «персонажей» Живаго – Лара – змея на языке волшебной сказки идентичен тройке «герой – царевна – дракон». К такому заключению – в созвучии с методом Проппа – приходит Л. Горелик, сделав огромный шаг к раскрытию ряда потенциальных истолкований. В качестве блестящей аргументации исследователь приводит образ водопада на дороге на Урал («Водопаду не было кругом ничего равного, ничего под пару. Он был страшен в этой единственности, превращающей его в нечто одаренное жизнью и в сказочного дракона или змея-полоза этих мест, собиравшего с них дань и опустошавшего окрестность» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с.237]), и обобщает: он «действительно сравнивается со Змеем». К этим наблюдениям добавлен важнейший в ракурсе настоящей статьи штрих: дракон в сказке «охраняет водную границу в царство мертвых» [Горелик, 2011, с. 300]. Мы склонны думать, что этот же комплекс мотивов (с учетом уровней христианских и фольклорных импликаций) истории об инициации протагониста, согласно закону полигенетичности образов, в творческом сознании Пастернака неразрывен с мифическим образом божественного врача. Известно, что мест культа Асклепия были построены близко к источнику, ключу, а позднеримский храм находится на острове Тибирском, куда бога перевезли из его Эпидаврского святилища, и «при устройстве набережной берегам острова была дана форма корабля, украшенного спереди статуей плывущего [Брокгауз-Ефрон, 1890-1897, XLI, с.64]. Согласно преданию, змея бога последовала за римлянами и выбрала место на острове. Стихия воды в творческом сознании Пастернака имеет глубокую связь с замыслом книги, ибо этот замысел связан именно со словом «оригинальный», образованным от корня, обозначающего 'источник'. Пастернак обращает внимание скульпторши, своей собеседницы, на то, что «оригинальность Живаго как раз состоит в отказе от оригинальности», и объясняет ей этимологию слова, прибавляя: «Вот это – сам бьющий родник, из которого рождается потом река, непосредственное начало всего - это и есть Гете Фауста» [Масленикова, 1990, с. 106, 108].

В связи с появлениями образа змеи в кризисные моменты действия романа, необходимо отметить, что согласно гностической мудрости периода средиземноморского синкретизма, Уроборос символизирует тайное знание, совершенство, вечное круговращение жизни, слияние индивида со Вселенной, и как таковой отличается от христианской традиции, где змея воплощает собой злое начало. Как мы выяснили, с образом змеи связываются фигуры врача доктора

Живаго и Лары, более того, сюжет оформляется на базе принципа кольцевой, «змееобразной» композиции (романная история начинается с эпизода смерти и похорон, и чуть ли не буквально кончается смертью главного героя).

Другой животный атрибут древнегреческого Асклепия – пес, предстающий порою на изображениях в образе волка, зверя, причастного сфере мрака, - с самого начала сопровождает и Живаго. Наша Ремарк: Фавн или Пан – древнеитальянский бог. богволк, что буквально обозначает 'смертоносный, убивец, душегуб', и его жрецы посему именовались lupercus (от лат. lupus 'волк') на месте в Риме. Слияние фигур богов Эскулапа/Асклепия таинственного бога Ведиовия/Вейовиса, по свидетельству одной надписи на острове AESCU[LAPIO] VEDIOV IN INSULA, позволяет Кереньи предположить, что в сознании римлян бог-целитель и богубивец, ввиду их причастности к преисподней почитались в рамках единого культа [Кеге́пуі, 1956, с. 14]. Сложность мотивов жизни и смерти в романе Доктор Живаго, переживание гибели буквально в первых строках первой главки, трагическая кончина героя, ощущение постоянной близости смерти невольно провоцируют ассоциации с ироническими, зато как-то все-таки справедливыми высказываниями Набокова, истинного поклонника Пастернака-поэта, недолюбливавшего его прославленное нашумевшее произведение, которое, кажется, по этой причине ОН решил переименовать «Доктор Mертваго»<sup>1</sup>. окрестить И осмысленность данного высказывания предопределена отнюдь не атмосферой. только мрачной. «меланхолической» трагическим хождением ПО мукам протагониста, его поколения, русской интеллигенции. Мотив смерти здесь выступает как сакральный момент

**УВЫ**, вынуждены заметить, что свирепствовавшей общесоюзной травли и бурных споров, возникших за рубежом благодаря появления романа издательству Фельтринелли, В. Герасимова на скандальном заседании президиума СΠ CCCP, упрекая автора непонимании социалистического гуманизма, как ни странно, именно живое и мертвое разделяет способом категории убийства, переименовывает героя в доктора Мертваго: «Я, как бывшая комсомолка, не могу простить сцены стрельбы доктора Живаго, по дереву вместо врага. Это доктор Мертваго, а не Живаго. Цвет интеллигенции не он, а Макаренко, Тимирязев...» [цит. по: Ивинская, 1978, c. 274].

и, безусловно, определяется как страсти Христовы. Пожалуй, суждение Набокова коренится в его возражении против импликаций евангельской истории в романе.

Вовсе не удивительно, что на первой странице романа доктору присваивается таинственный образ волка, интерпретируемый и как фольклорный мотив, заимствованный из христианской и народной демонологии, и как редкий атрибут Асклепия. Этот образ можно, рассматривать качестве символа разумеется, В одиночества. свирепости, жестокости огорченного мальчика, и в качестве зверя, славянской традиции отождествляется с [Афанасьев, 1994: І, с. 736]. Он тоже имеет отношение к миру подземному: он наделен способностью переправлять героя волшебной сказки в иное царство. Такая интенция, внушая многоплановость данного образа, посвящает его в антецедент, в своего рода точку ориентации, и, как мы увидим, этот мотив на вершине умственного созревания героя кульминирует в выборе им профессии врача. В этом типе изображения психических процессов можно узреть применение теории Фрейденберг о «стадиальности» человеческой культуры, с одной стороны (закономерное превращение одного факта в другой), а с другой – следы круга сходных воззрений К.Г. Юнга и Кереньи, которые стараются рассмотреть корни душевных и интеллектуальных процессов в зеркале религиозных и мифологических представлений и образов.

Мотивировка выбора героем профессии в тексте романа дается скудно и лаконично, но тем не менее многозначно и подчеркнуто через акцентировку идеала русской интеллигенции о служении общему делу («заниматься чем-нибудь общеполезным» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 66]). В этой же главке, парадоксальным образом, сцена обучения медицине ограничивается адской картиной «в подземелье» анатомирования и вскрытия трупов, этим буквально эксплицируется то, что врачебная наука о жизни и болезни издревле уходит своими корнями в традицию изучения смерти. Образ подвала, низа, соседствующий намекам на Ад Данте, согласуется с парадигмой «вечного упокоения» в соответствии с конструкционным принципом, идентифицированным E. Фарино: на его взгляд. «моносемантичен», иначе говоря, - «то, что воспринимается как "продолжение", – не что иное, как вариация, семантический повтор  $\hat{\mathfrak{v}}$ ... (б), экспликативная схема – продукт кода авангарда [Faryno, 2011, с. Данная модель изучения искусства врачевания, соотносится с культом сферы мертвых, характерным для культа Асклепия

В таком же духе, могила матери, упомянутая в первой главке, на которую «взошел десятилетний» мальчик, уподобленный волчонку («Шея его вытянулась. Если бы таким движением поднял голову волчонок, было бы ясно, что он сейчас завоет» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 7]), предстоит как антецедент локуса подвала университета. Далее мотив углубляется, обобщается в образ анатомического театра (к которому в тексте обращаются как «мертвецкой») и так расширяется до царствия мертвых. Подобно, образ «волчонка» предвещает более зрелого «врача»: как мы видели, в архетипическом образе культа Асклепия две фигуры предстают как синонимы.

В силу такой трактовки Пастернаком взаимосвязанностей мотивики смерти – могилы – похорон – врачевания стоит обратить текст, насколько онжом считать возникший воздействием использования модусов архетпического мышления, писательского вдохновения. Выводы исследований Фрейденберг в области культа богов-целителей Асклепия и Аполлона, не верифицируют этого, наоборот, свидетельствуют о том, что Пастернак сознательно разоблачает клише, которые порождаются как архетипического мышления. (Ha последствие доказательство этого - тот факт, что их переписка состоит из «смеси» разных типов мышления, т.е. она заключается в свободном переходе с одного кода на другой, который есть сознательная «игра в культуру», хол мысли»). Существенна ДЛЯ нашего разбора «игра исследовательницы: аксиоматическая формула «древнейшим врачевателем является смерть», ибо «выздоровление есть новое рождение, а оно достигается смертью». Образ могилы соответственно получает центральную роль в культе: «Больного, для исцеления, хоронили: он проводил ночь на церковном дворе, лежа в гробу, или выкапывали могилу, клали в нее больного, набрасывали сверху землю, которую нужно было пропахать, засеять и проборонить, - тогда больной выздоравливал» [Фрейденберг, 1997, с. 78]. Наряду с восстановлением значения места упокоения, мыслимого в качестве исцеления, здесь очевидна и попытка Фрейденберг объяснить элемент культа в согласии с парадигмой аграрных религий: земледельческий мотив обряда исцеления предстает как соотнесенный с культом смерти Если целители симультанно исполняют обряд врачевания. погребальный и аграрный, то они оказываются в роли 'пахаря', т.е. земледельца, что вполне корреспондирует с жестом Пастернака отождествить доктора Живаго с фигурой Св. Георгия Победоносца, древнегреческое имя которого этимологизируется как 'земледелец'.

Отсюда и сближение борца с врачом. Если угодно, так обрабатывает землю, стоя на материнской могиле, будущий врач. В трактовке о выборе Пастернаком имени протагониста В. Борисов фиксирует наиважнейший методологический императив для исследователей, которые принимаются за задачу расшифровать отдельные словаобразы романа: автор же «в своем повествовании как бы развернул и реализовал весь пучок смыслов, потенииально содержащихся в этом имени». В силу этого закона, не излишне привести дополнительные из работы **ученого**, подтверждающие ланные двоякость взаимосвязанность элементов двойной семантики профессии героя: «Церковный тропарь именует его [Св. Георгия] "врачевателем" и "землепашцем" – эти роли в романе соответствуют занятиям его главного героя. Св. Георгий в славянских культах считается охранителем от волков – от волков охраняет Юрий Андреевич Лару с дочкой в Варыкине» [Борисов, 1992, с. 105].

Мотив могилы, фигурирующий лишь в нескольких главках (І-1, І-2, І-3, ІІ-9, ІІ-12), можно рассматривать как органически привязанный к совокупности мотивов врачевания. В культе Асклепия могила есть «абатон» (буквально 'куда нет входа'), место пребывания больного до перерождения, место «инкубации», самое глубокое место в святилище Асклепия: «Es war ein kultischer Weg, den der Kranke betrat, und von den Einzelheiten dies Weges wird uns in Epidauros fast nichts überliefert. Wir wissen nicht, wo jenes , "innerste Gemach" des Heiligtums, das Abaton, lag, wohin sich der kranke zum "Tempelschlaf", zur eigentlichen incubatio, zurückzog» [Kerényi, 1956, с. 39]. Мотив абатона, который потом повторяется в описании юрятинской читальни (см. ниже), контекстуально соседствует с образом стрелы в эпизоде расчистки от снега железнодорожной линии (VII-14-16), вставленном как подготовительная фаза перед приближением к водопаду-дракону и встречей со Стрельниковым. Очутившегося в глухом местечке доктора охватывает ощущение оздоровляющей силы физической работы. Он, видимо, выпадает из сферы врачевания, зато мотив запертой двери медицинского кабинета в финале эпизода парадоксально сразу актуализирует мысль о его профессии и подчеркнуто связывается с образом стрелы, включенным прямо в нижеследующий абзац. Этот вынужденной задержки, эпизод промедления, пока выкапывают «рельсовый путь», вопреки содержащейся в нем оценки о жестоких происшествиях, в особенности отличается описаниями ощущений диалектичности отношений между человеком и природой, моментами воспоминания героя о детстве. Все здесь под знаком разрушительных стихий пожара и снега как бы внушает мысль о

высвобождении души из плена хаоса, но подчеркнуто рисуется красками таинственности и сказочности локуса: «В местности было недосказанное. ΰ... б Таинственность замкнутое. довершали разрушения и скрытность немногих оставшихся жителей» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 228]. Значимость локуса интонируется нарочитой простотой словосочетания «лучшее время их поездки». Господство молчания далее конкретизируется отсутствием общения (запуганные жители «избегали пассажиров» и «не сообщались друг с другом из боязни доносов»), будто нарушение молчания равно произнесению секретных знаний. Закономерно, что спровоцированные созерцанием разоренного края вопросы героя останутся в рамках внутреннего монолога: «Но вопросов тогда не задавали и никто на них не отвечал». Статус безответности, доведенный до крайнего, в сопровождении центральной в эпизоде антиномии разрушения / строения, обрывается лишь упоминанием утраты золотого века, невинного детства, когда «маленький Юра кроил на дворе из такого же ослепительного снега пирамиды и кубы» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 229]. В глухом местечке все говорит, все, виденное героем, внушает ответы, яркие кричащие знаки наводят на мысль о реальных причинах событий. Снег, таким образом, приобретает поэтическую семантику маски явлений: потерянный путь сообщения между сознательным и символическим освобождается, снег скрывает сущность таящегося и дремлющего в глубине человеческого сознания. Единственный, пожалуй, ответ предстает в виде символического образа заколоченной двери приемного покоя в обезлюдевшем здании станции, в виде символической надписи. На ней послание от товарища по ремеслу, старшего фельдшера воспринимается в качестве сигнального знака сообщения из прошлого: «Ввиду медикаментов и перевязочных средств просят господ больных временно не беспокоиться. По наблюдающейся причине дверь опечатываю, о чем до сведения довожу старший фельдшер Усть-Немды такой-то» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 230]. В этой странной картине обвалившейся станции и таинственной надписи кульминирует история о трехсуточной работе снегоуборки. Приемный покой, в который входа нет, - абатон. Дорога в покой закрыта, а дорога перед поездом освобождается, т.е. главный герой освобождается из капкана, чтобы продолжать путь в собственный локус – Юрятин. Если фантомный старший фельдшер, дубль доктора Живаго уже давно оставил местечко, то образ стрелы, ассоциируемый с мифологической историей о рождении Асклепия, здесь способствует перерождению героя (старый «доктор», фельдшер трансформируется в

образ молодого), прикрепляясь к образу железнодорожной линии: «Когда огребли последний снег û.. ю стал виден ровный, *стрелою* разлетевшийся рельсовый путь» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 230]. Оттепель по дороге уже обнаруживает змею: «Снег подтаивал изнутри. ν̂.. ώ Чудо вышло наружу. Из-под сдвинувшейся снеговой пелены выбежала вода и заголосила. υ̂.. ωΠο лесу змеями расползались потоки û.. ю [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 232]. Во фразах, открывающих расчистки, парализация железнодорожного передается способом лаконичного медицинского термина «артерия» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 228], перешедшего в узус разговорной речи, который одновременно намекает и на недуг протагониста. Надпись об отсутствии «медикаментов и перевязочных средств» в концовке эпизода внушает бессилие современной медицины перед вопросами человеческой судьбы.

Возвращаемся теперь к толкованиям образа могилы. На взгляд Е. Фарино, слово могила сигнализирует о мужественности и храбрости Победоносцем), (отождествляемого героя так как этимологизируется с mog Q 'могу, мощь' [Faryno, 2011, с. 148]. Нам бы лишь хотелось добавить, что данный корень выделяется в слове немощь, обозначающем 'слабость, недуг, болезнь' или 'крайний упадок сил, болезнь' [Ушаков, 1935–1940: II, с.519], и таким образом слово-образ предрекает жизненный путь героя, который, согласно своему призванию, ведет борьбу против болезни. Если в христианском богословии победа над змием символизирует триумф над царствием мрака, то храбрость и мощь доктора понимаются как мощь и способность проводить больного через царствие мрака. Эту миссию символически перерождению. выполняет Пастернака: название романа, воплощающее как раз имя протагониста, придав ей магическую способность, и через магичность, внушаемую читатель берет в руки некий медикамент, названием книги, исцеляющий его.

Тема магичности акта исцеления акцентируется и в других фрагментах текста. Дубль Живаго – комплексная фигура (Кубариха, «котья лекарка») – уже с самого начала ее появления в лагере партизан наделена сравнительно большим количеством прозвищ – «Злыдариха, ветеринарка, лешачиха-дейманкка, баба-ветернянка» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 348], которые тенденциозно сближают этот женский персонаж с образом знахарки, чародейки, посвященной в тайны магии и сверхъестественного. Функция персонажа заключается, в частности, в пробуждении в читателе мысли о детализации и развертывании

представлений о врачевании: он, будучи «вариацией на тему», одновременно углубляет семантические слои, прикованные к фигуре (Здесь целесообразно Юрия Андреевича. сослаться полисемантичность и полигенетичность имени протагониста: «по народным поверьям, Св. Георгий – защитник скота. На Урале Живаго занимается лечением животных» [Борисов, 1992, с. 105]). Видно, что тайное магическое знание, приписываемое Кубарихе, наделяется древнего (Свирид обращается к ней «беспоповке, сталоверке» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 357]). Ее фигура представляется воплощением более древнего типа религиозного сознания, хранительницей уцелевшей и неиспорченной веры (эта вера запечатлена в подвигах героического сопротивления и страстного самопожертвования). Здесь одновременно актуализируется мысль о ранах, нанесенных расколом в истории русской церкви, которые, в конечном итоге, только переносно напоминают юного Живаго, медика, раньше лечившего мать будущей жены Анну Ивановну словом, заговором и «наложением руки» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 701 В последней важной сцене семантика образов смерти и болезни осложняется пророческими словами врача о том, что «смерти нет». Но в то же время подается и христианская, философская и одновременно психологизирующая формула о том, что в основе болезни лежит страх смерти и она пройдет, благодаря переосмыслению смерти и полнейшему ее отрицанию. Принятие мысли о смерти, вместе с христианским учением о спасении, в итоге вычерчивается как путь к перерождению.

Поскольку в этой сцене герой сам, хотя и с некоторым скепсисом, неожиданно, но вполне сознательно, через саморефлексию, постигает реальность перспективы магического врачевания, другие мотивы, интонирующие судьбу доктора подтверждают, что его призвание вписывается в архетипичный, мифический, сакральный код. (Мы напоминаем, что в древней Греции практически все врачи возводили свой род к Асклепию.) Итак, вкупе с выше трактованным образом «волчонка», соотносимого с атрибутом Асклепия, выделяется и безматерность Живаго<sup>2</sup>, как изначальный статус, наподобие элементов мифологемы об Асклепии: согласно преданию, Аполлон убил мать древнегреческого божества Корониду (по другому варианту Арсиною) за измену, в процессе сожжения ее тела на костре Аполлон

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Насчет трактовки фигуры Кубарихи в плане мистического и фольклорного слоев романа см. [Горелик, 2011, с. 314].

Об этом тоже см. [Faryno, 1991, с. 11].

вынул младенца из ее чрева и отдал на воспитание мудрому кентавру Хирону (у которого, кроме искусства врачевания, он обучился и искусству охоты [Graves, 1973: I, с. 174]). Рождение же романного героя происходит буквально на могиле матери (могила как место инкубации равнозначно, как мы видели, и матке). В предыстории матери Юрия Андреевича тоже упоминается ее супружеская неверность, далее, Живаго сходным образом воспитывает некий мудрый кентавр, а именно Веденяпин, сложную фигуру которого, между прочим, можно рассматривать как alter едо Андрея Белого<sup>1</sup>.

Относительно полемического вопроса о генетической связи между фигурой Андрея Белого и Веденяпина, который неоднократно и весьма широко обсуждался, нам бы хотелось сделать несколько ремарок. В первой части романа, в споре между Воскобойниковым и только что вернувшимся из Швейцарии Веденяпиным звучат слова, будущего врача. Аргументы предрекающие судьбу в пользу проповедуемого Николаевича ИМ Христианства собеседник отклоняет следующим образом: «Метафизика, батенька. Это мне доктора запретили, этого мой желудок не варит» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 14]. Жест бессознательного называния предстоящей перед героем медицинской карьерой переплетается с явным для читателя превратным представлением говорящего о значении слова доктор. Поскольку в персонаже Веденяпина, несомненно, обнаруживаются штрихи фигуры Андрея Белого, слово доктор, - хотя произнесенное не им, а собеседником, - можно и воспринять как намек на Рудольфа Штейнера, именно так непрестанно обращается к нему восхищенный антропософией Андрей Белый в корреспонденции с Блоком еще в начале 1910 гг. Факт пребывания Веденяпина в Швейцарии можно проинтерпретировать как намек на период, проведенный Андреем Белым в Дорнахе, ибо разочарованный романный персонаж с некоторой дистанцией высказывается по поводу роли секретных и несекретных учений, которые он, по-видимому, тоже проходил: «Но сейчас очень в ходу разные кружки и объединения» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 13]. Последнюю фразу поэтому можно рассматривать как мотив темы инициации в романе. Отход Андрея Белого антропософского общества, разрыв с Штейнером как бы интонируется выбором индивидуального пути одиночек: «Истину ищут только одиночки и порывают со всеми, кто любит ее недостаточно». Для Веденяпина, как и для Андрея Белого, истинным смыслом своего идеала осталась «верность Христу» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 13]. В

Последний спорный факт, однако, имеет вес в ракурсе нашей интерпретации касательно генезиса литературных персонажей в романе Пастернака. Фрагмент письма Пастернака, адресованного Андрею Белому, свидетельствует, что общим языком для общения становится тот аналогичный подход к расшифровке комплексности литературных персонажей, который центрирован на идентификации архетипичных фигур: «Все последние дни вспоминаю Ваш Петербург и министров из Записоки чудака. Какая страшная Немезида, уловленная уже Достоевским». [Пастернак, 1992: V, с. 314] Пастернак, ощущавший сосуществование тех же самых образов сразу в нескольких пространствах, очевидно, прослеживает методику в русской литературной традиции И симультанно литературного персонажа и к мифическим, и к литературным прообразам.

работе, полемизирующей с теорией Петерсона [Peterson, 1982], соглашаясь с И.П. Смирновым, А.В. Лавров выделяет мысль о полигенетичности фигуры: «Веденяпин – собирательная фигура, вобравшая в себя сразу нескольких представителей символизма» [Смирнов, 1985, с. 163], За уточнением Лаврова можно видеть следующее: несмотря на утверждение Смирнова, он подчеркнуто, но с оговоркой, обращается к сходству двух фигур: «Признаки сходства Веденяпина и Белого налицо, но все они – сугубо частного, локального характера». Чтобы конкретизировать свою позицию, Лавров указывает на дифферециацию художественной техники двух писателей: «Мы возвратиться обратно к Веденяпину И попытаться предостеречь от дальнейших попыток отыскать столь значимому персонажу пастернаковского романа какой-то один прообраз. Пастернак очень многим обязан русской литературе "серебряного века", но он не унаследовал от нее распространенную методику превращения реальных лиц в литературных героев» [Лавров, 1992, с. 95]. В результате, в построении фигуры Веденяпина происходит то же самое, что и в случае конструирования протагониста, поэтому, мы считаем уместным апеллировать к термину полигенетичности, однако, в силу крайней очевидности «признаков сходств» мы имеем право вовлечь именно те идейные аспекты фактов жизнетворчества Андрея Белого, которые соотнесены с комплексом идей о поисках инициации. Указание на близость образов Юрия и С. Соловьева, и Веденяпина с Вл. Соловьевым - огромное достижение исследования Лаврова.

Мотив исцеления в романе везде сопровождается состоянием сна, бреда, дремы, нередко сочетаемых с образом спальни: панацея больному в культе Асклепия – сон<sup>1</sup>. Читающий «экспромтом целую лекцию» Живаго в спальне захворавшей Анны Ивановны о вечной жизни лечит сном: «Усните, – сказал он, подойдя к кровати и положив руки на голову Анны Ивановны. Прошло несколько минут. Анна Ивановна стала засыпать» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 70]. Мотив чтения (лекции) здесь приобретает семантику целительной силы, предвещая образ юрятинской читальни, целого храма, переполненного больными, ожидающими выздоровления. В саморефлексии героя в эпизоде лечения матери своей будущей жены слышны отзвуки скепсиса: но этот скепсис связан не с сомнениями в своих «шарлатанских» выходках, а с неотрицаемым эффектом древнего лечительного способа приматом душевного И выздоровления<sup>2</sup>. Саморефлексирующий поэт-герой, как это давнымдавно замечено критикой, наделен и чертами философа, что сближает

Так как касательно трактуемой выше мысли Пастернак высказался скульпторше Маслениковой, можно сделать вывод, что нездоровье и болезнь в его сознании по автобиографическим причинам синонимичны бессонниие. Возмутительные обстоятельства быта. свидетелем которых был Пастернак в начале 30-х гг., когда он путешествовал по колхозам, именно привели к тому, что он лишился сна на долгое время: «То, что я там увидел, нельзя выразить никакими словами, Это было такое нечеловеческое, не вообразимое горе, такое бедствие, что оно становилось уже как бы абстрактным, не укладывалось в границы сознания. Я заболел. Целый год я не мог [Масленикова, спать» 1990. c. 381. Согласно свидетельству, сохраненному в мемуарах О. Ивинской, после размолвки с Ливановым Пастернак в письме к старому приятелю, дат. 1959 г., тоже жалуется на бессонницу [Ивинская, 1978, с. 324].

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Ради справедливости нам приходится указать, что, если модные и противоречиво воспринимавшиеся, а затем ставшие запретными в России плоды учения Фрейда, способствующие в том числе и расшифровке мифологических образов, — ведь же исходная точка психоанализа есть интерпретация развития души способом истолкования древнегреческого мифа — не останутся без отклика среди русской интеллигенции начала века, включая и поколение Пастернака, то Живаго, для кого не миновать теоретических аспектов системы Фрейда, здесь взвешивает строгую научность и учение о взаимосвязанности душевных и телесных явлений.

фигуру доктора с древнегреческими представлениями о божественном враче: для эллина болезнь есть естественное явление природы, итак — она от Бога. Знание философии поэтому необходимо для того, чтобы врач стал богоподобным, по свидетельству античного лечебника: «Deshalb muß man das philosophische Wissen in die Heilkunde und in die Wissenschaft einführen. Denn ein Arzt, der das philosophische Wissen hat, ist einem Gott gleich» [Kerényi, 1956, с. 69]. Излишне здесь напомнить, что черты философа изначально присущи доктору Живаго.

Ланный фрагмент о засыпании Анны Ивановны вызывает ассоциации и с элементом "Tempelschlaf", церковной дремы в культе «инкубации» больные «получали Асклепия (во время необходимые советы» [Брокгауз-Ефрон, 1890-1897: LXI, с. 64]), тоже трактуемым в монографии О. Фрейденберг. В культе он понимается как способ исцеления, а в романе этот мотив фрагментарно разбросан по разным эпизодам. Если, как мы видели, сон переплетается с шумом в сознании Живаго, то мотив болезни прикрепляется и к образу Евграфа: он не только кормит брата в минуты бреда перед отъездом в Сибирь, но заново посещает его

Образ сна ('Tempelschlaf') трактуется в критической литературе подобным образом, что созвучно нашей концепции. Е. Фарино, акцентируя фразу о «"Вечной памяти" - песнопении погребальном», открывающую роман, говорит, что она заслуживает особого внимания: она предопределяет дальнейший ход действия, атмосферу романа, содержит семантические узлы, предвещая целый ряд образов, отождествляемых со смертью. «'Смерть' у Пастернака выражается, в частности, прерывностью пути, меной транспорта, состояниями сна, забытья, обморока, сидячей позы и т.д.» [Faryno, 2011, с. 135]. Если на языке инициации сон предрекает перерождение, обретение адептом статуса победившего земное, преходящее и мимолетное, то он в соответствии с кодом волшебной сказки, предвосхищает процедуру очищения, если угодно - исцеления. Сон перед встречей со змеей в волшебной сказке (как истолковывает Горелик) следует расшифровать как «подготовку к битве», согласно формуле В.Я. Проппа. Мотив сна при интенсивном функционировании образа волков опять-таки переплетается с образом змеи: «Бессонное творчество Юрия в части Опять в Варыкине имеет непосредственное отношение к его одинокой, лишенной поддержки "коня" υ̂.. ώборьбе. Лихорадочная работа Живаго под вой волков за письменным столом является жизненным воплощением борьбы Поэта» [Горелик, 2011, с. 320].

именно после появления у того симптомов наследственного недуга сердца, и в этот же момент как раз первая проекция собственного «я» появляется в образе приходившего к Юрию крестьянина, страдающего волчанкой, по-латыни lupus. Благодаря названию туберкулезного заболевания кожи крестьянин - первый пациент непрактикующего врача – предстает не только как его дубль, но и как фигура, актуализирующая картину «волчонка», стоящего на материнской первой главке романа. Данное дерматологическое заболевание нередко диссеминируется и поражает другие органы, как, например, сердце, а именно аорту, о которой Юрий думает, подозревая в ней причину своей одышки. Болезнь, привлекающая к себе внимание своим наименованием Lupus vulgaris, здесь симультанно камуфлирует атрибут бога-испелителя Асклепия, так как болезнь сама по себе - камуфляж бугорчатки, она - согласно энциклопедиям периода 1900–1915 гг., предназначенным для широкой публики образованных читателей [Брокгауз-Ефрон, 1890-1897: VII, с. 112], только один из симптомов туберкулеза. Известные современной медицине факты Пастернак приурочивает к конструируемой им фигуре доктора. Появление хтонически окрашенной фигуры сводного брата Юрия Евграфа в Варыкине сочетается с нарастающим чувством тревоги врача о собственной болезни, случившейся сразу после учащающихся приездов больных на двор Живаго: «Смотрю, – на двор другие сани, с новым больным, как мне кажется в первую минуту. И сваливается как с облаков, брат Евграф», который спустя две недели «вдруг исчез, как сквозь землю провалился» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 284-285]. При всей очевидности интенции Пастернака ввести словесный оборот, свойственный сказке, хтонический характер Евграфа, кроме приведенного фрагмента, свидетельствующего о его способности свободно пересекать грани разных сфер (его же уменьшительно-ласкательное имя Граня фонетически совпадает с лексемой ж.р. грань), бессознательно выявляется и Таней. В главке, повествующей о выздоровлении от тифа, на вопрос мужа о том, откуда славные лакомства, она отвечает: Евграф «из-под земли такие вещи достает» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 207]. В предыдущей главке в тифозном бреду, в котором тоже мелькает фигура Евграфа, Юрию мерещится и комплекс образов могилы и похорон, т.е. сфера низшего мира, откуда происходит и целительная пища благодаря ходатайству брата:

«Он всегда хотел написать, как в течение трех дней буря черной, червивой земли осаждает  $\hat{\mathbf{v}}$ .. $\hat{\mathbf{v}}$  бросаясь на него своими

*глыбами* и *комьями*, точь-в-точь налетают с разбега и *хоронят* под собой берег волны морского прибоя» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 207].

Полисемантичный образ стихии воды, играющий особую роль и в культе Асклепия, в данном фрагменте симультанно ассоциируется с разложением и рождением, и перерастает в рифмованные строки, приводящие к пробуждению больного: «Рады коснуться/ и/ Надо проснуться», которые, — через включение мысли 'поэзия есть способ исцеления', — в бредовом сознании Живаго расшифровываются как переживание путешествия в адском пространстве. В обоих случаях мысль о творчестве, о поэзии связывается со всемогущей силой слова, если угодно, через семантику имени Евграфа 'благонаписанного', сигнализирующего о роли Евграфа в понимании и творческих стремлений Юрия, и его упражнения в искусстве «логического строения мысли». Исцеление маркируется божественным словом поэзии, невольно припоминается формулировка Кереньи: всякое выздоровление есть эпифания бога Асклепия.<sup>1</sup>

В этом отношении особое место занимает в действии романа локус читальни в Юрятине, несмотря на то, что все узлы повествования, - рискнем сказать, - выкристаллизовываются в событиях, описываемых бахтинским термином «большое время», в том числе и похороны, и рождество, и ужасные исторические катаклизмы. «Роковая» встреча с Ларой, «предсказанная» Самодевятовым, тоже происходит именно в ЭТОМ таинственном локусе, овеянном атмосферой мистического. В юрятинскую читальню, атмосфера которой тенденциозно предопределяется доминантой дихотомии здоровья и нездоровья, в это время посетители приходят ради изменившаяся функция библиотек исцеления души: эта послереволюционную эру и в годы гражданской войны, чутко Зуловленная Пастернаком, передается благодаря классификации читателей, - старых («старожилы из местной интеллигенции») и новых. Читальня симультанно воспринимается Юрием Андреевичем как некий «сгущенный» миниатюрный зеркальный образ незнакомого ему города. Вопреки еле-еле уловимой провинциальной атмосфере читальня нарочито изображается как своего рода священный локус<sup>2</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> «Jede Heilung gleichsam seine [Асклепия] Epiphanie» [Kerényi, 1956, c. 27].

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Сакрализацию локуса читальни как хранилища старого можно рассматривать как жест отталкивания от радикального разрыва

Интенсивность мотивов болезни усиливается через характеристику «завсегдатаев» и служащих, которые представляются как реквизиты места, когда так пришельцы из народа пышут здоровьем, для них место кажется *неким храмом* («ходили в зал смущенно и робко, как в 1989. церковь» [ДЖ, Пастернак, III, 286]). Магические, лейтмотивные пастернаковские окна как органические элементы юрятинской читальни дают возможность взглянуть в душевную панораму города: не подымая глаз от книги, Живаго как бы внутренне ощущает «видневшиеся в окна» «церкви и здания города», что перекликается с уже знакомыми нам картинами, витающими в душах людей из народа, которые шагают в библиотеке, «как в церкви». В воображении доктора мысль о взаимосвязанности образов библиотеки и церкви движется по принципу реконструкции, т.е. в направлении от настоящего к прошлому, а в сознании новых читателей процесс совершается обратным путем, так как образ церкви предшествует образу библиотеки. Соотнесенность двух образов, разбросанных в тексте по двум местам, жест отождествления двух локусов сам по себе, в обоих направлениях хода мысли, без всякого сомнения, получает особый акцент.

Библиотекари уже на по внешности характеризуются как недужные: у них «опухшие книзу удлиненные, оплывшие лица, û.. юта же дряблая, обвислая кожа, землистая с празеленью, цвета соленого огурца и серой плесени» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 2867]. Одна из помощниц без конца снимает и напяливает на нос пенсне, другая, Тунцева, лечимая потом Ларой, не отнимает «носового платка от рта и носа»: в сознании поверхностного читателя немедленно возникает представление о дихотомии душевных (психосоматических) и телесных заболеваний. Однако интерпретация осложняется мотивом пенсне, включенным в качестве ненужного средства для компенсации дисфункции больного органа чувства, при этом мотив симультанно перекликается с темой ученого сочинения Живаго о «нервных элементах сетчатки», связанного с идеями о совершенствовании «строения логической мысли» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 81], тем самым, провоцируя идею тождества ясновидения и художественного

футуризма с ценностями прошлого, как ироническое переосмысление футуристских лозунгов. Наподобие мистицизма и религиозности, возвышенных Пастернаком в историческую эпоху написания романа Доктор Живаго, ориентиры старой культуры занимают особую позицию в иерархии ценностей.

видения<sup>1</sup>. Эти полюса, которые генетически соответствуют и стремлениям русских символистов примирить два типа познания — научного и художественного, напоминают затронутые нами выше векторы идей переписки художника Пастернака-художника и Фрейденберг-ученого. В приводимой цитате занятие сферой физического диктуется импульсом из сферы метафизического, и потом вновь переходит в сферу метафизического:

«В этом интересе к физиологии зрения сказались другие стороны Юриной природы — его творческие задатки и его размышления о существе художественного образа и строении логической мысли» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 80-81].

Мы прибавим, что многозначен жест, которым Пастернак позиционирует эти два кратких абзаца о научных исследованиях Юрия Андреевича именно перед описанием отъезда будущей четы на елку, т.е. на празднование рождения *света*.

Читальня уже в рассказе Самдевятова на дороге к Юрятину черты потустороннего, связанного с врачом врачеванием, так как мотив болезни соседствует с образами могилы и подземного, последний момент же посвящает Авдотью Севериновну в эквивалент Евргафа, способного передвигаться между мирами низа и верха: она же «милая, черненькая, барышня, конфузливая до чрезвычайности. Ни с того ни с сего зардеется как пион. Тишина в читальном зале могильная, напряженная. Нападает хронический насморк, расчихается раз до двадцати, со стыда готова сквозь землю провалиться. А что вы поделаете? От нервности» [ДЖ, Пастернак, 1989, ІІІ, с. 80-81]. Образ библиотекарши, как и ее сестер, на уровне мифологического Е. Фарино соотносит с тремя «парками, мойрами рожаницами» с учетом пастернаковского славянскими переосмысления мотива [Фарино, 1992, с. 399]. Мотив хтонического локуса введением эпитета *хронический* окрашивается семантики древнегреческого бога Хроноса, воспринятого римлянами в качестве символа беспощадного времени. Чуть ли не строгое

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Мотив ясновидения в системе соотношений внутри греческого пантеона ставит Аполлона, представляющего *свет* наряду с Хироном. Согласно интерпретации Кереньи: родство Аполлона с Хироном подчеркивает роль той сферы *мрака*, из которой «пошло искусство врачевания», Хирон мрачный бог мог вернуть зрение слепому [Kerényi, 1956, с. 100].

соблюдение принципов изображения святилища Асклепия можно узреть в стремлении Пастернака включить и образ воды, если угодно – *источника*, в коллекцию реквизитов локуса: «У самого большого окна стоял бак с кипяченой водой. Читающие в виде отдыха выходили покурить на лестницу, окружали бак, пили воду, сливая остатки в полоскательницу, и толпились у окна, любуясь видами города» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 286]. Образ воды, словно Ариаднина нить, потом приводит героя к Ларе. Бак с кипяченой водой превращается в колодеи в главке, повествующей о первом визите доктора в «доме с фигурами». Он недаром увидит ее у колодца, она несет ведра с водой к дому, сорванный ветром ее платок Юрий Андреевич поднимает именно у колодца [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 291]. Если вышеупомянутый образ бака с водой, помещенный за окном, он контаминируется в сознании протагониста с образом церквей, находящихся тоже в заоконном мире, вроде силуэта церкви в розетке, то образ церквей подменяется образом воды.

Мотив врачевания встраивается и в размышления Живаго об истории. После случайной встречи с братом на углу Серебряного и Молчановки пришедший домой Юрий Андреевич в гармонии со своей гражданской профессией и опытом на фронте, уподобляет революцию «Какая великолепная хирургия! Взять артистически вырезать вонючие язвы!» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 193]. В этих фразах чуть ли не с точностью повторяется трехликий образ вечного врача, реконструированного в монографии Кереньи об Асклепии: Асклепий и воин, но в то же время – и раненый хирург, который, согласно обработке образа в Илиаде, падает жертвою смертельной раны. Интерпретатор предупреждает, что образ хирургавоина комнтаминирует и раненого, и ранящего, и он закономерно умирает раненым [Кеге́пуі, 1956, с. 76, 78]. Неслучайно, что Живаго оказывается в роли полевого хирурга, «отсекая "мертвого" от "живого"», выполняя свою миссию и в переносном смысле, -«противостоя Антипову – Стрельникову – Расстрельникову, Либерию Микулыцину, Памфилу Палых и прочим эмиссарам "новой жизни", которая не есть "жизнь вечная", но гибель вечная», - как адекватно комментирует критик [Ильев, 1993, с. 43].

Окна читального зала, источники ослепительного солнечного света, который порою смягчается напускными занавесками, неслучайно расположены напротив «углубления», т.е. абатона (в культе Асклепия), где работают библиотекари. Энергия мрака, преобладающего в «нише», в этом царствии парок (там занимается

Авдотья Тунцева), совместно со светом, обуславливает выздоровление доктора присутствия Антиповой и встречей с ней:

«Напротив окон в стене было *углубление*. В этой *нише* на возвышении, отделенном высокою стойкой от остального зала, занимались своим делом служащие читальни, старший библиотекарь и две его помощницы [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 286].»

Образы волка и пса. являющиеся чуть ли не в равной степени в культе атрибутами Асклепия, сопровождая Лару и Живаго до последней разлуки, постепенно сливаются. Волки, на которых они смотрят как на дурную примету в части, озаглавленной Опять в Варыкине (XIV-8), появляются именно в священный миг творческого вдохновения доктора-поэта, который еще в первые дни приезда колеблется между написанием руководства по медицине и книги стихотворений. Стая состоит из 4-х волков (напомним магическую символику числа 4, детально изложенную у К.Г. Юнга) и появляется ровно в 3 часа («Было три часа û.. ю́»). Волки не только связаны с актом писания (они мерещатся доктору в качестве знаков препинания: «Четыре вытянутых тени размером не больше маленькой черточки»), но они – атрибут Асклепия. В сознании протагониста они невольно путаются с псом: «Несколько мгновений они стояли неподвижно, но едва Юрий Андреевич понял, что эти волки, они по-собачьи, опустив зады, затрусили прочь с поляны, точно мысль доктора дошла до них» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 432]. В дальнейшем развертывании мотива (XIV-9) волки в сознании протагониста ассоциируется с драконом-змеем («Идея этой враждебности, развиваясь, достигла к вечеру такой силы, точно в Шутьме открылись следы допотопного страшилища и в овраге залег чудовищных размеров сказочный, жаждущий докторовой крови и алчущий Лары дракон» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 434]). Последний опять-таки служит источником вдохновения, дает доктору импульс изложить легенду о Егории Храбром, который в романе отождествляется с доктором. А во время писания путает волков с собаками Лара: «Слышишь? Собака воет. Даже две. Ах, как страшно, какая дурная примета!» [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 435] и намеревается уехать. Идея тождества волков с собаками лейтмотивно возвращается. В завязке главки 10, в тринадцатый день пребывания в Варыкине возникает ощущение вечного круговращения, диктуемого бытием и роковыми схемами, барьерами человеческого сознания: ЭТОТ день не «отличался

обстоятельствами от первых» и Лариса Федоровна, «снова приняв их [волков] за собак», решила вернуться в город [ДЖ, Пастернак, 1989, III, с. 436].

В заключение мы должны сказать, что мотивы исцеления, об инициационном ПУТИ ориентация сюжета на идею способствуют тому, что книга Пастернака превращается в романапанацею. Другая, весьма важная в ракурсе нашей работы книга, которая носит имя бога-целителя, - трактат, гностический диалог Асклепий. исключено, что имплицирующий древний He отождествления инициации с актом врачевания подал импульс Пастернаку назвать свой роман именем доктора. В герметической литературе Асклепий рассматривается как символ тайного знания. За именем Асклепия, древнегреческого божества, согласно утверждению знатока гностицизма, скрывается лицо Имхотепа, верховного жреца Гелиополя (XXVII в. до Р.Х.), строителя саккарской пирамиды, позже обожествленного, который почитался как бог-врачеватель [Kákosy, 1984, с. 171]. Уже Вл. Соловьев в статье о Гермесе Трисмегисте, «мудром муже» (имя которого «неслучайно взято у древнегреческого бога Гермеса»<sup>1</sup>), фиксирует, что учитель сообщает полученное им «божественное откровение» через своих сыновей, в том числе и через Аскления. Вл. Соловьев также утверждает, что трактат Асклений «нужно было бы признать за самую раннюю из наших герметических книг» [Брокгауз-Ефрон, 1890-1897: VIII, с. 537], которые стали использоваться и во время богослужений в египетских культах. В этом

На тождество двух божеств обращает внимание и Афанасьев. В главе, отведенной трактовке мифологических представлений о змее, специально трактуется целительная сила, приписанная змее в культе Асклепия в контексте изложения соответствующего германского предания. Согласно последнему, кровь змеи предохраняет от стрел. Искусству «молодить старых и воскрешать мертвых», - мы читаем, бога научили змеи. Через образ целительной травки Афанасьев непосредственно связывает фигуры Асклепия и Гермеса: «Чудесная травка и посох Асклепия тождественны трехлиственному, обвитому змеями жезлу Гермеса [разрядка Афанасьева – Д.З. Й.], которым он *призывает к жизни усопших*  $\hat{\mathbf{u}}$ .. $\hat{\mathbf{w}}$  [Афанасьев, 1994: П. с. 566]. Должно быть, этот фрагмент был знаком Пастернаку, который в построении монолога Кубарихи прямо перенимал факты из цитированного нами труда Афанасьева, как это восстановлено в комментариях В.М. Борисова и Е.Б. Пастернака [ДЖ, Пастернак, 1989, III, c. 707].

древнем тексте, приписываемом Гермесу Трисмегисту, Асклепий фигурирует как первый ученик Гермеса, который дает ему знать, что постижение секретного знания возможно через отлучение от мира сего. В книге, в заглавии которой бог врачевания есть путь к посвящению (на другое название текста Посвятительная речь указывается уже в статье Вл. Соловьева), фигура Асклепия мыслится как адепт, но одновременно – как распространитель тайного божественного знания. Эта двоякость характерна и для героя Пастернака. В культе Св. Георгия Победоносца Пастернак непременно узрел связь с элементом «аграрных религий», как об этом было сказано выше. Как заметила О.М. Фрейденберг, подобное тождество искусства врачевания с земледельем наблюдается в культе Асклепия. Имхотепа-Асклепия случае находим, по свидетельству герметической книги Фессаля, врача по специальности, что «астроботанике» научил его именно Имхотеп-Асклепий, и это вновь подтверждает привязанность искусства исцеления к земледелью. Мы должны заметить, что бог врачевания в древнеегипетских скульптурах изображается сидящим мужем с открытой книгой на коленях [Kákosy, 1984, c. 171].

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Афанасьев, А.** Поэтические воззрения славян на природу в 3 тт./ А. Афанасьев – М.: Индрик,1994. Т. І. – 800 с. Т. ІІ. – 784 с. Т. ІІІ. – 840 с.

**Борисов, В.М.** Имя в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго» / В.М. Борисов // «Быть знаменитым некрасиво...». Пастернаковские чтения. Вып. І. – М.: Наследие, 1992. – С. 93-100.

**Быков,** Д. Борис Пастернак / Д. Быков — М.: Молодая Гвардия, 2006. - 894 с.

**Брокгауз, Ф.А., Ефрон, И.А.** Энциклопедический словарь в 82 т. / Брокгауз, Ф.А. – Ефрон, И.А. – Санкт-Петербург: Типолитография И.А. Ефрона, 1890–1897. Т. II. 1891. – 478 с. Т. XIII. 1892. – 480 с.; Т. XVI. 1893. – 958 с.

**Гаспаров, Б.** Поэтика Пастернака в культурно-историческом измерении (Б.Л. Пастернак и О.М. Фрейденберг) / Б. Гаспаров // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана (под ред. В. Столовича). – Тарту: Тартусский гос. ун-т, 1992. – С. 366-384.

**Горелик, Л.Л.** «Мифотворчество» в прозе и стихах Бориса Пастернака / Л.Л.Горелик – М.: Российский гос. vн-т, 2011. – 372 с.

Дьёндьёши, М. Сердце-интеллект-искусство: две переписки. (Райнер Мария Рильке Лу-Андреас Саломе, Борис Пастернак-Ольга Фрейденберг) / М. Дьёндьёши // "Życie serca. Duch – dusza– ciało i relacja Ja-Ty w literaturze i kulturze rosyjskiej XX-XXI wieku. «Жизнь сердца»: дух – душа – тело и Я – Ты отношение в русской литературе и культуре XX-XXI веков». – Rossica Lublinensia. – 2012. – Vol. VII. – С. 375-385.

**Жолковский, А.** Поэтика Пастернака. Инварианты, структуры, интертексты /А. Жолковский. – М.: Новое литературное обозрение, 2011.-600 с.

**Ивинская, О.** В плену времени. Годы с Борисом Пастернаком / О. Ивинская. – Paris: Fayard, 1978. – 437 с.

**Ильев, С.** Роман «Доктор Живаго» Пастернака в свете поэтики символизма / С. Ильев // Studia Rossica Poloniensia. –1993. – XXIV. – С. 41-46.

Йожа, Д.З. Семантика недуга сердца и образ художника у Набокова и Пастернака / Д. З. Йожа // "Życie serca. Duch – dusza– ciało i relacja Ja-Ty w literaturze i kulturze rosyjskiej XX-XXI wieku" / «Жизнь сердца»: дух – душа – тело и Я – Ты отношение в русской литературе и культуре XX-XXI веков. – Rossica Lublinensia. – 2012. – Vol. VII. – С. 153-164

**Лавров, А.В.** Еще раз о Веденяпине в «Докторе Живаго» / А.В. Лавров // «Быть знаменитым некрасиво...» Пастернаковские чтения. Вып. І. – М.: Наследие, 1992. – С. 93-100.

**Масленикова, 3.** Портрет Бориса Пастернака / 3. Масленикова / М.: Советская Россия, 1990. – 288 с.

Мифы народов мира: В 2 т. / гл. редактор: С. А.Токарев. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – Т. І. – 671 с. – Т. ІІ. – 719 с.

**Неклюдова, Е.** Образ доктора в русской литературе XIX века / Е. Неклюдова // Русская филология 1999. —  $\mathbb{N}$  10. — Тарту. — С. 63-69.

**Пастернак, Б.** Собр. соч. в 5 т. / Б. Пастернак — М.: Художественная литература, 1989-1992. — Т. 3.-734 с., Т. 5.-703 с.

**Силард, Л.** Античная Ленора в XX в. / Л. Силард // Studia Slavica Hungarica. – 1992. – 38. – С. 313-331.

Слоним, М. Роман Пастернака / М. Слоним // Новый Журнал. – 1958. – Кн. LII. – С. 94-108.

**Смирнов, И.П.** Двойной роман (О «Докторе Живаго») / И.П. Смирнов // Wiener Slawistischer Almanach. — 1991. — С. 119-136.

**Токарев, С.А. Ушаков, Д.Н.** Толковый словарь русского языка: в 4 т. / Д.Н. Ушаков М.: Гос. институт «Советская энциклопедия», 1935–1940.

**Фарино, Е.** Юрятинская читальня и библиотекарша Авдотья (Археопоэтика «Доктора Живаго» 6.) / Е. Фарино // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана (под ред. В. Столовича). — Тарту: Таруский гос. ун-т, 1992. — С. 385-411.

**Фрейденберг, О.** Поэтика сюжета и жанра / О. Фрейденберг – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.

**Юнгре, А.** О поэтическом генезисе «Доктора Живаго» / А. Юнгрен // Studies in 20<sup>th</sup> Century Russian Prose (ed. by N.Å. Nilsson). – Stockholm, 1982. – С. 227-249. (Сер.: "Stockholm Studies in Literature").

**Evans-Romaine, K.** Boris Pasternak and the Tradition of German Romanticism / K. Evans-Romaine – München: Sagner, 1997. – 329 c.

**Faryno, J.** Живопись кологривовской панорамы и мучного городка. (Археопоэтика «Доктора Живаго» 4.) / J. Faryno // Studia Filologiczne z. 35, Filologia Rosyjska. – 1991. – №4. – C. 5-49.

**Faryno, J.** Муаровая капуста и тетрадь откровения (Археопоэтика «Доктора Живаго» 2.) / J. Faryno // Studia Slavica Hungarica. – 2011. –56. – С. 133-190.

**Graves, R.** The Greek Myths. Vol. 1-2. / R. Graves – London: Penguin Books, 1973. – Vol. I. – P. 370 – Vol. II. – P. 412.

**Han, A.** Borisz Paszternak: Zsivago Doktor. / A. Han // Huszonöt fontos orosz regény (szerk. Zs. Hetényi). – Budapest: Lord-Maecenas, 1996. – C. 289-303.

**Kákosy**, **L.** Fény és Káosz. A kopt gnosztikus kódexek/ L. Kákosy – Budapest: Gondolat, 1984. – P. 229.

**Kerényi, K.** Der göttliche Arzt. Studien über Asklepios und seine Kultstätten / K. Kerényi. – Darmstadt: Herman Genther Verlag, 1956. – C. XXIII, 111.

**Kerényi, K.** Der Mythologie der Griechen Bd. 1-2 / K. Kerényi – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1966, – Bd. 1–243. – P..., Bd. 2/-340 p.

**Madarász, I.** "Költők legmagasabbika..." Dante-tanulmányok / I. Madarász – Budapest: Hugarovox, 2001. – P. 110.

**Mossman, E.** Towards the Poetics of the Novel "Doctor Zhivago"/ E. Mossman // Boris Pasternak and His Times. Selected papers from the 2. International Symposium on Pasternak. (Jerusalem, May 19-24, 1984). / ed. by Lazar Fleishman – Berkeley, 1989. – P. 386-397. – (Серия: Berkeley Slavic Specialties).

**Novalis** Schriften Bd. I-VI. / Novalis – Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1960–1999.

**Peterson, R. E.** Andrej Belyj and Nikolaj N. Vedenyapin / R.E. Peterson // Wiener Slawistischer Almanach. –1982, – Bd. 9. – P. 111-117.

**Szerb, A.** Magyar irodalomtörténet / A. Szerb. – Budapest: Magyető, 1982. – P. 594.

**Szilárd, L.** Andrej Belij és a szimbolista regény poétikája / L. Szilárd. – Budapest: Széphalom Könyvműhely, 2002. – P. 207.

# Роман Бобрык<sup>1</sup>

Институт польской филологии и прикладной лингвистики Естественно-гуманитарного университета (г. Седльие)

## МОТИВ ЗВЕЗДЫ В ПОЭЗИИ ЗБИГНЕВА ХЕРБЕРТА

В статье анализируется один из общепоэтических мотивов в творчестве Збигнева Херберта, польского поэта XX в. – «поэта культуры», оригинально обыгрывающего в своей поэзии сюжеты мировой литературы, живописи и т.д., в аспекте поэтического языка. Исследуется феномен полисемантизма, базирующегося на амбивалентной семантике звезды. Дешифруются полярная семантика звезды, механизмы «приращения смысла», связанные с «точками зрения», скрытыми и сопряженными в поэтическом образе. Показано, как концептуализация звезды, вбирая в себя парадигму значений, порождает индивидуальную семантику (отсутствующая звезда, далекая звезда и т.д.), связанную с поэтическим творчеством.

**Ключевые слова**: внутренняя организация, интерпретация, концептуализация, миф, мотив, «поэт культуры», поэтическая семантика, символика, текст.

## Roman Bobryk

Instytut Filologii Polskiej i Lingwistyki Stosowanej, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach Institute of Polish Language and Literature and Applied Linguistics, University of Natural Sciences and Humanities in Siedlce

#### THE THEME OF A STAR IN POETRY BY ZBIGNIEW HERBERT

The article analyzes one of the common poetry motives in the works by Zbigniew Herbert, a Polish poet of the 20<sup>th</sup> century – "a poet of culture" who could play up originally and masterfully episodes from the international literature, painting, etc., in the aspect of poetic language. In the

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Бобрык Роман – сотрудник Института польской филологии и прикладной лингвистики Естественно-гуманитарного университета в г. Седльце (Польша)

article, the phenomenon of polysemanticity, based on the ambivalent semantics of a star is disclosed. The author deciphers the polar semantics of a star, mechanisms of "meaning build-up" associated with "points of view", hidden and related in a poetic imagery. The author discloses how the conceptualization of a star, absorbing a whole paradigm of meaning, gives rise to subjective semantics (an unseen star, a distant star, etc.) associated with poetry writing.

**Keywords:** internal structure, interpretation, conceptualization, a myth, a motive, "a poet of culture", semantics of poetry, symbolism, a text.

Збигнев Херберт [Zbigniew Herbert – 29.10.1924, Львов – 28.07.1998, Варшава] считается одним из самих известных и самих выдающихся польских поэтов XX века. Его стихотворения и эссе переводились (обычно самыми хорошими переводчиками) на почти сорок языков, а он сам является лауреатом многих международных литературных премий (в том числе премии Николаса Ленау, 1965), Гердера, 1973), Петрарки, 1978), Иерусалимской премии, 1991) и премии Т.С. Элиота, 1995).

Херберт писал (а точнее — публиковал) относительно мало. Все изданные при его жизни $^1$  стихотворения и поэтическая проза (приблизительно 400 текстов собранных в 9-ти сборниках) составляют лишь один (правда, что крупный) том (см.: Herbert, 2008). К этому следует еще добавить 3 тома эссе $^2$ , 5 кратких пьес и разные критические и публицистические статьи, которые всю свою жизнь поэт печатал в польских и зарубежных журналах.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Самые ранние стихотворения, которые после смерти поэта обнаружили исследователи в его архиве, написаны в 1948 году, но его поэтическим дебютом являются три стихотворения, напечатанные в 37-ом номере журнала "Dziś i Jutro" в 1950 году (если верить словам Херберта, они были опубликованы без его согласия).

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Причем при жизни Херберта вышли всего 2 тома: Вагbагzуńса w ogrodzie [Варвар в саду] (1962) и Магtwa natura z wędzidłem [Натюрморт с удилами] (1993). Третий — Labirynt nad тогzет [Лабиринт на море], хотя автор отдал его в издательство в 1973 году, по разным причинам (прежде всего, как можно догадаться, связанных с цензурой) был издан уже после смерти Херберта в 2000 году. В 2001 году вышел еще сборник Król тrówek. Prywatna mitologia [Муравьиный царь. Личная мифология], над которым писатель работал последние 20 лет своей жизни.

В разного рода литературных энциклопедиях и учебных пособиях Збигнева Херберта определяют обычно как «поэта культуры» (поскольку во всем своем творчестве он часто обращается к известным сюжетам европейской культуры, историческим персонажам и шедеврам искусства) и как поэта-моралиста (на такую его характеристику повлияли в первую очередь его стихотворения типа Kołatka [Колотушка] Przesłanie Pana Cogito [Послание Господина Когито] и некоторые из его высказываний в публицистике). Исследователи причисляют Херберта к поэтамтрадиционалистам, добавляя при этом, что в случае его стихотворений общекультурные мотивы подвергнуты разные авторской интерпретации и получают иронический оттенок. При этом работы о творчестве Херберта обычно сосредоточены на «содержании» его текстов и почти не затрагивают проблематику, связанную с языковым (и, так сказать, поэтическим – в якобсоновском смысле) их аспектом<sup>1</sup>. В очень слабой степени разработана и проблематика, связанная с семантикой определенных мотивов в его творчестве<sup>2</sup>. И именно этой проблематике – а. точнее, мотиву звезды – и посвящена предлагаемая статья.

Кстати сказать, мотив звезды относительно часто встречается в юношеских сборниках стихотворений Херберта. Внешне кажется, что такой факт ничего не предопределяет – звезда очень популярна в

В последнее годы, после того, как семья поэта передала его архив в Национальную библиотеку в Варшаве, разные издательства печатать неизданные (часто незавершенные предназначенные автором ДЛЯ печати) тексты Херберта. Исследовательские же работы, касающиеся этой части авторского наследия Херберта, привели в конце концов к дискуссии о том, что следует считать «хербертовским текстом» - всё, им написанное (и сохранившееся), или только то, что выходило при жизни поэта и печаталось с его разрешения (см. запись дискуссии во время конференции, проходившей в Варшавском университете в 80-ю годовщину со дня рождения Херберта в [Portret... 2005, с. 384-387, 388-3891.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Относительно хорошо в этом отношении разработана тема цветообозначений в поэзии Херберта [см.: Badyda, 2008], и, кроме того, проблематика города (в том числе родного города поэта — Львова [см.: Bobryk, 20056, Żebrowski, 2011], тела [см.: Bobryk, 2005a, Cieślak, 1993] и музыки [см.: Mikołajczak, 2002, Wiatr, 2001].

поэзии вообще (особенно же в польской лирике). Интересен при этом и тот факт, что после двух первых сборников стихотворений, в очередных — мотива звезды у Херберта уже почти нет, а потом «возобновляется», но часто нагружается совсем другой семантикой, чем в юношеских текстах поэта.

Что касается самой культурной символики звезды, то в древнегреческой и древнеримской культурах звезды отождествлялись с божеством (отсюда и возникло наименование некоторых планет. [См.: Холл, 1996, с. 243]). Такую же символику они имеют и в христианстве (см. хотя бы «связь» Рождества Христова с вифлеемской звездой, изображения Девы Марии в нимбе-венце из двенадцати звезд или ее определения типа Stella Maris [звезда моря]). Кроме того, в Библии звезды, из-за своей многочисленности и своего «цвета» (они сияют на темном/черном небе), получают и семантику, связанную с добродетелью 1, богатством и красотой 2.

Во многих культурах до сих пор сохранилось убеждение, что именно в звездах записана судьба человека (или что они вообще оказывают влияние на «земные» события [см.: *Славянские древности...*, 1999, с. 290]) и другое о том, что всякому человеку положена своя звезда, которая потухает тогда, когда он умирает<sup>3</sup>.

Эта семантика звезд как будто присутствует в поэтическом творчестве Збигнева Херберта, но присутствуют, скажем, только косвенным образом. Речь идет о том, что в стихотворениях Херберта вся культурная символика звезды является исходной точкой для построения собственной семантики мотива, формируя своеобразный контекст.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> В *Ветхом завете* Бог обещал Аврааму, что у него будет столько потомков, сколько звезд на небе [см.: *Бытие* 15, 5]. В народных представлениях, в свою очередь, звезды определяются как «глаза» Бога или окна, через которые он ночью смотрит на людей [см.: *Славянские древности...* 1999, с. 291].

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> О библейской и христианской символике звезд [см., например: Forstner, 2001, с. 101-104; Lurker, 1989, с. 64-65]. О борьбе христианства с древним культом звезд и их «переосмыслении» [см. Słownik teologii... 1994, с. 315-316].

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> О таком осмыслении звезды [см. *Славянские древности...* 1999, с. 291; *Słownik stereotypów...* 1996, с. 207]. Что касается таких соображений, то отсюда можно констатировать, что в народном мышлении звезда связана с душой (как животворным элементом).

Ясно, что Херберт употребляет в своих стихотворениях слово «звезда» и в его «обычном», общеязыковом смысле, а точнее, в его разных смыслах, обыгрывая при этом его многозначность 1. Ср. хотя бы стихотворение *Isadora Duncan* из сборника *Raport z Oblężonego Miasta i inne wiersze* (1983<sup>2</sup>):

Krótko ale namiętnie jak wszystko co robiła pokochała młodziutki Kraj Rad i Lenina Gwiazda zawisła na szyi Maszynisty Dziejów

Niestety żadna z tego nie wynikła iskra Izydora nudziła jeszcze Ciężki Przemysł i Rolnictwo rewolucja w miękkich pląsach jest i była snem (Herbert, 1992a: 82)

[Коротко, но страстно, как все то, что делала, Влюбилась в молоденькую Страну Советов и Ленина Звезда повисла на шее Машиниста Истории

К сожалению, никакая от этого не возникла искра. Айседора была еще занудой для Тяжелой Индустрии и Сельского Хозяйства, революция в мягких плясках есть и была лишь сном]<sup>3</sup>

В контексте стихотворения определение «Звезда» относится, бесспорно, к заглавной героине — американской танцовщице и основательнице свободного танца. То, что она «повисла на шее» Ленина, на самом элементарном уровне реального мира, можно толковать просто как описание эмоционального приветствия двух

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> В современном польском языке можно выделить минимум 4 разные осмысления слова «gwiazda» [звезда]: 1) космическое (небесное) тело, излучающее свет; 2) предмет, имеющий много лучей, исходящих из одной точки; 3) отличие в форме звезды; 4) «звезда» – выдающийся, славный человек (раньше, прежде всего, актер или певец, артист эстрады).

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Сборник впервые вышел в печати в Париже в 1983 году. Первое издание в Польше [см.: Herbert, 1992a].

Если не указывается иначе, в квадратных скобках даются мои филологические переводы стихотворений Херберта – P.E.

персонажей (которые обнимаются или один вешается другому на шею). Но, поскольку на уровне языка описания говорится, что «Звезда повисла на шее» (а не, что она, или Айседора, «повисла»), то сама героиня получает здесь и черты звезды-награды (ордена). Тем самым можно подразумевать, что поступки Дункан интерпретируются в данном случае как своеобразная награда для Ленина и его дела.

В стихотворениях *Sprawozdanie z raju* [в русском переводе вышло как *Penopmaж из рая*] и *Ojcowie gwiazdy* [*Отицы звезды*] Херберт обращается в свою очередь к культурной символике звезды, связанной с апокалипсическими видениями конца света. В обоих стихотворениях «звезда» является своеобразным «орудием» уничтожения. Причем если в случае первого из упомянутых стихотворений под «звездой» понимается просто космическое тело<sup>2</sup> («Ро deszczu gwiazd / na łące popiołów»), то во втором «звездой» – называется изобретенное человеком «оружие» – бомба.

Некие сходства с такой семантикой/символикой можно найти и в способе концептуализации звезды в стихотворении *Mademoiselle Corday* [*Мадемуазель Корде*] из сборника *Rovigo* (1992). В начальных строках говорится здесь:

W sukni sinej jak skała – Charlotte'a – słomkowy kapelusz dwie wstążki mocno zaciśnięte pod brodą – pochyla się nad Maratem i szybciej niż spadająca gwiazda – wymierza sprawiedliwość

[Herbert, 1992в, с. 16]

В народных представлениях падение звезды (падающая звезда) часто означает «смерть ее земного двойника», т.е. человека [см. Славянские древности... 1999, с. 292]. Можно отсюда утверждать, что стихотворение Херберта почти повторяет народный миф. Дело, однако, в том, что если падающая звезда (=смерть) осмысляется здесь как «орудие» справедливости (согласно поговоркам типа «Śmierć nierychliwa ale sprawiedliwa»), то, убивая Марата, Мадемуазель Корде упреждает (опережает) эту справедливость.<sup>3</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Стихотворение было напечатано в сборнике *Hermes, pies i gwiazda* (1957). В переводе на русский Андрея Базилевского его можно прочитать на сайте: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.vavilon.ru/metatext/mj42/herbert.html (18.08.2013).

 $<sup>^{2}</sup>$  С «научной» точки зрения здесь, по всей вероятности, речь идет о метеоритах и метеорах.

Совсем же по-другому можно рассматривать мотив звезды в случае поэтической прозы  $Pan\ Cogito\ spotyka\ w\ Luwrze\ posążek\ Wielkiej\ Matki\ [Господин\ Когито\ встречает в Лувре статуэтку Великой\ Mamepu] из сборника <math>Pan\ Cogito\ (1974)$ . Заключение этого произведения («w gablotce Matka opuszczona / patrzy zdziwionym okiem gwiazdy» [в застекленном шкафчике Мать одинокая / смотрит удивленным глазом звезды]) обращается, по всей вероятности, к мифическим представлениям, согласно которым, звезды — это глаза божества.

## «ОТСУТСТВУЮЩАЯ ЗВЕЗДА»...

В дебютном сборнике стихотворений Херберта *Струна света* (1956) дважды — в стихотворениях *Dom* [Дом] и *Struna* [Струна] — встречается определение «nieobecna gwiazda» [отсутствующая звезда]. В случае стихотворения Дом ее надо, по всей вероятности рассматривать в категориях потерянного пространства:

Dom nad porami roku dom dzieci zwierząt i jabłek kwadrat pustej przestrzeni pod nieobecną gwiazdą

dom był lunetą dzieciństwa dom był skórą wzruszenia policzkiem siostry gałęzią drzewa

policzek zdmuchnął płomień gałąź przekreślił pocisk nad sypkim popiołem gniazda piosenka bezdomnej piechoty

dom jest sześcianem dzieciństwa dom jest kostką wzruszenia

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Падающая звезда, в силу того, что она видна всего лишь как мгновенный сверкающий прочерк на небе, в определенной степени может здесь ассоциироваться и с орудием, которым воспользовалась Шарлотта Корде – кухонным ножом.

## skrzydło spalonej siostry liść umarłego drzewa [Herbert, 1994, c. 7]

Первые строки стихотворения можно рассматривать как общее введение, как попытку лирического «я» определить, что такое «дом». При этом это определение имеет как будто внешний характер. Но, одновременно уже в этом первоначальном определении можно найти некие отрицательные черты. Ясно при том, что они не относятся прямо к дому, который в большинстве культур является символом безопасности и «своим» пространством (в отличие от «чужого» пространства вне дома). «Пустоту» и «геометричность» («квадрат») пространства и отсутствие звезды можно, по всей вероятности, рассматривать как своеобразные признаки потери/отсутствия самого дома (если же нет дома, тогда нет и сияющей над ним звезды).

Все стихотворение строится по принципу сопоставления прошлого времени (идиллического) с современностью. В таком сопоставлении обнаруживаются, прежде всего, перемены заглавного дома. В прошлом он считался «подзорной трубой», (т.е. весь мир воспринимался в ее перспективе и через эту призму) и «кожей волнения» (что можно понимать как своеобразное (по-)средство чувственного восприятия мира). С домом связываются самые теплые семейные воспоминания. Но, этот идиллический мир принадлежит уже только прошлому, поскольку он основательно уничтожен (сгорел¹ во время войны).

Исследователи обращают внимание на факт, что в стихотворении Херберта имеется не только разграничение времени по оси «мир — война», но и по оси человеческой жизни «детство — взрослость» [см.: Opacka-Walasek, 2001, с. 62-67; см. также: Legeżyńska, 1996, с. 96-97]. В мире прошлого (детства) дом видится как будто изнутри (мир осматривается изнутри «квадрата»), тогда как во время взрослости он описывается извне. Поэтому и дается только его внешняя форма («куб», «костяшка»), причем последовательность этих определений подсказывает, что он постепенно уменьшается (забывается/уходит из памяти).

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Само собой разумеется, что «пожар» имеет здесь не только буквальный смысл, а является одновременно и метафорическим определением войны. Так же надо понимать и сгоревшее «гнездо», которое является синонимом дома (ср. польск. «gniazdo rodzinne» как определение родного дома).

Что касается «отсутствующей звезды», то, по всей вероятности, она является здесь еще одним элементом потерянного мира детства и потерянного домашнего пространства.

Несколько иначе дело обстоит в случае стихотворения Струна:

Ptaki zostawiają w gnieździe swoje cienie

zostaw tedy lampę instrument i książkę

chodźmy do pagórka gdzie rośnie powietrze

gwiazdę nieobecną pokażę ci palcem

głęboko pod darnią sa tkliwe korzonki

źródełka obłoków które biją czysto

wiatr przyłoży usta abyśmy śpiewali

my zmarszczymy czoła nie powiemy słowa

chmury aureole mają tak jak święci

my mamy kamyki czarne zamiast oczu

bliznę po odejściu dobra leczy pamięć

może zejdą blaski po schylonych plecach zaprawdę zaprawdę powiadam wam wielka jest przepaść między nami a światłem [Herbert, 1994, c. 39-40]<sup>1</sup>

На первый взгляд, все стихотворение можно рассматривать как поэтизированное приглашение на прогулку, имеющее типичные черты онирического видения (хотя бы потому, что говорящий обещает показать невидимое — «отсутствующую звезду»). Такому прочтению противоречит, однако, хотя бы высказываемое с другой точки зрения (на другом уровне) и прямо обращающееся к евангельским притчам заключение (последняя строфа). И именно вследствие «цитатности» заключительных строк можно подразумевать, что все стихотворение является чем-то вроде современной притчи.

Первое двустишие можно рассматривать как общую сентенцию, которая в сопоставлении со второй строфой строит параллель между птицами человеком И между тенью И предметами («инструментами»). Bce это оправдывает некой степени предложенную Яцеком Лукасевичем интерпретацию птицы как символа человеческой души. Отсюда же понятным станет и обещание «отсутствующую звезду / пальцем тебе покажу» и особое восприятие природы/мира говорящим «я». С другой стороны, и место, куда предлагает прогуляться «я», и «предмет», который он хочет показать «ты» можно рассматривать и в другом ключе, как обладающие отрицательными чертами. Если сказать, что где-то «растет воздух», то само по себе подразумевается, что там - пусто, что вообще ничто не растет и ничего нет. В контексте же «отсутствующей звезды» можно сказать, что всему миру стихотворения, а особенно пространству, свойственно отсутствие чего-то или же кого-то, поскольку в одном из последних двустиший говорится, что «шрам от ухода [смерти – P.Б.] / сладкая лечит память».

По-разному (многозначно) можно при этом читать большинство приведенных (возможных, поскольку вся речь относится к будущему — она высказывается в грамматической форме будущего времени) в стихотворении образов. Некоторые из них объясняются чисто бытовыми явлениями (например, «нимбы туч» можно рассматривать как поэтическое описание освещенных солнцем облаков), но в мире стихотворения они получают и другие осмысления. Все это

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Анализ этого стихотворения см.: [Łukasiewicz, 1995, с. 19-25].

проистекает, в первую очередь, из самой внутренней организации мира стихотворения, который построен по принципу ряда оппозиционных свойств/черт: «корешки» — «облака», «пение» — «молчание» (а в таком контексте и «губы» — «лоб»), «блеск» и «ореол» — «черные камушки вместо глаз». При этом возникает впечатление, что в мире стихотворения людям («я» и «ты» = «мы») свойственна своеобразная мертвенность (они будут молчать, вместо глаз у них камушки), тем временем, когда природа оказывается здесь активной, динамической и вообще живой (ветер антропоморфизируется — получает «уста» и заведует «пением»). В итоге можно предполагать, что такое осмысление мира — результат осознания «отсутствия» (чегото).

Вернемся к финальной строфе. В свете всего стихотворения притчевая стилистика употреблена здесь немножко иронически. Ясно, что в созданном в стихотворении мире говорящий (и, что позволительно подразумевать, учитывая заключение, — человечество вообще) связан со сферой «земли» и конкретики, но привлечение для такого высказывания стилистики евангельской притчи повышает его ранг и степень обобщения, с одной стороны, с другой же — ввиду статуса самого говорящего — может одновременно и принижать.

Заглавие этого стихотворения Хертерта (Струна), на первый взгляд, не имеет никакой связи с его текстом. Тогда можно считать, что здесь мы имеем дело с метафорическим определением/названием содержания. Если же учесть очевидность, что «струна» является основной, сущностной (порождающей звук) частью струнных инструментов, то аналогично, тема и смысл стихотворения должны играть такую же роль. Остается вопрос, в каком «инструменте» должна «звучать» такая «струна»? Поскольку среди струнных инструментов есть и арфы и лиры, то не рискованно будет сказать, что тут речь о поэзии (поэтической лире), а в итоге - о самом творчестве автора. Если так посмотреть, то и в предметном перечне второго двустишия возможно видеть отсылку к 'мусическому началу' -«Оставь тогда лампу инструмент и книгу» состоит из набора атрибутов творчества (в натюрмортах типа strumenti musicali вдохновленного музыкального, в портретах - поэтического или метафизического).

### ДАЛЕКАЯ ЗВЕЗДА

В поэтической прозе *Mur* [*Cmeнa*] из сборника *Hermes pies i gwiazda* (1957) звезда (и дерево) находятся по другую сторону стены, лицом к которой стоят некие «мы»(-смертники):

Stoimy pod murem. Zdjęto nam młodość jak koszulę skazańcom. Czekamy. Zanim tłusta kula usiądzie na karku, mija dziesięć, dwadzieścia lat. Mur jest wysoki i mocny. Za murem jest drzewo i gwiazda. Drzewo podważa mur korzeniami. Gwiazda nagryza kamień jak mysz. Za sto, dwieście lat będzie już małe okienko. [Herbert, 2008, c. 190]

Звезда здесь принадлежит к другому миру, чем говорящее «мы». В роли границы здесь заглавная стена. Сторона, на которой находится субъект, наделена тюремными или лагерными признаками, а все, стоящие по эту сторону стены («мы»), считают себе смертниками (хотя не знают, когда их расстреляют). Все элементы мира этой стороны концептуализированы отрицательно: «жители» не только (будушие) смертники – они вообше лишены молодости («сняли с нас молодость, будто рубашку со смертников»), что следует, по всей вероятности, понимать как время радости, беззаботности и свободы, начало жизни), а пуля получает черты мухи – «Пока жирная пуля не сядет на затылок, проходит десять, двадцать лет» (которая имеет в культуре отрицательную, демоническую символику [см.: Kobielus, 2002, с. 215-217; Leksykon... 1992, с. 100]. Находящееся с другой стороны стены дерево и звезда отделены от мира «мы» непреодолимой границей. Они же принадлежат к пространству широко понимаемой природы со всем ее положительным культурным осмыслением. Поскольку дерево И звезда являются мире произведения единственными элементами области «за стеной», а в реальном мире дерево и звезда принадлежат к разным пространствам (по отношению к символическим категориям звезду надо соотносить с «верхом», а дерево – с «низом»), то их следует рассматривать как оппозиционную пару элементов. С другой же стороны, они составляют некое целое, единство, которое усиливается ввиду их общего стремления разрушить стену.

Звезда в прозе Mur – нечто далекое, недостижимое для тех, кто находится по эту сторону стены. И хотя она наделяется здесь положительными свойствами (хочет уничтожить стену и освободить «мы»), оказывается слишком далекой и слабой («Звезда подгрызает

камень как мышь. Лет через сто, двести уже получится крохотное окошко») $^1$ .

По-другому концептуализируется звезда в стихотворении *Trzy wiersze z pamięci* [*Tpu стихотворения наизусть*] из сборника *Struna światła* (1956). Все стихотворение можно рассматривать как поэтическое описание уничтожения города и его жителей. В заключении говорится следующее:

teraz wargi Poety są pustym horyzontem ptaki dzieci i żony nie mogą mieszkać w żałobnych skorupach miasta w ostygłych puchach popiołów

miasto stoi nad wodą gładką jak pamięć lustra odbija się w wodzie od dna

i leci na gwiazdę wysoką gdzie pożar pachnie odlegle jak karta Iliady [Herbert, 1994, c. 12]

Звезда и здесь определяется как далекая («высокая» — т.е. находится высоко по отношению к земле/городу). В мире стихотворения она совсем «нейтральна», никак не связана с том, что происходит на земле. На уровне языка описания она связана со «страницей Илиады», т.е. с высокой, героической поэзией. Поскольку разрушенный/уничтоженный город «летит на звезду», тогда можно подразумевать, что, с одной стороны, он постепенно уходит из человеческой памяти и начинает являться чем-то чужим², но, с другой, он, как и Троя, может стать темой поэзии.

## ЗВЕЗДА И ПОЭЗИЯ

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Произведение можно рассматривать как аллегорическое описание ситуации Польши и других стран соцлагеря.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Так именно и воспринимают читатели гомеровское повествование об уничтожении Трои.

Именно связь звезды со сферой поэзии является наиболее частой в поэтическом творчестве Херберта.

В построенном по принципу перечисления действий «Я» стихотворении *Napis* [*Надпись*] из дебютного сборника Херберта *Струна света* звезда упоминается в заключительных строфах следующим образом и является лишь темой стихотворения:

[...]
powtarzam wiersz który chciałbym
przetłumaczyć na sanskryt
lub piramidę:

gdy wyschnie źródło gwiazd będziemy świecić nocom

gdy skamienieje wiatr będziemy wzruszać powietrze [Herbert, 1994, c. 19]

[<...>

повторяю стих я бы хотел перевести его на санскрит или на язык пирамид:

когда пересохнет источник звезд – будем светить ночами

когда ветер окаменеет — воздух разворошим $]^1$ 

В другом стихотворении из того же сборника — Wersety panteisty [Стихи/строфы пантеиста] связь звезды с поэзией проявляется в том, что поэт обращается к ней (звезде) с просьбой:

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Перевел Глеб Ходорковский. Цит. по: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.stihi.ru/2009/06/16/6423 - (19.08.2013).

Zatrać mnie gwiazdo

– mówi poeta –
przeszyj mnie strzała odległości

wypij mnie źródło

– mówi pijący –
do dna mnie wypij do nicości

niech mnie wydadzą dobre oczy pożerającym krajobrazom

słowa co miały chronić ciało niech mi przepaści przyprowadzą

gwiazda w czoło korzeń zapuści źródło twarz mi odczłowieczy

potem obudzisz się milczący w dłoniach bezruchu w sercu rzeczy [Herbert, 1994, c. 55]

Это стихотворение построено по принципу «наоборотности / инверсии действий» - пьющий хочет быть водой/источником для источника, человек хочет быть осматриваемым пейзажами (буквально: «поедаемым пейзажами» от также и польского фразеологизма пожирать глазами»). Отсюда можно считать, аналогическая ситуация имеет место и в случае звезды, которая, как можно судить, является мечтой поэта из-за своей отдаленности, недосягаемости и исчезновения. Поскольку в предпоследней строфе лирическое «я» говорит (предугадывает), что «звезда мне в чело корни пустит», а «источник лицо мне обесчеловечит» (что можно понимать метафорически, как своеобразную навязчивую идею, и буквально, как своеобразное соединение со звездой), а в последней строфе речь идет о пробуждении «в молчании», «в ладонях неподвижности» и «в сердцевине вещей», можно подразумевать, что такое достижение мечты отождествлено в мире стихотворения со смертью, понимаемой, однако, как полное растворение в природе (отождествление с природой).

Связь мотива звезды с поэзией в творчестве Херберта заметна и в случае стихотворения *Wybrańcy gwiazd* [*Избранники звезд*] из сборника *Hermes pies i gwiazda* (1957):

To nie anioł to jest poeta

nie ma skrzydeł ma tylko upierzoną prawą dłoń

bije tą dłonią w powietrze ulatuje na trzy cale i zaraz znów opada

kiedy jest całkiem nisko odbija się nogami na chwilę zawisa w górze wymachując upierzona dłonią

ach gdyby oderwać się od przyciągania gliny mógłby zamieszkać w gnieździe gwiazd mógłby skakać z promienia na promień mógłby –

ale gwiazdy na samą myśl że byłyby jego ziemią przerażone spadają

poeta przesłania oczy upierzoną dłonią nie marzy już o locie ale o upadku co kreśli jak błyskawica profil nieskończoności [Herbert, 2008, c. 104-105]

Стихотворение можно квалифицировать как «поэзию о поэзии», т.е. с определенной точки зрения его можно было бы рассматривать как автотематическое. Дело, однако, в том, что хотя Херберт и пишет

здесь о поэте, то на самом деле он подходит к этой теме критически и иронически.

Начало стихотворения можно понимать как своеобразное уточнение или опровержение. Констатация «Это не ангел / это поэт», с одной стороны, подсказывает некое сходство этих двух «сущностей», с другой же, выводит из заблуждения и не разрешает их перепутать. Очередные строки усугубляют это различие, перечисляя разное между поэтом и ангелом. При этом Херберт обыгрывает многозначность слова «перо». «Оперенная рука» поэта, хотя само определение подсказывает связь/сходство с птицей или ангелом и крыльями, отсылает просто к перу как «письменной принадлежности» и атрибуту поэта. Причем поэтическое творчество является в мире стихотворения с некой точки зрения очень тяжелым и почти безнадежным занятием, поскольку поэт, хотя постоянно мечтает вознестись к звездам, «поднимается/улетает» лишь «на три дюйма» и «сразу же опять падает». Тем самим творчество не соответствует его ожиданию и вместо «высокой» - в буквальном и метафорическом смысле тематики – «низкие» проблемы повседневности. Звезда же выступает здесь в двойном смысле. С одной стороны, в мире стихотворения она – нечто недостижимое, с другой же относительно осмысляется метафорически - как идеал/идея (согласно популярному латинскому изречению per aspera ad astra, т.е. «через тернии к звездам»).

Поэт однако не в состоянии «оторваться от притяжения глины», от простых бытовых проблем повседневности, в силу чего постепенно теряются/исчезают (или, с другой точки зрения, снижаются) и сами идеалы. Поэт же, из-за невозможности достигнуть (выразить) «обычных» «высокие» идеи, пытается повысить ранг своих занятий/своего типичного творчества и переосмыслить его. Дело в том, что все свои неудачи и несостоявшиеся «полеты / вознесения» он пытается сравнить с полетом Икара. Как известно, миф об Икаре часто читается как повествование о том, что человек стремится преодолеть свою ограниченность, высоко метит; даже если ему не повезет, то сама попытка такого преодоления делает его в неком смысле бессмертным героем.

В свете всего произведения выдвинутое в заглавии определение поэта как избранника звезд оказывается ироническим хотя бы потому, что в стихотворении (предпоследняя строфа) звезды «ужасаются» «на самое мысль быть землей поэта» и — «в ужасе падают». Именно этот «отказ (звезд)» следует рассматривать как своего рода форму

избрания, а тем самим и всю судьбу поэта надо было бы считать плодом его творческих неудач. Следует при этом подчеркнуть и такой факт, что Херберт обнажает и одновременно высмеивает здесь и сам способ говорить о поэзии.

Еще иначе выглядит связь мотива звезды с поэзией/литературой (а в данном случае и с культурой/мифом вообще) в случае известного стихотворения Tren Fortynbrasa [Трен Фортинбраса] из сборника Studium przedmiotu (1961)<sup>1</sup>. Все стихотворение является своеобразным продолжением драмы Гамлет Шекспира и имеет форму монолога Фортинбраса, обращенного к мертвому, лежащему перед ним Гамлету (трупу). Причем говорящий разговаривает с ним, как с живым человеком (в самом начале он говорит «Теперь, оставшись одни, мы можем с тобой побеседовать, принц, как мужчина с мужчиной»<sup>2</sup>). Дальнейшие слова говорящего свидетельствуют о том, что на самом деле он спорит не столько с самим Гамлетом (что было бы удивительно), сколько с олицетворяемой им идеей. Следуя за словами Фортинбраса это со/противопоставление позволительно определить как спор между «кристальными понятьями» Гамлета и олицетворяемой Фортинбрасом «человеческой глиной». Аргументы Фортинбраса имеют чисто прагматический характер, а его намерения и общее видение мира связаны с самыми прозаическими проблемами («czeka na mnie projekt kanalizacji /i dekret w sprawie prostytutek i żebraków» [мне пора обратиться к проекту канализации / и к декрету о проститутках и нищих]).

В конце своего монолога Фортинбрас говорит Гамлету:

Żegnaj książę czeka mnie projekt kanalizacji i dekret w sprawie prostytutek i żebraków muszę także obmyślić lepszy system więzień gdyż jak zauważyłeś słusznie Dania jest więzieniem Odchodzę do moich spraw Dziś w nocy urodzi się

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Трен Фортинбраса является, по всей вероятности, наиболее часто анализированным стихотворением Херберта [см.: Balbus, 1993, Bobryk, 2006б, Kamieńska, 1974, Mikołajczak, 2004, с. 135-151, Ruszar, 2004, с. 81-173, Sławiński, 1998, Wyka, 1977, Zeler, 2000].

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Перевод Владимира Британишского [Цит. по Астафьева Н., Британишский В. 2000, с. 135]. Текст см. также, например, на сайте [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://favoriteverses.livejournal.com/133139.html?nojs=1&mode=reply (22.08.2013).

gwiazda Hamlet Nigdy się nie spotkamy to co po mnie zostanie nie będzie przedmiotem tragedii

Ani nam witać się ani żegnać żyjemy na archipelagach a ta woda te słowa cóż mogą cóż mogą książę

[Прощай же, принц, мне пора обратиться к проекту канализации и к декрету о проститутках и нищих, я должен также обдумать улучшение системы тюрем, ведь Дания это тюрьма, как ты справедливо заметил. Пора заняться делами. Сегодня ночью родится звезда по имени Гамлет. А мы уже не столкнемся, то, что останется после меня, не будет предметом трагедии

Ни встречаться нам, ни прощаться, живем мы на архипелагах а вода эта, эти слова, что ж могут, что ж могут, принц

В таком контексте рождение/возникновение звезды отождествляется с порождением мифа. «Звезда Гамлет» однозначно локализирует Гамлета и его идеи на вершине вертикальной оси мира стихотворения, тем временем, как Фортинбрас со своим «проектом канализации» локализируется в самом ее низу. Фортинбрас говорит при этом о себе: «то, что останется после меня, не будет предметом трагедии». Отсюда же онжом подразумевать (a благодаря внетекстовым знаниям знать). что Гамлет, его смерть и олицетворяемые ИМ илеи являются именно «предметом трагедии»/литературы.

## ЗВЕЗДА (И) СЕРДЦЕ...

В стихотворении *Objawienie* [*Откровение*] из сборника *Studium przedmiotu* лирический субъект пытается постичь «истину» и достичь совершенства, которое в мире этого стихотворения отождествляется со знанием:

dwa może trzy razy byłem pewny że dotknę istoty rzeczy i będę wiedział tkanka mojej formuły z aluzji jak w *Fedonie* miała także ścisłość równania Heisenberga

siedziałem nieruchomo z załzawionymi oczami czułem jak stos pacierzowy wypełnia trzeźwa pewność

ziemia stanęła niebo stanęło moja nieruchomość była prawie doskonała

zadzwonił listonosz musiałem wylać brudną wodę nastawić herbatę

Sziwa podniósł palec sprzęty nieba i ziemi zaczęły znowu wirować

wróciłem do pokoju gdzież ten pokój doskonały idea szklanki rozlewała się na stole

usiadłem nieruchomo z załzawionymi oczami wypełniony pustką to znaczy pożądaniem

jeśli zdarzy mi się to raz jeszcze nie ruszy mnie ani dzwonek listonosza ani wrzask aniołów

będę siedział nieruchomy zapatrzony w serce rzeczy

martwa gwiazdę

czarną kroplę nieskończoności [Herbert, 1995, c. 66]

Желательное совершенство тут тождественно неподвижности<sup>1</sup> (что в определенной степени можно соотносить с древнегреческой философией бытия – отсюда и упоминается в тексте  $\Phi e don$ , в котором речь идет о бессмертии души, которая является в таком контексте и в свете взглядов Платона идеальной формой бытия) И полной оторванностью ОТ повседневной жизни. Причем совершенства получает здесь как будто двойное «обоснование» - с одной стороны, оно связано с идеалистической философией и метафизикой, с другой же, с точными законами квантовой механики (хотя с иной точки зрения «уравнение Гейзенберга» рассматривать как чисто теоретическое<sup>2</sup>).

Достигнуть желанное состояние герою не удается из-за прихода почтальона, который в символическом плане является своеобразным звеном, связующим героя с миром. Отсюда в заключении «я» говорит, что в очередной раз его «не двигнет ни звонок почтальона / ни крик ангелов» – т.е. «посыльных», связующих его с земным, материальным миром и миром духовным.

После этого решения «я», продолжая свои проекты, говорит, что он будет сидеть

неподвижный всмотревшийся в сердцевину вещей<sup>3</sup>

<sup>1</sup> С другой же стороны, и совершенство, и неподвижность связаны в поэтической системе Херберта со смертью/мертвостью. Получается здесь некий парадокс, но это тоже очень частая закономерность поэтики Херберта.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> В поэзии Херберта такие точные, научные мотивы (они у него встречаются относительно редко) получают обычно отрицательные черты (между прочим, они связываются с мотивикой смерти).

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Буквально: «в сердце вещей», польск. «w serce rzeczy» с неопределенностью грамматического числа словоформы «rzeczy», т.е.,

мертвую звезду

черную каплю бесконечности

Такое перечисление (будущих) «объектов» осмотра выстраивает парадигму тождественных/«синонимических» в мире стихотворения явлений: «сердце — звезда — бесконечность». Если пытаться определить общую семантику всех этих явлений, тогда их можно свести к тому, что это просто разные определения небытия.

По-другому осмысляется звезда в случае самого известного стихотворения Збигнева Херберта *Przesłanie Pana Cogito*<sup>1</sup> [Послание Господина Когито<sup>2</sup>] из сборника *Pan Cogito* [Господин Когито] (1974):

Idź dokąd poszli tamci do ciemnego kresu po złote runo nicości twoją ostatnią nagrodę

idź wyprostowany wśród tych co na kolanach wśród odwróconych plecami i obalonych w proch

ocalałeś nie po to aby żyć masz mało czasu trzeba dać świadectwo

bądź odważny gdy rozum zawodzi bądź odważny w ostatecznym rachunku jedynie to się liczy

то ли «вещи», то ли «вещей».

<sup>1</sup> По всей вероятности это стихотворение перепечатывается чаще всех других произведений поэта. Анализ *Послания*... см: [Bigaj, 2002, Karasek, 1997, Kłosiński, 2005, Kowalczyk, 1983, Łukasiewicz, 1995, с. 75-84, Maciejewski, 1992, Pawelec, 2009, Pawelec, 2011, Workowski, 2010, с. 183-185].

<sup>2</sup> На русский стихотворение переводилось несколько раз. Отсюда оно функционирует то как *Послание Господина Когито* (перевод Владимира Британишского [Астафева, Британишский, 2000, с. 156] и Ольги Чепельской см.: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://stihi.ru/2011/02/11/1464 - 25.08.2013]), то как *Напутствие господина Когито* (перевод С. Святского [См.: *Польская поэзия. XX век. Антология.* М., 1993, с. 184].

a Gniew twój bezsilny niech będzie jak morze ilekroć usłyszysz głos poniżonych i bitych

niech nie opuszcza ciebie twoja siostra Pogarda dla szpiclów katów tchórzy – oni wygrają pójdą na twój pogrzeb i z ulgą rzucą grudę a kornik napisze twój uładzony życiorys

i nie przebaczaj zaiste nie w twojej mocy przebaczać w imieniu tych których zdradzono o świcie

strzeż się jednak dumy niepotrzebnej oglądaj w lustrze swą błazeńską twarz powtarzaj: zostałem powołany – czyż nie było lepszych

strzeż się oschłości serca kochaj źródło zaranne ptaka o nieznanym imieniu dąb zimowy światło na murze splendor nieba one nie potrzebują twego ciepłego oddechu są po to aby mówić: nikt cię nie pocieszy

czuwaj – kiedy światło na górach daje znak – wstań i idź dopóki krew obraca w piersi twoją ciemną gwiazdę

powtarzaj stare zaklęcia ludzkości bajki i legendy bo tak zdobędziesz dobro którego nie zdobędziesz powtarzaj wielkie słowa powtarzaj je z uporem jak ci co szli przez pustynię i ginęli w piasku a nagrodzą cię za to tym co mają pod ręką chłostą śmiechu zabójstwem na śmietniku

idź bo tylko tak będziesz przyjęty do grona zimnych czaszek do grona twoich przodków: Gilgamesza Hektora Rolanda obrońców królestwa bez kresu i miasta popiołów

Bądź wierny Idź [Herbert, 1993, c. 88-89]

[Иди, куда пошли те, к тёмному краю за золотым руном, бренности твоей последней наградой

иди, распрямленный, среди этих, что на коленях, среди обращенных спинами и низвергнутых в прах

ты уцелел не затем, чтобы жить у тебя мало времени – надо дать показания

будь отважным, когда разум отказывает, будь отважным в конечном итоге единственно это принимается в расчёт

а Гнев твой бессильный пусть будет как море всякий раз, когда услышишь голос униженных и побиваемых

пусть не оставляет тебя сестра твоя Презрение к сыщикам, палачам, трусам — они выиграют пойдут на твои похороны и с облегчением бросят ком земли а типограф создаст твое упорядоченное жизнеописание

и не прощай, воистину не в твоих силах прощать от имени тех, кого предали на рассвете

остерегись однако ненужной гордости поглядывай в зеркало на своё шутовское лицо повторяй: я стал призванным – неужто не было лучших

остерегайся иссушения сердца, люби утренние родники птицу с неизвестным именем, зимний дуб свет на стене, сияние неба они не требуют твоего тёплого дыхания они есть для того, чтобы говорить: никто тебя не утешит

будь начеку – когда свет на вершинах подаёт знак – встань и иди пока кровь вращает в груди твою тёмную звезду

повторяй старые заклинания народа, сказки и легенды ибо так добудешь благо, которого не добудешь повторяй великие слова, повторяй их с упорством

как те, что шли через пустыню и погибали в песках а наградят тебя за это – тем, что имеют под рукой хлыстами смеха, убийством на мусорной свалке

иди, ибо только так будешь принят в круг холодных черепов

в круг твоих предков: Гильгамеша, Гектора, Роланда защитников царства без границ и города-пепелища

Будь верен, иди]1

стихотворение имеет форму направленного неопределенному «ты» монолога, причем главное послание – призыв к сохранению верности – помещен в заключительном, отдельном стихе. Лирический субъект – Пан Когито – призывает к верности вопреки всему и к верности всему. Императив «Будь верен. Иди!» не определяет ведь «объекта» этой верности. Поэтому можно считать, что речь идет о верности как таковой. Одновременно Господин Когито предупреждает, что за это сохранение верности не следует ожидать никакой награды (в одной из строф говорится, что благодаря сохранению верности «добудешь благо, которого не добудешь»). Более того, если чего-то можно в связи с этим ожидать, то унижения и убийства. Такие «награды» вызывают некие ассоциации со словами Христа, который такие же преследования предвещал всем своим приверженцам. В отличие от христианской религии, которая после всяких страданий обещает всем, кто не отступит от христианской веры спасение и вечное счастие с Христом, послание Когито имеет пессимистический оттенок. Когито призывает к верности вопреки всему, к верности ради самой верности.

На уровне тематики речи в стихотворении можно выделить две части. В первой мы имеем дело со сводом советов-поучений для вписанного в текст, неопределенного «ты», к которому обращается Господин Когито. Все они относятся к будущему. Вторая же часть говорит о «предшественниках» «ты» (они определяются в стихотворении даже как его «предки») и о прошлом. Среди этих «предков» Пан Когито упоминает героев героических эпосов: Гильгамеша (полубога, героя аккадского эпоса), Гектора (троянского героя и главного защитника Трои, идеал воина) и Роланда (героя

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Перевод Ольги Чепельской [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://stihi.ru/2011/02/11/1464 (25.08.2013).

Песни о Роланде, который считался идеалом средневекового рыцаря). В стихотворении они определяются как защитники «царства без границ» (что относится в первую очередь к Роланду) и «городапепелища» (что относится прежде всего к Трое, взяв которую греки разграбили и сожгли).

Границей, а заодно и поворотной точкой между так вычлененными частями, является двустишие

будь начеку – когда свет на вершинах подаёт знак – встань и иди пока кровь вращает в груди твою тёмную звезду

с его световым горним «знаком» и воскрешающей евангельской формулой «встань и иди» (но это, надо понимать, воскрешение на подвиг и «в круг» героических «предков»).

Загадочным остается метафорическое определение «темная звезда». Поскольку она «помещена» в груди и поскольку ее «вращает кровь», то это, несомненно, поэтическое определение человеческого сердца. А прилагательное «темная» однозначно определяет внутреннее состояние и настроение. Темный «цвет» звезды-сердца свидетельствует об отчаянии и сомнениях, вызываемых окружающим «ты» (но равным образом и самого Господина Когито) миром.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ<sup>1</sup>

## Badyda Ewa

**2008** Świat barw – świat znaczeń w języku poezji Zbigniewa Herberta. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.

### **Balbus Stanisław**

1993 Temat historyczny jako pretekst i archetyp problematyki aktualnej (ostentacyjny apokryf współczesny). Przykład: Z. Herbert: Tren Fortynbrasa (1961). [W:] Balbus Stanisław, Między stylami. Kraków 1993.

#### Balcerzan Edward

**1986** Arkadyjczyk w oblężonym mieście (O poezji Zbigniewa Herberta). «Twórczość» 1986, nr 10, s. 39-71.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Сохранено авторское оформление списка литературы (прим. ред. –  $\Gamma$ .К.)

**1988** *Poezja polska w latach 1939-1965. Część II: Ideologie artystyczne.* Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.

#### Barańczak Stanisław

**1994** *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław.

## Bigaj Jan

**2002** Za przesłaniem Herberta nie pójdę. [W:] Herbert: poetyka, wartości i konteksty. Pod redakcją Eugeniusza Czaplejewicza i Witolda Sadowskiego. Wydawnictwo DiG, Warszawa 2002, s. 165-172.

## **Bobryk Roman**

- **1998** Кто такой Пан Когито? [W:] Русская филология, 9. Сборник научных работ молодых филологов. Tartu Ülikooli Kirjastus, Тарту/Tartu 1998, c. 211-219.
- 1999 Siódmy anioł jest... («Siódmy anioł» Herberta). "Slavica Tergestina" 7: Studia Slavica. Edited by Patrizia Deotto, Mila Nortman, Ivan Verč. Trieste 1999, pp. 145-163.
- 2003 Dialog, ale czy rozmowa? «Prolog» Zbigniewa Herberta. [W:] Kultura tworzona w dialogu cywilizacji Europy. Pod redakcją Lucyny Rożek i Szczepana Jabłońskiego OSPPE. Tom III. Wydawnictwo WSP Częstochowa, Częstochowa 2003, s. 39-49.
- 2004 Попытка бегства из идеологии в поэзии Збигнева Херберта. [W:] Dzieło literackie jako dzieło literackie Литературное произведение как литературное произведение. Pod redakcją Anny Majmieskułow. Bydgoszcz 2004, s. 399-414.
- **2005а** *Мотив тела в поэзии Збигнева Херберта*. [В:] *Телесный код в славянских культурах*. Ответственный редактор Н.В. Злыднева. Российская Академия Наук, Институт Славяноведения, Москва 2005, с. 107-119.
- 20056 Miasta Zbigniewa Herberta. [W:] Miasto. Przestrzeń, topos, człowiek. Redakcja naukowa: Adrian Gleń, Jacek Gutorow, Irena Jokiel. Uniwersytet Opolski Instytut Filologii Polskiej, Opole, s. 103-115.
- 2006a Dawno temu, czyli teraz... O roli motywów historycznych i mitologicznych w twórczości Zbigniewa Herberta. [B:] Studia Litteraria et Linguistica Літературознавчі та лінгвістичні студії. Redaktorzy: Roman Mnich i Nela Łysenko. Донецький

- Інститут Соціальної Освіти, Akademia Podlaska w Siedlcach, Siedlce Donieck Drohobycz, Видавництво «Коло» 2006, с. 161-174
- 20066 «Tren Fortynbrasa» Herbertowski komentarz do tekstu Shakespeare'a. [W:] Kulturowe terytoria literatury. Redakcja naukowa Sławomir Sobieraj. Przy współpracy Danuty Dobrowolskiej. Towarzystwo Literackie im. Aama Mickiewicza Oddział w Siedlcach, Siedlce 2006, s. 37-49.
- 2012 "Pan od przyrody" i "Łobuzy od historii". "Natura" wobec "kultury/cywilizacji" w poezji Zbigniewa Herberta [W:] Język natura cywilizacja. Pod redakcją Elżbiety Laskowskiej, Beaty Morzyńskiej-Wrzosek, Wiesława Czechowskiego. Bydgoszcz 2012, s. 23-33. [Prace Komisji Językoznawczej Bydgoskiego Towarzystwa Naukowego nr XXII]

#### Brzozowski Jacek

1991 "Pan Cogito" Zbigniewa Herberta. Patria, Warszawa.

#### Cieślak Tomasz

1993 Narzędzie i odrębne "ja"? Motyw i symbolika ręki w twórczości Zbigniewa Herberta. "Prace Polonistyczne" seria XLVIII (1993), s. 173-16.

#### Czerniawski Adam

**2000** Fortynbras czy Hamlet? – czyli o autonomii poezji. "Ethos" 2000, nr 4 (54), s. 157-162.

#### Forstner Dorothea OSB

2001 Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon. Wydanie II. Przekład i opracowanie Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński. Wybór i opracowanie ilustracji Beata Kulesza-Damaziak. Komentarz do ilustracji Małgorzata Wrześniak. Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa.

## Herbert Zbigniew

1971 Wiersze zebrane. «Czytelnik», Warszawa.

**1992a** Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.

19926 Elegia na odejście. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.

1992в Rovigo. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.

- **1993** *Pan Cogito*. Wydanie 2 poprawione. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- **1995** *Studium przedmiotu*. Wydanie 2 poprawione. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- 1996 Napis. Wydanie II. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- **1997a** *Elegia na odejście*. Wydanie II. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- **19976** *Hermes, pies i gwiazda*. Wydanie II poprawione. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- 1998 Epilog burzy. Wydawnictwo Dolnoślaskie, Wrocław.
- **2008** *Wiersze zebrane*. Opracowanie edytorskie Ryszard Krynicki. Wydawnictwo a5. Kraków.

### Kamieńska Anna

1974 Okrucieństwo mitu. [W:] Kamieńska Anna, Od Leśmiana. Najpiękniejsze wiersze polskie. Warszawa 1974, s. 267-273.

### Karasek Krzysztof

1997 "Strzeż się oschłości serca". Uwagi na temat jednego wersu Herberta. "Życie" 1997, nr 161, s. 11.

## Kłosiński Krzysztof

2005 Poezja zaimków. O "Przesłaniu Pana Cogito" Zbigniewa Herberta.
[W:] Liryka polska XX wieku. Analizy i interpretacje. Seria 3.
Redakcja Włodzimierz Wójcik, Joanna Kisiel. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005, s. 105-113.

## Kobielus Stanisław

**2002** Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze. Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa.

## Kowalczyk Andrzej S.

**1983** *Zlote runo nicości. "Przesłanie Pana Cogito" – próba lektury.* "Tygodnik Powszechny" 1983, nr 11.

## Legeżyńska Anna

**1996** *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

### Leksykon...

1992 Leksykon symboli. Opracowała Marianne Oesterreicher-Mollwo. Przełożył Jerzy Prokopiuk. Wydawnictwo ROK Corporation S.A., Warszawa.

#### Lurker Manfred

- 1989 Słownik obrazów i symboli biblijnych. Tłumaczył bp Kazimierz Romaniuk. «Pallotinum», Poznań.
- **1994** *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach.* Przełożył Ryszard Wojnakowski. «Znak», Kraków.

### Łukasiewicz Jacek

1995 Poezja Zbigniewa Herberta. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.

2001 Herbert. Wydawnictwo Dolnoślaskie, Wrocław.

## Maciejewski Janusz

1992 Kerygmatyczna interpretacja "Przesłania Pana Cogito". "Polonistyka" 1992, nr 7-8, s. 399-410.

## Mikołajczak Małgorzata

- **2002** Od Orfeusza do Arijona. Pieśń i muzyka w świecie poetyckim Zbigniewa Herberta. "Pamiętnik Literacki" 2002, z. 2, s. 137-151
- **2004** "W cieniu heksametru". Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta. Uniwersytet Zielonogórski, Zielona Góra.

#### Nieukerken Arent van

**1999** "Mademoiselle Corday". Losy poezji publicznej w epoce nieufności. "Roczniki Humanistyczne" 1999, zeszyt 1, s. 141-160.

## **Opacka-Walasek Danuta**

- 1996 "... pozostać wiernym niepewnej jasności". Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- **2001** Czytając Herberta. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.

#### Pawelec Dariusz

- **2009** "Bądź wierny Idź". [W:] Niepewna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta 1998-2008.
- **2011** Romantyczne tropy do lektury "Przesłania Pana Cogito" Zbigniewa Herberta. [W:] Bór nici. Wątki klasyczne i romantyczne w

twórczości Zbigniewa Herberta. Wydawnictwo Platan, Kraków 2011, s. 169-182.

#### Portret...

2005 Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje. Studia pod redakcją Wojciecha Ligęzy, przy współudziale Magdaleny Cichej. Gaudium, Lublin.

#### Ruszar Józef Maria

**2004** Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta. Posłowiem opatrzył ks. abp. Józef Życiński. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Skłodowskiej-Curie, Lublin.

### Sławiński Janusz

1998 Tren Fortynbrasa. [W:] Poznawanie Herberta. Wybór i wstęp Andrzej Franaszek. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 359-376. [статья впервые печаталась в: "Miesięcznik Literacki" 1967, nr 1]

### Słownik teologii...

1994 Slownik teologii biblijnej. Dzieło zbiorowe. Redaktor naczelny Xavier Leon-Dufour. Tłumaczył i opracował bp. Kazimierz Romaniuk. Pallotinum, Poznań.

## Słownik stereotypów...

1996 Słownik stereotypów i symboli ludowych. Koncepcja całości i redakcja: Jerzy Bartmiński. Zastępca redaktora: Stanisława Niebrzegowska. Tom I: Kosmos. \*: niebo – światła niebieskie – ogień – kamienie. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.

#### Wiatr Aneta

**2001** Zbigniewa Herberta przygody z muzyką. "Twórczość" 2001, nr 1, s. 44-79.

#### Workowski Adam

2010 Maska i tożsamość. Związek Pana Cogito i Zbigniewa Herberta. [W:] Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta. Wydawnictwo Platan, Kraków 2010, s. 171-199.

### Wyka Kazimierz

1977 "*Tren Fortynbrasa*". [W:] Wyka Kazimierz, *Rzecz wyobraźni*. Wydanie II. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, s. 608-613.

### Zeler Bogdan

**2000** Zwycięstwo Hamleta. ("Tren Fortynbrasa" Z. Herberta). [W:] Poezja polska. Interpretacje. Pod redakcją Krystyny Heskiej-Kwaśniewicz i Bogdana Zelera. Katowice 2000, s. 394-399.

### Żebrowski Rafał

**2011** *Zbigniew Herbert: "Kamień na którym mnie urodzono"*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

### Астафьева Наталья Г., Британишский Владимир Л.

**2000** Польские поэты XX века: Антология. Том 2. Алетейя, Санкт-Петербург. 1000 с.

### Библия...

**2001** Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. В русском переводе с параллельными местами и словарем. Российское Библейское Общество, Москва 2001.

### Ключ...

**1982** Ключ к пониманию Священного Писания. Издательство «Жизнь с Богом», Bruxelles. – 698 с.

### Славянские древности...

**1999** Славянские древности. Этнолингвистический словарь под редакцией Н. И. Толстого. Том 2:  $\mathcal{A} - K$  (Крошки). «Международные отношения», Москва.

### Холл Джеймс

**1996** Словарь сюжетов и символов в искусстве. Перевод с английского и вступительная статья Александра Майкапара, КРОН-ПРЕСС, Москва. — 656 с.

#### Энииклопедия символов...

**1999** Энциклопедия символов, знаков, эмблем. «Локид-Миф», Москва. – 576 с.

## ЛИТЕРАТУРНЫЙ БЫТ

## М.В. Строганов<sup>1</sup> Тверской государственный университет

### СНОВА О ЛИТЕРАТУРНОЙ ПОЗИЦИИ ГРИБОЕДОВА

В статье литературная позиция А.С. Грибоедова анализируется с точки зрения литературоведения как человековедения, и все собственно литературоведческие категории реализуются в творчестве через литературный быт, так что в литературной борьбе участвуют не члены Беседы и «Арзамаса», а конкретные люди с конкретными характерами.

**Ключевые слова**: Грибоедов, литературоведение как человековедение, литературный быт, литературная позиция, архаисты, «Арзамас».

# M. V. Stroganov *Tver State University*

#### GRIBOEDOV'S LITERARY POSITION REVISITED

Griboedov's literary position is discussed in the article in the aspect of literary criticism viewed as human studies and all categories of purely literary studies are implemented in the writer's works by means of everyday literary events and facts. As a result, literary strife embraces not only members of literary circles "Arzamas" and "Beseda" (Lovers of the Russian Word, Russian *Beseda lyubitelei russkogo slova*), but also particular people with their own specific characters.

**Keywords:** Griboedov, literary criticism as human studies, mode of life in literature, literary position, archaists, "Arzamas" literary circle.

В настоящем выступлении я надеюсь завершить свой анализ литературной позиции раннего Грибоедова с той точки зрения, которую я называю литературоведение как человековедение и

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Строганов Михаил Викторович – доктор филологических наук, профессор, директор научно-исследовательского Центра тверского краеведения и этнографии Тверского государственного университета

методологическое обоснование которой я дал в предшествующих своих выступлениях [Строганов, 1995-1996; Строганов, 1997; Строганов, 2008; Строганов, 2009; Строганов, 2010].

Позитивистское литературоведение предполагает соотношение литературного ряда только с общественно значимой жизнью. Частная же жизнь, быт кажутся мелкими и недостойными внимания. Между тем практически все общественные практики реализуются именно в сфере быта и именно через сферу быта оказывают влияние на общественное сознание.

Современная история литературы в лице так называемого «нового историзма» стремится соединить обе эти сферы жизни: общественно значимую и частную, бытовую. Но делает это, как можно судить, недостаточно продуктивно. Как я представляю, метод литературоведения как человековедения позволяет подойти к той же самой материи с более тонким инструментарием. Но он требует детализированного анализа материала, что доступно лишь при большой исторической оснащенности исследователя.

1

Как я уже неоднократно писал, молодой Грибоедов ведет очень активную литературную жизнь. Кажется, что литература поглощает его целиком, все его интересы, что даже несколько странно для молодого человека, который должен был бы уделять большее внимание пирушкам и амурным, а не литературным делам. Грибоедов, конечно, уделял внимание и этим сторонам жизни, но говорил и писал только о литературе.

В предыдущем очерке мы анализировали литературную деятельность и литературное поведение Грибоедова второй половины 1817-го – первой половины 1818 г.; сейчас мы внесем в это описание несколько дополнительных комментариев. Напомним, что не ранее начала июля – до 5 августа 1817 г. Грибоедов вместе с П.А. Катениным написал комедию «Студент», в которой возвращается к литературной полемике архаистов и арзамасцев. Необычность этой вещи состоит в том, что литературная позиция Беневольского обличает в нем арзамасца, карамзиниста, а опорные элементы его М.Н. Загоскина, сторонника биографии указывают на Шаховского, следовательно, архаиста [см. об этом: Строганов, 2009]. Это соединение в одном персонаже карамзинизма и шишковизма вовсе не означает стремления к их синтезу. Но это значит, что личность того или иного автора в ряде случаев оказывается более актуальной, чем

его литературная позиция. Ну, не любит Грибоедов Загоскина, который с давних пор перебегает ему дорогу, и поэтому – долой Загоскина! Литературная позиция как таковая тут ни при чем, и мы видели уже это с самого 1815 г.

5 августа 1817 г. Катенин в составе сводного гвардейского полка отбыл в Москву, где у него произошла литературная ссора с К.Н. Батюшковым, о которой нам известно из двух писем арзамасцев. Д.В. Давыдов, отвечая на вопросы П.А. Вяземского, который жил в это время в Варшаве, писал ему 28 июля 1818 г. из своего украинского поместья Умань: «Я вчера получил письмо от Федора Толстого, между прочим, он мне описывает свои ужины, но не говорит о ссоре Катенина с Батюшковым за тебя, а ты знаешь, что о таковом приключении Толстой не промолчит» [«Арзамас», 1994, т. 2, с. 422]. Странно, но Ф.И. Толстой на этот раз не оправдал свою репутацию и промолчал. Не промолчал другой вестовшик – В.Л. Пушкин, который. собственно, и сообщил впервые П.А. Вяземскому об этой ссоре 8 июня 1818 г.: «Батюшков здесь. Мы часто бываем вместе и пьем шампанское как воду. В прошедший понедельник Американец Толстой давал нам ужин. Стешка с своими подругами отличилась и восхитила нас. До ужина, который был великолепный, мы спорили о литературе; Батюшков сразился с Катениным и чуть было не подрались - но шампанское всех примирило, и мы у Толстого просидели до пяти часов утра» [Пушкин Василий, 1989, с. 228]. В. Пушкин, как видим, не говорит, что ссора Батюшкова и Катенина произошла по поводу Вяземского, но тот догадался об этом совершено справедливо.

Причина этой ссоры была самая литературная. Она, правда, нигде не названа, но установить ее очень легко. В сентябре 1817 г. вышли в свет «Сочинения» В.А. Озерова, к которым в качестве предисловия была предпослана большая статья П.А. Вяземского «О жизни и сочинениях В.А. Озерова». Здесь, в частности, говорилось: «...в Поликсене взята обильная дань с Илиады, и в этом смысле можно, по выражению Эсхила, назвать ее барельефом пиршеств Гомера» [Озеров, 1817, ч. 1,с. XLV; ср.: Вяземский, 1982, т. 2, с. 35]. Арзамасцы читали эту статью еще в рукописи (в частности, Пушкин в 1817 г.: [Пушкин, 1936–1958, т. XII, с. 213–242]), но данное суждение не привлекло их внимания. Однако в 1820 г. П.А. Катенин упомянул «барельефы пиров Гомеровых» в числе других ошибок современных писателей [Ответ на замечания господина Р. 3., 1820, с. 228; ср.: Катенин, с. 175]. Прочитав замечание Катенина, Вяземский писал Пушкину 19–20 февраля 1820 г.: «Поздравь, мой милый сверчок,

приятеля своего N.N. с счастливым испражнением барельефов пиров Гомера, которые так долго лежали у него на желудке <теперь мы знаем, что с 1817 г.>. Признаюсь, я вложил Эсхилу выражение ему чуждое. Проклятый, хотя и святый отец Брюмоа ввел меня в соблазн; он сказал: "C'est une justice, gue ses piéses n'étaient gue fes reliefs des festins étalés dans l'Iliade et l'Odissée" <В этом ему отдавал справедливость даже сам Эсхил, имевший обыкновение говорить про свои пьесы, что они – лишь остатки от пиров, раскинутых в "Илиаде" и в ..Одиссее">. Увлеченный поэтическим смыслом уполобления (а на поверку выходит: вымысла моего), я позабыл справиться или лучше сказать не позаботился справиться с другим источником, или по крайней мере с французским словарем, который, сказавши мне, что reliefs <остаток со стола; relief – рельеф> на языке старинном значит: restee de viandes <объедки>, меня избавил бы от преступления против Эсхила, а желудок г-на N.N. от барельефов, которые, легко сознаюсь с ним, не так скоро переваришь, как мясные объедки» [Пушкин, 1936-1958, т. XIII, с. 12, 522 (перевод)]. Пушкин так отвечал Вяземскому апреля 1820 позднее) 21 **R**» :.1 преображенскому приятелю – несколько строк, тобою мне написанных <...> и поздравил его с счастливым испражнением пиров Гомеровых. Он отвечал, что <--- > твое, а не его. Желательно, чтоб дело на этом остановилось...» [Пушкин, 1936–1958, T. XIII, c. 14]. Препирательство двух заядлых спорщиков на самом прекратилось: у них еще в 1817 г. всё перегорело. Но память о конфликте осталась: включая в 1878 г. статью об Озерове в свое «Полное собрание сочинений», Вяземский убрал это упоминание о «барельефах пиршеств Гомера» [Вяземский, 1982, т. 2, с. 35].

Чтобы завершить сюжет, вернемся к ссылке Вяземского на французского писателя Брюмоа, цитата из которого и привела Вяземского к невольной ошибке.

В поэмах Гомера на самом деле часто упоминаются и описываются пиры, хотя меню их вовсе не разнообразно: у богов нектар и амброзия, у смертных — жареные быки и бараны. В девяти первых песнях «Илиады» пиры упоминаются восемь раз. Это не прошло мимо внимания читателей последующих поколений. Уже в так называемом «споре в древних и новых» — эстетической полемике во Франции XVII в. о том, кто выше: древние авторы или современные, — уже в этом споре сторонники «новых» упрекают Гомера, что у него боги сами готовят себе пищу [Спор о древних и новых, 1985, с. 158, 354, 389; сочинения III. Перро, А. Удара де ла Мотта, А. Дасы].

Эта полемика актуализировала пиры Гомера для творческого сознания многих последующих поколений. В частности, И.Ф. Богданович в своей знаменитой и памятной всем в пушкинские времена «Душеньке» отдал дань этой теме и Гомеру:

О если б ты, Омир, проснулся!

Храня твоих героев честь,

Которы, забывая месть,

Любили часто пить и есть,

Ты б, слыша стих мой, ужаснулся,

Что, слабый будучи певец,

Тебе дерзнул я наконец

Подобиться, стихов отец.

Возможно ль изъявить достойно,

Великолепие пиров,

У царских греческих дворов,

О коих ты писал толь стройно? [Богданович, 1774, с. 7].

Но когда сам Пушкин писал о пирах Гомера в «Евгении Онегине», он вспоминал не только о самих этих пирах и Богдановиче. Пушкин хорошо понимал, что в своем романе он часто упоминает пиры:

И к стате я замечу в скобках, Что речь веду в моих строфах Я столь же часто о пирах, О разных кушаньях и пробках, Как ты, божественный Омир,

Ты, тридцати веков кумир! [Пушкин, 1936–1958, т. VI, с. 113–114].

Пушкин вспоминал, хотя и в самой деликатной форме, и о «споре древних и новых». Своеобразным аналогом этого спора в России начала XIX в. была, как известно, полемика шишковистов и карамзинистов, архаистов и новаторов, участниками которой был и Грибоедов, и Пушкин [Ионин, 1981]. А завершением этой полемики была ссора Катенина и Вяземского.

Самое вразумительное объяснение дуэли Катенина и Вяземского дал Пушкин, чью характеристику литературной позиции Катенина можно применить и к литературной позиции Вяземского: «Он опоздал родиться – и своим характером и образом мыслей, весь принадлежит 18 столетию. В нем та же авторская спесь, те же

литературные сплетни и интриги, как и в прославленном веке философии. Тогда ссора Фрерона и Вольтера занимала Европу, но теперь этим не удивишь» [Пушкин, 1936–1958, т. XIII, с. 15].

2

Второй эпизод связан с письмом Грибоедова к С.Н. Бегичеву от 15 апреля 1818 г. (письмо это тем более ценно, что оно осталось единственным от первых восьми месяцев этого года). Грибоедов описывает разговор с министром иностранных дел графом К.В. Нессельроде, который состоялся 12 апреля. Нессельроде отправлял Грибоедова с дипломатической миссией в Персию, а тот пытался придумать препоны для этого: сначала просил повышения на два чина, потом перевел разговор к внеслужебной деятельности: «...я представлял ему со всевозможным французским красноречием, что жестоко бы было мне цветущие лета свои провести между дикообразными азиятцами, в добровольной ссылке, на долгое время отлучиться от друзей, от родных, отказаться от литературных успехов, которых злесь вправе ожидать. ОТ всякого просвещенными людьми, с приятными женщинами, которым я сам могу быть приятен, словом, невозможно мне собою пожертвовать без хотя бы несколько соразмерного возмездия.

- Вы в уединении усовершенствуете ваши дарования.
- Нисколько, в<аше> с<иятельство>. Музыканту и поэту нужны слушатели, читатели; их нет в Персии...» [Грибоедов, 2006, т. 3, с. 16–17].

Этот диалог вольно или невольно (скорее невольно, потому что Нессельроде едва ли был в курсе литературных дел) совпадает с одним спором, который состоялся в 1808—1810 гг. между тремя будущими арзамасцами: Д.П. Севериным, В.А. Жуковским и К.Н. Батюшковым. Грибоедов, кстати, мог тоже не помнить его как таковой, но он, бесспорно, был в курсе существующих точек зрения.

Итак, в 1808 г. в журнале «Вестник Европы» были опубликованы статьи Северина и Жуковского о положении писателя в обществе. Свою статью (это либо перевод с французского, как указано в подзаголовке, либо мистификация перевода) Д.П. Северин начинает так: «Положение писателя в обществе чрезвычайно затруднительно: он должен забыть на время свое авторство, и быть просто человеком светским. Несмотря на то, желают, чтобы он оправдывал авторскую славу свою; в противном случае скромность его представлена будет с худой стороны завистию» [Вестник Европы, 1808, ч. XII, № 22, с. 112].

И вся пространная статья посвящена обоснованию данного тезиса. В 1808 г. казалось, что наибольшая сложность для писателя заключена в том, чтобы забыть авторство и быть простым рядовым человеком. Северин считал, что «писатель презирает успехи в обществе и не берет на себя труда блистать перед теми людьми, которых не признает судьями». Более того, «ум на письме противоположность уму в разговоре», и потому наделенный «умом на письме» автор теряет в разговоре всю свою привлекательность. Отсюда делается вывод, что «видеть свет прилично только такому автору, который желает его описывать» [Вестник Европы, 1808, ч. XII, № 22, c. 115, 116, 117].

Жуковский возражал Северину: «...писатель, наравне со всеми, может с успехом играть свою роль на сцене большого света», полагая под «большим светом» «круг людей отборных – не скажу состояниями, превосходных перел другими лучших образованностью, саном, происхождением» [Вестник Европы, 1808, с. 118, 118-119; ср. также: Жуковский, т. IV, с. 393]. Кроме того, «писатель светский человек, будучи всегда в свете, не может возбуждать особенного внимания именно потому, что лицо его уже знакомо и что он играет одинакую роль со всеми: роль собеседника, применяющего к другим своим обхождением, своею наружностию, своим тоном». Более того: «писатель имеет в обществе существенное преимущество пред людьми, более светскими; он может порядочнее и лучше мыслить» [Вестник Европы, 1808, с.124, 125; ср.: Жуковский, т. IV, c. 396].

А в 1810 г. в том же «Вестнике Европы» Батюшков (атрибуцию этого сочинения Батюшкову см.: [Из литературного наследия К.Н. Батюшкова, 1986, с.. 150–155; Кошелев, 1989, с. 466]) откликается на полемику Жуковского с Севериным и повторяет вопросы: «Должно ли поэту знать совершенно свет? Должно ли поэту обращаться в кругу людей светских, или в кругу собратий?» Ответы Батюшкова более диалектичны: «Я становлюсь на сторону тех, которые скажут, что совершенное, глубокое, тонкое познание света вредно для стихотворца», ибо «вся эта светская наука сушит сердце и душу; а они суть истинные, неистощимые ключи поэзии». Вместе с тем «писателю должно быть иногда в большом свете, который есть единственная школа учтивости и так называемого хорошего тона». И, наконец, «писателю обращаться в кругу собратий нужно и должно» [Батюшков, 1989, с. 266, 269, 270].

Вся эта проблематика через двадцать лет откликнулась в «Египетских ночах» Пушкина (см. об этом: [Строганов, 1993, с. 71–78;

Строганов, 2004, с. 314–321]). Но уже через восемь лет – в споре Грибоедова с Нессельроде. И самой близкой для него оказалась точка зрения Жуковского. Ни спор Северина, Жуковского и Батюшкова, ни разговор Нессельроде с Грибоедовым нельзя признать собственно романтическими. Исходя из «направленческих» характеристик, мы должны были бы признать сугубым романтиком практика, дипломата и политического спекулянта Нессельроде, утверждающего, что поэт «в «vсовершенствует свои дарования». предвосхищает знаменитую формулу «ты гений свой воспитывал в тиши»! Но на самом деле здесь следует видеть не литературную, а житейскую подоплеку: Нессельроде должен любыми средствами из Петербурга Грибоедова, который хочет любыми средствами избежать этого. И литература здесь ни при чем. Внешнее совпадение формул: с одной стороны, Нессельроде, Грибоедова – и, с другой, Северина, Жуковского и Батюшкова не означает обязательной внутренней переклички.

Или означает? — Ведь язык культуры одинаков и для внутрилитературного, и для литературно-бытового поведения. Грибоедова понять можно: уезжать из Петербурга он, естественно, не хочет. В этой ситуации какие только предлоги не придумаешь. А тут и думать особенно не надо: они уже выработаны самой культурой. Но в таком случае эта связь имеет не эволюционный характер, а генетический, то есть полемика и спор связаны не общим происхождением, а не зависимостью друг от друга. И в этом случае не бытовой разговор поясняет литературную полемику Северина, Жуковского и Батюшкова, а литературная полемика их является комментарием к бытовому спору Нессельроде и Грибоедова.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**«Арзамас»**: Сборник: в 2 кн. / Под ред. В.Э. Вацуро, А. Л. Осповата. – М.: Художественная литература, 1994. Т.1. – 608 с.; Т. 2. – 640 с.

**Батюшков, К.Н**. Сочинения: В 2 т. – М.: Художественная литература, 1989. – Т. 1 / Сост., подготовка текста, вступит. статья и комментарии В.А. Кошелева. – 511 с.

[**Богданович И.Ф**.] Душенька. Древняя повесть в вольных стихах. – СПб., 1774.

**Вестник Европы**. 1808. – Ч. XII. № 22, ноябрь.

**Вяземский, П.А**. Сочинения: В 2 т. / Сост., подготовка текста, вступит. статья и комментарии М.И. Гиллельсона. — М.: Художественная литература, 1982. - T. 2. - 383 с.

**Грибоедов, А.С**. Полное собрание сочинений: В 3 т. / Главный ред. С.А. Фомичев. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. — Т. 3. — 686 с.

**Жуковский, В.А**. Собрание сочинений: в 4 т. – М.; Л.: Художественная литература, 1960. – Т. IV / Подготовка текста и примечания И.Д. Гликмана.

**Из литературного наследия К.Н. Батюшкова** / Публикация В.А. Кошелева // Русская литература. 1986. — № 1. — С. 150—155.

**Ионин, Г.Н.** Спор «древних» и «новых» и проблема историзма в русской критике 1800-1810 годов // XVIII век. Сборник 13: Проблемы историзма в русской литературе. Конец XVIII – начало XIX в. – Л.: Наука, 1981. - C. 192-204.

**Катенин, П.А**. Размышления и разборы / Сост., подготовка текста, вступит. статья и примечания Л.Г. Фризмана. – М.: Искусство, 1981.-374 с.

**Кошелев, В.А**. Комментарии // Батюшков К.Н. Сочинения: В 2 т. - M.: Художественная литература, 1989. Т. 1. - 511 c.

**Озеров, В**. Сочинения. – СПб.: В тип. Имп. театра, 1817. – Ч. 1. – 145 с.

**Ответ на замечания господина Р.3**. // Сын отечества. 1820. – Ч. 59. № 5. – С. 227–231.

**Пушкин**. Полное собрание сочинений: в 17 т. – [Л.]: АН СССР, 1936-1958.

**Пушкин, Василий**. Стихи. Проза. Письма / Сост., вступит. статья и примечания Н.И. Михайловой. – М.: Советская Россия, 1989. – 367 с.

**Спор о древних и новых** / Сост., вступит. статья В.Я. Бахмутского. Комментарий В.Я. Бахмутского, Н.В. Наумова. – М.: Искусство, 1985. - 471 с.

**Строганов, М.В.** О литературной позиции Грибоедова // Новые безделки: Сборник статей к 60-летию В. Э. Вацуро. – М.: Новое литературное обозрение, 1995–1996. – С. 138–146.

Строганов, М.В. Еще о литературной позиции Грибоедова // Пушкин и другие: Сборник статей к 60-летию профессора Сергея Александровича Фомичева. – Новгород: Новгородский гос. ун-т, 1997. – С. 180–187.

Строганов, М.В. Из истории литературных отношений Грибоедова и Пушкина, или О «человековедении» как методе истории

литературы // А.С. Грибоедов. Хмелитский сборник. Выпуск 9. – Смоленск: Б. и., 2008. – С. 72–93.

Строганов, М.В. Современные задачи изучения Грибоедова и как к ним подойти // [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=8885. Интернетконференция «А.С. Грибоедов. Итоги и проблемы изучения», 2009.

**Строганов, М.В.** Вновь о литературной позиции А.С. Грибоедова // А.С. Грибоедов. Хмелитский сборник. Выпуск 10. – Смоленск: Б.и., 2010. – С. 152–158.

**Строганов, М.В.** «Египетские ночи» // Незавершенные работы А.С. Пушкина: Материалы научной конференции. – М.: Б.и., 1993. – С. 71–78.

**Строганов, М.В.** О Пушкине: Статьи разных лет. – Тверь: Золотая буква, 2004. – С. 314–321.

## Е.Н. Строганова<sup>1</sup> Тверской государственный университет

### Е.В. САЛИАС ДЕ ТУРНЕМИР И А.В. СУХОВО-КОБЫЛИН

проблема В статье литературной «семейственности» рассматривается на материале семьи Сухово-Кобылиных. Автодокументы, раскрывающие личные взаимоотношения литераторов из семьи Сухово-Кобылиных, актуализируя вопрос о внутрисемейной состязательности как одном из стимулов творчества, дают ценные материалы для создания психологических портретов писателей

**Ключевые слова**: литературная «семейственность», автодокументы, психологический портрет, литературное соперничество, эволюция отношений.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Строганова Евгения Нахимовна – доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Центра тверского краеведения и этнографии Тверского государственного университета

# E.N. Stroganova *Tver State University*

### ELIZAVETA V. SALIAS DE TOURNEMIRE AND ALEKSANDR V. SUKHOVO-KOBYLIN

The article by E.N. Stroganova discloses the phenomenon of literary "nepotism" on the example of the Sukhovo-Kobylins. The Sukhovo-Kobylins' personal notes revealing relationships within the family of writers and putting the issue of literary competition in their family as a vehicle of creativity, provide valuable facts for psychological portraits of these writers.

*Keywords:* literary "nepotism", personal notes, psychological portrait, a literary competition, the evolution of relations.

В истории русской литературы известно множество вариантов литературной «семейственности», когда писателями оказывались отец и сын/сыновья (П.А. и П.П. Вяземские; С.Т. и К.С., И.С. Аксаковы), мать и дочь/дочери (Е.А. Ган и Е.П. Блаватская, В.П. Желиховская; А.Я. Панаева и Е.А. Нагродская), сёстры (Н.Д., С.Д. и П.Д. Хвощинские; Е.В. Новосильцева и С.В. Энгельгардт), братья (Ф.М. и М.М. Достоевские; Л.Н. и Н. Н.Толстые), супруги (А.П. и Ф.Н. Глинки; К.К. и Н.Ф. Павловы), дядя и племянник (В.Л. и А.С. Пушкины, А.А. Перовский и А.К. Толстой) и т.д.

Явление литературной семьи как особого рода творческого микрообъединения актуализирует вопрос о генезисе литературной одаренности и стимулах развития таланта, а также дает ценные материалы для биографий и психологических портретов писателей, связанных родственными узами. Двух литераторов в одном поколении дала семья Сухово-Кобылиных. Более известен драматург Александр Васильевич, но в истории литературы осталось и имя его старшей сестры Елизаветы Васильевны, в замужестве Салиас-де-Турнемир¹, печатавшейся под псевдонимом Евгения Тур. В свое время она получила признание как беллетристка и автор произведений для детского чтения, но занималась также публицистикой, литературной

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Эта линия продолжилась в потомстве Е. Салиас: ее сын Е.А. Салиас-де-Турнемир стал известным историческим романистом, писательницей была и ее внучка Евдокия Евгеньевна Салиас, в замужестве княгиня Урусова, которая подчеркивала факт литературной «семейственности» своим псевдонимом — Евдокия Тур.

критикой и стала первой в России женщиной, издававшей журнал («Русская речь», 1861-1862)<sup>1</sup>.

В семье Сухово-Кобылиных воспитанию детей уделялось серьезное внимание, и это могло оказать влияние на развитие их литературных способностей. Но в данном случае нас больше интересуют психологические подробности, связанные с взаимоотношениями сестры и брата. В предисловии к фрагментам из воспоминаний Е.В. Салиас публикатор Е.Н. Пенская прототипом брата Сергея в повести Е. Тур «Семейство Шалонских» называет «любимого брата Александра»<sup>2</sup>.

Но был ли он любимым братом? Имеющиеся в нашем распоряжении автодокументы Е. Салиас дают основания говорить о том, что эта трактовка должна быть откорректирована. основываемся главным образом на письмах Е. Салиас, адресованных дочери Марии. Ее муж, генерал-фельдмаршал И.В. Гурко, был владельцем сельца Сахарово в Тверском уезде, благодаря чему эти Твери. Письма Е. Салиас остались В разнообразны по своей тематике. В них содержится информация о современниках, в разные годы составлявших круг писательницы, встречаются яркие описания нравов провинциального и столичного дворянства, сведения о жизни русских за рубежом, отклики на социально-исторические события разного порядка. Однако в первую очередь это интимный документ, они включают множество подробностей, отражающих особенности быта и перипетии личной и творческой биографии писательницы, нередко касаются и отношений с братом.

В семье Сухово-Кобылиных, кроме Елизаветы и Александра, было еще трое детей: рано умерший Иван, Евдокия и Софья. По признанию Е. Салиас, она любила брата Ивана, ее отзывы о сестрах и переписка с Евдокией отличаются родственной нежностью. Отношения же с братом Александром складывались непросто. Нельзя в полной мере судить, что послужило причиной этого. Вполне вероятно, свою роль изначально сыграло различное отношение матери к детям. В одном из писем Е. Салиас к дочери находим такое признание: «Когда я была замужем и ты родилась, моей матери не

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Речь не идет о журналах для детского чтения, изданием которых женщины занимались уже и в 1840-е годы.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Пенская, Е. «Потерянный рай» Евгении Тур (Елизавета Васильевна Салиас-де-Турнемир и ее «Воспоминания») [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.utoronto.ca/tsq/39 penskaya.pdf.

было в России; но, вероятно, она обо мне не слишком грустила, так как я не была любимая дочь»<sup>1</sup>. Любимцем матери был сын Александр, но, по словам Е.В., и других дочерей мать любила, больше, чем ее: «Она любила без памяти особенно сыновей, поменьше сестру мою Душеньку...»<sup>2</sup>. Однако в детстве и ранней юности между братом и сестрой существовали вполне добрые отношения. 26 августа 1834 года Елизавета делает запись в дневнике о том, что Александр сдавал экзамены и совет университета говорил о нем: «...мне так приятно»: «...в первый раз от роду я почувствовала что такое, что похоже на гордость»<sup>3</sup>.

Резкий перелом произошел, результате видимо, вмешательства Александра как защитника сословных интересов семьи в отношения сестры и ее учителя Н.И. Надеждина, с которым она намеревалась связать жизнь. Многомесячная драма развивалась на глазах близких Елизаветы Васильевны, при сочувственном участии друзей Надеждина, на фоне слухов, которыми полнилась Москва. Александр Васильевич стремился дискредитировать влюбленных в глазах друг друга с тем, чтобы они отказались от своего намерения. Благодаря его стараниям Надеждин через знакомых узнавал, что Елизавета веселится в разлуке с ним, тогда как она была больна. Елизавете Васильевне в свою очередь доставлялись слухи, что Надеждин вполне доволен жизнью и забыл ее<sup>4</sup>.

Эта история стала переломным моментом в судьбе будущей писательницы и не могла не сказаться на ее дальнейших отношениях с братом, которые даже в относительно благоприятные периоды характеризовались напряженностью. Выпад против сестры прочитывается в письме Александра Васильевича к Евдокии от 30 октября 1847 года: «В том уединении и отдалении, в котором я сейчас нахожусь, лучшие мои воспоминания возвращаются большей частью к

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Научный архив Тверского государственного объединенного музея (ТГОМ). Ф. 1. Оп. 1. Св. 9. Ед. хр. 77. Л. 385. Далее отсылки к письмам приводятся в тексте с указанием листа.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Салиас-де-Турнемир, Е.В. (Евгения Тур). Фрагмент воспоминаний о детстве и юности / Публ. Елены Пенской [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.utoronto.ca/tsq/39 penskaya.pdf.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> ИРЛИ РАН. Рукописный отдел. 25495(1). Л. 13 об.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Об этом: [Козмин, 1912. с. 490-492].

хорошим мгновеньям, проведенным мною дома в лоне семьи <...> Но, конечно, не тебя упрекну я за дурные...»  $^1$ .

Внешне он был вполне хорош и в отношениях с Елизаветой Васильевной, даже адресовался к ней с эпистолярными откровениями о своих любовных делах. В 1848 году, отвечая на такое письмо, старшая сестра предостерегала его от новой связи, которая может оказаться разрушительной для любящих его женщин. При этом она писала: «Ты сомневался в моей привязанности к тебе, — теперь ты должен быть в ней уверен, потому что я открыла, что люблю тебя более, нежели думала...»<sup>2</sup>. Из этого становится понятно, что отношения между братом и сестрой не отличались взаимным доверием и теплотой. Живя в одном доме с Сухово-Кобылиным, Е. Салиас испытывала душевный дискомфорт, страдая от его вспыльчивости и несдержанности, хотя и по отношению к другому человеку<sup>3</sup>.

В феврале 1849 года она писала Евдокии: «Он стал еще более требовательным (не со мной, — со мною он предупредителен), еще большим деспотом. Теперь раздается кричащий голос не маменьки, а его; вне себя он дает пощечины и бьет тарелки... Мы хороши вместе, но атмосфера этого дома душит меня. Брат добр ко мне, но его присутствие меня стесняет, и я счастлива не встречаться с ним»<sup>4</sup>. Эта фраза проливает свет и на унаследованные братом особенности материнского поведения, которые были неприемлемы для Елизаветы Васильевны.

К 1860-м годам отношения с Александром Васильевичем были фактически разорваны. Все эпистолярные высказывания Е. Салиас пронизывает глубокая обвиняет личная обида. она непорядочности, клевете на нее И сестер И материальных притеснениях. В приводятся подробности, письмах свидетельствующие, что конфликт имел имущественные основания и инициировался Сухово-Кобылиным. Разлад зашел настолько далеко, что Елизавета Васильевна не могла навестить любимого отца, который жил в имении брата. В нескольких письмах она просит дочь заехать к дедушке, чтобы тот мог благословить ее и детей. «Ты знаешь, что это мое всегдашнее горе, что я моего отца видеть не могу, ибо он живет у Ал. < ександра > Вас. < ильевича > и с ним. Я не могу ехать к человеку,

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Цит. по: [Бессараб, 1981, с. 93].

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Цит. по: [Гроссман, 1936, с. 345].

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Речь идет о любовнице Сухово-Кобылина Луизе Симон-Деманш, в убийстве которой он подозревался впоследствии.

Цит. по: [Бессараб, 1981, с. 108].

который столько зла мне сделал, стольких моих несчастий был причиною и распускал (и распускает) такие клеветы на мой счет» (Л. 462)<sup>1</sup>.

Правомерен вопрос, в какой степени взаимная неприязнь брата и сестры стимулировалась творческой ревностью. Высказывания Е. Салиас о литературной деятельности брата нам неизвестны. Дневники Сухово-Кобылина показывают, что он подозревал сестру в зависти к его успеху. В работах о Сухово-Кобылине, если не впрямую, поддерживается эта мысль. Так, M. основываясь на дневниковых записях Сухово-Кобылина, пишет: «Старшая сестра не могла смириться с успехом "Свадьбы Кречинского". Она считала себя несравненно талантливее брата и сумела так настроить литераторов, постоянно посещавших ее дом, что они чуть ли не со дня премьеры относились к пьесе Сухово-Кобылина с предубеждением»<sup>2</sup>. Непонятно, на чем основывается автор в утверждении, что Е. Салиас считала себя «несравненно талантливее». Освещая ситуацию с позиций своего героя, Бессараб не предполагает повышенной авторской мнительности Сухово-Кобылина или же его пристрастного отношения к сестре. Но даже если предполагать, что впечатления Сухово-Кобылина отвечали действительности, то не его успехи были причиной родственной напряженности. Недовольство Е. Салиас братом (или их взаимное недовольство) возникло гораздо раньше, стал писателем, поэтому литературное чем не соперничество в 1850-е годы определило дальнейший разрыв, а наоборот: предполагаемая состязательность могла быть вызвана уже существовавшим надломом, который с годами все более углублялся.

Характерна реакция Сухово-Кобылина на известие о смерти Елизаветы Васильевны. В письме к Евдокии, состоящем из пяти абзацев, он дает подробную информацию о продвижении своей пьесы и только в предпоследнем абзаце замечает: «Очень сожалею, что не мог быть на погребении покойной сестры <...> Бедная – немного она

О том же она писала А.П. Сусловой в 1864 (?) году, сетуя, что не может повидаться с больным отцом: «Кажется, полетела бы к нему, но пропасть всяческая разделяет меня с ним. Не благословил его Бог сынами, хотя другие дети для него хорошие дети, но как приехать туда, когда сын с ним. Он способен наделать всякого скандалу и гадостей и вместо радости, таким образом, приезд мой принес бы старику одно горе и тревогу». Цит. по: [Достоевский, 1924, с. 270].

видела спокойных и действительно счастливых дней»<sup>3</sup>. Эти дежурные слова выражают приличествующую обстоятельствам учтивость, он не воспринимает смерть старшей сестры как личную потерю, но произносит надгробное слово сочувствия — «бедная». Наши материалы показывают, что и сам он доставил сестре немало горьких минут, способствовав тому, чтобы ее жизнь не была спокойной и счастливой.

Парадоксальным образом случилось так, что Елизавета и Александр Сухово-Кобылины оказались героями нашумевших в Москве и оставшихся в анналах русской литературы историй: она – изза неудавшегося побега с Надеждиным, он – в связи с обвинением в убийстве Луизы Симон-Деманш. Эти романически острые житейские сюжеты повлияли на их судьбы и литературное творчество. Однако психологически не менее драматичны оказались их собственные взаимоотношения, которые прошли все стадии развития литературного конфликта, но катарсисом не увенчались.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Бессараб, М**. Сухово-Кобылин / М. Бессараб. – М.: Современник, 1981. – 304 с. – (Библиотека «Любителям российской словесности»).

**Гроссман, В.А.** Дело Сухово-Кобылина/ В.А. Гроссман. – М.: Гослитиздат, типо-лит. им. Воровского. – 347 с.

**Достоевский: Статьи и материалы** / Под ред. А.С. Долинина. Сборник второй. – Л.: Мысль, 1924. - 725 с.

**Архив ИРЛИ РАН**. Рукописный отдел. 25495(1). Л. 13 об. Научный архив Тверского государственного объединенного музея (ТГОМ). Ф. 1. Оп. 1. Св. 9. Ед. хр. 77. Л. 385.

**Козмин, Н.К.** Николай Иванович Надеждин. Жизнь и научнолитературная деятельность / Н.К. Козмин. 1804—1836. — СПб.: Тип. М.А. Александрова, 1912. — С. 490-492.

**Пенская, Е**. «Потерянный рай» Евгении Тур (Елизавета Васильевна Салиас де Турнемир и ее «Воспоминания») / Е. Пенская [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.utoronto.ca/tsq/39\_penskaya.pdf.

Салиас де Турнемир Е.В. (Евгения Тур). Фрагмент воспоминаний о детстве и юности / Публ. Елены Пенской / Е.В. Салиас де Турнемир [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.utoronto.ca/tsq/39\_penskaya.pdf.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Цит. по: [Бессараб, 1981, с. 273].

## И.Е. Лощилов<sup>1</sup> Новосибирский государственный педагогический университет

## ИЗ ЗАМЕТОК О ЛИТЕРАТУРЕ И ЛИТЕРАТУРНОЙ ЖИЗНИ 1920-х ГОДОВ: ДВЕ ГИПОТЕЗЫ

В статье выдвинуты две гипотезы, касающиеся частных вопросов, связанных с заметными литературными явлениями 1920-х годов. Первая часть посвящена толкованию одной реплики из романа Юрия Олеши «Зависть» (1927). Герой романа задает другому нелепый и неожиданный вопрос – любит ли он маслины? В качестве источника, проясняющего смысл вопроса, предложена вступительная статья известного теоретика, практика и историка театра Николая Евреинова, предпосланная книге статей поэта, критика и издателя Александра Беленсона «Искусственная жизнь» (1921). Вторая гипотеза связана с судьбой литератора, известность которого носит более локальный характер, - омского писателя и скандалиста Антона Сорокина, еще в 1915 году прославившегося мистифицированным самоубийством в знак протеста против войны. Никогда прежде не покидавший Омска писатель поехал в марте 1928 года в сопровождении жены лечиться от туберкулеза в Крым, но не был принят в ялтинский санаторий как неизлечимый больной и скончался на обратном пути в Сибирь, в Москве. Все хлопоты, связанные с похоронами Сорокина взял на себя его давний знакомый и бывший ученик Всеволод Иванов. Ему же принадлежит единственное мемуарное свидетельство о погребении писателя на Ваганьковском кладбище. Проводить сибирского писателя в последний путь пришли немногие, и среди них - не названный Ивановым по имени библиограф. Представляется возможным, что это пионерских автор трудов ПО истории отечественной библиографии Николай Здобнов.

*Ключевые слова*: советская литература, Юрий Олеша, Николай Евреинов, Александр Беленсон, Антон Сорокин, Всеволод

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Лощилов Игорь Евгеньевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и теории литературы ФГБОУ ВПО НГПУ Институт филологии, массовой информации и психологии (Новосибирск)

Иванов, Николай Здобнов, цитата, реминисценция, сибирская литература, история библиографии.

## I.E. Loshchilov Novosibirsk State Pedagogical University

### NOTES ON LITERATURE AND LITERARY LIFE OF 1920S TWO HIPOTHESES

The paper puts forward two hypotheses on particular issues associated with prominent literary phenomena of the 1920s. Its first part is devoted to the interpretation of a remark from a novel "Envy" (1927) by Yury Olesha. The hero of the novel asks another one an absurd and unexpected question – whether he likes olives? The text clarifying the meaning of the question is supposedly the introductory article by a famous scholar and expert in the history of theatre Nicholas Evreinov, prefacing the book "Artificial Life" (1921) by a poet, critic and publisher Alexander Belenson. The other hypothesis is related to the fate of a writer, whose popularity is rather local – a writer and rowdy Anton Sorokin from Omsk, who became famous in 1915 due to his mystified suicide in protest against the war. Never before having left Omsk, in March 1928, the writer accompanied by his wife went to the Crimea to be treated for tuberculosis. but was not accepted at the Yalta resort being terminally ill, and died in Moscow on his way back to Siberia. All the burden of Sorokin's funeral was assumed by his old friend and former pupil Vsevolod Ivanov. His is also the only evidence of the writer's burial in Vagankovo Cemetery.

The Siberian writer's funeral was not attended by many – one of the few who came was a bibliographer not named by Ivanov. It seems quite possible that this person was Nicholas Zdobnov – the author of pioneering works on the history of Russian bibliography.

*Keywords:* Soviet literature, Yury Olesha, Nicolas Evreinov, Alexander Belenson, Anton Sorokin, Vsevolod Ivanov, Nikolai Zdobnov, a quotation, reminiscence, Siberian literature, the history of bibliography.

### І. Почему Кавалеров любит маслины?

Читатель «Зависти» помнит два примера «неделовых» вопросов, задаваемых Андреем Бабичевым Николаю Кавалерову: «- Кто такая Иокаста? – спросил он меня однажды ни с того ни с сего. Из

него выскакивают (особенно по вечерам) необычайные по неожиданности вопросы. <...>

- Вы любите маслины? - спрашивает он.

"Да, я знаю, кто такая Иока <c>та! Да, я люблю маслины, но я не хочу отвечать на дурацкие вопросы. Я не считаю себя глупее вас". Так бы следовало ответить ему. Но у меня не хватает смелости. Он давит меня» [Олеша, 1927, с. 70].

«Кодирующая» роль первого из вопросов не вызывает сомнений: если во внутреннем плане «Зависти» он добавляет некоторый штрих к психологической (или квази-психологической) характеристике персонажей, то для читателя — это ключ к мифологической интерпретации текста в целом.

Имя злополучной матери-жены фиванского царя отсылает к мифу об Эдипе, и, что представляется более существенным, к фрейдистской антропологии и психоанализу, популярность которого в стране Советов приходится на первую половину 1920-х гг. Ко времени публикации «Зависти» она была «на излете», хоть и жила в активной памяти читателей

Проекции сюжета об Эдипе на роман Олеши имеют давнюю традицию, и могут быть достаточно продуктивными и остроумными. Автор одной из недавних публикаций, специально посвященной функциям имени Иокасты в романе, прежде чем, перейти к интерпретации, задает резонный вопрос: «Почему именно Иокаста, а не Федра, Клитемнестра или даже какой-нибудь мужской образ из греческой мифологии?» — И дает убедительный ответ: «Иокаста отсылает нас к мифу об Эдипе, который в контексте романа Олеши раскрывается в соответствии с культурным смыслом, заданным началом XX века» [Ушакова, 2012, с. 256].

Труднее сказать что-то определенное о функциональности второго из бабичевских вопросов – о любви к маслинам.

Можно ограничиться указанием на то, что этот вопрос более естествен в устах советского пищевика и «колбасника». Своей (кажущейся?) незначительностью, погруженностью в сферу еды, и, таким образом, быта («нового быта»), он оттеняет важность первого из вопросов. Можно указать на некоторые достаточно смутные смысловые ореолы, связанные с маслинами. Они нехарактерны для русской кухни и русского рациона, но органически вписаны в

Во втором случае в журнальной публикации романа мифологическое имя было искажено опечаткой: Иоката.

культуру и быт Южной Европы, ассоциативно легко связываются и с тем же древнегреческим, и с новозаветным мирами (Масличная гора).

Но этих указаний, кажется, недостаточно. Итак: почему именно маслины, почему не ананасы, не морковь или не какой-нибудь из сортов колбасы?

Первая из гипотез состоит в том, что вопрос о маслинах представляет собой литературную реминисценцию – еще более конкретную (собственно, цитату), но и значительно более специфическую, «трудноопознаваемую».

В 1921 году вышел сборник театральной и литературной критики Александра Беленсона<sup>1</sup> «Искусственная жизнь». Предисловие, написанное Николаем Евреиновым, во-первых, прямо начиналось интересующим нас вопросом (Бабичев у Олеши воспроизводит его дословно); во-вторых, метафора «любовь к маслинам» — сквозная в статье Евреинова, она связывает маслины не только с критикой Беленсона, но и с вполне определенной культурной и жизненной позицией.

Приведем лишь начало и конец этого яркого текста:

- «– Вы любите маслины?
- Так себе.
- Да или нет?
- Гм... пожалуй, впрочем, не очень.

Такого разговора быть не может.

Маслины или очень любят или вовсе не любят (так по крайней мере уверял меня мой гид в Афинах, этой родине маслин —  $\epsilon \lambda \lambda \alpha$  (маслины —  $\delta \rho$  венегреч. — И.Л.], малый наблюдательный и большой гурман).

- Об А. Э. Беленсоне можно сказать то же, что о маслинах его или очень любят или вовсе не любят. Беленсон в искусстве это те же маслины в гастрономии.
- "С гнильцой" писатель, отзываются об А. Э. некоторые, что-то «разлагающее» на кончике его пера; неприятен!

Это конечно несерьезный аргумент! — Марк Аврелий, помнится, любил вишни, немного подгнившие, предпочитая их только что сорванным. "Разлагающее" же начало на кончике пера писателя —

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> См. о нем в энциклопедической статье «Беленсон (Бейленсон) Александр Эммануилович» Е. Яборовой и А. Пирогова [Русские, 1989, с. 205].

это, пожалуй, даже очень уместно для критика-аналитика, специальность которого – разлагать произведения искусства на составные части. <...>

- "Искусство лишь одна из форм преувеличения", сказал Оскар Уайльд.
  - С вами не сговоришься!
  - Это потому, что я люблю маслины, а вы нет.

Как, в самом деле, определить тому, кто любит маслины, за что он их любит? Это так же невозможно, как невозможно для того, кто не любит маслины, определить, за что он их не любит. <...>» [Евреинов, 1921, с. 9–10].

«Маслины самодовлеют в своем вкусе. Питать ("науки юношей питают, отраду старцам подают") не назначение маслин. За литературной трапезой нашей культуры Беленсон – не ростбиф, не уха, не каша, не фазан и не пломбир!.. Другими словами – это не Белинский, не Чернышевский, не Толстой, не Достоевский и не Уайльд!.. Беленсон это маслины. Это закуска. И, если вы мне скажете: "Обойдемся и без закусок! не до жиру, быть бы живу", или: "К чорту маслины, есть и повкусней закуски!" - я вам отвечу, что в Испании, где в самом деле понимают толк в вине и женщинах, где ценят огненную пляску выше сытного обеда, где сразу разбираются в вопросах чести и умеют фехтовать, как нигде в мире, где платят дорого за такие "ненужности", как тонкие кружева или за такие "жестокости", как толедский клинок, где очень вежливы в жизни и зло-насмешливы в сарсуэллах, представляющих "la rueda de la existenza" (Верно: «La rueda de la existencia» – колесо бытия, испанск. – И.Л.), – там, в далекой-далекой от нас Испании не садятся за трапезу (ни бедняк, ни богач!) если нет на столе маслин, аппетитных маслин, обостряющих вкус, вызывающих жажду вина, очищающих и язык, и нёбо для свежих впечатлений, - соленых, терпких, бархатистых.

Но как – вот "проклятый вопрос" – объяснить тому, кто не любит маслин, чем в сущности своей, они достойны нашей приязни?

Но как – вот "проклятый вопрос" – объяснить тому, кто не любит Беленсона, чем, в сущности своей, он достоин приязни?

Ах, уж эти "проклятые вопросы"! И чего они так тревожат меня! Ведь все равно мне не дано разрешить их. Так чего же, спрашивается, я даром волнуюсь!» [Евреинов, 1921, с. 16–17].

Если эта гипотеза верна, наблюдения исследователей, касающиеся театрального начала в прозе Олеши (см., например: [Жиличева, 2013, с. 140–143]), могут наполниться более конкретным содержанием: связью с театральными концепциями Евреинова. Может

быть, в круг источников художественного мира Олеши следует ввести сочинения Беленсона, после выхода ГОД спустя выпустившего – под псевдонимом, восходящим к имени героя неоконченной лермонтовской повести «Штосс»: Александр Лугин книгу прозы, в названии которой слышна перекличка с проблематикой романа Олеши: «Джиадэ, или Трагические индивидуалиста» [Лугин, 1928] (курсив мой. – И. Л.). Партийный критик писал: «К группе буржуазной литературы следует отнести и другое явление истекшего года – "роман ни о чем" Александра Лугина "Джиадэ". <...> Пропитанный мистицизмом, мистической эротикой и, вместе с тем, довольно примитивным цинизмом, роман этот – кстати, далекий от талантливости – объективно рисуется как бы одним из проявлений тех переговоров, которые ведутся между остатками старой и новой буржуазии: а не слиться ли нам, не составить ли некий психоилеологический сплав из остатков разбитых мировоззрений и ублюдочных зародышей "новых" представлений о действительности?» [Ермилов, 1929, с. 55-56].

### II. Кто провожал в последний путь Антона Сорокина?

В методологически важной, но, к сожалению, незамеченной исследователями жизни и творчества омского писателя Антона Сорокина статье О.М. Гончаровой говорится: «Все пишущие о нем в основном пересказывают "чудачества" и "шалости" писателя (эти рассказы кочуют из книги в книгу, вариативны по структуре и содержанию, что заставляет предполагать существование устойчивого претекста-инварианта, автором которого был, несомненно, сам Сорокин) и попадают в сферу бытования мифа, видимо, не подозревая особой "мистифицирующей" природы "сорокинского" текста, невольно втягиваясь в "игру", придуманную много лет назад» [Гончарова, 2001, с. 249].

Одной из первых и самых эффектных мистификаций писателя стала его мнимая смерть в 1915 году.

В очерке «Почему Антон Сорокин покончил жизнь самоубийством» писатель говорит о себе в третьем лице: «В 1915 году в "Огоньке" и других журналах появился портрет Антона Сорокина с надписью "Покончил жизнь самоубийством в Гамбурге". В результате этого было то, что издательства начали присылать требования на посмертные рассказы Антона Сорокина. Группа сибирских писателей во главе с Александром Новоселовым объявила Антону Сорокину

бойкот. После того, как выяснилось, что Антон Сорокин жив, требования на рассказы усилились. <...> Для многих является загадкой, почему Антон Сорокин поместил свой портрет с надписью о самоубийстве. Сделано это было вот почему. Недовольный жизнью Антон Сорокин решил покончить жизнь самоубийством и уже держал револьвер, уже писал последнее письмо и вдруг мелькнула мысль: не доволен жизнью, значит, жизнь не имеет смысла, или же ты сам плох для жизни, тогда переродись, сделайся другим, и Антон Сорокин покончил с прежним, убил все прошлое и захотел стать новым» [Сорокин, 2011, с. 29-30].

Действительно, 8 марта 1915 года в журнале «Огонек» была напечатана фотография писателя в траурной рамке с краткой Сорокин, сибирский «Антон драматург-беллетрист. подписью: окончивший жизнь самоубийством в Гамбурге» [Огонек, 1915, с. 16]. Неделю спустя «Синий журнал» посвятил писателю целую страницу. В неподписанной заметке «Памяти странного человека» сообщалось: «Мы получили от одного из членов семьи А. Сорокина сообщение о том, что покончил самоубийством сибирский беллетрист-драматург Антон Сорокин. Причины, побудившая А. Сорокина покончить жизнь самоубийством, высказаны в последнем письме, которое по цензурным условиям не может быть напечатано. <...>» [Синий, 1915, с. 11]. Там же были напечатаны рассказ Сорокина «Последний бакса Ижтар», фотографический портрет писателя и два «фотоэтюда»: «Книга ужаса» и «Любовь и смерть».

Евг. Венский писал, что «из "Огонька" тяпнули бесплатный материал и провинциальные "иллюстрации"» [Венский, 1915], однако других печатных сообщений о «гибели» сибирского писателя пока не выявлено.

В восприятии и памяти современников некрологические тексты и изложенные в них обстоятельства варьировались от раннего (август того же военного года) «...покончил самоубийством из револьвера "Смит и Вессон" в гор. Кенигсберге от зверства немцев» [Венский, 1915] до позднейшего: «...в журнале был помещен портрет

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Сорокин хранил вырезанный и приклеенный в тетрадь фельетон сатириконца Евгения Венского (Евгений Осипович Пяткин; 1884/1885 — 1943) из «Журнала журналов» (Государственный исторический архив Омской области. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 307. Л. 44). Новосибирскому историку литературы Н.Н. Яновскому, собиравшему материалы о Сорокине, о нем напомнил в письме от 9 ноября 1962 г. А.П. Квятковский: «Кстати: у меня сохранилась в "Журнале

Антона Семеновича с кратким сообщением "о безвременной гибели известного сибирского писателя, который, залюбовавшись закатом, упал за борт океанского парохода, следовавшего в Северную Америку". Антон Семенович от души хохотал над этим нелепым сообщением» [Дружинин, 1958, с. 92].

Отголоски давнего скандала Сорокин умело обыгрывал в 1920-х на «диспутах о путях будущего искусства»: «...Из дальнего угла зала раздался ехидный голосок:

- Уважаемый Антон Семенович, если мне не изменяет память, летом 1913 года в "Синем журнале" было напечатано сообщение о том, что в Омске преждевременно ушел из жизни талантливый писатель и художник Антон Сорокин, к сожалению, не признанный современниками. Это о вас, Антон Семенович?
  - Обо мне!
  - Позвольте, а как же вы теперь...
  - А теперь я воскрес!

Зал ревел от удовольствия... Вопрошающий – растворился» [Филиппов. 1966]<sup>1</sup>.

...Настоящей, не-игровой смерти писателя, наступившей 24 марта 1928 года в Москве, предшествовали мучительная болезнь, коммунальная склока и пожар в квартире писателя, получившие отражение в сибирской прессе [см.: Девятьярова, 1999, с. 25–26, 35].

Погребение довелось организовывать Всеволоду Иванову, в прошлом – ученику Сорокина. Очерк Иванова о Сорокине, одно из последних сочинений писателя, был опубликован после его смерти [Иванов, 1964].

Иванову принадлежит единственное известное свидетельство об обстоятельствах смерти и похоронах писателя, единственный – и последний – раз в жизни оказавшегося в Москве: «...однажды, когда я собирался на собрание в Правление издательства "Круг", где должны

журналов" 1915 г., № 19 статья Евг. Венского об Антоне Сорокине» (Государственный архив Новосибирской области. Ф. 272. Оп. 1. Д. 52. Л. 43).

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Цитирую по газетной вырезке из материалов, собранных биографом Сорокина Е.Г. Раппопортом (1934 – 1977); ныне хранится в личном архиве его брата, А.Г. Раппопорта (Новосибирск). Пользуясь случаем, выражаю А.Г. Раппопорту признательность за предоставление редких материалов. Номер выпуска иркутской газеты и номер страницы, к сожалению, неизвестны.

были разбираться вопросы, которые казались мне тогда страшно важными, раздался телефонный звонок. Женский голос сказал мне:

– Это говорит жена Антона Сорокина. Антон Семенович сильно захворал, и врачи нашли единственный способ спасти ему жизнь – отправить его в Крым. Мне стоило больших трудов уговорить его поехать туда. Когда он приехал в Ялту, санаторий, в который его направили, отказался его принять, так как у него была третья стадия туберкулеза, а при третьей стадии в этот санаторий не принимают. Я не имела возможности и средств хлопотать о переводе Антона Семеновича в другой санаторий, и мы решили, вернее сказать, он настоял, чтобы мы вернулись в Москву и чтобы вы похоронили его здесь. Он просит у вас за все, что сделал вам нехорошего, – прощения. Сейчас он лежит в приемном покое при вокзале. Больных много, положить его некуда, и он лежит на полу. Помогите ему.

Разумеется, я ни капли не поверил, что Антон Сорокин находится при смерти. Я позвонил в "Известия", которые в то время редактировал Г. Устинов, человек, имевший отношение к писательству, сам писатель и друг Есенина. Человек этот охотно пошел мне навстречу, выхлопотал место в хорошей больнице, куда сразу же перевезли Антона Сорокина, а я решил навестить своего старого приятеля после того, как кончится заседание "Круга".

В середине заседания меня вызвали к телефону.

 Говорят из больницы. Здесь по вашей просьбе помещен больной Антон Сорокин. Он только что скончался.

Я написал некролог об Антоне Сорокине и напечатал его в "Известиях". "Приглашаем земляков отдать последний долг замечательному сибирскому писателю". На похороны, кроме жены Сорокина, меня, пришло только два земляка — писатель Ф. Березовский и библиотекарь из Ленинской библиотеки, занимавшийся библиографией Сибири» [Иванов, 1964, с. 21; то же: Иванов, 1978, с. 295].

Упоминаемый некролог был напечатан без подписи Иванова в центральной газете, вероятно, также при содействии сотрудника «Известий», писателя и журналиста Георгия Феофановича Устинова (1888—1932). Заголовком служили имя и фамилия писателя в траурной рамке: «24 марта, в больнице им. Остроухова умер известный сибирский писатель Антон Сорокин.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Верно: *Остроумова*. Алексей Александрович Остроумов (1844 – 1908) – известный русский врач-терапевт, физиолог. – И.Л.

Антон Сорокин был болен туберкулезом третьей стадии. Омские врачи направили его для лечения в Крым, крымский санаторий, однако, не принял больного, так как в Крыму, как известно, третьей стадии туберкулеза не лечат. А. Сорокин вынужден был вернуться. По возвращении в Москву он почувствовал резкое ухудшение и через два часа после приезда умер.

Похороны т. Сорокина состоятся сегодня, в 5 ч. вечера, на Ваганьковском кладбище» [Известия 1928, с. 5].

Гипотеза состоит в том, что безымянным «библиотекарем», упомянутым среди немногих пришедших проводить Сорокина, был выдающийся библиограф, историк библиографии и краевед Николай Васильевич Здобнов (1888 – 1942), уроженец города Шадринска.

Здобнов жил в Москве с 1922 года, и, не будучи сотрудником Публичной Библиотеки им. Ленина, трудился в ее залах над сбором материалов по сибирской библиографии. Обосновывая невольные библиографические лакуны, Здобнов писал в предисловии к «Материалам для сибирского словаря писателей»: «Некоторых из названных изданий нет в московских книгохранилищах, а другими чрезвычайно трудно пользоваться, вследствие слабой постановки дела в быв. Румянцовской, ныне Всесоюзной Публичной Библиотеке имени Ленина, которая совершенно не приспособлена для серьезных библиографических занятий. При таких условиях, конечно, пропуски неизбежны» [Здобнов, 1927, с. 7]<sup>1</sup>.

Итак, если высказанное предположение верно, 27 марта 1928 года в последний путь «Короля сибирских писателей» проводили: его вдова, Валентина Михайловна Сорокина (урожд. Цикарева), писателисибиряки Всеволод Вячеславович Иванов, Феоктист Алексеевич Березовский<sup>2</sup>, — и классик библиографической науки Николай Васильевич Здобнов.

О Сорокине говорится не только в алфавитной части этого издания [Здобнов, 1927, с. 48], но и в предисловии [там же, с. 6–7] – в частности, о рассказе, подписанном «чеховским» псевдонимом: Константин Треплев. Чукча Коплянто Анадырский [Сибирские, 1916, с. 51–54]. Рассказ Сорокина представлял собой переработку очерка В.Г. Тан-Богораза «Коплянто застрелился», напечатанного в «Биржевых ведомостях» (1916. № 15553, 12 мая). Протест автора спровоцировал очередной скандал вокруг имени Сорокина. См.: Тан (Богораз) В. Сибирский трафарет [Журнал, 1916, с. 3]. Благодарю А.А. Россомахина (СПб.) за помощь в поисках этих сведений.

Возможно, Иванов не назвал его фамилии из-за отмеченных в примечаниях к собранию сочинений «смещений временных представлений», несколько раз встречающихся в позднем очерке о Сорокине [Иванов, 1978, с. 721]; возможно — помня об эсерском и антибольшевистском прошлом Здобнова, неоднократно подвергавшегося арестам, как при Колчаке, так и при советской власти, и погибшим в лагере 1942 году...

В беллетризованной биографии Сорокина упомянутая у Всеволода Иванова фигура трансформировалась в образ «старичка-библиографа из Ленинки, прикрепленного к литературе Сибири» [Косенко, 1973, с. 152]. Видимо, аберрация связана с ассоциативными ореолами, витающими вокруг труда библиографа: нетрудно посчитать, что в 1928 году Здобнову было 40 лет.

Автор выражает признательность заведующему Отделом истории библиотечного дела Российской национальной библиотеки А.Н. Антоненко, в электронной переписке с которым оформилась вторая из предлагаемых здесь гипотез.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Венский, Е.** Наши, тетюшские / Е. Венский // Журнал журналов. – 1915. – N 19. – 26 авг. – С. 22.

**Гончарова, О.М.** «Игра» в жизни и творчестве Антона Сорокина / О.М. Гончарова // Культура и текст. Славянский мир: прошлое и современность / под ред. Г.П. Козубовской. Сб. научн. трудов. – Барнаул: Издательство БГПУ, 2001. – С. 249–259.

**Девятьярова, И.Г.** Дом писателя Антона Сорокина / И.Г. Девятьярова. – Омск: Омский областной музей изобразительных

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> В фонде Ф.А. Березовского хранится несколько самодельных машинописных брошюр Сорокина (Российский государственный архив литературы и искусство [Москва]. Ф. 1785. Оп. 2. Ед. хр. 101–103). На обороте обложки одной из них («Зеленые глаза Сибири») – характерная надпись карандашом (Ед. хр. 103. Л. 2 [об.]; без даты): «Всеволоду Иванову дал дорогу Максим Горький. Если у Феоктиста Березовского будет желание на смену Пильняку Иванову и Сейфуллиной выдвинуть Антона Сорокина то сомнения что он не оправдает доверия могут быть напрасными потому что Антон Сорокин сохранил еще то, что потеряли писатели попутчики, веру в силу человеческого коллектива. Антон Сорокин». Сохранена авторская пунктуация. – И.Л.

искусств им. М.А. Врубеля, 1999 (Сер. «Культура, искусство, история города Омска в памятниках и исследованиях»).

**Дружинин,** Г.Ф. Огонь тех лет... (Из литературных воспоминаний) / Г.Ф. Дружинин // Советский Казахстан. — 1958. — № 5. — С. 90—95.

**Евреинов, Н.** Недоказуемое // Беленсон А. Искусственная жизнь / вступ. статья Н.Н. Евреинова; обложка и 13 рисунков Юрия Анненкова; марка Давида Бурлюка. – Пб.: [Стрелец], 1921. – С. 9–17.

**Ермилов, В.В.** Буржуазная и попутническая литература / В.В. Ермилов // Ежегодник литературы и искусства на 1929 год. – М.: Издательство Комакадемии, 1929. – С. 3–81.

**Жиличева, Г.А.** Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (На материале русской прозы 1920-1930-x гг.) / Г.А. Жиличева. – Новосибирск, НГПУ, 2013.-317 с.

Журнал журналов. – 1916. – № 45.

Здобнов, Н.В. Материалы для сибирского словаря писателей (Предварительный список поэтов, драматургов, беллетристов и критиков) / Н.В. Здобнов. – М.: Приложение к журналу «Северная Азия», 1927.

**Иванов, Вс.** Портреты моих друзей: Антон Сорокин / Вс. Иванов // Огонек, − 1964. – № 10. – С. 18–21.

**Иванов, Вс.В.** Собр. соч.: В 8 т. Т. 8 / Иванов Вс. В. — М.: Художественная литература, 1978. - 783 с.

Известия. – 1928. – № 73 (3307), 27 марта, вт.

**Косенко, П.П.** Свеча Дон-Кихота. Повести-биографии и литературные портреты / П.П. Косенко. – Алма-Ата: Жазушы, 1973. – 208 с.

**Лугин, А.** Джиадэ, или Трагические похождения индивидуалиста. (Роман ни о чем) / А. Лугин [Беленсон А.Э.]. – М.: Федерация; Артель писателей «Круг», 1928. – 255 с.

Огонек. – 1915. – № 10, 8 (21) марта.

**Олеша, Ю.К.** Зависть [*Оконч. в Кн. VIII*] / Ю.К. Олеша // Красная Новь. – 1927. – Кн. VII. – С. 64–101.

Русские писатели. 1800 — 1917. Биографический словарь. Т. 1. А — Г. — М.: Советская энциклопедия, 1989.-673 с.

Синий журнал. – 1915. – № 11, 14 марта.

**Сорокин, А.С.** Тридцать три скандала Колчаку / А.С. Лощилов / сост., прим. и предисл. И.Е. Лощилова, А.Г. Раппопорта. – СПб.: Красный матрос, 2011. – 148 с.

**Ушакова, А.Н.** Образ Иокасты в контексте романа Ю.К. Олеши «Зависть» / А.Н. Ушакова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Филология. -2012. -№ 1 (2). - C. 256–258.

Сибирские записки. – 1916. – № 3. – Красноярск.

**Филиппов, С.В.** О Сорокине-художнике: Воспоминаниями делится читатель / С.В. Филиппов // Советская молодежь. — 1966. — 27 дек. — Иркутск.

### АВТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ

## В.В. Мароши<sup>1</sup>

Новосибирский государственный педагогический университет

### К ПРОБЛЕМЕ СИНКРИСИСА ИМЕНИ АВТОРА В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В статье анализируется возможность анализа именных прототипов для персонажей и авторов древнерусской литературы. Это позволяет уточнить представления о роли имени для ее сюжетов и мотивной структуры.

*Ключевые слова*: древнерусская литература, христианство и литература, синкрисис, христианское имя.

## V.V. Maroshi Novosibirsk State Pedagogical University

## ON THE ISSUE OF SINKRISIS OF THE WRITER'S NAME IN OLD RUSSIAN LITERATURE

The article discloses the possibility to analyze personal name prototypes for authors and personages of the Old Russian literature. It allows of specifying the theories in relation to the role of a name for Old Russian literary plots and motiv structures.

**Key words**: Old Russian literature, Christianity and literature, sinkrisis, a Christian name as a model for imitating.

Значимость имени автора в древнерусской литературе определялась прежде всего особыми представлениями об инстанции автора. Историки литературы обычно выделяют здесь две взаимосвязанные, но противоположные тенденции: 1) к коллективному соавторству, где собственно автор вторичен как по

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Мароши Валерий Владимирович – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы и теории литературы Новосибирского государственного педагогического университета

отношению к праву владения книгой, так и к труду переписчикасоавтора, в той или иной степени переделывающего текст; 2) к приписыванию авторства произведений узкому кругу наиболее авторитетных писателей древности. Редуцирование инстанции автора привело к распространению множества анонимных произведений, которые были известны только по названиям. Анонимность бытования произведения была следствием большего, чем в наши дни, интереса к произведению во всей объемности его духовной и материальной структуры (в том числе и баснословной денежной стоимости). М.Н. Сперанский так описывает логику и сам процесс утраты привычной для нас авторской собственности: «Старый русский литературную собственность: человек иначе смотрел на произведение было написано, раз оно было пущено в оборот, оно переставало в его глазах быть личной собственностью написавшего. Имя писателя сохраняется, если оно представляет интерес; но по большей части читателя мало интересует имя автора, его гораздо больше интересует само произведение. Часто имя автора совершенно пропадает, произведение становится анонимным. Мы не знаем целого ряда авторов, хотя произведения их существуют...» [Сперанский, 2002, c.73-74].

Подобные произведения приписывались наиболее известным авторам: «…для придания ЭТИМ произведениям большего значения или ИЗ уважения произведения эти приписывались умышленно, чаще неумышленно, другим лицам, известным, авторитетным. <...> И среди русских рукописей мы встречаем массу произведений с именем Иоанна Златоуста в заголовке,...почти треть их не принадлежит указанному автору, они только подписаны именем Иоанна Златоуста, как лица почетного, чтобы тем самым выразить оценку того или иного важного и любопытного произведения» [Сперанский, 2002, с.74].

Однако для нашей темы важнее стремление древнерусских писцов полностью скрыть свое имя в силу известной христианской добродетели смирения или спрятать его в каком-либо фрагменте текста: «Как приобретение рукописи, так и ее выполнение считается благочестивым подвигом. Смиренный писец считает своей обязанностью скрывать свое имя; поэтому в большинстве случаев мы не знаем, кто написал данную рукопись. Чаще мы знаем, кем эта рукопись пожертвована в церковь, в монастырь; на это мы чаще всего встречаем в рукописях указание в виде записи в конце их, внизу по листам. <...> Но иногда писец не может устоять против искушения, чтобы не сказать о себе, потому что он предпринял очень важное,

большое дело, которое тянется очень долго...» [Сперанский, 2002, с.92-93]. Не менее часто писец указывал в послесловии день святого, в который он завершал работу; имя князя или царя, местного архиерея или своего игумена, при которых он исполнял свой труд.

Это приводило к криптографии имени писца: «...у писца могло быть желание заявить о своем имени, но так как это считалось нескромным и предосудительным..., то писец пускался на своего рода уловку. Он пишет о себе, но так, что не всякий его поймет, а именно, он употребляет шифр, то есть *тайнопись*, иначе — криптограмму» [Сперанский, 2002, с.93]. Однако на более позднем этапе развития палеографической и текстологической систематизации Д.С. Лихачев в своей «Текстологии... сделает вывод о том, что «...переписчики древнерусской литературы крайне редко зашифровывали свои имена [Лихачев, 2001,с. 314]. Тайнописью, по его свидетельству, вписывали свои имена в основном сами авторы. Имена переводных авторов, как уже было сказано выше, либо утрачивались (если автор не был авторитетен), либо распространялись переписчиками на максимально широкое множество текстов.

Типологию и психологическую мотивацию такой авторской криптографии обобщил Д.С. Лихачев: «Как это ни странно, но одно из самых достоверных свидетельств о принадлежности сочинения тому или иному автору извлекается из тайнописных записей. Мне не известно ни одного случая, когда бы указания тайнописи оказались неправильными. Объясняется это. как мне кажется. обстоятельством, что тайнописные записи делались о себе, но не о другом. <...> Делалось это из авторской скромности. Очевидно, две тенденции боролись в составителях тайнописных записей: желание запечатлеть свое имя как автора и, одновременно, сознание нескромности этого желания. Именно этой борьбой и вызывалось, очевидно, это типично древнерусское явление – тайнописные записи о русских писателей. Как бы авторстве было, психологическая борьба характерна по преимуществу для самих авторов, и поэтому мы придаем особое значение этим записям» [Лихачев, 2001, с. 314].

Таким образом, обнаружение имени автора анонимного произведения в том или ином фрагменте рукописи, выявление подлинности авторства, обнаружение поддельности имени автора и т.п. стали задачами текстологической атрибуции текстов древнерусской литературы. В отличие от произведений Нового времени, имя автора не было частью заголовочного комплекса, а использовалось чаще всего в начале и концовке текста — в его сильных

позициях. Эта закономерность, как мы далее убедимся, будет действовать и по отношению к поэтическому распространению имени автора в литературе более позднего времени, успешно подкрепляя имя, вынесенное в паратекст, заголовочный комплекс.

Необходимо отметить, что наиболее яркие «авторские» в сегодняшнем смысле этого слова, уникальные произведения литературы Древней Руси анонимны («Слово о полку Игореве») или атрибутируются легендарным авторам («Моление Даниила Заточника»). Именно на установление их авторства — проясняющегося из исторического контекста или скрытого в самом тексте — в значительной степени обращены усилия как историков древнерусской литературы, так и интерпретаторов-дилетантов<sup>1</sup>.

Имя автора традиционно входит в сферу паратекста (заглавие. эпиграф, адресация и т.п.), но в отличие от других элементов заголовочного комплекса его отношения с текстом обычно не анализируются. Однако оно служит не только для подтверждения него, или указания на но может порождать взаимодействии с текстом поэтические смыслы, особенно в варианте так называемой «поэтической этимологии» автора. Ее основой становится как простейшая, непосредственная этимологизация имени в его референции к очевидному языковому этимону («пушка» для Пушкина, «гоголь» для Гоголя), так и перераспределение элементов имени – в анаграммировании, рифмовке (Есенин – не только «осенний», но и «весенний»), каламбурах (Набоков – набок) и т.п. К имени автора применимы те же аналитические подходы, которые применяются для осмысления имени героя, однако «сокрытость» и даже внеинтенциональность отношения автора к своему имени существенным препятствием подобной становятся самым интерпретации.

Поэтическая этимологизация имен героя и автора в древнерусской литературе, которая бы походила, скажем, на реалистическую или общемодернистскую<sup>2</sup>, была, конечно, невозможна и непредставима. Зато другой тип истолкования, сложившийся задолго до Нового времени, – харизматический, был весьма распространен. Он

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> См., например, о «Слове о полку Игореве»: Сумаруков, Г. Затаенное имя: Тайнопись в «Слове о полку Игореве». – М.: Изд-во МГУ, 1997.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> См. об этом в нашей монографии: Мароши, В.В. Имя автора (историко-типологические аспекты экспрессивности). – Новосибирск, 2000.

будет использоваться и позже, например, Державиным в поэтической аллегорико-эмблематического интерпретации смысла крестильного имени Гавриил или уже в Серебряном веке в духе кощунственного (на наш взгляд) переосмысления образа своего небесного покровителя, архангела Михаила, поэтом Михаилом Кузминым. Основой религиозно-поэтического для такого истолкования имен как героя, так и автора в христианской культуре была их соименность по отношению к одному из многочисленных имен сакральных покровителей, «небесных сродников». Сюжетная типология или характерология, сложившиеся вокруг церковного имени в панегирических текстах или Писании, в той или иной степени должны были обусловливать поведение изображаемого героя.

Такая религиозная «харизматизация» имени в свою очередь восходила к античному риторическому приему сопоставления (συγκρισις), в котором герой, понятие, предмет характеризуются через сравнение с другим. Синкрисис должен был продемонстрировать либо равноценность, либо превосходство одного над другим, в любом случае речь шла о некоем уже имевшемся идеальном образце. В рамках христианской культуры лицо или событие, которому давал характеристику повествователь, как правило, сравнивалось не просто с историческим или литературным персонажем, но по преимуществу с героями Ветхого и Нового Заветов святителями, мучениками веры, почитаемыми церковью. Поэтому персонажи, например, жития или похвального слова изображались обычно на фоне их одного или нескольких прототипов.

Это могло быть не только прямое сравнение с прототипом, предполагавшее простое упоминание его имени, но и цитирование или перефразирование первоисточника образа, и даже использование общеизвестных мотивов, связанных с харизматическим героем. Однако даже соименность героев древнерусской литературы с библейскими или житийными персонажами не стала до сих пор предметом сколько-нибудь развернутого анализа. Сначала о границах использования самого термина «синкрисис». Нельзя не согласиться с немецким ученым Д. Фрайданком в том, что для древнерусской литературы «применение терминов античной риторики уместно, строго говоря, только там, где можно доказать или по крайней мере предположить знание автором теории риторики» [Фрайданк, 1987, Термин «сравнение», введенный Д.С. Лихачевым, c.224]. представляется исследователю более уместным по отношению к древнерусской литературе, однако мы все же позволим себе в дальнейшем воспользоваться именно словом «синкрисис», поскольку

наибольшей степени соответствует либо стихийным оно риторическим потенциям, либо рефлективным навыкам обращения авторов с именами персонажей. Любое осмысление имени героя в тексте в смысловом или звуковом отношении вырастает из мифа, подразумевавшего потенциально неограниченную корреляцию текста и имени, но строится уже по принципам риторики, даже если они не осознаются самим автором, а применяются подражательно. Очевидно и то, что синкрисис был характерен прежде всего для жанра похвального слова у византийских и южнославянских авторов, в которых и развернутость, и число сопоставлений, и, наконец, сам уровень сравнения значительно выше, чем в древнерусских житиях.

Еще более сложным, чем проблема соименности героя харизматическому покровителю, представляется синкрисис имени автора в древнерусской литературе. Сравнение собственно автором или соавтором-писцом себя со святым не было характерным из-за «гордыни», которой подобное уравнивающее сравнение могло обернуться. Попробуем однако проверить возможность синкрисиса для наиболее известных текстов, в которых древнерусские авторы выступали одновременно главными действующими и повествующими лицами произведения. Разумеется, речь пойдет о «Слове («Молении») Даниила Заточника» и «Житии протопопа Аввакума».

«Слово» Даниила Заточника принадлежит к числу наиболее загадочных литературных памятников Древней Руси. Оно известно в нескольких редакциях, которые настолько отличаются друг от друга, что правильнее говорить не о разных редакциях одного произведения, а о разных произведениях, подписываемых именем Даниила. Неразрешимым представляется вопрос о личности автора и характере его сочинения: то ли это вымышленный образ, от лица которого анонимный автор создал сугубо литературное произведение, то ли Даниил Заточник — историческая личность, а его произведение — послание вполне определенному князю. Мы, разумеется, не столь компетентны, чтобы попытаться разрешить хотя бы одну из этих проблем. В аспекте синкрисиса имени героя очевидна, по крайней мере та специфическая риторическая стратегия текста, которая построена на уподоблении автора своей участи перипетиям судьбы пророка Даниила.

Напомним, что оказавшись якобы в опале за излишнюю прямоту и испытав в изгнании все тяготы нищенской жизни, Даниил Заточник обращается к князю Ярославу Владимировичу с просьбой помиловать его и приблизить к себе, указывая на свои достоинства (ум., мудрость, дар художественного слова) и претендуя на роль

княжеского советника, посла и ритора. Автор широко заимствует афоризмы из книг Священного писания (Псалтыри, притч Иисуса Сираха, притч Соломона и др.). Очевидно, что главный источник синкрисиса — персонажи Библии и связанные с ними общеизвестные ситуации.

Соименник автора — ветхозаветный пророк Даниил, как известно, был за свои выдающиеся способности определен на службу при царском дворе вавилонского царя и оставался в звании придворного сановника во все время царствования Навуходоносора и его преемников. На своем якобы юном возрасте, контрастирующим с умудренностью настаивает и Даниил Заточник: «Азъ бо одѣниемъ оскуденъ есмь, но разумом обиленъ; Унъ възрастъ имѣю, а старъ смыслъ во мнѣ» [Памятники...,1980, с. 394]. Библейский Даниил еще в юности попал в вавилонский плен «отроком» вместе с другими родственниками царя Седекии — Ананией, Азарией и Мисаилом: «И даровал Бог четырем сим отрокам знание и разумение всякой книги и мудрости, а Даниилу еще и даровал разуметь и всякие видения и сны» (Дан:1,17). На дар толкователя снов и пророка Заточник, правда, не претендует — синкрисис соименности не распространяется на наиболее харизматичные коннотации имени.

После покорения Вавилона пророк Даниил стал советником царей Дария мидийского и Кира персидского. Для синкрисиса имени, таким образом, важно, что тезка гипотетического автора, несмотря на свой статус «чужака», был поочередно советником трех царей. Сюжетной ситуацией мудрого советника при царе объясняется, повидимому, загадочное обращение к князю как сыну не князя, а именно «царя»: «Тѣмъже вопию к те бѣ, одержимъ нищетою: Помилуй мя, сыне великаго царя Владимера» [Памятники..., 1980, с. 390]. Исследователи по-разному объясняют такую адресацию. Упоминание заголовке «Слова...» загадочного Ярослава Владимировича мотивируется обычно тем, что редактор заменил мало известного ему или вовсе неизвестного Ярослава Всеволодовича «второй редакции» Ярославом Владимировичем, подразумевая под последним князя Ярослава Мудрого, сына еще более известного Владимира I киевского, великого князя, которому вполне подходило наименование «великого царя». В другой интерпретации «первая редакция» адресована одному из сыновей Владимира Мономаха – князю Юрию Владимировичу Долгорукому или князю Андрею Владимировичу Доброму, так как только один Владимир Мономах, в силу своего происхождения по матери от рода Константина Мономаха и титула – великого князя киевского – мог быть назван «царем».

Все эти сложные подмены и смешения ориентированы на ситуацию гипотетической реальности адресата «Слова...» и, разумеется, его автора. Если же допустить «литературность», обобщенность как последнего, так и первого, то текстовые контаминации могут быть объяснены синкрисисом соименности, универсализирующим ситуацию до типовой, имевшей прецеденты в древнерусской или библейской истории. Тогда точная идентификация адресата неважна, да и не нужна, поскольку он — обобщенный представитель как локальной, «княжеской», так и «универсальной», «царской» Власти, которая, в свою очередь, не может обойтись без мудрого Советника.

Другая значимая часть ветхозаветных коннотаций имени – его связь с ситуацией временного, но грозящего смертью заточения, в которую библейский Даниил по оговору недругов попадал дважды (заключение в «львиный ров» при Дарии и Кире). В обширной инвективе Даниила Заточника против «злых жен», занимающей перечисляются существенную часть «Слова...» изгнанники затворники Ветхого Завета, начиная с Адама и заканчивая тезкой, пророком Даниилом: «Женою сперва прадед нашь Адам из рая изгнан бысть; жены ради Иосиф Прекрасный в темници затворен бысть; жены ради Данила пророка в ров ввергоша, и лви ему нози лизаху...» [Памятники....1980, с. 396]. Автор, увлекшись риторикой обличения, совершенно напрасно приписывает злым женам, а не придворным завистникам интриги против Даниила. Таким образом, мы, со своей стороны, готовы примкнуть к тем, кто утверждает, что Даниил и его возможный покровитель – это чисто литературные образы.

Написав эту часть статьи, мы обнаружили, что воронежский филолог А.И. Гончаров пошел еще дальше по пути сравнения "Слова" с пророческой книгой Даниила. Библейский синкрисис у него подчинен стратегии древнерусского юродства<sup>1</sup>. Определение «Слова» как «трансмутации» Книги пророка Даниила [Гончаров, 2004, с.100] слишком упрощает суть дела, хотя в этой статье содержатся гораздо более глубокие и пространные доказательства преемственности этих двух текстов, чем в нашей работе.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> См.: Гончаров, А.И. Энтелехия юродства в «Слове» Даниила Заточника // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. – 2004. – № 1. – С. 92-102.

Сопоставление подобного же рода - с харизматичным который библейским персонажем, является соименником невымышленного, но легендарного автора – с высокой степенью предсказуемости возникает и в «Житии протопопа Аввакума», в котором автор и герой, как известно, впервые в житии совпадают. Атмосфера русской религиозной жизни в то время была близка к апокалиптической. Естественно, что уже в ранней старообрядческой литературе возникает образ пророка-бойца, подвиги которого во имя правой веры сравниваются с подвигами библейских пророков и новозаветных апостолов. В «Житии», как справедливо отмечает А.М. Ранчин, «невозможно перечислить все скрытые и явные сопоставления Аввакума с Христом и пророками, а противников – с их гонителями, причем они даже преобладают количественно над сопоставленями с греческими и русскими святыми» [Ранчин, 2007, с.249]. С.А. убедительно соотносит ситуации и Демченков фразеологию «Жития...» с пророческими книгами Библии: «Жанровая природа «Жития» протопопа Аввакума определяется ориентацией этого библейский профетический памятника на канон. «Житие» обнаруживает предельную близость к ветхозаветным пророчествам по целевым установкам, принципам отбора материала. особенностям субъектной и сюжетно-композиционной организации» [Демченков, 2003, с. 32].

По крайней мере в трех эпизодах – испытания голодом во время заключения в тюрьме, спора о вере, чудесного спасения от смерти малолетней дочерью – проявляется особое отношение Аввакума к явному и скрытому смыслу своего пророческого имени статуса. Библейская основа и психологическая подоплека первого эпизода были впервые детально прокомментированы М.Н. Климовой [Климова, 2012, с. 36-41]. Поскольку томская исследовательница ссылается на первое издание нашей книги, мы, в свою очередь, не откажем себе в удовольствии использовать материалы и наблюдения из ее статьи.

Антириторическая стратегия Аввакума в данном случае не позволяет называть прием повествования «синкрисисом», скорее это «сравнение», правда, используемое автором вполне сознательно. Основой сопоставления и в этом случае, как и с Даниилом Заточником, стала эпоха вавилонского пленения и судьба иудейских пророков, ситуации «заточения», изгнания, чудесного спасения. Напомним, что Аввакум — один из двенадцати малых библейских пророков. В текстах службы «богоглаголивый» Аввакум представлен как ревнитель закона и обличитель неправедных судей. Однако

обращение к синкрисису собственного имени в «Житии...» прежде всего связано со сценой, которая изображалась на иконах пророка Даниила: обычно в их верхней части рисовался несомый ангелом из Иудеи пророк Аввакум, посланный Богом накормить заключенного во рву Даниила.

Этот эпизод входил в неканоническая часть книги пророка Даниила: «Был в Иудее пророк Аввакум, который, сварив похлебку и накрошив хлеба в блюдо, шел на поле, чтобы отнести это жрецам. Но Ангел Господень сказал Аввакуму: отнеси этот обед, который у тебя, в Вавилон к Даниилу, в ров львиный. Аввакум сказал: господин! Вавилона я никогда не видал и рва не знаю. Тогда Ангел Господень взял его за темя и, подняв его за волосы головы его, поставил его в Вавилоне над рвом силою духа своего. И воззвал Аввакум и сказал: Даниил! Даниил! возьми обед, который Бог послал тебе. Даниил сказал: вспомнил Ты обо мне. Боже, и не оставил любящих Тебя. И встал Даниил и ел; Ангел же Божий мгновенно поставил Аввакума на его место» (Дан: 14, 33-40). В буквальном смысле воспринимал этот эпизод Священной истории и протопоп Аввакум, упомянувший его во вступительной части Книги бесед: «...человек бысть пророк Аввакум, его же принесе ангел от Иеросалима с пищею в Вавилон, в ров к Даниилу...» [Житие протопопа Аввакума, 1960, с. 124].

М.Н. Климова объясняет влиянием именно этого эпизода так называемое «чудо в Андроньевом монастыре», случившееся с заключенным туда Аввакумом: «Таже меня взяли от всенощнаго Борис Нелединской со стрельцами; человек со мною с шестьдесят взяли: их в тюрьму отвели, а меня на патриархове дворе на чепь посадили ночью. Егда ж россветало в день недельный, посадили меня на телегу, и ростянули руки, и везли от патриархова двора до Андроньева монастыря и тут на чепи кинули в темную полатку, ушла в землю, и сидел три дни, ни ел, ни пил; во тьме сидя, кланялся на чепи, не знаю на восток, не знаю – на запад. Никто ко мне не приходил, токмо мыши, и тараканы, и сверчки кричат, и блох довольно. Бысть же я в третий день приалчен, - сиречь есть захотел, - и после вечерни ста предо мною, не вем-ангел, не вем-человек, и по се время не знаю, токмо в потемках молитву сотворил и, взяв меня за плечо, с чепью к лавке привел и посадил и ложку в руки дал и хлеба немножко и штец похлебать, – зело прикусны, хороши! – и рекл мне: "полно, довлеет ти ко укреплению!" Да и не стало ево. Двери не отворялись, а ево не стало! Дивно только - человек; а что ж ангел? ино нечему дивитца везде ему не загорожено». [Житие протопопа Аввакума, 1960, с. 63].

М.Н. Климова так комментирует инвариантность смылса эпизода: «Но неизменным во всех трех редакциях остается смысловое ядро чуда: таинственное появление в «темной полатке» неведомого благодетеля, поддержавшего силы узника простой мужицкой едой. Эта устойчивость не позволяет усомниться в том, что в основе эпизода лежит реальное для автора происшествие, трактовка которого ... не менялась у протопопа на протяжении всей его работы над Житием. Незабываемым эпизод делают чувственная реальность описанного чуда и парадоксальное соединение в нем «небесного» и земного, сверхъестественного и бытового» [Климова, 2012, с. 37].

Как считает М.Н. Климова, неведомый посланник и не мог быть опознан как именной покровитель, речь может идти лишь о бессознательном проекции библейского и иконографического эпизода на собственное житие «...силы его могучего организма послали Аввакуму спасительную галлюцинацию, выстроенную по модели житийных рассказов. При этом из галереи «святых помощников» агиографического православного пантеона неосознанно, безошибочно была выбрана наиболее подходящая кандидатура – его святой покровитель, библейский пророк Аввакум. Впрочем, протопоп так никогда и не узнал своего спасителя, хотя «промежуточный» статус его ощутил очень точно». [Климова, 2012, с. 40]. Отметим, что и сам Аввакум открыто не уподобляет себя пророку Даниилу, и неведомый посетитель не опознан автором как библейский персонаж, его статус не определен.

Будучи наделен пророческим именем, Аввакум может в определенной ситуации и вести себя как любой из библейских пророков. Он так и поступает, например, когда «набокъ повалился» на соборе вселенских патриархов, подражая тем самым пророку Иезекиилю [См. Лихачев, Панченко, 1976. с. 150]. Однако А.М. Ранчин в дальнейшем развитии ситуации («Посидите вы, а я полежу») справедливо видит и еще один юродский смысл - сопричастность пророкам, в первую очередь Аввакуму («...егда оузрите Авраама и Исаака, и Иакова, и вся пророкы...възлягут въ Царствии Божии» (Лк:.13:28-30) См. [Ранчин, 2007, с. 265]). Другой юродский жест - напротив, постоянное самоуничижение, Аввакума которым самовозвеличивание. Эксплицитное, оборачивается открытое наименование себя в тексте «пророком», у него, напротив, становится иронией, направленной на самого себя, самоумалением перед всемогуществом Бога.

Это подтверждает эпизод чудесного спасения протопопа его малолетней дочерью, который завершает цепь предшествующих

чудесных событий на озере Шакша: «На обеде я едше, грех ради моих, подавился — другая мне смерть! С полчаса не дышал, наклонясь, прижав руки, сидя. А не кусом подавился, но крошечку рыбки положа в рот: вздохнул, воспомянув смерть, яко ничтоже человек в житии сем, а крошка в горло и бросилась, да и задавила. Колотили много в спину, да и покинули; не вижу уж и людей, и памяти не стало, зело горькогорько в то время было. Ей, горька смерть грешному человеку!

Дочь моя Агрепена была не велика, плакав, на меня глядя, много, и, никто ея не учил, – ребенок, розбежався, локтишками своими ударилась в мою спину, и крови печенье из горла рыгнуло, и дышать стал. Большие промышляли надо мною много и без воли Божий не могли ничево зделать, а приказал Бог ребенку, и он, Богом подвизаем, **пророка** от смерти избавил. Гораздо не велика была, промышляет около меня, бытто большая, яко древняя Июдифь о Израили, или яко Есвирь о Мардохее, своем дяде, или Девора мужеумная о Вараце.

Чюдно гораздо сие, старец: промысл Божий ребенка наставил **пророка** от смерти избавить!

Дни с три у меня зелень горькая из горла текла, не мог ни есть, ни говорить: сие мне наказание за то, чтоб я не величался пред Богом совестию своею, что напоил меня среди озера водою. А то смотри, Аввакум, - и ребенка ты хуже, и дорогою, было, идучи, исчезнул, — не величайся, дурак, тем, что Бог сотворит во славу свою чрез тебя какое дело, прославляя свое пресвятое имя. Ему слава подобает, Господу нашему Богу, а не тебе, бедному, худому человеку. Есть писано во пророцех, тако глаголет Господь: с л а в ы с в о е я и н о м у н е д а м. Сие реченно о лжехристах, нарицающихся Богом, и на жиды, не исповедающих Христа Сыном Божиим. А инде писано : с л а в я щ и я м я - п р о с л а в л ю. Сие реченно о святых Божиих; егоже хощет Бог, того прославляет.

Вот смотри, безумне, **не сам себя величай**, но от Бога ожидай; как Бог хощет, так и строит. А ты-су какой святой? Из моря напился, а крошкою подавился! Только б Божиим повелением не ребенок от смерти избавил, и ты бы, что червь: был, да и нет! А величаесся, грязь худая: я су бесов изгонял, то-се делал, а себе не мог помощи, только бы не робенок! Ну, помни же себя, что нет тебя ни со што, аще не Господь что сотворит по милости своей. Ему же слава» [Житие Аввакума, 1991, с.78]. «Слава» «пресвятого имени» Бога для Аввакума несопоставима с «величанием» себя. Поэтому застывший, окончательный статус «пророка» для него — гордыня, в смирении, сознании своей малости — спасение. Аввакум, уподобляясь

библейским пророкам больше, чем кто-либо другой из древнерусских авторов, по-юродски же и обличает свои пророческие претензии.

По крайней мере на основе двух похожих стратегий можно сделать вывод о том, что синкрисис как реального, так и легендарного автора по отношению к своему харизматическому покровителю в древнерусской литературе носит противоречивый характер. Скрытое уподобление себя изгнанному пророку оборачивается открытым самообличением у Аввакума, констатацией крайней степени своей маргинальности социальной И слишком демонстративным вожделением милости власти – у Даниила Заточника. Автор и равен соименному лицу, и недостоин его. Харизматический герой более целен в своей мотивированности церковным именем, поскольку изображается «со стороны» и обычно лишен (если он не юродивый) самоотрицающего начала.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Гончаров, А.И**. Энтелехия юродства в «Слове» Даниила Заточника / А.И. Гончаров // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. -2004. -№ 1. -C. 92-102.

Демченков, С.А. Библейская профетическая традиция в «Житии» протопопа Аввакума: К проблеме жанра: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / С.А. Демченков. – Омск, 2003. – 193 с.

Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения / Под ред. Н.К. Гудзия. Вступ. статья В.Е. Гусева. – М.: Гослитиздат, 1960. – С. 53–122.

**Житие Аввакума** и другие его сочинения. – М.: Советская Россия, 1991.-368 с.

**Климова, М.Н.** Из агиографических комментариев к Житию протопопа Аввакума («чудо в Андроньевом монастыре» и Житие пророка Аввакума) / М.Н. Климова // Сибирский филологический журнал. – 2012. —  $\Omega$  2. – C. 36-41.

**Лихачев, Д.С., Панченко, А.М**. «Смеховой мир» Древней Руси / Д.С. Лихачев, А.М. Панченко. – Л.: Наука, 1976. – 204 с. – (Сер. «Из истории мировой культуры»).

**Лихачев, Д.С.**, при участии **Алексеева А.А.** и **Боброва А.Г.** Текстология (на материале русской литературы X-XVII вв.) / Д.С. Лихачев. — СПб.: Алетейя, 2001. — 759 с. — (Славянская библиотека. Bibliotheca slavica).

**Памятники литературы** Древней Руси: XII век. – М.: Художественная литература, 1980. – 704 с.

**Ранчин, А.М.** «Вертоград Златословный: Древнерусская книжность в интерпретациях, разборах и комментариях» / А.М. Ранчин. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 558 с.

Сперанский, М.Н. История древней русской литературы / М.Н. Сперанский. — СПб.: Лань, 2002. — 4-е изд. — 542 с. (Мир культуры, истории и философии).

**Фрайданк,** Д. Литературный прием синкрисиса в трех древних славянских текстах / Д. Фрайданк // Исследования по древней и новой литературе. – Л., 987. – С. 224-229.

# Д.Б. Терешкина<sup>1</sup> Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого

#### «ГДЕ, УКАЖИТЕ НАМ, ОТЕЧЕСТВА ОТЦЫ?» (МИНЕЙНЫЙ КОД В СИСТЕМЕ ПЕРСОНАЖЕЙ КОМЕДИИ А.С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА»)

Статья посвящена рассмотрению «минейного кода» системы персонажей комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума». Многослойный смысл комедии заключен, в частности, в сопоставлении характеристик образов комедии с житийными идеалами их небесных покровителей. Профанируя значение имени, в том числе родовых имен, персонажи комедии являют собой ниспровержение идеалов служения людям и отечеству, что является объектом сатиры автора.

**Ключевые слова:** имя, минейный код, отчество, отечество, конфликт отцов и детей.

### D.B. Tereshkina Novgorod Yaroslav-the-Wise State University

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Терешкина Дарья Борисовна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого

# "WHERE ARE THOSE FATHERS OF THE NATION?" (MENAION CODE IN THE SYSTEM OF CHARACTERS IN ALEXANDER GRIBOYEDOV'S COMEDY "WOE FROM WIT")

The article analyses the Menaion code in the system of <u>personages</u> in A.S. Griboedov's comedy "Woe from Wit". The multy-level meaning of the comedy is, in particular, in the <u>juxtaposition</u> of the characteristics of its figures to hagiographic ideals of their divine patrons. Profaning the meaning of the name, including patrimonial names, the comedy characters represent the overthrow of the ideals of serving to one's nation and fatherland, which is the object of the writer's satire.

**Key words:** name, Menaion code, <u>patronymic</u> name, fatherland, the conflict of fathers and children

Когда говорят об именах в «Горе от ума», отмечают их обилие в комедии, а также наличие «говорящих имен», имея в виду, прежде всего, значимые фамилии персонажей [Грибоедов, 1988]. Представляется, что не менее значимыми являются в комедии имена. В фамилии автор выражает единственную черту персонажа, отличающую его от всех остальных и вместе с тем вписывающую его в систему однотипных героев. Имена же содержат скрытый смысл, гораздо более широкий, ибо он не выражен прямо. Примечателен известный факт, что с фамилиями А.С. Грибоедов определился сразу и более не менял их; вариантов же имен в разных списках немало.

Если обозначить все имена, используемые в комедии, получим примечательное семантическое поле. Это не только типичные для России и распространенные имена начала XIX в., но и яркие характеристики персонажей, несмотря на кажущуюся десемантизацию имен вследствие их типичности, привычности.

Наибольшей степенью типизации обладают имена внесценических персонажей, упоминаемых в тексте. К таковым относятся Пульхерия Андреевна, которую Чацкий предполагает в пару французу Гильоме («Он не женат еще? – На ком? – Хоть на какойнибудь княгине, / Пульхерии Андревне, например» [Грибоедов, 1995, I, с. 29]); Прасковья Федоровна, к которой Фамусов зван на форели, Настасья Николаевна, о которой Фамусов справляется у Скалозуба, знает ли он ее; Ирина Власьевна, Лукерья Алексевна, Татьяна Юрьевна, о которых Фамусов с восхищением говорит «судьи всему, над ними нет судей»; наконец, знаменитая княгиня Марья Алексевна, мнение которой приравнивается взбешенным Фамусовым чуть ли не к

высшему суду, после которого – либо жизнь, либо смерть. При всей значимости, которая придается этим персонам, сами имена и формы этих имен с головой выдают их невысокое происхождение: большинство их принадлежит не дворянскому сословию, а, согласно статистике нареченных, родившихся в конце XVIII в. девочек, приводимой В.А. Никоновым [Никонов, 1974], в лучшем случае – купеческому. То же относится к мужским именам лишь обозначаемых персонажей – Евдоким Воркулов, Боринька, Ипполит Маркелыч, Лахмотьев Алексей, происхождение которого выдает простонародная (по прозвищу) этимология фамилии. Важно здесь именно скопление подобных имен, обозначающих соответствующий круг их носителей.

Сложнее, если персонажи более или менее развернуты. Имеющий каждый в той или иной мере свой жизненный (пусть и эпизодный) сюжет, персонаж, помимо прочих семантических связей, включается (посредством своего имени) в сюжет жития своего небесного покровителя. Имея в виду особую семантичность имен литературных персонажей, этот своего рода «житийный код» оказывается не менее важным, чем степень употребительности того или иного имени в реальной жизни соответствующей эпохи. Система персонажей в целом составляет структуру, в которой важны и горизонтальные (среди самих героев), и вертикальные (в отношении сонма святых покровителей) связи, что обнаруживает «минейный код», в котором значимость обретают не только личностные характеристики действующих лиц, но и их взаимодействие и взаимообусловленность. Соответствие либо несоответствие персонажа своему тезоименитому покровителю определяет степень (условно говоря) «положительности» персонажа, близости его автору. К Чацкому, носящему имя автора, мы еще вернемся. Все другие лица в удивительным образом совпадают характеристиках со своими одноименными святыми с точностью до наоборот.

Так, имя Максим — «величайший» — освящено подвигами мучеников. Максим Петрович в «Горе от ума» ниспровергает значение своего «высокого» имени в буквальном смысле: падает на куртаге, сначала оступившись, а потом, унижаясь и ища одобрение вельможной особы и мирской славы в высоком чине («Кто перед всеми знал почет? В чины выводит кто и пенсии дает? — Максим Петрович!»).

Или женское имя «Наталья», имеющее в комедии особое значение. Как известно, в Музейном автографе в сцене встречи гостей Фамусова возгласы приветствия княжон и графинь-внучек «Княжна Зизи! Княжна Наталья!» в окончательном варианте поменялось на

«Княжня Зизи! Мими!». Овеянное к тому времени в литературе положительной семантикой имя «Наталья» и связанное, по мнению В.А. Кошелева, с «Наташиным текстом», идущим от катенинской Наташи [Кошелев, 2012], оказалось, судя по всему, неуместным в представительниц авторской обрисовке молодых фамусовского окружения. Имя «Наталья» носит в комедии другой персонаж – Наталья Дмитриевна из четы Горичей. Именно она противоположностью является полной своей небесной покровительницы. Читающееся в «Четьих-Минеях» «Страдание святых мучеников Адриана и Наталии» на первый план выдвигает имя мужа, светлую память которого берегла и продолжила после его мученической смерти его супруга Наталия. Наталья Дмитриевна в «Горе от ума» при общей нейтральности непривлекательна именно абсолютным главенством над мужем, превратившим вполне добропорядочного Платона Михайловича в мужа-мальчика, мужаслугу, именуемого вовсе искаженным и уничижительным «Попошь». Имя Платон, связанное со святым VIII в Платоном Студийским, а также святым IV в. Платоном Анкирским (оба они были узниками и исповедниками), дискредитируется в образе Платона Михайловича отрицанием именно этих двух типов подвига. Исповедник - это праведник, не боящийся открыто выступать в защиту святынь; Платон Михайлович не рискует на открытое слово даже против своей жены. Платоны стали узниками за проповедь христианства – Платон Михайлович становится узником собственной супруги, овладевшей его душой и смирившей остатки его духа. Такое положение мужа, мужчины, к которому в лице Молчалина стремится и Софья, противоречит всем канонам, вменявшимся Священным Писанием и Священным Преданием, которое в России того времени чтили, в контексте общественных связей, только на уровне святцев да именин.

Наличие отчества, как правило, не является обязательной составляющей в структуре образа персонажа литературного произведения, не всегда оно актуализировано в тексте. В «Горе от ума» почти все персонажи с отчествами; лишены отчеств лишь некоторые действующие лица. Нет имени по отцу у Лизы – не только потому, что она не родовита, но и потому, что, согласно типизации героини-субретки, которыми была полна европейская драматургия того времени, жизнь ее растворена в жизни госпожи. Женские имена на французский манер (Мими, Зизи, Катишь), не предполагая отчеств вследствие молодости героинь, становятся иллюстрацией ухода от родового имени, что ведет к более общим выводам: «Здесь нет Отечества и отчеств тоже нет». Имен по отцам нет у мужских

персонажей — Левона, Бориньки, Воркулова Евдокима, Лахмотьева Алексея — членов Секретнейшего Союза, которым восхищается Репетилов, не имеющий, к слову, не только отчества, но и имени.

Совпадают отчества двух персонажей — туза-камергера Кузьмы Петровича и дяди Фамусова, Максима Петровича, заслужившего высочайшее внимание исключительно шутовством. Учитывая это сходство, мы можем видеть в них если не братьев по отцу (отчеству), то уж точно — по духу, в какой-то мере отождествляя их.

Примечательно наличие в «Горе от ума» трех персонажей с отчествами, повторяющими имя: Сергей Сергеич (Скалозуб), Антон Антоныч (Загорецкий), Фома Фомич. Это имена персонажей, далеких от авторской симпатии. По сути, «дубляж» имени, нивелирующий личные отличительные черты, является свидетельством отсутствия отчества, «растворяющегося» в имени. Такое сочетание имени и отчества становится сигналом авторской мысли: «копия отца», отсутствие индивидуальной судьбы. Это особенно актуально в контексте значений имен: Фома — «близнец», Сергей — «высокий» («трех сажень удалец», говорит о Скалозубе Хлестова), Антон — «вступающий в бой», что в усилении фамилией «Загорецкий» лишь завершает обрисовку образа.

Родственные связи в комедии имеют особое значение.

У Софьи нет матери, мадам Розье была приставлена к ней в качестве наставницы. Но, по словам Фамусова, «не надобно иного образца, / Когда в глазах пример отца» [Грибоедов, 1995, I, с. 19]: на самом деле, отеческие чувства Фамусова вполне искренни, и только в его устах мы слышим ласкательно-уменьшительные формы имени дочери – Софьюшка, Сонюшка. Актуализация отчества Софьи в тексте комедии важна именно потому, что именем с отчеством героиню именуют все персонажи, кроме автора и тех, кто связан с Софьей родственными узами. «Софья Павловна» она для Чацкого в разговорах с Фамусовым (в других случаях Чацкий избегает называть Софью по имени, не успев привыкнуть к новым отношениям между ними), для самого Фамусова в минуты наставлений дочери. София, имя с абсолютно положительной семантикой («премудрость») и уже ставшее литературной константой, не только умаляется соседством с отчеством (Павел - «малый»), но и вписывает героиню в контекст ее окружения, всякий раз напоминая о ее отце, от которого она и биологически, и, как оказалось, социально неотделима.

Главный герой, которому автор дал свое имя, тоже именуется именем с отчеством. Имя, несомненно, концентрированно семантично:

Александр – «защитник», Андрей – «мужественный». Значит ли это, что Чацкий так же, как и Софья, вписан в круг, в котором он вырос?

Об отце Чацкого известно только то, что он (как и мать) умер, был другом Фамусова, в доме которого прошли детство и отрочество героя вплоть до его отъезда за границу. Чацкий – сирота, и это как будто избавляет его от сыновнего пиетета или хотя бы послушания. Это позволило некоторым исследователям высказать следующую мысль, на первый взгляд, вполне верную, о редуцировании в русской литературе первой половины XIX в. отеческого начала: «Читатель ничего не знает об отцах Евгения Онегина, Печорина. Сами конфликты отрицают присутствия романов возможность родительского начала. <...> Максимально одинокий персонаж представляется псевдосиротой, своеобразным вариантом просветительского найденыша. <...> Литература начала XIX в., романтического индивидуализма, постигая школу сознательно сопротивляется патриархальной целостности семьи, тем самым упрощая задачу автора в изображении героя-идеолога, независимо от локальности семейно-бытового конфликта» [Ястребов, Мурзак]. Иными словами, имей Чацкий живого отца, не выступал бы он так горячо, открыто и непримиримо в фамусовском обществе.

Думаем, это не совсем так, поскольку, на наш взгляд, именно проблема отцовства является ключевой для всей драмы. Чацкий – не сирота, он возвращается в дом Фамусова как выросший в нем, а претензия Хлестовой на участие в воспитании героя («Я за уши его дирала, / Только мало» [Грибоедов, 1995, I, с. 82]) лишь подтверждает это. Язвительные шутки Чацкого в адрес старых общих знакомых в разговоре с Софьей объяснимы только тем, что он воскрешает в воспоминаниях их детские проказы (например, в рассказе о разоблачении ими «живого соловья» в доме московского туза, слова Чацкого «играем и шумим по стульям и столам, / А тут ваш батюшка с мадамой» [Грибоедов, 1995, I, с. 27] и т.д.). Чацкий возвращается как блудный сын, с той только разницей, что в евангельской притче сын, растративший свое доброе имя в грехе, принят в доме отца с радостью. Чацкий, три года странствовавший в поиске образования, принят враждебно – именно за это. Стремление стать умнее и свободнее воспринимается отцами как претензия на главенство, как покушение на веками сложившиеся устои, предполагающие безоговорочное почитание старших. Безотцовщина Чацкого – не причина его поведения, и лишь исходная ситуация. При этом не освобождает себя от почтительного отношения к почившим близким: в щекотливой ситуации рассказа о Максиме Петровиче Чацкий говорит: «Я не об

дядюшке о вашем говорю, / Его не возмутим мы праха» [Грибоедов, 1995, I, с. 38]. Единственное требование Чацкого к «веку минувшему» - вспомнить о единоначалии слов «отчество» и «отечество». Именно поэтому в его монологе слова «Где, укажите нам, отечества отцы?» не подменяют понятий, переводя проблему из родовых отношений в социальную. В «Горе от ума» нет этого разделения, поскольку его нет для Чацкого. Сирота он или нет – к «отцам Отечества» он предъявляет самое высокое требование: быть образцом для сынов, воспитывая в последних прежде всего стремление к общему благу. Лишь в этом случае возможно не прикрытие отцами с тыльных сторон, а по имени и отчеству славное житие. Как известно, слово «отечество» (по наблюлениям B.B. Виноградова) имело особенно острый общественно-политический И лаже революционный поколении декабристов, в то время как слово «родина» было нейтральным. Это значение слова «отечество» развилось под влиянием французской революции, где «патриот» значило «революционер», и еще в 1797 году Павел I приказал изъять из языка слово «отечество» и заменить на слово «государство». В этом смысле можно сказать, что Чацкий понимает служение отечеству вполне в русле христианской традиции, где «любовь к родине является деятельным осуществлением по отношению к ней заповедей Божиих» [Мещеринов] и где иконографический тип, изображающий Бога Отца, Бога – Духа Святого и Бога - Сына, сидящего на коленях Отца, именуется «Отечество». Причем традиции христианской: не только опубликованной в 4-м номере «Вестника Европы» за 1802 год статье Н.М. Карамзина «О любви к отечеству и народной гордости» прямо говорилось: «Патриотизм есть любовь ко благу и славе отечества и желание способствовать им во всех отношениях. Он требует рассуждения - и потому не все люди имеют его». Способность отца поступиться родственными отношениями во имя Отечества (т.е. земли отца) была совершенно не свойственна тузам московского общества, не понятна им. А потому вместо своих образцов, каждый из которых не выдерживает никакой критики (как в случае с Фамусовым и Софьей), даются или попускаются уродливые иностранные списки. Потому и отсутствие истинного служения подменяется идеями ложного отцовства, в котором животная (родственная) любовь полностью вытесняет духовную. Главный герой (а с ним А.С. Грибоедов, переживавший проблему отцовства как никто другой) отстаивает отца и отчество в их исконном значении, сопряженными с понятием «отечество». И если он не был услышан в доме отцов, вырастивших его, это не означает еще его поражения. Соглашаясь

полностью со словами С.А. Фомичева, повторим: «Как будто слово не самодостаточно? Как будто слово должно быть обязательно заговором, а не откровением?..» $^1$ .

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Грибоедов, А.С.** Полное собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. / А.С. Грибоедов /Под ред. С.А. Фомичева. – СПб: Нотабене, 1995. - 345 с.

**Грибоедов, А.С.** Сочинения / А.С. Грибоедов; Сост. С.А. Фомичев. – М.: Художественная литература, 1988. – 751с.

**А.С. Грибоедов.** «**Горе от ума**»: подробный комментарий. Учебный материал. Интерпретации / Сост. Е.А. Яковлева. – М.: Айриспресс, 2006. – 316 с.

**Кошелев, В.А.** «День Бородина» и Четии Минеи / В.А. Кошелев // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков. Вып. 7. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2012. – С. 31 – 40.

**Никонов, В.А.** Имя и общество / В.А. Никонов. – М: Наука, 1974. – 278 с.

**О. Петр (Мещеринов).** Жизнь в церкви. Размышления о патриотизме / О. Петр (**Мещеринов**) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.kiev-orthodox.org/site/churchlife/1039.

Ястребов, А.Л., Мурзак, И.И. «Ошибки отцов» и «поздний ум» детей: конфликт поколений в русской литературе/ А.Л. Ястребов, И.И. Мурзак [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.rcp.ru/sochineniya\_po\_literature\_i\_russkomu/referat\_oshibki\_otcov\_i\_pozdnij\_um\_detej.html.

 $<sup>^{1}</sup>$  Ссылаемся на высказывание С.А. Фомичева в докладе «Феномен А.С. Грибоедова и современность», зачитанном на Пленарном заседании Первых международных чтений в Алуште (26 мая 2012 г.).

#### С В Савинков<sup>1</sup>

Воронежский государственный педагогический университет
Воронежский государственный университет

#### «ПЕСТРАЯ КУЧА» И «СТРОГИЙ ПОРЯДОК»: ОБ АРХИТЕКТОНИКЕ ГОГОЛЕВСКОГО МИРА И ПИСЬМА

В статье рассматриваются полярные системы координат гоголевского мира и письма – «пестрая куча» и «строгий порядок». Они, как хаос и космос, выражают у Гоголя и два состояния бытия, и два возможных способа организации жизненного и творческого материала. Между составляющими пеструю кучу разнородными элементами при определенных обстоятельствах способна образоваться чудная связь, позволяющая состояться чему-то новому, неожиданному и замечательному. Такой «безответственной» живописности Гоголь противопоставляет род деятельности, в основе которой лежит принципиально иной характер сбора, уже экспрессивного, а основывающегося на анализе изучаемых явлений и процессов. Вопрос о том, как все же поступать – собирать в кучу или собирать в одно целое разнородные элементы по определенному плану, был для Гоголя и проблематичным, и драматичным. В конечном счете, ответить на этот вопрос – означало для Гоголя решить вопрос о своем художническом или учительном призвании.

*Ключевые слова*: куча, эклектика, порядок, искусство, природа, живописность, письмо, учительство

#### S.V. Savinkov

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Савинков Сергей Владимирович Н́ доктор филологических наук, профессор кафедры теории, истории и методики преподавания русского языка и литературы Воронежского педагогического университета и профессор кафедры истории журналистики и литературы Воронежского университета.

### Voronezh state pedagogical University Voronezh state University

# A "MOTLEY HEAP" AND "INTEGRITY": TOWARDS THE ISSUE OF THE ARCHITECTONICS IN N. GOGOL'S WORLD AND WRITING

The article highlights the contradistinctive coordinate systems of the Gogol's world and writing – "a motley heap" and "integrity". As chaos and cosmos they express in Gogol's life and writing two states of being, and the two possible ways of organizing life and creative material. The disparate components of a motley bunch can under certain circumstances, form a 'wonderful' unity that gives rise to something new, unexpected and wonderful. Such 'unaccountable' picturesqueness Gogol contrasts with activity based on a fundamentally different of putting things together – not spontaneously expressive but based on an analysis of the phenomena and processes. The question of what to do – to make a heap or integrate heterogeneous elements on a definite plan and thus create a single whole was for Gogol both problematic and dramatic. Eventually, to answer this question meant to Gogol to follow either his didactic or artistic calling.

*Key words and concepts*: heap, eclectic, order, art, nature, picturesqueness, writing, teaching

В «Мертвых душах», в той части, где Чичиков встречается с Плюшкиным, представляется сооружение, с образом которого для Гоголя связывались некоторые очень для него важные идеи. Это сооружение Н знаменитая плюшкинская куча. Ключевое слово в ее описании «нагромождение». В качестве оппозиционного плюшкинской куче противочлена выступает плюшкинский запущенный сад. С ее налегающей тяжестью резко контрастирует его воздушная легкость, с ее оседающим движением книзу Н его устремленность кверху, с ее банальной беспорядочностью - его замысловатые переплетения и связи. Перед дробностью, аморфностью, бессвязностью и незавершенностью плюшкинской кучи сад являет образец окончательного совершенства. И не случайно, что в его абрисе улавливаются контуры храма<sup>1</sup>: «Зелеными облаками и неправильными,

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> И это описание очень напоминает то, как в статье об «Архитектуре нынешнего времени» Гоголь говорит о готическом храме: «В ней всё соединено вместе: этот стройный и высоко возносящийся над головою лес сводов, окна огромные, узкие, с

куполами небесном трепетолистными лежали на горизонте соелиненные вершины разросшихся на свободе дерев. Белый колоссальный ствол березы, лишенный верхушки, отломленной бурею или грозою, подымался из этой зеленой гущи и круглился на воздухе, сверкающая как правильная мраморная, колонна; остроконечный излом его, которым он оканчивался к верху вместо капители, темнел на снежной белизне его, как шапка или черная птица» [Гоголь, 1951, VI, с. 112-113].

В вошедшей в состав «Арабесок» статье «Об архитектуре нынешнего времени» Гоголь отдает предпочтение именно тем храмовым архитектурным стилям, где ярко обозначена органическая связь с природой. Эти два стиля Н готический (исполинский) и древнеиндийский (экзотический) Н Гоголь мечтает возродить в нынешний мелочный век, но так, чтобы их формы соединились между собой и образовали новое, неожиданное и живописное единство.

Как уже отмечалось в описании сада Плюшкина проявилось понимание Гоголем категории «живописного», усвоенной им у английских эстетиков XVIII века, и в частности у Ювдейла Прайса. Речь идет об «Эссе о живописном по сравнению с величественным и прекрасным», где Прайс определение живописного представление о резких изменениях (в отличие от постепенных, прекрасному), запущенности, сложности. свойственных эффект запущенности и, тем самым, живописности, считал Прайс, возникает тогда, когда сложные очертания и формы свободно растущей зелени стирают правильные отношения, созданные

бесчисленными изменениями и переплетами, присоединение к этой ужасающей колоссальности массы самых мелких, пестрых украшений, эта легкая паутина резьбы, опутывающая его своею сетью, обвивающая его от подножия до конца шпица и улетающая вместе с ним на небо; величие и вместе красота, роскошь и простота, тяжесть и легкость — это такие достоинства, которых никогда кроме этого времени не вмещала в себе архитектура. Вступая в священный мрак этого храма, сквозь который фантастически глядит разноцветный цвет окон, поднявши глаза кверху, где теряются пересекаясь стрельчатые своды один над другим, один над другим, и им конца нет, Н весьма естественно ощутить в душе невольный ужас присутствия святыни, которой не смеет и коснуться дерзновенный ум человека» [Гоголь, 1952, VIII, с. 57].

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> К примеру, см. об этом: [Дмитриева, Купцова, 2008, с. 290-291].

человеком. Как раз такого рода стирание и наблюдается в плюшкинском саду: «Словом, всё было как-то пустынно-хорошо, как не выдумать ни природе, ни искусству, но как бывает только тогда, когда они соединятся вместе, когда по нагроможденному, часто без толку, труду человека пройдет окончательным резцом своим природа, облегчит тяжелые массы, уничтожит грубоощутительную правильность и нищенские прорехи, сквозь которые проглядывает нескрытый, нагой план, и даст чудную теплоту всему, что создалось в хладе размеренной чистоты и опрятности» [Гоголь, 1951, VI, с. 113].

Слово «нагромождение» (которое Гоголь употребляет по отношению к человеческому труду) отсылает к плюшкинской куче, но в этом случае указывает на признак не разделяющий, а связывающий ее с садом. Подобно плюшкинской куче, плюшкинский сад тоже представляет собой некое эклектичное образование (сочетание разностилевых «архитектурных» элементов), но совершенно другое — такое, где все разнородные элементы образуют живописное единство. Неожиданное соединение природы и искусства и образовало между разнообразными элементами плюшкинского сада «чудную связь».

Одним из наиболее ярких примеров образования «чудной связи» разнородных элементов являет для Гоголя Рим, дающий возможность зримо представить «как у каждого города были целые томы истории; как разом возникли здесь все образы и виды гражданства и правлений: волнующиеся республики сильных непокорных характеров и полновластные деспоты среди их... почти сказочный блеск герцогов и монархов крохотных земель; меценаты, покровители и гонители; целый ряд великих людей, столкнувшихся в одно и то же время; лира, циркуль, меч и палитра; храмы, воздвигающиеся среди браней и волнений; вражда, кровавая месть, великодушные черты и кучи романических происшествий частной жизни среди политического общественного вихря и чудная связь между ними: такое изумляющее раскрытие всех сторон жизни политической и частной, такое пробуждение в столь тесном объеме всех элементов человека, совершавшихся в других местах только частями и на больших пространствах!» [Гоголь, 1938, III, с. 240-241].

С точки зрения Гоголя, римскому примеру должна следовать и современная градостроительная архитектура: «Прочь этот схолацизм, предписывающий строения ранжировать под одну мерку и строить по одному вкусу! Город должен состоять из разнообразных масс, если хотим, чтобы он доставлял удовольствие взорам. Пусть в нем совокупится более различных вкусов. Пусть в одной и той же улице возвышается и мрачное готическое, и обремененное роскошью

украшений восточное, и колоссальное египетское, и проникнутое стройным размером греческое. Пусть в нем будут видны: и легко выпуклый млечный купол, и религиозный бесконечный шпиц, и восточная митра, и плоская крыша италианская, и высокая фигурная фламандская, и четырехгранная пирамида, и круглая колонна, и угловатый обелиск. Пусть как можно реже дома сливаются в одну ровную, однообразную стену, но клонятся то вверх, то вниз. Пусть разных родов башни как можно чаще разнообразят улицы. Неужели найдется такой смельчак или, лучше сказать, несмельчак, который бы ровное место в природе осмелился сравнить с видом утесов, обрывов, холмов, выходящих один из-за другого?» [Гоголь, 1952, VIII, с. 71].

Современный архитектор, ПО сути, должен плюшкинским делом - собиранием разнородных вещей. Но только если в плюшкинской куче вещи утрачивают свои отличительные признаки, то в куче, собранной архитектором, они должны «заиграть своими резкостями». Главное условие для образования такой игры Н эффект неожиданности: «Нужно толпе домов придать игру, чтобы она, если можно так выразиться, заиграла резкостями, чтобы она вдруг врезалась в память и преследовала бы воображение... Масса города имеет уже тем выгоду, что ее вдруг можно изменить, исправить по своему произволу. Иногда одно только строение среди ее – и она совершенно изменяет вид свой, принимает другое выражение; так, как рисунок ученика вдруг оживляется под кистью карандашом его учителя, который в одном месте подкрепит, в другом отделит, в третьем только тронет, Н и всё уже не то. Притом самые ошибки уже подают идею о том, как избежать их, бесхарактерное подает мысль о характерном, мелкое и плоское вызывают в противоположность дерзкое и необыкновенное, углубление вниз подает идею о возвышении вверх и наоборот» [Гоголь, 1952, VIII, с. 72]. В отличие от Плюшкина, такой строитель всякое архитектурное разнообразие собирает в одну кучу не механически, а так, что все его элементы вступают в живую между собой игру<sup>1</sup>.

Другой, не менее выразительный пример возникающего из разнородных элементов чудного образования для Гоголя представляют пестрые малороссийские песни: «Иногда они кажутся совершенно беспорядочными, потому что сочиняются мгновенно, и так как взгляд народа жив, то обыкновенно те предметы, которые первые бросаются на глаза, первые помещаются и в песни. Но зато из этой пестрой кучи

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> См. о гоголевской тактике и стратегии при создании «Арабесок» в статье: [Фуссо, 1995, с. 69-81].

вышибаются такие куплеты, которые поражают самою очаровательною безотчетностью поэзии. Самая яркая и верная живопись и самая звонкая звучность слов разом соединяются в них. Песня сочиняется не с пером в руке, не на бумаге, не с строгим расчетом, но в вихре, в забвении, когда душа звучит и все члены, разрушая равнодушное, обыкновенное положение, становятся свободнее, руки вольно вскидываются на воздух и дикие волны веселья уносят его от всего» [Гоголь, 1952, VIII, с. 95].

Запорожская Сечь, как она изображается в «Тарасе Бульбе», также представляет собой своеобразную пеструю кучу, из которой, как оказывается, и «разливается воля и козачество на всю Украйну!»: «Везде, по всему полю, живописными кучами пестрел народ. По смуглым лицам видно было, что все они были закалены в битвах, испробовали всяких невзгод. Так вот она, Сечь! Вот то гнездо, откуда вылетают все те гордые и крепкие, как львы!» [Гоголь, 1937, II, с. 62].

Как видно, из «пестрой кучи» (будь то пестрая куча Рима или пестрая куча малороссийских песен) способна, как говорит Гоголь, «вышибаться» поэзия или способны «вылетать» великие воины, но только в том случае, если между элементами эту кучу составляющими образуется «чудная связь». Понятно, что образоваться такая связь может не во всякой куче (не в куче Плюшкина), но также понятно и то, что вне пестрой кучи она образоваться не может.

когда из собранного Ситуация, в одну вдруг «вышибается» нечто замечательное, была чрезвычайно близка и Гоголю-художнику. Можно даже сказать, что организация такой ситуации является наиважнейшей составляющей тактики и стратегии его художнического письма. К примеру, когда Гоголь высказывается по поводу замысла «Ревизора», он всякий раз употребляет одно и тоже выражение – «собрать в кучу». Во многом благодаря такому «сбору», как полагает Гоголь, его комедия и смогла произвести эффект потрясающего воздействия на зрителей (который, как можно судить по «Авторской исповеди», и для самого автора стал неожиданностью): «В Ревизоре я решился собрать в одну кучу всё дурное в России, какое я тогда знал, все несправедливости, какие делаются в тех местах и в тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости, и за одним разом посмеяться над всем. Но это, как известно, произвело потрясающее действие. Сквозь смех, который никогда еще во мне не появлялся в такой силе, читатель услышал грусть» [Гоголь, 1952, VIII, с. 441].

«Собрать в одну кучу» означало для Гоголя дать возможность возникновению между персонажами спонтанных связей и отношений,

дать возможность раскрытию характеров и ситуаций с неожиданных сторон и тем самым избежать открытого резонерского выступления: «Автор, если бы даже и имел эту мысль, то и в таком случае поступил бы дурно, если бы ее обнаружил ясно. Комедия тогда бы сбилась на бы ИЗ нее выйти какая-нибудь аллегорию, могла нравоучительная проповедь. Нет, его дело было изобразить просто ужас от беспорядков вещественных, не в идеальном городе, а в том, который на земле. Н собрать в кучку всё, что есть похуже в нашей земле, чтобы его поскорей увидали, и не считали бы этого за то необходимое зло, которое следует допустить и которое так же необходимо среди добра, как тени в картине. Его дело изобразить это темное так сильно, чтобы почувствовали все, что с ним надобно сражаться, чтобы кинуло в трепет зрителя, и ужас от беспорядков пронял бы его насквозь всего. Вот, что он должен был сделать, а это уж наше дело выводить нравоученье» [Гоголь, 1951, IV, с. 134].

«Собиранию в кучу» Гоголь противопоставляет род деятельности, в основе которой лежит принципиально иной характер сбора, уже не спонтанно-экспрессивного, а основывающегося на анализе изучаемых явлений и процессов. Такого рода сбор должен лежать в основе деятельности архитектора-творца. «Архитектортворец должен иметь глубокое познание во всех родах зодчества. Он менее всего должен пренебрегать вкусом тех народов, которым мы в отношении художеств обыкновенно оказываем презрение. Он должен быть всеобъемлющ, изучить и вместить в себе все бесчисленные изменения их. Но самое главное: должен изучить всё в идее, а не в мелочной наружной форме и частях. Но для того, чтобы изучить в идее, нужно быть ему гением и поэтом» [Гоголь, 1952, VIII, с. 71-72].

При таком подходе случайностный элемент исключается, и архитектора-творца представляет собой выстроенное в соответствии с продуманным планом, с определенной (воспитательной и познавательной) целью и все связующей идеей. Такой идеей, позволившей соединить архитектуру разных времен и народов, могла бы стать, как воображается Гоголю, идея улицылетописи: «...я думал, что весьма не мешало бы иметь в городе одну такую улицу, которая бы вмещала в себе архитектурную летопись. Чтобы начиналась она тяжелыми, мрачными воротами, – прошедши видел бы с двух сторон возвышающиеся первобытного величественные здания дикого вкуса, обшего первоначальным народам. Потом постепенное изменение ее в разные виды: высокое преображение в колоссальную, исполненную простоты, египетскую, потом в красавицу греческую, потом в сладострастную александрийскую и византийскую с плоскими куполами, потом в римскую с арками в несколько рядов, далее вновь нисходящую к диким временам и вдруг потом поднявшеюся до необыкновенной роскоши аравийскою, потом дикою готическою, потом готикоарабскою, потом чисто готическою, венцом искусства, дышащею в Кельнском соборе, потом страшным смешением архитектур, происшедшим от обращения к византийской, потом древнею греческою, в новом костюме и наконец, чтобы вся улица оканчивалась воротами, заключившими бы в себе стихии нового вкуса. Эта улица сделалась бы тогда в некотором отношении историею развития вкуса, и кто ленив перевертывать толстые томы, тому бы стоило только пройти по ней, чтобы узнать всё» [Гоголь, 1952, VIII, с. 75].

С мыслью о поиске единства в разнообразии должен действовать и собирающийся представлять всеобщую историю историк. Приступая к работе, он должен исходить из того, что «всеобщая история, в истинном ее значении, не есть собрание частных историй всех народов и государств без общей связи, без общего плана, без общей цели, куча происшествий без порядка, в безжизненном и сухом виде, в каком очень часто ее представляют. Предмет ее велик: она должна обнять вдруг и в полной картине всё человечество... Она должна собрать в одно все народы мира, разрозненные временем, случаем, горами, морями, и соединить их в одно стройное целое; из них составить одну величественную полную поэму... Связь эта должна заключаться в одной общей мысли: в одной неразрывной истории человечества, перед которою и государства и события Н временные формы и образы!» [Гоголь, 1952, VIII, с. 26].

Вопрос о том, как все же поступать – собирать в кучу или собирать в одно целое разнородные элементы по определенному плану, был для Гоголя и проблематичным, и драматичным. В конечном счете, ответить на этот вопрос – означало для Гоголя решить вопрос о своем художническом или учительном призвании.

В «Авторской исповеди» Гоголь вспоминает о том, что при написании «Мертвых душ» сначала он хотел следовать первому принципу, но этому помешало предъявляемое его к самому себе требование строго организованного, «целеустремленного» письма: «После Ревизора я почувствовал, более нежели когда-либо прежде, потребность сочиненья полного, где было бы уже не одно то, над чем следует смеяться. Пушкин находил, что сюжет М<ертвых> д<уш> хорош для меня тем, что дает полную свободу изъездить вместе с героем всю Россию и вывести множество самых разнообразных характеров. Я начал было писать, не определивши себе обстоятельного

плана, не давши себе отчета, что такое именно должен быть сам герой. Я думал просто, что смешной проект, исполненьем которого занят Чичиков, наведет меня сам на разнообразные лица и характеры; что родившаяся во мне самом охота смеяться создаст сама собою множество смешных явлений, которые я намерен был перемешать с трогательными. Но на всяком шагу я был останавливаем вопросами: зачем? к чему это? что должен сказать собою такой-то характер? что должно выразить собою такое-то явление? Спрашивается: что нужно делать, когда приходят такие вопросы? Прогонять их? Я пробовал, но неотразимые вопросы стояли передо мною. Не чувствуя существенной надобности в том и другом герое, я не мог почувствовать и любви к делу изобразить его. Напротив, я чувствовал что-то в роде отвращенья: всё у меня выходило натянуто, насильно и даже то, над чем я смеялся, становилось печально. Я увидел ясно, что больше не могу писать без плана, вполне определительного и ясного, что следует хорошо прежде самому себе цель сочиненья объяснить существенную полезность и необходимость, вследствие чего сам автор возгорелся бы любовью истинной и сильной к труду своему, которая животворит всё и без которой не идет работа» [Гоголь, 1952, VIII, с. 441].

Имеющие итоговое значение для жизни и творчества Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями» свидетельствуют о том, что все же его окончательным шагом стал выбор в пользу принципа собирания в одно. В «Выбранных местах...» читатель находит не собранный в кучу разнородный материал, а материал, выбранный и организованный автором с определенной целью. Непредсказуемость и спонтаность, которые таятся в пестрой жизненной куче, здесь гасятся с помощью особых манипуляций: общая жизненная куча разбивается на отдельные кучи, и эти отдельные кучи организуются в определенную систему, не позволяющую проявиться никакому «беспорядку лействий»<sup>1</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Ср. имеющее для Гоголя этого периода методологическое значение описание манипуляций с разного рода кучками в главе XXIV «Выбранных мест...» («Чем может быть жена для мужа в простом домашнем быту, при нынешнем порядке вещей в России»), посвященной научению делу укрепления вещественного, а с ним и душевного порядка: «Разделите ваши деньги на семь почти равных куч. В первой куче будут деньги на квартиру, с отопкою, водой, дровами и всем, что ни относится до стен дома и чистоты двора. Во второй куче Н деньги на стол и на все съестное с жалованьем повару и

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Гоголь, Н.В.** Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. VI / Н.В. Гоголь. – М.: изд-во АНСССР, 1951. – 924 с.

**Гоголь, Н.В**. Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. III / Н.В. Гоголь. – М.: изд-во АНСССР, 1938. – 728 с.

**Гоголь, Н.В.** Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. VIII / Н.В. Гоголь. – М.: изд-во АНСССР, 1952. – 816 с.

продовольствием всего, что ни живет в вашем доме. В третьей куче Н экипаж: карета, кучер, лошади, сено, овес, словом Н всё, что относится к этой части. В четвертой куче Н деньги на гардероб, то есть все, что нужно для вас обоих затем, чтобы показаться в свет или сидеть дома. В пятой куче будут ваши карманные деньги. В шестой куче Н деньги на чрезвычайные издержки, какие могут встретиться: перемена мебели, покупка нового экипажа и даже вспомоществование кому-нибудь из ваших родственников, если бы он возымел внезапную надобность. Седьмая куча Н Богу, то есть деньги на церковь и на бедных. Сделайте так, чтобы эти семь куч пребывали у вас несмещанными, как бы семь отдельных министерств. Ведите расход каждой особо, и ни под каким предлогом не занимайте из одной кучи в другую. Какие ни представлялись бы вам в это время выгодные покупки и как бы ни соблазняли они вас своею дешевизною, не покупайте. На это можете отважиться потом, когда побольше укрепитесь. А теперь не позабывайте ни на миг, что все это вами делается для покупки твердого характера, а эта покупка покамест для вас нужнее всякой другой покупки, и потому будьте в этом упрямы. Просите бога об упрямстве. Даже и тогда, если бы оказалась надобность помочь бедному, вы не можете употребить на это больше того, сколько находится в определенной на то куче. Если бы даже вы были свидетелем картины несчастия, раздирающего сердце, и видели бы сами, что денежная помощь может помочь, не смейте и тогда дотрогиваться до других куч, но поезжайте по всему городу, по всем вашим знакомым и старайтесь преклонить их на жалость: просите, молите, будьте готовы даже на униженье себя, чтобы это осталось вам в урок, чтобы вы помнили вечно, как вы были доведены до жестокой необходимости отказать несчастному, как вы должны были из-за этого подвергнуться унижению и даже осмеянью публичному; чтобы это не выходило у вас из ума, чтобы вы через это приучались обрезывать себя в расходах по каждой куче и заранее помышлять о том, чтобы к концу

**Гоголь, Н.В.** Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. II / Н.В. Гоголь. – М.: изд-во АНСССР, 1937. – 764 с.

**Гоголь, Н.В.** Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. IV / Н.В. Гоголь. – М.: изд-во АНСССР, 1951. – 552 с.

**Дмитриева Е.Е.**, Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай / Е.Е. **Дмитриева, О.Н.** Купцова. – М.: О.Г.И., 2008. – 544 с.

**Фуссо С.** Ландшафт «Арабесок» / С. Фуссо // Гоголь: материалы и исследования. – М.: Наследие, 1995. – С. 69-81.

# Э.В. Кельметр<sup>1</sup>, Тюменский государственный университет

## Н.А. Рогачева<sup>2</sup> Тюменский государственный университет

#### ЯЗЫК ТЕЛА В ПОЭЗИИ ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО

года оставался от каждой остаток для бедных, а не сходились бы только концы с концами... Заведите для всякой денежной кучи особенную книгу, подводите итог всякой куче каждый месяц и перечитывайте в последний день месяца все вместе, сравнивая всякую вещь одну с другою, чтобы уметь узнавать, во сколько раз одна нужнее другой, чтобы видеть ясно, от какой прежде нужно отказаться в случае необходимости, чтобы научиться мудрости постигать, что из нужного есть самое нужнейшее. Держитесь этого строго в продолжение целого года. Крепитесь и будьте упрямы, и во все это время молитесь богу, чтобы укрепил вас. И вы окрепнете непременно. Важно то, чтобы в человеке хотя что-нибудь окрепнуло и стало непреложным; от этого невольно установится порядок и во всем прочем. Укрепясь в деле вещественного порядка, вы укрепитесь нечувствительно в деле душевного порядка» [Гоголь, 1952, VIII, с. 338-340].

<sup>1</sup> Кельметр Эльвира Викторовна – ассистент кафедры издательского дела Тюменского государственного университета, аспирант кафедры русской литературы Тюменского государственного университета

<sup>2</sup> Рогачева Наталья Александровна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы Тюменского государственного университета

Телесность рассматривается как поэтическая категория, моделирующая художественный мир и субъектную структуру поэзии Иннокентия Анненского, как источник и основная форма полифонии лирического текста.

**Ключевые слова**: И. Анненский, телесность, поэтика, полифония, поэтический язык

# **E. V. Kelmetr** Tyumen State University

### N.A. Rogacheva

# Tyumen State University BODY LANGUAGE IN INNOKENTY ANNENSKY'S POETRY

Corporality is studied in the article as a poetic category, modeling the artistic world and structure of subject in the poetry by Innokenty Annensky, serving as a source and the main form of polyphony of a lyrical text.

*Key words:* I. Annensky, corporality, poetics, polyphony, poetic language.

Сущность лирики ПО И. Анненскому определена способностью поэта воплотить отклик души на мельчайшие движения внешнего мира, передать человеческое ощущение во всей его синкретичности. Так, обращаясь к Ш. Бодлеру в статье «Что такое поэзия?», Анненский характеризует его сонет «Сплин» («Pluviôse, irrité contre la vie entière...») как «подслушанный» в осенней капели [Анненский, 1979, с. 203]. Подобная творческая установка (если можно назвать установкой спонтанные реакции на явления действительности и вызванные ими ассоциативные связи) и мира Анненского есть константа поэтического всех его проявлениях, намеках, недосказанностях.

Стремление охватить одним взглядом разновременные состояния реальности (*«Все глазами взять хочу я // Из темнеющего сада...»*) – характерная авторская интенция. Она дала повод одним из первых критиков творчества Анненского М. Волошину и В. Брюсову назвать его импрессионистом [Волошин, 1988, с. 526; Брюсов, 1975, с. 328]. Импрессионизм, однако, предполагает известную

единоличность, монологизм сознания лирического субъекта. Поэзия Иннокентия Анненского полифонична, что неоднократно отмечали исследователи его творчества (Ю.М. Лотман, А.В. Федоров, С. . Бройтман, Т.В. Бердникова, Н.В. Налегач, Г.В. Петрова и др.). При этом природа полифонии трактуется весьма различно. А.В. Федоров связывает многоголосный характер поэтики с влиянием русской психологической прозы, Ф.М. Достоевского в первую очередь [Федоров, 1984, с. 88], и традициями поэзии Н.А. Некрасова, считая, что многоголосье — способ уловить «биение жизни», почувствовать присутствие рядом с собой иного «я» [Федоров, 1984, с. 112-113].

М.М. Бахтин, называя Анненского «голосом вне хора», говорил о ситуации, когда голос поэта, хоровой по своей природе, утрачивает связь с хором, лирика разлагается на множество голосов, и каждый отдельный существует в «срыве» [Бахтин, с. 149–150]. Подчеркивая, что «всякая лирика жива только доверием к возможной хоровой поддержке», М.М. Бахтин соотносит «разложение лирики» с «ослаблением доверия» к ценностной позиции хора («другого вне меня»), что порождает «своеобразный лирический стыд себя, стыд лирического пафоса, стыд лирической откровенности...» [Бахтин, 1979, с. 149]. Полагая, что Анненский во многом предвосхитил «идею диалога» у М.М. Бахтина, С.Н. Бройтман связывает диалогизм лирики Анненского с трагической иронией: «"Нас окружают и, вероятно, составляют, – утверждал поэт – два мира: мир вещей и мир идей. Эти миры бесконечно далеки один от другого, и в творении один только человек является их высоко-юмористическим (в философском смысле) и логически непримиримым соединением" <....>. Речь здесь идет не о тривиальном двоемирии, а о ситуации гораздо более сложной. Два мира, о которых говорит поэт, не являются внешними друг другу: они нераздельны, "мистически" близки и "кем-то больно и бесцельно сцеплены" <...>, хотя в то же время разноприродны» [Бройтман, 2008, с. 217].

Но как же проявляется полифония в структуре лирического высказывания? По мысли Ю.М. Лотмана, многоголосье лирики Анненского порождено «разносистемностью элементов текста» [Лотман, 1972, с. 111], в борьбе с которой формируется единый лирический тон стихотворения. Формой многоголосья в лирике Анненского служит расщепление лирического «я». На этот существенный аспект поэтики И. Анненского обращает внимание Г.П. Козубовская, подчеркивая, что «механизм возникновения мифа у Анненского предопределен степенью сокрытия или выявленности

лирического «я» в сюжете стихотворения. Сокрытие «я» ведет к олицетворению, персонификации стихий, выдвижению их на первый план в качестве основных действующих лиц» [Козубовская, 1995, с. 82]. Наряду с лирическим «я» в текстах Анненского присутствуют персонифицированные образы «психических актов», «глубин сознания» [Колобаева, 1996, с. 35–40], мифологизированных состояний души [Барзах, 1996]. Анненский, по наблюдениям В.Е. Гитина, «как бы отделяет переживаемое состояние от переживающего его субъекта», более того — «состояние это ему как бы и не принадлежит, кем-то дано» [Гитин, 1996, с. 9].

Характерным выражением полифонической природы лирики Анненского служит телесная воплощенность субъекта, которая обнаруживает себя независимо от жанровой или тематической Существеннейшей принадлежности текстов. предпосылкой полифонии лирического текста выступает распадение цельной личности на два условно самостоятельных бытия – жизни тела, является постоянным объектом наблюдения, «наблюдателя», для которого тело подобно тексту, требующему перевода. Недоверие к «хору» есть по существу недоверие к языку, не приспособленному к синкретизму восприятий или этически несовместимому с ним. Язык тела входит в противоречие с вербальными формами для его передачи. Современник поэта, создатель исторической поэтики А.Н. Веселовский подчеркивал, что возвращение к архаическому синкретизму для литературы нового времени является не более чем утопией, поскольку нераздельность ощущений исторически трансформирована рациональной метафорой.

Иннокентий Анненский в этом смысле хронологически вписан в контекст символистской лирики. А. Виноградова, рассматривая способы экспликации телесности в лирике В. Брюсова, К. Бальмонта, Ф. Сологуба, И. Анненского, называет последнего наиболее «телесным» среди старшего поколения символистов [Виноградова, 2005, с. 278]. Исследователь полагает, что «в поэзии "символического диаволизма" образ "себя" строится во многом через соотнесение себя с внешним себе телом — через встречу со своим телом во внешних образах и репрезентациях» [Виноградова, 2005, с. 283–284]. В этой работе намечено и соотнесение «динамики телесности» с «динамикой самого текста, который в свою очередь есть замирание, расслоение без конечного воссоединения» [Виноградова, 2005, с. 286].

В литературно-критических статьях И. Анненский размышлял над тем, как «реальный субстрат жизни» входит в

«Синкретизм ощущений, проектируясь поэзию: поэзии затейливыми арабесками, создает для нее проблему не менее заманчивую, чем для науки, и, может быть, более назревшую» [Анненский, 1979, с. 206]. Поэзия начинает осваивать настоящую (в том числе и психофизиологическую) жизнь человека, она ищет точных символов для передачи ощущений. Анненский прямо не называет причин такого перерождения поэтической оптики. Следует, однако, отметить, что он не разделял популярную в последнем десятилетии XIX века точку зрения венгерского врача Макса Нордау, предложившего своем труде «Вырождение» дегенеративного творчества fin de siècle, сосредоточенного на описании физиологической жизни, художественном воспроизведении различных девиаций. Анненский не считал новую поэзию синдромом вырождения и возвращения к примитивным формам восприятия: «Не думаю, чтобы кого-нибудь еще дурачили "фолады" Макса Нордау или обижал его жирный смех» [Анненский, 1979, с. 206].

Поэт, видимо, был знаком с трудами ученых-физиологов своей эпохи и позитивистскими идеями. Об этом свидетельствуют его отдельные замечания, такие. как вышеприведенное следующее, из статьи «О современном лиризме»: «Во всяком случае, если для физиолога является установленным фактом близость центров речи и полового чувства, то эти стихи Брюсова, благодаря интуиции поэта, получают для нас новый и глубокий смысл» [Анненский, 1979, с. 342]. В той же статье Анненский говорит о лиризме» и сенсуальности современной монкатун» заключающейся в обостренности чувственного восприятия художника нового времени, в желании «принюхиваться» к жизни [Анненский, 1979, с. 351], ощущать ее всеми пятью органами чувств, а не только традиционно эстетическими зрением и слухом.

В стихотворениях Анненского лирическим сюжетом часто становится телесная жизнь героя. При этом само слово тело автор употребляет всего четыре раза в четырех текстах: «Сказать, что это я... весь этот ужас тела...» («У гроба»); «И струит по телу пламень // Свой причудливый полёт...» («То и Это»); «Тело скорбно и разбито, // Но его волнует жуть...» («Тоска маятника»); «Муки твои облегчу я, // Телу найду врачеванье...» («Сила господняя с нами»). Во всех случаях тело переживается как ущербное, больное, доставляющее мучения своему владельцу, тленное.

Среди черновых автографов имеется вариант стихотворения «Post mortem», которое вышло в печати под названием «Зимний сон». В черновом варианте также фигурирует лексема тело: «Hem, коль

что-нибудь осталось // От того, что было мною...<...> Хоть завейте пеленою. // Ночью молча схороните // Тело бедное поэта...» [Анненский, 1990, с. 553]. Здесь, как и в других стихотворениях, образ тела окрашен негативными коннотациями (тело тленное, распадающееся на части, как бы истаивающее). В тексте черновика vпотребляется местоимение первого лица, что переживании лирическим ⟨⟨**R**⟩⟩ собственной смертности. но присутствует и остранение: точка зрения носителя речи меняется, и бедное поэта извне, как будто уже он вилит тело отрешившись от собственной телесности. В окончательном варианте, «Зимнем сне», лексема т е л о устранена: «Если что-нибудь осталось // От того, что было мною, // Этот ужас, эту жалость // Вы обвейте пеленою. // В белом поле до рассвета // Свиток белый схороните...» [Анненский, 1990, с. 176]. Стоит, однако, отметить, что присутствие прием остранения сохраняется: лирического повествователя наравне с лирическим «я» выдают оценочные ужас и жалость вместо «я» и вместо «тела». Так, при смене точки лирического субъекта теряется собственно ошушение того, что было м н о ю . «Свитком» назван погребальный саван, который на основе метонимического переноса обозначает мертвое тело целиком. Но «свиток» одновременно является и метафорой рукописей, в которые завернута душа художника. Уподобление тела листу бумаги позволяет видеть в метаморфозах тела, в телесных жестах особый язык, с помощью которого выговаривает себя «нутряной лиризм» современной поэзии.

Похожая ситуация – в стихотворении «Сила господняя с нами». Его текст построен как диалог двух субъектов. Первый из них - измучен снами, приносящими ощущения, для определения которых нет прямого слова - только апофатические сравнения: «Хуже томительной боли, // Хуже, чем белые ночи...» [Анненский, 1990, с. 174]. Сны представлены как реальная причина физической деформации лирического субъекта, утраты осязательного, моторного, зрительного контакта с жизнью: «Кожу они искололи, // Кости мои измололи, // Выжгли без пламени очи...». Лирический субъект прислушивается к физическим ощущениям тела и к «имени» этих ощущений: «Ночью их сердце почуя // Шепчет порой и названье, // Да повторять не хочу я...». Отказ от «повторения» «названья», пришедшего из снов, не мотивирован: нежелание произносить подслушанное у сердца слово может объясняться не только страхом снов, но и боязнью повторения чужой судьбы или чужого слова. Второй субъект речи никак не определен, но выражен через местоимение первого лица. Он вступает в диалог с первым, обещая исцеление: «Может быть, сердие врачуя, // Муки твои облегчу я, // Телу найду врачеванье». Сам этот субъект телесных ощущений не имеет, но все знает о муках первого. Его функция сугубо «голосовая», полемически соотнесенная не только с состоянием лирического субъекта Анненского, но и с традициями поэзии «мысли», направленной на интеллектуально-духовные контакты с миром:

> Болящий дух врачует песнопенье. Гармонии таинственная власть Тяжелое искупит заблужденье И укротит бунтующую страсть. Душа певца, согласно излитая. Разрешена от всех своих скорбей; И чистоту поэзия святая И мир отдаст причастнице своей.

<1834>

[Баратынский, 1989, с. 167]

В стихотворении «То и Это», представляющем собой размышления в бессонницу, лирический субъект также телесно обозначен, именно телесные ощущения и указывают на то, что повествование ведется от лица героя, а не медитативного лирического «я»: «Ночь не тает. Ночь как камень. // Плача тает только лед, // И струит по телу пламень // Свой причудливый полет. // Но лопочут, даром тая, // Ледышки на голове <...> Но отрадной до рассвета // Сердце дремой залито...» [Анненский, 1990, с. 101]. В сюжете стихотворения переплетены разные планы реальности. Во-первых, перед читателем развернуто вполне ясное внешнее описание больного человека, которому кладут лёд для того, чтобы снять жар. Бесполезность действия обусловлена реалистически - подушек со льдом всего две. Во-вторых, за метафорами струящегося пламени и лопочущих ледышков скрываются внутренне ощущаемые симптомы болезни: жар, сменяющийся холодным потом, и короткий дремотный отдых под утро. В-третьих, сама болезнь представляет собой развернутый символ: каменная тяжесть ночи, жар тела, беспамятство знаменуют безысходность существования между двумя казнями - ночью на плахе («луч фонарный на скользоте топора») или утром на костре («надо лечь в угарный, // В голубой туман костра»). Благодарное сердце отзывается только на этот короткий миг выбора: «...если это // Только Это, а не То».

Ситуация утреннего освобождения от кошмара лежит в основе сюжета стихотворения «Утро»: «О, смелее... Кошмар позади, // Его страшное царство прошло; // Веших птии на груди и в груди // Отшумело до завтра крыло...» [Анненский, 1990, с. 70]. Крылья вещих птиц – метафоры сердечной боли или удушья («Два мучительно-черных крыла // Тяжело мне ложились на грудь...») героя. сердце, душа героя злесь также обозначены Само орнитологической метафорой: «На призывы ж тех крыльев в ответ // Трепетал, замирая, птенец, // И не знал я, придет ли рассвет // Или это уж полный конец...» [Анненский, 1990, с. 70]. В этом Анненский поддерживает устойчивую традицию, характерную для поэтического, так и для религиозного дискурсов [Кондратьева, 2011, с. 65], с той только, пожалуй, разницей, что у него отсутствует связанный с метафорическим образом птицы мотив рвущейся на свободу души. Птица Анненского – это удушье или смерть, грозящие хрупкому птенцу-сердцу во имя вещего дара. Поражает в этом стихотворении эстетическая оценка «кошмара»: при всей физических мучениях именно кошмар обладает вещей силой, силой поэтического прозрения. «Банальный» день освобождает не только от болезни, но и от памяти о веших снах.

Мучения тела. болезнь интерпретируются пушкинского «Пророка». Мотивы физического страдания в лирике Анненского непосредственно соотнесены с темой творчества стремлением «запомнить» сам процесс рождения «нутряного» слова. Нельзя отрицать, что во многом эти мотивы обусловлены биографически [см.: Ашимбаева, 1996; Богданов, 2002; Кривулин, 1996; Кушнер, 1996], личным опытом тяжелого сердечного недуга, от которого он страдает при жизни и внезапно умирает на ступенях **Царскосельского** вокзала 30 ноября 1909 года. гипертрофированной телесности лирического субъекта служит, тем не менее, отнюдь не только психофизиология автора и связанный с ней опыт постоянного самонаблюдения. Это проблема историколитературного и историко-философского характера. Анненский выступил как поэт эпохи кризиса позитивизма и эмпиризма, в его стихах отражена реакция на тексты старших современников - К. Случевского и Я. Полонского с их опытами лирического освоения темы собственной смерти и болезни.

Язык тела привлекается для оформления практически любых чувств и интеллектуальных реакций. В стихотворении «Далеко... Далеко...» (микроцикл «Бессонницы» из книги стихов «Тихие песни») в образе старухи представлена память, которая словно

заставляет героя заново прочувствовать однажды пережитое: «Когда умирает для уха // Железа мучительный гром, // Мне тихо по коже старуха // Водить начинает пером...» [Анненский, 1990, с. 73]. У этого текста есть реальная биографическая подоплека. Так, по свидетельству В. Кривича, здесь содержится намек на «невыносимый нервный зуд кожи», от которого одно время поэт страдал по ночам [Кривич, URL]. На то же указывает врач Н. Ларинский, опубликовавший заметку o болезни И смерти Анненского [Ларинский, URL]. Но основной сюжет стихотворения значительно шире автобиографических наблюдений: ощущение прикосновения пера к коже трактуется как физическое переживание творения, мускульное усилие творчества: «Давно под часами усталый // Стихи выводил я отиу...».

К рассматриваемому корпусу текстов болезненной или мортальной тематики, где в центре находится именно тело лирического субъекта, примыкают стихотворения, объединенные мотивом удушья: «Бессонница ребенка», «Пробуждение», «Перед панихидой», «Аромат лилеи мне тяжел», «Я думал, что сердце из камня» и др. Субъектом действия в большинстве таких текстов является сердце, метонимически указывающее на тело героя. Н.Т. Ашимбаева связывает появление образа сердца у Анненского с болезнью поэта [Ашимбаева, 1996, с. 96], подчеркивая, что семантика поэтического символа носит не столько биографический, сколько философский характер: «В его лирике положение человеческого сердца на границе несоединимых, противостоящих и враждебных друг другу двух миров глубоко трагично в экзистенциальном смысле этого слова». Как постоянное напоминание о смерти, сердце служит для героя Анненского неким критерием определения собственной жизнеспособности: сердце как метонимия тела может быть каналом всех ощущений. Оно способно видеть: «Сердиу чудится лишь красота утрат...» («Сентябрь»), «А сердиу снится тень иная...» («Падение лилий»); слышать: «Тошно сердиу моему от одних намёков шума...» («В дороге»); осязать: «И режут сердие мне их узкие следы...» («Первый фортепьянный сонет»), «Чтобы сердце, сны былые // Узнавая, трепетало...» («Перед закатом»); обонять и вкушать («На губах – отрава злости, // В сердце – скуки перегар...» («Трактир жизни»). Ринологические характеристики сердца не замыкаются на его способности к обонянию. Оно само может быть ольфакторного пространства, вместилищем «Кончилась яркая чара, // Сердце проснулось пустым: // В сердце, как после пожара, // Ходит удушливый дым...» [Анненский, 1990, с. 104].

Мотив удушья переплетается с мотивами творческого сгорания и «сгорания» от болезни.

В поэзии И. Анненского лирический герой репрезентируется напрямую через описание физического состояния, своих ощущений, что находит выражение в поэтическом языке. Изображенные ощущения позволяют идентифицировать лирического героя даже когда он не выражен иными способами (грамматически, лексически). Телесность является не просто качеством героя, но вписывается в становится сущностной архитектонику текстов, не только поэтической категорией индивидуального стиля Анненского, но и указывает на формирование нового, сенсуального, образа человека в рубежа веков нового способа художественного И моделирования мира через воссоздание его таким, каким он является на сенсорных уровнях восприятия [Фарино, 2004, с. 206]. Анненский расширяет поэтический словарь за счет лексики, предназначенной для физиологических описаний, и – что более существенно – за счет тропов, способных уловить, назвать открытую им сферу «нутряного лиризма». В области поэтического языка Анненский принадлежит к той довольно ограниченной традиции, которая направлена на гротескное совмещение научного и поэтического дискурсов, на построение поэтического образа из «невозможного» языкового материала – терминологического языка науки.

Е. Фарино отмечает, что «информация», которую содержит в себе жизнь тела, «осознается нами, как правило, в случаях отклонений от некоторого уровня (порога, нормы) или же в случаях сознательной концентрации внимания на собственном телесном естестве» [Фарино, 2004, с. 207]. Телесность лирического субъекта в Анненского предопределена изначальной человеческого тела, его смертностью. Именно потому тело героя Анненского почти всегда ущербно. Сама история болезни осознана поэтом как посыл к творчеству. Ярким свидетельством этой мысли может служить письмо И. Анненского к Е. М. Мухиной от 1.08.1904: «Кроме мучительных заболеваний, болезнь оставила мне и интересные. Я пережил дивный день действительно великолепного бреда, который, в отличие от обычной нескладицы снов, отличался у меня удивительной стройностью сочетаний и ритмичностью. Между прочим, все мои даже беглые мысли являлись в ритмах и богатейших рифмах <...>» [Анненский, 2007, с. 357]. На границе телесного ощущения рождается поэзия как поиск истины. «Осязательный» [Анненский, 1979, с. 208], по терминологии самого Анненского, человек оказывается у него выразителем Другого, «загадочного,

тайного», который и есть поэзия. Таким образом, тело становится одной из ключевых метафор поэзии Анненского, метафорой начального этапа творчества, на котором неясные «нутряные» ощущения находят свою осязательную форму. Поэту остается перевести тактильный и обонятельный язык тела на визуальный язык образов, превратить в слово, сохранив при этом ощущение заведомой неполноты перевода.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Анненский, И.Ф.** Книги отражений / И.Ф. Анненский. – М.: Наука, 1979. – 679 с.

**Анненский, И.Ф.** Письма: в 2 т. / И.Ф. Анненский. – СПб.: Издательский дом «Галина скрипсит», Издательство имени Н.И. Новикова, 2007-2009. – Т. І. 1879-1905. – 453 с.

**Анненский, И.Ф.** Стихотворения и трагедии / И.Ф. Анненский. – Л.: Советский писатель, 1990. – 640 с.

**Ашимбаева, Н.Т.** Сердце как образ лирики И. Анненского / Н.Т. Ашимбаева // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. – СПб.: А.О. Арсис, 1996. – С. 95–104.

**Баратынский, Е.А.** Полное собрание стихотворений / Е.А. Баратынский. – Л.: Советский писатель, 1989. – 464 с.

**Барзах, А.** Тоска Анненского / А.Е. Барзах // Митин журнал. – 1996. – Вып. 53. – С. 97–124.

**Бахтин, М.М.** Автор и герой в эстетической деятельности / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 7–180.

**Бердникова, Т.В.** Формы выражения лирического субъекта в лирике И.Ф. Анненского / Т.В. Бердникова // Филологические этюды: Сб. научных статей молодых ученых. — Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2008. — Вып.11. — Ч. 3. — С.126—129.

**Богданов, Н.Н.** Сердце Иннокентия Анненского / Н.Н. Богданов // Три века русской литературы. – Иркутск, 2002. – С. 77–83. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://annenskiy.lit-info.ru/annenskiy/articles/bogdanov-serdce-annenskogo.htm.

**Бройтман, С.Н.** Поэтика русской классической и неклассической лирики / С.Н. Бройтман. – М.: РГГУ, 2008. – 485 с.

**Брюсов, В.Я.** Собрание сочинений: в 7 т. / В.Я. Брюсов. – М.: Художественная литература, 1975. - T. 6. - 652 с.

**Виноградова, А.** Образы «телесности» в поэзии русского символизма («диаволический символизм») / А. Виноградова // Тело в русской культуре: сб. науч. ст. – М.: НЛО, 2005. – С. 277–286.

**Волошин, М.А.** Лики творчества М.А. Волошин. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1988. – 848 с.

**Гитин, В.** Точка зрения как эстетическая реальность: Лексические отрицания у Анненского / В.Е. Гитин // Иннокентий Анненский и русская культура XX века: Сб. научных трудов. — СПб: Арсис, 1996. — С. 3–30.

**Козубовская, Г.П.** Лирический мир И. Анненского: поэтика отражений и сцеплений / Г.П. Козубовская // Русская литература. —  $1995. - \mathbb{N} 2. - \mathbb{C}. 72-86.$ 

**Колобаева**, **Л.А.** Феномен Анненского / Л.А. Колобаева // Русская словесность. -1996. -№ 2. -C. 35–40.

**Кондратьева, О.Н.** Концепт душа в зеркале орнитологической метафоры / О.Н. Кондратьева // Учёные записки Забайкальского государственного гуманитарно-педагогического университета им. Н.Г. Чернышевского. Филология, история, востоковедение. -2011. - №2. - C. 63-66.

**Кривич, В.** Иннокентий Анненский по семейным воспоминаниям и рукописным материалам / В. Кривич [Электронный ресурс]. Иннокентий Анненский: Открытое цифровое собрание. — Режим доступа: http://annensky.lib.ru/names/krivich/krivich2-1.htm.

**Кривулин, В**. Болезнь как фактор поэтики Анненского / В. Кривулин // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. — СПб.: Арсис, 1996. — С.105–110.

**Кушнер А.** О некоторых истоках поэзии И. Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. – СПб.: Арсис, 1996. – С. 130–137.

Ларинский, Н.Е. «Я — слабый сын больного поколенья...». История болезни Иннокентия Анненского / Н.Е. Ларинский [Электронный ресурс] // Учреждения здравоохранения Российской Федерации: сайт. — Режим доступа: http://uzrf.ru/publications/istoriya\_i\_bolezni/Nikolay\_Larimskiy\_yaslabuy\_sun\_bolnogo\_okolenya.

**Лотман, Ю.М.** Анализ поэтического текста / Ю.М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1972. – 272 с.

**Налегач, Н.В.** «Поэтика отражений» в лирической системе И. Анненского / Н.В. Налегач // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. – 2012. – № 4. – С. 114–123.

# С.А. Голубков<sup>1</sup> Самарский государственный университет

### ИНОСЛОВИЕ СИГИЗМУНДА КРЖИЖАНОВСКОГО

Статья раскрывает особенности речевой организации новелл С.Д. Кржижановского. «Инословие» писателя становится особым речевым поведением, выражением его инобытия по отношению к признанной 1920-1930-x официально литературе голов. «Недовольство» словом, восходящее у Кржижановского, с одной традиции русской литературы, с другой стороны. обосновано глубиной метафизических миров. Поиски его метафорических эквивалентов ДЛЯ обычных слов раскрывают многомерность границы между жизнью и смертью, сном и явью; создают особую танатологическую поэтику (новелла «Мост через Огромный Стикс»). пласт лексики новеллах И записях В Кржижановского формирует особое пространство мнимостей, его странно-сказочные миры. Кроме того, особое номинирование производится писателем и с целью передачи катастрофического состояния современности - появляется экспрессивная стилистика, границы раздвигающая эмоциональные восприятия явлений. В целом, метаязыковая игра С. Кржижановского создает не только оригинальный художественный тезаурус, но и становится оппозиционной поведенческой стратегией по отношению к советскому «новоязу». Инословие писателя оберегает смысловую «разноцветность» языка, мира и мышления.

*Ключевые слова*: инословие, метафизические миры, новелла, метаязыковая игра, метафора, Кржижановский

### S.A. Golubkov

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Голубков Сергей Алексеевич – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета

### Samara State University

#### SIGISMUND KRZHYZHANOWSKY'S AMBAGES

The article reveals the peculiarities of speech organization in S.D. Krzhyzhanowsky's short stories. The writer's ambages, double-talk, become a type of verbal behavior, the expression of his otherness in relation to an officially recognized literature of 1920-1930s. His being "discontent" with the word, on the one hand dates back to Russian literary traditions, and on the other hand is deeply rooted in his metaphysical worlds. The writer's search for metaphorical equivalents of common words reveals the multidimensional border between life and death, dream and reality, create specific thanatological poetics ("The Bridge Over the River Styx"). Extensive amounts of vocabulary in Krzhizhanovsky's stories and records create a special space of ostensibility, his strangely fabulous worlds. Besides, the writer's special nominations render catastrophic condition of modern time - expressive style which thus is employed relocates the boundaries of the emotional perception of everyday phenomena. In general, the metalingual play by S. Krzhizhanovsky not only creates original artistic thesaurus, but also becomes a behavioral strategy opposing the Soviet "doublespeak". The writer's Ambages preserve the "colorful" diversity of the language meanings, and also that of the world and cognition.

*Keywords*: ambages, metaphysical worlds, a short story, a metalingual play, metaphor, Krzhyzhanowsky.

Доминикович Кржижановский Сигизмунд многомерная, универсальная личность (полиглот, писатель, филолог) не мог не обращаться к неисчерпаемым ресурсам языка (языков), не мог не видеть богатейшие художественные потенции слова как Как свое время литературоведы стали применительно к художественному опыту Андрея Платонова об «странноязычии» писателя, удивительном так отношении С.Кржижановского онжом говорить 0 его запоминающемся «инословии». Почему автор «Сказок для вундеркиндов», книги «Чем люди мертвы» и других сборников прозы стремился найти самые неожиданные синонимы к обычным словам, этакие парадоксальные метафорические эквиваленты? Только лишь для достижения того самого эффекта «деавтоматизации», о котором писал В. Шкловский в 1910-е годы? Или инословие С. Кржижановского было вполне естественным и адекватным выражением его инакомыслия, его

альтернативного (по отношению к официозной культуре 1920 – 1930-х годов) бытия как художника, формирующегося и реализующего свой дар в системе иных мировоззренческих координат, в системе иных культурных кодов. Любой мыслительный процесс начинается с поиска емкого, надежного слова, которым можно будет предельно точно поименовать новое понятие или явление. Писатель философского склада, а именно таковым был С. Кржижановский, неизбежно проходит мучительный путь оригинального именования того мира, который он постигает. Порой этот путь лежит из сферы сна и мнимости мимолетных озарений в очевидную сферу яви.

В рукописи «Идея и Слово» С. Кржижановский писал: «Для поэта человеческий язык слишком абстрактен, для метафизика — слишком чувственен. Ясно: при конструировании языка были забыты и обойдены — и мозг метафизика, и сердце поэта. Философ вправе сказать: дайте мне другие слова. Эти не пригодны для мышления» <sup>1</sup>. Ну, а писатель в случае такого вдруг возникшего святого недовольства имеющимися ресурсами языка начинает сам изобретать те слова, в которых видит в данный момент настоятельную необходимость.

Странные слова, вводимые писателем, становятся маркерами того необычного и чудесного, что происходит в художественном мире писателя. Жаба из новеллы «Мост через Стикс» называет себя и себе подобных «сидидомами стиксового придонья». Можно было бы, конечно. «домоседами», сказать НО появление необычно «перевернутого» слова усиливает таинственность изображаемого. Сходную функцию выполняет и слово «чернонитный» в том же повествовании: «Отжитые жизни сами ткут чернонитный ковер, выстилающий стиксово русло» [Кржижановский, 2010, II, с. 501]. Вязь писательских неологизмов рождает многомерную семантическую глубину загадочного мира Стикса: «В иле мертвы все «или»; тенистая прохладная вечность тинится тончайшими нитями сквозь нас. бархатами ила, нирвана нирваны, сливаясь вкруг мысли, замыслья, зазамыслья...» [Кржижановский, 2010, II, с. 501].

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Кржижановский, С.Д. Собрание сочинений: в VI т. Т.V Театр. Не включенное в авторские проекты книг и незавершенное. Ненаписанное / сост., подгот. текста и коммент. В. Перельмутера. – М.: Б.С.Г. -Пресс; СПб.: Симпозиум, 2010. – С. 496. Выделено курсивом автором. Все дальнейшие цитаты из текстов С. Кржижановского приводятся по данному собранию сочинений – римской цифрой указывается том, арабской – страница.

Писатель как внимательный созерцатель сущего отмечает разрастание области мнимого. Жизнь, сквозь которую проступают пятна смерти, уже не назовешь в полном смысле жизнью. Это скорее некая «полужизнь», зыбкое существование «вполнакала». Эфемерны и преждевременные смерти, количество которых катастрофически выросло в XX веке – веке масштабных войн и революций. Автор жабы («Мост через Стикс») называет этих «полуфабрикатами смерти», «недожитками». Старая жаба Стикса с горечью признается: «Я и мои единомышленники, мы полагаем, что наскоро, кое-как сделанный мертвец – не вполне мертвец; смерть должна работать терпеливо и тщательно, медленно, год за годом, всачиваясь в человека, постепенно бесконтуря его мысли и бессиля его эмошии: память его, бесцветясь, должна – под действием болезней или старости – постепенно сереть, приобретать гравюрные тона, и только тогда она будет под цвет стиксовым илам. Все же эти насильно брошенные в Стикс жизни, непросмертеванные, оборванные на ходу, сохраняют в себе еще жизненную инерцию; Лета отказывается от них, и сносит их взбудораженные, полные пестрот памяти, к нам, в Стикс. И они нам нарушают и уродуют небытие» [Кржижановский, 2010, II, с. 501-502]. В новелле слова «непросмертеванные», «смертенепригодное» выступают как весьма емкие по смыслу авторские неологизмы. Опыты отгоревших человеческих жизней уподобляются слоям придонного ила мифической реки Стикс. становятся «памятевыми осадками». Неологизмами оказываются и словосочетание «молодевое межсмертье», и форма множественного числа от слова «память»: «...дурачье, они швыряют в смерть самое смертенепригодное, свою молодь. Памяти юношей еще не заполнены, пусты и потому, попадая на поверхность Леты и снесенные течением в Стикс, они, по пустоте своей, не способны затонуть и плавают поверху, полуневтиснутые в Стикс. Это молодевое межсмертье срастается в ряскоподобное, пленчатое нечто, разлучающее дно реки рек с ее поверхностью» [Кржижановский, 2010, II, с. 503].

Новелла «Мост через Стикс» имела ярко выраженный антивоенный смысл. Прием оживления мифологических персонажей и реконструкция мифологических ситуаций позволяли писателю в художественном режиме деавтоматизации привычного размышлять о неестественности тех затяжных кровавых войн, в смертоносную пучину которых погрузилось двадцатое столетие. «Тем временем, долго выкликаемое миллионосмертие началось: оно заахало — оттуда, с земли — тысячами запрокинувшихся железных горл, оно ползло протравленным туманом, гася радуги и обрывая солнцу лучи, его

пулевые ветры несли, прямо на Стикс, свеянные одуванчики душ. Сластолюбивое кваканье чуть ли не всего стиксова придонья встретило первые нахлыни смертей» [Кржижановский, 2010, II, с. 503].

Сказочный мир, таящий в себе смысловые глубины, требовал от писателя необычного вербального закрепления. Удивительно странных героев, странные ситуации, загадочно-странный предметный мир — все это было невозможно описывать обыкновенными, давно примелькавшимися словами. Непривычные элементы фантастического мира нуждались в особых творческих усилиях по их особому номинированию. Мысль писателя вступала в игровые отношения с имевшимся в его распоряжении арсеналом художественных средств. На пороге странного мира прозы С. Кржижановского читателя встречало странное слово. Оно было специальным знаком, указателем, паролем. Оно интригующе обещало дальнейшее сюжетное развертывание в повествовании, изобилующее неожиданностями и открытиями. Оно раскрывало парадоксальную суть авторской мысли.

Каламбурными фразами, остроумными афоризмами, авторскими неологизмами заполнены записные тетради писателя, опубликованные в пятом томе его собрания сочинений. Вот лишь некоторые выписки. «Портфеленосцы». «Бездетная муза». «Игра в кости – умирать». «В обнимку с необъятным». «Я – умозаключенный человек». «Прислонившись спиной к небытию». «Хорошо лежачему камню. Он сам себе надгробный камень». «Настоящему нет места в настоящем» [Кржижановский, 2010, V, с. 324-400].

А сколько примеров выразительного инословия в новеллах писателя! Открываем «Квадрат Пегаса» и обнаруживаем: городок «Здесевск», «оползни дней», «четырехуглая несуразица», «серые злыдни». Листаем рассказ «Тринадцатая категория рассудка» и «шепотит», «суесловец», «ликом завосковелым», выписываем: заледенелый», «бесприютник», «бездвижье», «несгибень «незапараграфленное», «незакопа». А в новелле «Страна нетов» обращает наше внимание такой инословный ряд: «народ естей», «неты», «думальщики», «нетствующая философия», «ненадеванные берега», «система панлогизма», «маленькие нетята», «нетёныши». В новелле «Состязание певцов» встречаем: «поддымленный», «гнутонос с сипинкой», «поставил лампу на полусвечность», «я не намерен расфилософствоваливать повестку «перетреливался», дня», «вывинтилась сердя струя пара», «рефлексирующий пузан». Подобные выписки можно бесконечно продолжать.

С. Кржижановский использовал и экспрессионистскую стилистику. В слове он обнаруживал потенциальный заряд огромной

эмоциональной силы. Несколько переиначив слово и высвободив этот мощный смысловой заряд, можно было кардинально перестроить весь художественный мир. Гипертрофия параметров мира, доведение до звуков, цветовых контрастов очень часто рождает переживаемой вселенской катастрофы. ощущение Так именно изображается в рассказе «Катастрофа» мир, пространство которого вдруг лишается предметов, а время – событий. Масштаб подлинно глобального сбоя приобретает происшествие, изображённое в новелле «Бумага теряет терпение»: и бумаге, и типографским знакам надоело безучастно передавать мириады бессмыслиц. покорно «притворившихся смыслами». И начинается великий Исход типографские шрифты исчезают с листов газет, книг, с афиш, вывесок, денежных купюр, официальных документов. Мир в одночасье опустошенным, нормальное становится течение останавливается. Писатель пользуется средствами экспрессионизма, когда ему необходимо описать перемены, приобретающие воистину вселенский характер.

Инословие С. Кржижановского, его «метаязыковую игру» можно рассматривать в разных контекстах, в том числе и в сопоставительном контексте языков разных видов искусства, что, например, делает исследовательница Е.О. Кузьмина в содержательной статье, посвященной выявлению связей «между музыкальным авангардом и поэтическим миром прозы писателя» [Кузьмина, 2010, с. 177-185].

К парадоксальному инословию С. Кржижановского вполне могут быть приложимы примечательные слова В.Набокова об отношении к слову главного героя романа «Отчаяние»: «Мне нравилось — и до сих пор нравится — ставить слова в глупое положение, сочетать их шутовской свадьбой каламбура, выворачивать наизнанку, заставать их врасплох...» [Набоков, 1990, с. 360].

Новое, содержащее в себе эмбрион возможного страха, часто предполагает И напряженный поиск истины. новелле Кржижановского «Чудак» (из книги «Чем люди мертвы») герой, занимающийся проблемой эсхатологического мироощущения, анатомирует чувство страха, исследует его разные ипостаси и проявления. Живое, по мысли этого «чудака», пугать не может. Пугает мертвое, таящееся в живом. «Труп зреет в человеке исподволь». В своей рукописи, отдельные записи которой приводятся в новелле, герой рассуждает: «Меж человеком и истиной – страх. Страх на страже. В древнем Фрагменте, приписываемом Пармениду, сыну Пиретову, «сердце совершенной истины – бестрепетно». С нашим же трепыхающимся сердчишком предпринимать познание нельзя. Сначала обесстрашить себя и лишь тогда мыслить. Не ранее» [Кржижановский, 2010, II, с. 444].

В ставших печальной данностью ХХ века военных и революшионных сшибках огромных человеческих неизбежно утрачивает свою востребованность многомерная личность со всем её сложным и порой противоречивым внутренним миром. Кровавые схватки простенько поделили всех на «своих» и «чужих», на «белых» и «красных», на «друзей» и «врагов». Утрачивая жизненное многоцветье, мир обретает пугающую монохромность. Сквозь теплые краски человеческого лица проступают бледные пятна мертвеца. бесцеремонно Смерть заявляет 0 своем приближении. Танатологический ракурс в художественном мире писателя отнюдь не случаен. Для С. Кржижановского проявление подлинной жизни было, прежде всего, в цветущей интеллектуальной сложности. Унылое сведение личности к монофункциональной боевой единице, к орудийной прислуге было чревато преждевременным умиранием человека.

Господствующие идеологемы времени также рассчитаны на простого, легко исчислимого человека, на редукцию личностной многомерности. Людские единицы с усеченным персональным «Я» легко сбивались в нерассуждающие множества, обладающие элементарными, вполне предсказуемыми социальными реакциями и поддающиеся любому митинговому манипулированию.

К такой «полужизни», «полусмерти» может поспешность, историческое «нетерпение», о чем сообщает нам С.Кржижановский, давая парадоксальный портрет Москвы как весьма странного города: «Всякому человеку, дому, делу, идее, раз они начали жить, хочется и нужно изжить себя до конца, но копеечная свечка не согласна: ей жаждется нового и нового, она спешит строить Москву поверх Москвы. И потому изжить себя до конца здесь никогда, никому и ничему, ни идее, ни человеку, не удавалось. До конца догорала лишь копеечная свечка. Но все умершее недожитком, до своего срока, и в самой смерти еще как-то ворошится. Отсюда основной парадокс Москвы: ни мертвое здесь до конца не мертво, ни живое здесь полно не живо; потому что как и жить ему среди мириадов смертей, среди чрезвычайно беспокойных покойников, которые хоть и непробудны, но все как-то ворочаются под своими дерновыми одеялами. Москва - это старая сказка о живой и мертвой воде, рассказанная спутавшим все сказочником: мертвой водой окропило живых, живой – мертвых, и никак им не разобраться – кто

жив, кто мертв и кому кого хоронить» [Кржижановский, 2010, I, с. 536].

Однако в мире С.Кржижановского есть универсальные константы, которые способны противостоять гибельному распаду. Как справедливо отмечает Е.В. Ливская, «в уродливой деформированной реальности для писателя оставались категории, не подверженные смертному гниению: многовековая человеческая культура и природа, загадочные, таинственные в своей причастности к вечности. Душа героя бежит от свидригайловского мещанского ада в культуру, где в окружении воображаемых собеседников – великих предшественников: русских – Пушкина, итальянских – Данте, английских – Шекспира – герой начинает жить истинной, полнокровной жизнью» [Ливская, 2009, с. 12].

Творческое инословие С. Кржижановского было своеобразной формой самостоятельного и подчеркнуто индивидуального речевого поведения, противостоящего тому официозному «советскому языку», «советскому новоязу», который включал в себя набор безликих бюрократических штампов, лозунговых стереотипов, заезженных цитат, так называемых «крылатых слов» и пустых риторических фигур, что заполняли собой не только вербальное пространство устного публичного общения, газетной публицистики, но порой проникали и в повествовательную ткань художественной литературы<sup>1</sup>.

Оппозиция многоаспектно трактуемой писателем «жизни» и «смерти», проходящая смыслоемким пунктиром через творчество С.Кржижановского, приобретала принципиальное философской доминанты, определявшей инакомыслие художника, его персональную систему ценностей. И одним из средств выражения инакомыслия было писательское такого инословие индивидуальная авторская стратегия. Эта сознательная художническая позволяла сформировать свой оригинальный художественный «тезаурус», свою мотивную структуру, необходимые обозначения основных жизненных универсалий, столь кардинально поменявшихся в двадцатом столетии.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> «Советский новояз» и формы художественного освоенияпереиначивания его (скажем, сатирического осмеяния) активно изучала М.О. Чудакова. См. работу: Чудакова, М.О. Язык распавшейся цивилизации. Материалы к теме // Чудакова, М.О. Новые работы: 2003 – 2006. – М.: Время, 2007. – С. 234-350.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Кржижановский, С.Д.** Собрание сочинений: в VI т. Т.V. Театр. Не включенное в авторские проекты книг и незавершенное. Ненаписанное / сост., подгот. текста и коммент. В. Перельмутера. – М.: Б.С.Г.-Пресс; СПб.: Симпозиум, 2010. – 638 с.

**Кузьмина, Е.О.** Поэтика парадокса и абсурда в «музыкальных» новеллах С. Кржижановского // Молодой ученый. — 2010. - T. 1. № 12 (23). — С. 177-185.

**Набоков, В.** Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3. / В. Набоков. – М.: Правда, 1990. – 480 с.

**Ливская, Е.В.** Философско-эстетические искания в прозе С.Д. Кржижановского: автореферат дисс. ... кандидата филологических наук: 10.01.01./E.B. Ливская. – М., 2009. – 22 с.

**Чудакова, М.О.** Язык распавшейся цивилизации. Материалы к теме / М.О. Чудакова // Чудакова М.О. Новые работы: 2003 – 2006. – М.: Время, 2007. – С. 234-350.

# Р.С.-И. Семыкина<sup>1</sup> Алтайская академия экономики и права

# «ХОЧЕТСЯ ЛЮБИТЬ ЗАПЛАКАННЫХ ЖЕНЩИН»: МОТИВ ДОБРОВОЛЬНОГО САМОУНИЧИЖЕНИЯ В РОМАНЕ В. МАКАНИНА «АНДЕГРАУНД, ИЛИ ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

В романе В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» происходит «переоткрытие» одной из главных тем Ф.М. Достоевского: униженной и оскорбленной женщины. Героини Маканина — тоже «самоизвольные мученицы», но причины добровольного самоуничижения у них другие.

*Ключевые слова*: униженные и оскорбленные, жалость, любовь, дискурс, литература, женщина.

# R.S.-I. Semykina Altai Academy of Economics and Law

### «ONE WANTS TO BE IN LOVE WITH TEAR-STAINED WOMEN»: THE MOTIF OF VOLUNTARY SELF-HUMILIATATION IN THE NOVEL «UNDERGROUND, OR THE HERO OF OUR TIME» BY V. MAKANIN

In V. Makanin's novel «Underground, or The Hero of Our Time» one of F. M. Dostoevsky's major themes is 'reopened' – that of a humiliated and insulted woman. Makanin's female characters are also «wilful martyrs», however the reasons for their self-humiliation are different.

*Key words*: humiliated and insulted, compassion, love, discourse, literature, woman.

 $<sup>^1</sup>$  Семыкина Роза Сан-Иковна — доктор филологических наук, профессор Алтайской академии экономики и права (г. Барнаул), член Международного общества Достоевского и Комиссии по изучению творческого наследия  $\Phi$ .М. Достоевского Совета «история мировой культуры» РАН

Многие аналитики творчества В. Маканина отмечали, что в текстах писателя прорисовывается его генеалогическое уходящее корнями в русскую классику: творчество Н. Гоголя, А. Островского, А. Чехова, Л. Толстого, а в основных конфликтах его произведений – конфликты и сюжеты русской классики (И. Роднянская). «Точки схождения» художественных миров В. Маканина и Ф. Достоевского тоже констатировались, например, в названиях глав (А. Латынина), в образной системе (А. Архангельский, И. Сушилина), фразах и формулах (К. Степанян) и т.д. Имя Достоевского и его героев, действительно, нередко встречается в разных произведениях В. («Антилидер», Маканина «Лаз», «Отдушина», «Гражданин убегающий», «Андеграунд, или Герой нашего времени», «Квази» и др.) в рассуждениях о границах человеческой свободы, преступлении и наказании, о «саморазрушении убийством», губительной роли тоталитарной власти, о русской литературе и ее спасительной роли и д. Нас интересует, как в трансдискурсивной парадигме Достоевского, создавшего возможность возникновения другого, отличного от его, дискурса, в то же время «неотделимого от того, что он основал» [Фуко, 1991, с. 26], происходит «переоткрытие» одной из главных тем классика: темы «униженной и оскорбленной» женщины.

Главный герой романа «Андеграунд, или Герой нашего времени» Петрович убежден, что некоторые нравственные требования русской литературной классики (даже принцип «не убий») уже не человека нового времени без существенной ДЛЯ корректировки, но вместе с тем вынужден признать и другое: кое-что из этой литературы вошло прочно в его плоть и кровь, например, отношение к обиженной «униженной и оскорбленной» женщине: «Единственное, в чем я сходился и соглашался с классиками от не убий, это в возросшей жалостливой тяге к униженной женщине - но боже мой, разве эта тяга, эта боль не жила во мне сама по себе и до крови на этой скамейке? Проверенное дело – женщина. Еще лучше и провереннее – униженная женщина. Чувство, кстати сказать, вполне человеческое, лишь сколько-то у агэшника гипертрофированное. Хотелось такую женщину жалеть, хотелось приласкать и именно ей сказать, мол, жизнь как жизнь и всяко бывает. А то и попробовать самому ей пожаловаться. Поныть ей на пять копеек, мол, вот случай вышел...» [Маканин, 2003, с. 158].

К каким же женщинам испытывает Петрович сосредоточенную жалость, исцеляющую их, да и его самого? По словам Маканина, он выделяет в «"Андеграунде..." трех женщин – демократическую Россию (в образе вышедшей из подполья Вероники),

номенклатурную Россию (в образе Леси Дмитриевны) и "никакую" (в образе Зинаиды Агаповны), которая всегда остается при герое, даже отвергнутом всеми остальными»<sup>1</sup>.

Женщины в романе «Андеграунд, или Герой нашего времени», которых Петрович относит к категории жалких и падших, совсем не похожи на женщин Достоевского, «гордых язычниц» (вроде Настасьи Филипповны или Катерины Ивановны Мармеладовой) или «греховных христианок» (Сони Мармеладовой, Грушеньки). Они духовно слабее мужчин – героев андеграунда. Л. Хачатурян справедливо отметила: «... андеграунд, или агэ как субкультура как жизненная позиция его участников – позиция подчеркнуто мужская. Женщины не вписываются в этот мир. Так, например, не выдерживает героиня Вероничка, выглядящая пародией на поэтессу андеграунда – наверх, в мир политики и публичности (ее она "всплывает" телевизору), показывают потому утрачивает ПО a привлекательность в глазах повествователя-маргинала. Такова же участь вскользь упомянутых в романе натурщиц, позирующих андеграундным художникам, которые только прикасаются субкультуре андеграунда, но не причастны к ней» [Хачатурян, 2003, с. 2].

Женщины в романе Маканина, озабоченные проблемами сего дня, не способны выйти к бытию, к проблемам экзистенции. Склонность же Петровича к вечным вопросам заявлена с первых фраз романа, представляющих его в кресле за чтением Хайдеггера: «толькотолько... притих душой на очередном здесь и сейчас...» [Маканин, 2003, с. 9]2. Даже самые значительные героини в большом ряду женских персонажей романа, не обращаются к этим вопросам, тем более не вспоминают о Слове Божьем. Вероника, правда, одно время сочиняла вирши (в подражание японским танкам) о метафизических пузырях дождя, но скоро догадалась, что метафизика подполья ведет к социальному дну, к падению в яму: «Для Вероники дно, сколь не выкручивайся в поэтическом слове, было теперь ямой – яма, а вовсе не ее прежний старенький экзистенциальный образ дна и сна» [Маканин, 2003, с. 42]. Зато обе «жалкие» любовницы Петровича – и демократка Вероничка, и вышедшая из номенклатуры Леся Дмитриевна прочно приросли к быту социальному и к его идеологии – одна к новейшей,

<sup>1</sup> Цит. по: Материалы семинара, проведенного В.С. Маканиным на кафедре русской литературы Отделения славянской филологии Таллиннского университета 18 декабря 2003 г.

 $<sup>^{2}</sup>$  Курсив автора. – Р.С.

другая к бывшей, но в том и другом случае к «квазирелигии» (как скажет об этом В. Маканин в повести «Квази»). И обе они, принимая заботы Петровича, зачастую неспособные обойтись без него, все же испытывают чувство стыда и унижения за связь с ним, «грязноватым бомжем». Это переживает не только Леся Дмитриевна, но и Вероничка, сама испытывающая потребность «забыться» в общажной яме. После четырех дней, проведенных у Петровича, когда Вероничка изживала свои обиды, она убегала от него тайком, стыдливо, точно стряхивала с плеч какую-то заразу, «общажную пыль» [Маканин, 2003, с. 34].

Женщины Петровича не представлены «изнутри», средствами интроспекции, они изображены лишь в восприятии его самого. И подлинную любовь (тождественную состраданию – в слове и деле) переживает только он. Но он любит их лишь тогда, когда они жалки, когда выглядят падшими и несчастными – «хочется любить заплаканных женщин», – признается Петрович [Маканин, 2003, с. 34]. Эти «жалкие» женщины временами действительно выглядят и сознают себя падшими, но вовсе не так, как Соня Мармеладова или Лиза из «Записок из подполья»: «поэтесса» Вероничка страдала алкоголизмом, прежде чем стать представительницей демократов. Она сама искала пьяную компанию командировочных из общежитского крыла «К», а они, напоив ее до бесчувствия, обходились с ней, как с проституткой. И вот к этой-то униженной женщине, найденной им в полутемном углу командировочной комнаты, Петрович вдруг испытал (и уже не первый раз) острое чувство боли, жалости, любви.

Его не только не отталкивает ее пьяное безобразие, муки похмелья – напротив, эта жалкость и беспомощность вызывает у него особые приливы нежности.

Жалость к больной Тасе Сестряевой побеждает охватившую Петровича неприязнь: «И вот (лежа, приглаживал Тасино плечо, в узкой ее постели) важная мысль пришла: мысль о чувствах <...>» [Маканин, 2003, с. 153]. В этой жалости есть нечто родственное всепрощающему состраданию Мышкина (к Настасье Филипповне) и Алеши Карамазова (к психическим изломам Лизы Хохлаковой, на которой он хочет жениться), да и Раскольников любил больную девушку. Но как только Вероничка перестает быть жалкой (а для нее эта перемена не сложна, потому что «падшей» она была лишь «номинально и внешне» [Маканин, 2003, с. 38]), любовь Петровича к ней мгновенно пропадает. Демократку, прорывающуюся наверх в новый истеблишмент, он тоже разлюбил — на «социальном перекрестке» их развела страна.

бывшей партократкой, много лет назад Отношения с добившейся увольнения его из НИИ. Лесей Дмитриевной, оказались сложнее. Эта история – главный сюжет в постоянных попытках Петровича «спасти падшую» (традиционный мотив в русской классике, в том числе и у Достоевского) – ей посвящены две главы с поэтическими названиями: R» встретил Bac» И «Триптих: расставание». Леся Дмитриевна пожалуй, самая сильная привязанность героя, вопреки всякой логике: когда-то она была в числе людей, добившихся его увольнения из НИИ, она, неизменно восседавшая за зеленым столом с графином посередине, - часть ненавистного ему аппарата прежней системы – тем не менее он любит ее; любил и тогда, когда она отчитывала его в прошлом и сейчас при встрече на демонстрации, она еще красива и волнует его. А, узнав о ее «падении», т.е. утрате прежнего положения от потери престижа и красоты, тотчас подумал: «Моя». Чувство, хотя и подогретое интересом к покаянию «бывшей», все же во многом бессознательное и продолжительное: его не убивает даже мысль, что она сблизилась с ним из чувства унижения.

В этом сюжете обнаружился очень важный для творчества Достоевского мотив добровольного самоунижения женщины (ярко проявившийся поведении Нелли Смит в «Униженных и В оскорбленных», Катерины Ивановны Верховцевой в Карамазовых», Настасьи Филипповны В «Идиоте») – мотив сознательного усиления обиды, наслаждения обидой. Однако у Нелли и Настасьи Филипповны в самоунижении звучит вызов лицемерию благотворительности, вызов постоянной бессердечию людей и вместе с тем разрушающая самих этих женщин жажда мести. Это самоунижение трагическое, губительное для гордых, бунтующих женщин.

Самоунижение Леси Дмитриевны выглядит как жажда покаяния: ей «хотелось вроде как вываляться в земле и в дерьме: облепиться грязью, как покаянием» [Маканин, 2003, с. 207]. В самоунижении Леси Дмитриевны нет ничего трагического, напротив: «Был у нее, помимо покаяния, также и крохотный, еле ощутимый расчетец. Она покается, она унизится – тогда ей в ответ кто-то или что-то (высшее в нашей жизни, Судьба, Бог) поймет ее и простит. И (тонкий момент!) даст шанс опять подняться в жизни и благоденствовать. Самобичевание искреннее с болью, с мукой, но и с житейски нацеленной мыслью вперед и впрок. Так ли замаливают грех, не берусь судить. За полста лет своей жизни я впервые видел кающуюся женщину» [Маканин, 2003, с. 207].

У Достоевского женщина, публично позорящая себя, таким путем вымещает свою обиду тем, кто когда-то унизил ее. Леся Дмитриевна, сама виновная в том, что много лет обижала других, клеймила их, добиваясь для них общественного остракизма, испытывает теперь потребность каяться перед теми, кого она судила и выгоняла, перед «ничтожными» в ее глазах людьми. И оказалось, что ее всхлипывания и рыдания в постели Петровича вызваны были тем, что ее унижала именно постель с ним, «грязным общажником», оказалось, что она и шла на связь с ним ради самоунижения, «самоизвольного мученичества». Похоже, она даже не сознает унижения, наносимого ему своим «самоунижением» (и это несмотря на все его заботы о ней, несмотря на то, что он ее выходил, поставил ее инсульта) такова психология после «истеблишмена» в отношении к «падшему», даже при раскаянии и сочувствии к нему. Он же после ее признания в том, что она унижалась им, лишь на миг «подпылал злобой» и потом досадовал на себя за то, что «не сумел не обидеться». Его любовь-жалость подлинная, но она проходит, чуть только Леся Дмитриевна стала вверх, к новой (обновленной за счет бывших подниматься «товарищей») номенклатуре. И с ней его «развела страна», правда в иной форме, чем в эпизоде с Вероникой: теперь не он оставил Лесю Дмитриевну, а ее «прежние» друзья погнали его.

Случались у Петровича встречи и с проститутками, взятыми им в метро или с улицы. Они тоже подчас плакали, от неопытности — «начинающие», но жалости и потребности исповедаться не вызывали: «Падшая птичка и подпольный (андеграундный) мужик, возможно, и составляют ровню, — думалось мне. То есть искомую психологическую ровню, а значит пару — мужчину и женщину, с особенной и даже уникальной возможностью взаимопонимания (и растворения друг в друге). Но мы с ней — какая мы пара и ровня, если у девчушки свое означенное место, зарабатывает, трудится, акцентированная частица общества? И никакого, даже малого сегодняшнего горя не было в ее веселенькой улыбке <...> Даже в облегченном варианте случай Раскольникова и Сони не проходил. Выслушать ее, тем более открыться ей было невозможно, немыслимо, все равно как в постели, вдвоем запеть советское, марш космонавтов» [Маканин, 2003, с. 161].

Есть в романе ситуация, когда Петрович мучительно жаждет рассказать о своем последнем преступлении «жалкой» женщине – флейтистке Нате, живущей во «вьетнамском бомжатнике». Потребность этой исповеди была столь сильна, что именно ее неосуществленность вызвала психический срыв Петровича и его

мытарства в больнице. Петрович убежден, что он не попал бы в психушку, если бы Ната сумела выслушать его. В данной коллизии просматривается также имплицитная реплика в адрес «Преступления и наказания»: автор «Андеграунда...» пытается уверить читателя в том, что для преступника невыносимы не муки совести, а невозможность кому-либо рассказать об убийстве и тем уже «снять с себя ношу», облегчить душу. Раскольников находит отдушину в исповеди Соне. Но вовсе не раскаивается до конца романа в совершенном убийстве. Петрович тем более далек от покаяния, но тоже жаждет «исповеди». Безответная, робкая Ната в беззащитности своей напоминает Соню Мармеладову — но и только: она крайне духовно ограниченна, невосприимчива к другому, ничуть не улавливает потребности Петровича и не способна сказать ему спасительное слово.

Жалкость героинь «Андеграунда ...» не заключает в себе некоего нравственного смысла: их «падения», выражающиеся в «загуле» у Веронички, в «разорении» у Леси Дмитриевны, в духовном отупении у Наты – демонстрируют лишь непрочность их социального статуса. Жалость к ним Петровича - тоже не воспринимается как принципиальная этическая позиция жертвы социальной перестройки: в том, что он вызволяет одну из женщин из пьяной, непристойной компании, а другой, одинокой, помогает пережить последствия микроинсульта, проявляется порядочность и чуткость человека. Но его увлечения ничуть не схожи с горячими страстями героев Достоевского, в которых всегда таится серьезная идея (идеястрасть) потребность защитника обиженных, протестанта, мессионера. страстях Достоевского героев эти духовные потребности приглушают, словно бы вытесняют и чувственные желания. В жалости Петровича есть всегда элемент сексуального влечения: «Если рядом опустившаяся (к тому же обиженная, жалкая) женщина, хочется тотчас же не только вмешаться, но и быть с ней. Тяга скорая – на инстинкте – и чувственная; модно было б по старинке этот порыв назвать любовью. Я так и назвал» [Маканин, 2003, с. 33]. Если герои Достоевского забывают о теле, то Петрович, наоборот, всегда чуток, впечатлителен к телесности обожаемой женщины – либо к ее субтильности, хрупкости, либо (и чаще всего) к дородности, пышности ее тела, вызывающего у него эстетический восторг: «Раза три я ночью просыпался, ощущая рядом нависающее крупное тело, Леся лышашее женским теплом. лежала (вот вель протянувшимся горным хребтом» [Маканин, 2003: 203]. «Белое тело, как гора, занимало всю постель со мной рядом» [Маканин, 2003, с. 206]. «В постели велела погасить свет – зачем ее видеть? Ее и так ни с

кем не спутаешь. Такое тело запомнишь» [Маканин, 2003, с. 430]. Друзья его агэшники тоже разделяют культ крупного женского тела: «Викыч восхищался: расстегиваю ее молнию на спине, тяну и тяну, змейка молнии скользит, как по маслу. И конца-краю нет» [Маканин, 2003. С. 404]. Женское тело постоянно привлекает внимание Героя времени: он постоянно бродит по коридорам, принюхиваясь к запахам квадратных метров, от которых веет женским теплом. Сексуальную озабоченность герой пытается объяснить как субстанциональное свойство мужской природы: «Все, мол, мужчины мира, и я не исключение, словно бы потерялись в этих коридорах, забегались, заплутали, не в силах найти женщину раз и навсегда <...> что бы там мужчина не говорил, он живет случайным опытом, подсунутым ему в юности. Мужчина, увы, не приобретает. Мужчина донашивает образ. В игре своя двойственность и своя коридорная похожесть – все двери похожи извне <...> Мужчина сам по себе и тем сильнее сам понимает, что он-то никак не меняется в продолжающемся волчьем поиске» [Маканин, 2003, с. 20]. Примечательно однако, что то же свойство обнаруживается и в женщине Вере Курнеевой (имя ее звучит оксюмороном) – да и сам образ «коридорного поиска» связан именно с Впрочем, по-разному сексуальная распущенность неприхотливость обнаруживается почти у всех женщин общаги, всегда готовых уступить домогательствам мужчин, совершенно безотказных, а иногда, подобно Вере, вылавливающих партнеров в постель. Вся эта картина общежитского «содома» символизирует хаос социальной системы и словно бы иллюстрирует слова давних противников социализма, в том числе и Достоевского: «У вас будет казарма, общие квартиры Stricte necessaire (строго необходимое), атеизм и общие жены без детей – вот ваш финал» [Достоевский, 13, 1972, с. 50].

Вместе с тем как некая желанная пристань Петровичу нередко представляется образ домовитой устроительницы семейного очага — женщины — хозяйки, у которой всегда горячие щи и хлопотливые, всюду успевающие «пахнущие рассолом» руки. В образе Зинаиды Агаповны воплощен «вечный» скульптурный образ «женщины с веслом», трансформировавшийся в ироничный образ современницы «бабы с подушкой»: «Ах, эта енщина. Ах, Зинаида. (Величия или покорности, чего тут больше?) Ладно, говорю, отставить!.. Стоит, прижала подушку к груди. Старая, принарядившаяся баба. Застыла в глуповатом остолбенении. Статуя в парке, не женщина с веслом, а баба с подушкой. На века» [Маканин, 2003, с. 127]. Впрочем, женщина такого типа нередко и пугает Петровича потребительским отношением к мужчине-мужу или любовнику, желанием скорее его охомутать.

Все сказанное об отношениях героя с женщинами свидетельствует и о специфическом характере быта в романе «Андеграунд, или Герой нашего времени».

Таким образом, в романе В. Маканина происходит «переоткрытие» очень важной для Достоевского темы «самоизвольных мучениц», добровольного самоунижения женщины. Но приведенные ассоциации позволяют увидеть прежде всего глубокое различие в характере внешне похожих переживаний у героинь Достоевского и Маканина, различие в их судьбах, а также в их судьбах и типах духовной культуры.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

– Л.: Наука, 1972-1982.

**Маканин, В.** «Андеграунд, или Герой нашего времени» / В.С. Маканин. – М.: Вагриус, 2003. – 480с.

.....Хачатурян, Л. Гендер в романе В. Маканина «Андеграунд, или г

герой нашего времени» /Л. Хачатурян // Toronto Slavik Quartenly/ Univ. of Toronto. Academic Elektronik Gournal in Slavic Studies. – P. 2-10.

**Фуко, М.** Что такое автор? / М. Фуко // Лабиринт. – Екатеринбург, 1991. – С. 25-43.

# ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

# В.А. Кошелев<sup>1</sup> Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого

### О «КОМИЧЕСКОЙ СТОРОНЕ» РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

В статье раскрываются типологические особенности «комической стороны» русского словесного творчества, дается исторический обзор первых русских комедий («истинно высоких трагедий»), которые определили представление о русском смехе как парадоксально грустном явлении.

Ключевые слова: комедия, комическое, словесность, смех

## V.A. Koshelev Novgorod Yaroslav-the-Wise State University

# ON THE "COMIC SIDE" OF RUSSIAN LITERATURE AND FOLKLORE

The article describes the typological features of "comic side" of Russian literature and folklore, provides a historical overview of the first Russian comedies ("true high tragedies"), that defined the idea of the Russian laughter as paradoxically sad phenomenon.

Key words: comedy, comic, literature, laughter

Осенью 1847 г. «передовой боец славянофильства» К.С. Аксаков принялся за создание большой статьи «о литературе с Петра»<sup>2</sup>. В сущности, задумывался большой историко-литературный труд о путях развития новой русской литературы с того времени, которое в тогдашних представлениях объявлялось вообще «началом» словесности на русском языке. В другом месте Аксаков называл свой

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Кошелев Вячеслав Анатольевич — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> См. в письме К.С. Аксакова к Ю.Ф. Самарину от октября 1847: РГАЛИ. Ф.10. Оп.5. Ед. хр. 33. Л.87 об.

замысел «историческим очерком литературы с Петра Великого» – и многократно принимался за него<sup>1</sup>. Но – так и не завершил.

Историко-литературная концепция славянофильства, заявленная Аксаковым в начальном наброске этого замысла — статье «Взгляд на русскую литературу с Петра Первого» — выглядит достаточно простой, жесткой и, в русле тогдашних «литературных мнений», броской и парадоксальной.

Во-первых, Аксаков решительно отвергает положение о том, что русская литература «начинается с Петра» – «это мнение, поддерживаемое незнанием» [Аксаков, 1995. послепетровскую эпоху явилось только «собрание драм, романов, элегий, эклог, идиллий, сонетов и т.д.», «весь этот бумажный хлам», который трудно назвать «литературой». Последняя выступает «как выражение жизни народной в письме и слове». И потому «отвергать литературу до Петра становится решительною несообразностью, даже нелепостью». Допетровская словесность просто имела другую форму выражения: «Ее выражение было по преимуществу духовное. Начало веры, основное начало русской жизни, до самого Петра Великого почти одно двигало слово устное и письменное» [Аксаков, 1995, с. 152]

Во-вторых, Аксаков весьма невысоко оценивает «литературу новую, которую по преимуществу называют литературою»: «Литература с Петра есть литература публики, а не народа, литература отвлеченной стороны народа, литература дворянская, чиновничья всех четырнадцати рангов, правительственная, правительством созданная и его воспевающая, литература безбородого класса. Народу до нее нет никакого дела» [Аксаков, 1995, с. 155].

В-третьих, из подобной оценки вытекает и точка зрения на деятельность конкретных представителей литературы: «Литература с Петра может иметь для нас интерес, иметь значение только как борьба личного таланта писателей с отвлеченностью и ложью сферы, с отвлеченностью и ложью положения, и подлостью. Ни один талант не ушел от этой лжи положения: всякий носит на себе следы ее, иногда только сквозь нее пробиваясь» [Аксаков, 1995, с. 158-159]; выделено автором). «Весь интерес литературы состоит в той борьбе, которую подымает личный талант писателя с отвлеченностью и мишурою сферы. Состоит интерес в том, как Русская душа, попавшаяся в эту холодную область отвлеченной лжи и обезьянства, смутно сознает и ищет Русской земли, Русского народа, Русской жизни, как, наконец, от

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> См.: ИРЛИ. Ф.3. Оп.7. Ед.хр.9, 12.

Росского и Российского переходит она к Русскому» [Аксаков, 1995, с. 175].

Исходя из этих посылок, Аксаков представляет и конкретные оценки деятелей русской словесности XVIII столетия, кардинально отличающиеся от принятых. Вот он указывает на то, что «литература новая, которую по преимуществу называют литературою» начинается фигурой Антиоха Кантемира. В свое время К.Н. Батюшков утвердил представление о Кантемире как о выдающемся патриоте. В самом деле: Кантемир стал писать по-русски, будучи посланником при дворе Людовика XV: «В Париже, где самолюбие знатного человека может собирать беспрестанно похвалы и приветствия за малейший успех в несколько небрежных стихов, словесности. гле иностранцем написанных, дают право гражданства в республике словесности, Кантемир... писал русские стихи» [Батюшков, 1989, с. 50] – и писал в уверенности в великом будущем России и русской словесности.

К. Аксаков снисходительно относится к этому мифу. Кто таков Кантемир? «Иностранец по происхождению, холодный к России», ставший русским писателем «в силу подражательного направления литературы»: «Слово под рукою, мысли набраны, стихи пишутся в других землях — давай и мы писать тоже, причины достаточные — и вот является русской писатель. <...> Это первый служитель обезьяны, которой в жертву предалось преобразованное общество» [Аксаков, 1995, с. 156]. И даже сатирическая направленность его творений, заимствованная и отвлеченная, «не имеет даже и дела с современностью». «Он человек заезжий, случайный» — и в российской словесности «имеет не положительное, а отрицательное значение» [Аксаков, 1995, с. 157].

Галерея литературных деятелей XVIII столетия воспринимается в столь же жестких оценках. Тредиаковский — «неутомимая бездарность» [Аксаков, 1995, с. 158], «бездарный льстец» [Аксаков, 1995, с. 159]. Ломоносов, талант, который «был заражен отвлеченностью своей эпохи и платил ей дань» [Аксаков, 1995, с. 163]. Сумароков, «человек довольный», который «ни мыслию, ни талантом не нарушал отвлеченной сферы» [Аксаков, 1995, с. 165]. Херасков, «новое лицо на величавых ходулях», выразитель «первой эпохи обезьянства» [Аксаков, 1995, с. 167]. Богданович, деятель «натянутой простоты» [Аксаков, 1995, с. 169]. И так далее. Критик приводит множество примеров, свидетельствующих о «безнародности» и откровенной ненужности «великих» созданий вроде «Телемахиды» или «Россияды».

Но вот в обзоре своем он доходит до расцвета «низких» литературных жанров — и былая «железная» концепция вдруг разрушается. Аксаков всеми силами старается следовать ей — и, например, при характеристике басни (в разговоре о Хемницере, — разумея к тому же и позднейшие басни И.А. Крылова) находит возможность «уличить» творцов, исходя из специфики жанра. О басне критик отзывается неожиданно резко:

«Басня вообще есть самое жалкое явление литературное: ее происхождение в ней слышится. Этот двойственный характер анекдота и сентенции, часто вовсе не нравственной, совершенно противоречащий художественной целости, это переодевание в звериные и всякие образы своей мысли, этот хмельной маскарад, столько унижающий свободную душу человека, – все это придает басне не художественный и не совсем живой характер, характер рабский. Но она в нашей литературе нашла важное значение, как некогда мысль раба, не смеющая высказаться явно, бежала в басню и там нашла себе убежище» [Аксаков, 1995, с. 170].

По закону парадокса, однако, этот «противоестественный» жанр оказал огромное влияние на «язык наш, не смевший в устах наших писателей показаться в своем простом виде» именно в басне он «нашел себе убежище и высказывался там, по крайней мере, более, нежели где-нибудь»: «Как ни грустно видеть басню, но нельзя не сказать, что язык русской, хотя и через нее, получил в лите<ратуре> себе настоящ<ee> место...» [Аксаков, 1995, с. 170]. Так и неясным остается мнение Аксакова о басне: нужна ли она была в русской словесности или нет – и какую роль сыграла?

Когда же встает необходимость перейти (в связи с Фонвизиным и в проекции на комедии Грибоедова и Гоголя) к рассуждению о русской комедии — тут Аксаков совершенно теряется, и его первоначальные построения существенно изменяются. Прежде всего, комедия (и вообще «комическое») оказывается гораздо ближе к современной жизни и человеку: «Понятно с первого взгляда, что при отвлеченности литературы и всего общества этот отдел должен был получить самое замечательное и обширное значение и самый большой жизненный ход. Что могло предложить жизни положительного отвлеченное общество? В нем самом при отвлеченности и обезьянстве положительного быть ничего не могло. И потому все, что являлось оттуда положительного, носило на себе значительный характер лжи, натянутости, скуки. Но все общество представляло в себе много отрицательного, выросшее само на отвлеченном отрицании; много такого, что не могло не возбудить комического чувства. В

отрицательном своем движении общество обратилось само на себя, и отрицательная сторона нашей литературы, комедия, – в обшир<no> смы<сле> – самая замечательная и законная, особливо в сравнении с положительной. Поэтому восторг был смешон, а смех серьезен. Этот характер серьезности смеха есть особенный оттенок комической русской литературы; веселости в ней немного: комедия наша всегда почти горька. Из всего этого важное значение нашей комедии в нашей литературе» [Аксаков, 1995, с. 171].

Рассуждения о «комедии в обширном смысле» (в другом месте Аксаков называет это явление «комическая сторона литературы») явно не соответствуют исходному тезису о бесполезности всей новой литературы: «Вся наша литература есть явление отвлеченное, ложное по своей сфере и нисколько не народное и не живое» [Аксаков, 1995, с. 175]. Комедия явно «выбивается» из этого жёсткого представления.

«Комическая сторона литературы» – в отличие от остальной литературы – имеет «важное значение» для общества. Русская комедия сразу же обнаружила свою оригинальность, важное отличие от прочих литератур. В русской словесности сразу же явился странный парадокс: «восторг был смешон, а смех серьезен». И потому «комедия наша всегда почти горька» – чего нет ни в комедиях французских, ни в испанских, ни в английских.

И даже русский «комический автор» по характеру своему разительно отличается от соответствующего западного творца. Вот Аксаков начинает писать о Фонвизине – и сразу же видит в нем нечто необычное: «Кто читал его письма, тот, конечно, заметил настоящую неудовлетворенность, горькую, без улыбки, насмешку, суровость, даже угрюмость ума и какую-то необходительность, нелюдимость, необщительность. Вот какой характер произвел у нас комедию» [Аксаков, 1995, с. 171-172]. Но почему отцом русской комедии, воистину смешной и рождающей улыбку зрителей, оказался столь мрачный и угрюмый человек?

Приведя это наблюдение, Аксаков резко обрывает свою статью – и уже более никогда не возвращается к ней. Эта статья (довольно большая по объему и интересная по конкретным наблюдениям) так и не была опубликована автором и осталась в черновых набросках. Позднее «передовой боец славянофильства» неоднократно возвращался к замыслу написать «исторические очерки русской словесности» — но так и не решился продолжить свои литературные «разоблачения»: этому мешала именно «комическая сторона

 $<sup>^1</sup>$  См.: Аксаков К.С. Литературная книга «Молвы», теперь «Думы» // ИРЛИ. Ф.З. Оп.7. Ед. хр. 38. Л.6.

литературы», упрямо «выбивавшаяся» из принятых однозначных формул.

В самом деле: русская «комедия в обширном смысле» — то есть не просто драматическое представление на театре, а всякое произведение, ориентированное на воссоздание *смешного* в человеческой жизни — в русской словесности с самого начала развивалась своим оригинальным, независимым от Европы способом.

Известный остроумец князь П.А. Вяземский пустил когда-то в свет яркий каламбур: «Многое может в прошлой истории нашей объясниться тем, что русский, т.е. Петр Великий, силился сделать из нас немцев, а немка, т.е. Екатерина Великая, хотела сделать нас русскими» [Вяземский, 2003, с. 70]. В желании «сделать нас русскими» царица употребляла разные средства – в том числе и литературные. Не лишенная комического дарования и воспитанная на немецких комедиях, она насаждала как раз юмористическую стихию «западного» типа, утверждая «бездельный», «улыбательный» стиль натолкнулась русского комизма. Но TVT же на противодействие: издатель журнала «Трутень» Н.И. Новиков явно выступил против подобной пропаганды. Царица ограничивалась снисходительными упреками (в журнале «Всякая всячина»), - но в конце концов пришлось закрыть «Трутень»: грубый юморист Новиков никак не хотел выслушивать царственных поучений. Не пользовался любовью императрицы и творец первой гениальной русской комедии: с ее точки зрения «Недоросль» был сочинен в нарушение литературных «правил»

Фигура Дениса Фонвизина случайно не оказалась непреодолимой для «передового бойца славянофильства». Очень уж противоречивая и непонятная фигура. При первом упоминании этого имени – в соответствии с традицией Аксаков употребляет написание «Фон-Визин» – он недовольно пробурчал (в скобках): «...опять-таки иностранное имя...» [Аксаков, 1995, с. 171]. Отметим: Пушкин с самого начала предпочел «слитное» (русифицированное) написание «немецкой» фамилии комедиографа – и даже заметил (в письме к брату Льву от ноября 1824): «Не забудь Фон-Визина писать Фонвизин. Что он за нехрист? он русской, из перерусских русской» [Пушкин, 1949, XI, с. 121]. Но то, что «из перерусских русской» творец «Недоросля» носил немецкую фамилию не единственное противоречие этой личности.

Современный историк русской культуры замечает: «Фонвизин – воплощенная мудрость своей эпохи. И ее же «безумье». Безусловная мудрость и весьма относительное «безумье», отчего во втором случае

не обойтись без кавычек. Он – плоть от плоти причудливого и великолепного времени» [Рассадин, 2005, 34].

В его время и позднее ходили слухи, что в лице героини своего «Недоросля», госпожи Простаковой, он представил не более не менее, как императрицу Екатерину Вторую, такую же властительницу сомнительного поведения, как любая провинциальная русская помещица. В ее имении (формально принадлежащем не ей, а мужу), как и во всей России, всё управляется сварливой бабой. Муж к делам не допущен, загнан, забит – только что не уморен, как Петр Третий. Да и нравы там, как при дворе. Неуча Тришку пожаловали в портные, даром что ремесла не знает, - а разве при дворе жалуют не столь же неразборчиво? Кучера Вральмана определили в главные воспитатели любимого отпрыска... И никто не в состоянии, кажется, обуздать Простаковой. самовластие основанное на оригинальных представлениях о «вольности дворянской».

Но при всем бросающемся в глаза дремучем невежестве та же Простакова как будто обладает немалою житейской опытностью и даже мудростью, которая позволяет разрешать многочисленные бытовые ситуации совсем, кажется, неглупо. Вот, рассуждении о ненужности учения математике она заявляет: «Наука не такая. Лишь тебе мученье, а все, вижу, пустота. Денег нет – что считать? Деньги есть – сочтем и без Пафнутьича хорошохонько» (д. 3, явл.7). То же – о географии: «Ах, мой батюшка! Да извозчики-то на что ж? Это их дело. Это-таки и наука-то не дворянская. Дворянин только скажи: повези меня туда, – свезут, куда изволишь». И – вывод о всех «науках»: «Мне батюшка, поверь, что, конечно, то вздор, чего не знает Митрофанушка» (д. 4, явл.8).

Подобная житейская логика особенно работает в границах именно комической, смеховой культуры. И в этой культуре высказывания отнодь не невежественной Екатерины II неожиданно оказывались похожи на «откровения» героини фонвизинской комедии. Вот она выслушивает доклад адмирала В.Я. Чичагова о его победах; адмирал, увлекаясь, вставляет в свой рассказ соленые нецензурные словечки... Опамятовавшись, адмирал извиняется: «Ничего, – кротко сказала императрица, не дав заметить, что поняла непристойные выражения, – ничего, Василий Яковлевич, продолжайте; я ваших морских терминов не разумею» [Русская старина, с. 776].

Еще анекдот, зафиксированный П.А. Вяземским: «"Никогда я не могла хорошенько понять, какая разница между пушкою и единорого", – говорила Екатерина II какому-то генералу. "Разница большая, – отвечал он, – сейчас доложу Вашему Величеству. Вот изволите видеть:

пушка сама по себе, а единорог сам по себе". – "А, теперь понимаю", – сказала императрица» [Вяземский, 2003, с. 119].

Неграмотные реплики Простаковой и изысканные остроты Екатерины объединяет общее отношение той и другой к «ненужному знанию». Обе, кажется, предпочитают не знать тех сторон российской действительности, без которых можно обойтись во вседневном быту. Есть деньги — «сочтем» и без математических штудий. И зачем женщине знать «разницу между пушкою и единорогом»? Абстрактной просветительской «тяги к знанию» вообще ни та ни другая героиня XVIII столетия не испытывают. Так что «сходство» Простаковой и Екатерины не исчерпывается чисто внешними показателями.

Но подобное странное «сходство» почему-то делает «отрицательную» и «злонравную» героиню «Недоросля» почти симпатичным лицом. Зритель ей не то чтобы сочувствует, — но, во всяком случае, не ненавидит: нельзя ненавидеть «живого» человека. Более того: возникает своеобразный парадокс восприятия «комической стороны». Простакова, при всей ее косности и «дремучести», предстает, как и Екатерина, живым, сочувственным и даже в чем-то симпатическим персонажем, невзирая на ее глупые слова и дурные поступки.

Еще более того: все «отрицательные», осмеиваемые персонажи русской классицистической комедии предстают более симпатичными, чем «положительные» герои, несущие в себе высокие нравственные истины «века Просвещения». И Стародум, и Правдин, и Милон – лишены даже речевой индивидуальности. Им недоступны те знаковые высказывания, которыми, например, активно оперирует Тарас Скотинин, рассказывая о покойном дяде:

«Да с ним на роду вот что случилось. Верхом на борзом иноходце разбежался он хмельной в каменны ворота. Мужик был рослый, ворота низки, забыл наклониться. Как хватит себя лбом о притолоку, индо пригнуло дядю к похвям потылицею, и бодрый конь вынес его из ворот к крыльцу навзничь. Я хотел бы знать, есть ли на свете ученый лоб, который бы от такого тумака не развалился; а дядя, вечная ему память, протрезвясь, спросил только, целы ли ворота?» (д. 4, явл. 8). Здесь особенно привлекает именно логика рассказчика, противопоставившего крепкий лоб покойника-дяди современным «ученым лбам» — отнюдь не в пользу последних... «Комическая сторона» ситуации заставляет оценить эту логику — и анекдот Скотинина запоминается охотнее, чем все «правильные» и пламенные речи Стародума.

Некоторые эпизоды комедии имеют и «второй», парадоксальный смысл. Вот знаменитый обмен репликами – Митрофан демонстрирует уровень своих грамматических познаний:

«Правдин. Дверь, например, какое имя: существительное или прилагательное?

Митрофан. Дверь, котора дверь?

Правдин. Котора дверь! Вот эта.

Митрофан. Эта? Прилагательна.

Правдин. Почему же?

*Митрофан*. Потому что она приложена к своему месту. Вон у чулана шеста неделя дверь стоит еще не навешена: так та покамест существительна» (д. 4, явл.8).

С «просветительской» точки зрения перед нами – насмешка над невежеством провинциального дворянина. «Комическая сторона» неизмеримо усложняет ситуацию. Зачем в поместном бытии представление о какой-то «абстрактной» двери? А стоит лишь конкретизировать пример, так все грамматические штудии обретают вид того же «ненужного знания». «Двести лет смеются над недорослевой глупостью, - замечают современные исследователи, как бы не замечая, что он мало того, что остроумен и точен, но и в своем глубинном проникновении в суть вещей, в стихийной индивидуализации всего существующего, в одухотворении неживого окружающего мира – в известном смысле предтеча Андрея Платонова. А что касается способа словоизъявления, Митрофан – один из родоначальников целого стилевого течения современной прозы: мог ведь Карамзин написать – «умом головы» или Довлатов – «отморозил пальцы ног и уши головы» [Вайль, Генис, 2008, с. 30].

В XVIII столетии центральным персонажем «Недоросля» воспринимался авторский «резонер» — Стародум. Роль его играл «первый актер» И.А. Дмитревский. Но уже в пушкинские времена это восприятие странным образом «сдвинулось». Рацеи Стародума, такие «правильные» и «нравственные», вполне забылись — а реплики и поступки живых и полнокровных отрицательных персонажей — вошли в пословицы и стали источником того живительного смеха, который наметил Пушкин: «...мы, не смеявшиеся со времен Фонвизина!» [Пушкин, 1949, XII, с. 27].

Более того. Именно наличие этого «живого комизма» изменило самую семантику «Недоросля» и отношение к порицаемым персонажам. «Вся историко-литературная вина Простаковых, – пишут те же исследователи, – в том, что они не укладываются в идеологию Стародума. Не то чтобы у них была какая-то своя идеология – упаси

Бог. В их крепостническую жестокость не верится: сюжетный ход представляется надуманным для вящей убедительности финала, и кажется даже, что Фонвизин убеждает в первую очередь себя. Простаковы — не злодеи, для этого они слишком стихийные анархисты, беспардонные охламоны, шуты гороховые. Они просто живут и по возможности желают жить, как им хочется. В конечном счете конфликт Простаковых, с одной стороны, и Стародума с Правдиным — с другой, это противоречие между идейностью и индивидуальностью. Между авторитарным и свободным сознанием» [Вайль, Генис, 2008, с. 31]. «Нравственное» сознание Стародума изначально обнаруживает свою авторитарность (основа — нравы при Петре Великом) — и потому отторгается естественным восприятием позднейших зрителей.

А вся комедия превращается в семантический «перевертыш»: тот изначальный нравоучительный смысл, который, казалось бы, должен был привести к «правильной» идее («Вот злонравия достойные плоды!») уничтожается живительным смехом, который сопровождает появление на сцене именно «отрицательных» персонажей. Смех и комизм их восприятия поневоле делает их симпатичными: хочется их не то, чтобы «оправдать» – просто принять такими, какие они есть: обыкновенные «вседневные» люди, наделенные естественными страстями и пороками...

Показательно, что герои «Недоросля» не разделяются на «умных» и «глупцов» – ведь грамотность вовсе не выражает ума. Да и само наличие ума – не главное в жизни. «Где ж ум, – спрашивает Софья, – которым так величаются?». Стародум отвечает: «Чем умом величаться, Друг мой! Ум, коль он только что ум, самая безделица. С пребеглыми умами видим мы худых мужей, худых отцов, худых граждан. Прямую цену уму дает благонравие. Без него умный человек – чудовище. Оно неизмеримо выше всей беглости ума» (д. 4, явл. 2). Абстрактное противопоставление благонравия – злонравия для автора «Недоросля» важнее, чем антиномия ум – глупость. А поскольку конкретное наполнение этих нравственных категорий различно для разных эпох, то и семантика всей комедии оказывается подвижной и может оказаться на грани «перевертыша».

Содержанием второй классической комедии русского репертуара – «Горе от ума» А.С. Грибоедова (1824) – стало как раз сопоставление современного ума И современной глупости. Показательны осмысленные автором основные принципы своего создания (высказанные им в известном письме к П.А. Катенину от января-февраля 1825 г.). Автор отвечал на упреки приятеля, предъявленные «Горю от ума». В ответ на замечание о «погрешностях в плане», он определял характер основного драматического конфликта: «...в моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человек, разумеется. человека; и этот противуречии с обществом, его окружающим...». Упрек в недостатках архитектоники («сиены связаны произвольно») опровергается простой логикой: «Так же, как в натуре всяких событий, мелких и важных: чем внезапнее, тем более завлекают в любопытство». А указание на то что «характеры портретны», драматург и вовсе расценивает как достоинство: «Да! и я коли не имею таланта Мольера, то по крайней мере чистосердечнее его; портреты, и только портреты, входят в состав комедии и трагедии, в них, однако, есть черты, свойственные многим другим лицам, а иные всему роду человеческому настолько, насколько каждый человек похож на всех своих двуногих собратий. Карикатур ненавижу, в моей картине ни одной не найдешь».

Наконец, замечание, о том что в его создании *«дарования более, нежели искусства»*, Грибоедов расценивает как *«самую лестную похвалу»*: *«Искусство в том только и состоит, чтоб подделываться под дарование, а в ком более вытвержденного, приобретенного потом и сидением искусства угождать теоретикам... – тот, если художник, разбей свою палитру и кисть, резец или перо свое брось за окошко; знаю, что всякое ремесло имеет свои хитрости, но чем их менее, тем спорее дело, и не лучше ли вовсе без хитростей?» [Батюшков, 1989, с. 87].* 

Катенин, успешный переводчик Корнеля и знаток внутреннего «механизма» театра, упрекает Грибоедова в нарушении соответствующих драматических «правил». Грибоедов соглашается: да, он их нарушил. И – готов гордиться этим обстоятельством.

О подобном же нарушении Грибоедовым драматургических «правил» писал Пушкин в письме к П.А. Вяземскому (от 28 января 1825). Здесь отзыв о новой комедии откровенно жесткий: «Читал я Чацкого — много ума и смешного в стихах, но во всей комедии ни плана, ни мысли главной, ни истины» [Пушкин, 1937, XIII, с.137]. Пушкин только что познакомился с «Горем от ума» (в день приезда в Михайловское И.И. Пущина, 11 января 1825 г. Познакомился поначалу невнимательно, о чем специально предупредил А.А. Бестужева в письме, написанном через несколько дней: «Слушал Чацкого, но только один раз и не с тем вниманием, коего он достоин. Вот что мельком успел я заметить...» [Пушкин, 1937, XIII, с.139].

Самое существенное, что Пушкин «с ходу» выделил в грибоедовском создании, – это два момента: сближение мыслей и

настроений Чацкого с настроениями автора - и критика поведения Чацкого в фамусовском обществе («Первый признак умного человека - с первого взгляду знать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед подоб<ными>»). Репетиловым TOMV Пушкин без особенного грибоедовской комедии восхишения ee драматургическим совершенством. В письме к Бестужеву это выражено мягко - поскольку «мнение» было предназначено для передачи автору («Покажи это Грибоедову. Может быть, я в ином ошибся. Слушая его комедию, я не критиковал, а наслаждался»).

Но и в этом, предназначенном для автора отзыве Пушкин весьма суров именно в отношении к собственно драматическим достоинствам грибоедовской «сатиры». «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным», констатирует он общее правило собственного критического отзыва. Но тут же – многократно нарушает это правило, «советуя» Грибоедову возможные изменения как в «плане» его создания, так и в «характерах»: «Молчалин не довольно резко подл; не нужно ли было сделать из него и труса? старая пружина, но штатской трус в большим свете между Чацким и Скалозубом мог быть очень забавен». «Зачем делать его (Репетилова – B.К.) гадким? довольно, что он ветрен и глуп с таким простодушием; довольно, чтоб он признавался поминутно в своей глупости, а не в мерзостях. Это смирение чрезвычайно ново на театре, хоть кому из нас не случалось конфузиться, слушая ему подобных кающихся?» А заметив, что «недоверчивость Чацкого в любви Софии к Молч<алину> – прелестна!», тут же назидательно добавляет: «Вот на чем должна бы вертеться вся комедия, но Грибоедов видно не захотел...» [[Пушкин, 1937, XIII, с.137]. В отношении же *плана* «Горя от ума» Пушкин не принимает исходной грибоедовской антиномии: «25 глупцов» – один носитель «ума». Чацкий в его представлении – вовсе не «умный» («Чацкий совсем не умный человек...»), да и противостоят ему отнюдь не «глупцы».

Откуда возникает, например, пушкинское желание «ухудшить» и без того «отрицательного» героя — Молчалина? Да именно потому, что в иных отношениях «удачливый любовник» Молчалин выглядит явно симпатичнее «отвергнутого любовника» Чацкого. Он, во-первых, по указанию Фамусова, человек «деловой» — в отличие от Чацкого, который «оплошно» управляет имением и не может ни с кем ужиться «по службе». Ему не просто «не дались чины», несмотря даже на знакомство «с министрами», — он готов пренебречь каким бы то ни было делом ради красивого слова. Поэтому в случае, когда требуется

поручить выполнение конкретного дела, любой здравомыслящий человек поручит его не Чацкому, а Молчалину.

Грибоедов, в традициях классической драматургии, искал положительного героя, способного «разрешить» все недуги общества; Пушкин искал «сочувственника», человека, жившего теми же настроениями, какими живут нынешние люди. И если Грибоедовудраматургу требовалось отправляться от изначального «черно-белого» противопоставления, то Пушкин готов принять сторону именно «глупцов» – именно об их отсутствии в современной Москве сожалеет его «путешественник» из публицистического очерка 1834 года: «Горе от ума есть уже картина обветшалая, печальный анахронизм. Вы в Москве уже не найдете ни Фамусова, который всякому, ты знаешь, рад — и князю Петру Ильичу, и французу из Бордо, и Загорецкому, и Скалозубу, и Чацкому; ни Татьяны Юрьевны... <...> Хлестова в могиле; Репетилов в деревне. Бедная Москва!» [Пушкин, 1949, XI, с. 247].

И действительно — «бедная»! Потому что, лишившись всех этих «глупцов», устремленных в своем неприятии современного общества ко «временам Очаковским и покоренья Крыма» (и именно благодаря им составившая живую оппозицию чиновному Петербургу), Москва утратила значительную часть былой своей прелести. И если бы Москва состояла из одних только Чацких (то есть тех «пылких, благородных и добрых малых», которые провели «несколько времени с очень умным человеком» и напитались «его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями»), — то она еще больше утратила бы от своей былой прелести.

Пушкин усвоил давнюю мудрость, которую высказал еще К.Н. Батюшков: «В молодости мы полагаем, что люди или добры, или злы: они белы или черны. Вступая в средние лета, открываем людей ни совершенно черных, ни совершенно белых; Монтань бы сказал: серых. Но зато истинная опытность должна научить снисхождению, без которого нет ни одной общественной добродетели: надобно жить с серыми или жить в Диогеновой бочке» [Батюшков, 1989, с. 140]. Как и в жизни, в литературном произведении люди не могут разделяться на «черных» и «белых», «положительных» и «отрицательных», «умных» и «глупых», «добрых» и «злых», - в каждом человеке много чего намешано. С одними только Чацкими не проживешь – хотя бы потому, что общество, состоящее только из Чацких, нежизнеспособно и неестественно. Поэтому о Чацком радетель «Грибоедовской Москвы» и не поминает.

Словом, Грибоедов в «Горе от ума» тоже – вольно или невольно – пришел к созданию «перевертыша» правильной классической комедии. Его «умные» и «глупые» персонажи вольно или невольно меняются местами – и само понятие «умного человека» существенно корректируется соответствием реальным житейским ситуациям. Условное выделение среди множества персонажей одного «умника» явно не соответствует естественному течению жизни. А те, которых классицистическая традиция предписывает считать «глупцами», выглядят более полнокровными и симпатичными, чем этот самый добродетельный «умник»: «Да этакий ли ум семейство осчастливит?»

Таким образом, уже в первых «вершинных» своих созданиях «комическая сторона» русской словесности представила ряд «перевертышей», странных «парадоксов» и отклонений от естественного развития – и, соответственно, не укладывалась в скольлибо «правильную» историко-литературную концепцию.

Гоголь своей знаменитой комедией «Ревизор» еще более обострил это ощущение. В его «абсурдистской» комедии вообще нет положительного героя. Тот же К. Аксаков в 1852 г. в одной из статей рассуждает: «Искусство есть истина, но не в силлогизме, не в логическом выводе, а в образе. В жизни вы бы и часа не пробыли с лицами «Ревизора», если б ваше положение не открыло вам между ними полезной деятельности. <...> Но отчего в мире искусства Хлестаков и Городничий дают вам наслаждение?» [Аксаков, 1995, с. 215].

Но какую «полезную деятельность» могут вести Хлестаков и Вероятно, могут, Городничий? поскольку они бюрократический устоявшийся процесс являются, невеликими, членами общего бюрократического мира. Гоголя как будто интересуют не конкретные личностные качества того или другого персонажа, а общее смещение, общий «перевертыш», общая абсурдность бытия всего русского чиновного мира. В этом мире пустышку Хлестакова совершенно естественно принимают «важного человека» – принимают, несмотря на то, что тот не дает для этого никаких поводов. А основными деятелями в поиске ревизора почему-то оказываются те, которым ревизор вовсе не страшен и которым не должно быть до ревизора никакого дела - не служащие Бобчинский и Добчинский. А Городничий мечтает о Петербурге – и не из-за карьеры, а прежде всего потому, что «там, говорят, есть две рыбицы: ряпушка и корюшка, такие, что только слюнка потечет, как начнешь есть» (при том, что в захудалом трактире его города не редкость «свежая семга»).

Но это странное «хотение» вполне родственно страстному желанию помещика Муромского (из пушкинской «Барышни-крестьянки») вести хозяйство на английский лад и «по-английски разоряться» вместо того, чтобы быть «по-русски сыту». Всё это – явления одного ряда, созданные в границах парадоксальной, «абсурдистской» логики. В ее же пределах возникает непонятная симпатия зрителя (читателя) к далеким от нравственного совершенства «отрицательным» гоголевским персонажам – возникает не столько изза общих законов «искусства», сколько оттого, что в пределах «смеховой культуры» по-особому реализуется еще Фонвизиным отысканный «перевертыш».

Именно в связи с «Ревизором» Гоголь воспринял смех как особенную культурную данность, формирующую нравственную идеологию художественного создания. Смех, как воспринимают его персонажи «Театрального разъезда после представления новой комедии» (1836, 1842), – «это сурьезная вещь». Персонаж, обозначенный как «автор пьесы» (то есть некто, «замещающий» самого Гоголя), уточняет: «Странно: мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе. <...> Это честное, благородное лицо был – смех. Он был благороден потому, что решился выступить, несмотря на низкое значение, которое дается ему в свете. <...> Нет, смех значительней и глубже, чем думают. Не тот смех, который порождается временной раздражительностью, желчным, болезненным расположением характера; не тот также легкий смех, служащий для праздного развлеченья и забавы людей, - но тот смех, который весь излетает из светлой природы человека <...> Возмущает только то, что мрачно, а смех светел. Многое бы возмутило человека, быв представлено в наготе своей; но, озаренное силою смеха, несет оно уже примиренье в душу. <...> Нет, засмеяться добрым, светлым смехом может только одна глубоко добрая душа» [Гоголь, 1994, с. 439, 441-442].

Образ смеха несколько иным выступает в «Развязке «Ревизора» (1847) — тоже в устах выразителя мыслей автора: «А смех разве не бич? Или, думаете, даром нам дан смех, когда его боится и последний негодяй, которого ничем не проймешь, его боится даже и тот, кто ничего не боится? Значит, он дан на доброе дело. Скажите: зачем нам дан смех? затем ли, чтобы так, попусту смеяться? Если он дан нам на то, чтобы поражать им все, позорящее высокую красоту человека, зачем же прежде всего не поразим мы то, что порочит красоту собственной души каждого из нас? Зачем не обратим его вовнутрь самих себя, не изгоняем им наших собственных взяточников? Зачем

один намек о том, что вы над собой смеетесь, может привести во гнев?..» [Гоголь, 1994, III-IV, с. 468].

В первом случае Гоголь говорит о «светлом», примиряющем с мрачной жизнью смехе. Во втором — о смехе «бичующем», который поражает «все, позорящее высокую красоту человека». Но в обоих случаях отвергается смех, который растрачивается «попусту», «легкий смех, служащий для праздного развлеченья и забавы людей». Из этих гоголевских лозунгов и родилось представление о *«серьезном, трагическом смехе»* (К. Аксаков) как первом признаке именно *русской* комедии.

Оксюморонное выражение «трагический смех» казалось в этом случае естественным. Не случайно, например, В.Ф. Одоевский, выделяя из общего потока русского театра «Недоросля», «Горе от ума» охарактеризовал их как «три истинно высокие и «Ревизора», трагедии» (a «нумер четвертый» присвоил «Банкруту» Островского) [Русский архив, с. 525]. Восприятие смешного как внутреннего «трагизма» некоего бытия показательной приметой общего восприятия русской комедии ее современниками.

Вдумчивый русский читатель привык с подозрением относиться к возникшему в «массовой» культуре «смеху ради смеха» — и предпочитал не принимать его. Вот замечания того же К. Аксакова из неоконченной статьи «Письмо из деревни» (1845), посвященной обзору русских журналов: «"Библиотека для Чтения" — первый увесистый журнал в России — имела огромный числительный успех и до сих пор держится твердо. Она поняла, где стоит множество народа: на гуляньях, чему раздается одобрительный хохот; она поняла и осуществила на деле; и точно, около нее собирается народ, которого тешит записной остряк, готовый на какие угодно штуки, чтоб только вынудить смех, и точно, невольно смеешься. Но что проповедует, что думает "Библиотека для Чтения"? — ничего не думает: она скажет вам, что думать — вздор. Что чувствует? Ничего опять не чувствует: она скажет вам, что и чувство — вздор. Какое же ее убеждение, цель?»

И далее: «У нее есть цель посмешить, и, разумеется, она недаром проделывает свои штуки и насмешки. Остроты ее часто нелепы до смешного, часто замысловаты и остроумны; в ней есть и серьезные статьи, и хорошие переводы, но дух журнала открывается в критике, и он таков, как мы сказали <...> На успехи человечества она больше смотрит со стороны комфортства, удобства, мебели, вкусного блюда, тонкого сукна и т.д. Но все же она утратила несколько от

прежней своей известности; со временем дел<ается> ясно, что co6 < cem > не на ней dep < жится> время» [Аксаков, 1995, с. 115].

И даже когда выясняется, что «несерьезность смешного» становилась осознанной позицией умного писателя, русский читатель воспринимал ее как изначально «неправильную», даже парадоксальную. Вот А.П. Милюков в своих воспоминаниях передает разговор на эту тему с редактором «Библиотеки для Чтения» О.И. Сенковским, много смешившим читателей под маской Барона Брамбеуса. Сенковский, видный журналист, обвиняет молодого сочинителя в увлечении либеральными идеями:

- «— ...Вы, нынешние молодые писатели, стараетесь проводить разные, как вам кажется, либеральные мысли, а общество наше пока еще не нуждается в них: ему нужно только чтение, которое развлекало бы его, занимало, смешило, а не заставляло думать, волноваться, сердиться. На идеи у нас нет спроса, и предлагать их теперь все равно, если бы разносчик стал кричать перед домом, где все спят глубоким сном.
  - Стало быть, нужно только забавлять общество?
- Только! Пишите весело, давайте то, что общественный желудок хорошо переваривает. От идей у него завалы, особенно от либеральных.
  - Но разве вы сами никаких идей не высказывали?
  - Никогда, никаких!
  - Вы шутите?
  - Какие шутки! у меня мигрень.
- Но у вас даже в легких повестях много серьезного... Например, «Путешествие на Медвежий остров»: разве и там нет мысли?
- Никакой, кроме того, что русская публика любит только сказки, и в самой математике можно найти для неё что-нибудь забавное. Испугались тогда кометы; боялись, как бы она не задела хвостом за наши магазины, театры, балы, парады ну и надобно было ее успокоить, позабавить астрономической повестью... А то идеи? Напрасно вы вводите их в моду: долго не продержатся» [Исторический вестник, с. 153-154].

В этом мемуарном диалоге Сенковский выведен в позе «философствующего Хлестакова» и действительно оказывается родственен «веселому забавнику» Барону Брамбеусу. Редактор популярного журнала ищет только хорошую шутку, чтоб только вынудить смех. Но гоголевский «трагический смех» вышел на уровень классики — а «брамбеусиана» осталась без продолжателей.

Мемуарист Милюков констатировал: «Русское общество с постоянным участием прислушивалось к смеху Гоголя, хорошо понимая, каким он вызван благородным чувством, какая сквозит в нем светлая идея и какие таятся под ним горячие слезы любви и надежды. Холодный, бессердечный смех Сенковского, безразлично направленный как на темные, так и на светлые явления общественной жизни, нередко забавлял, но никогда глубоко не затрогивал читателя. Чуждая всякой руководящей мысли, сатира его обращалась в простое глумление. Вот почему Сенковский останется в нашей литературе поучительным доказательством той истины, что при отсутствии ясно сознанной идеи и любви к обществу, никакие богатства дарования и знаний не спасут писателя от неизбежного забвения. Как метеор, ярко блеснул он в русской литературе и как метеор быстро исчез, не оставя по себе никакого заметного следа. И это понятно и законно» [Исторический вестник. с. 157-158].

Показательно, что и в конце XIX столетия Милюков (известный публицист) признает исключительно гоголевское представление о смешном и комическом: «...комедия – верный список общества, движущегося пред нами, комедия строго обдуманная, производящая глубокостью своей иронии смех, – не тот смех, который порождается легкими впечатлениями, беглою остротою, каламбуром, не тот также смех, который движет грубою толпою общества, для которого нужны конвульсии и карикатурные гримасы природы, но тот электрический, живительный смех, который исторгается невольно, свободно и неожиданно, прямо от души, пораженной ослепительным блеском ума, рождается из спокойного наслаждения и производится только высоким умом» [Гоголь, 1994, VII, с. 484]. И ниже: «Смех – великое дело: он не отнимает ни жизни, ни имения, но перед ним виновный – как связанный заяц...» [Гоголь, 1994, VII, с. 489].

Этот русский образ *смешного* (противопоставленный Гоголем «легковесному», водевильному смеху французскому) был тоже внутренне парадоксален. Классический ряд его создателей – люди по характеру своему серьезные, грустные, подчас мрачные. И, в общемто, с невеселой судьбой: Фонвизин, Грибоедов, Гоголь, Островский, Щедрин, Чехов, Аверченко, Саша Черный, Булгаков, Зощенко...

Русская комедия поневоле обретала черты грустного «перевертыша».

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Аксаков, К.С.** Эстетика и литературная критика. Сост. и подгот. текста В.А. Кошелева / К.С. Аксаков. – М.: Искусство, 1995. – 525с.

**Батюшков, К.Н.** Соч.: в 2 т. Т.1. / К.Н. Батюшков. – М.: Художественная литература, 1989. - 510 с.

**Вайль, П., Генис, А.** Родная речь: Уроки изящной словесности / П. Вайль. А. Генис. – М.: КоЛибри. 2008. – 254 с.

**Вяземский, П.А.** Старая записная книжка / П.А. Вяземский. – М.: Захаров, 2003. - 959 с.

**Грибоедов, А.С**. Полн. собр. соч.: в 3 т. Т. 3 / А.С. Грибоедов. – СПб.: Д. Буланин, 2006. - 687 с.

**Гоголь, Н.В.** Собр. соч.: в 9 т. Т. 3 / Н.В. Гоголь. – М., 1994. – 556 с.

**Гоголь, Н.В.** Собр. соч. в 9 т. Т. 7 / Н.В. Гоголь. – М., 1994. – 617 с.

Исторический вестник. – 1880. Т.1. – № 1.

**Пушкин, А.С.** Полн. собр. соч. АН СССР. Т. 11 / А.С. Пушкин. – М: АН СССР, 1949. – 600 с.

**Пушкин, А.С.** Полн. собр. соч. АН СССР. Т. 12 / А.С. Пушкин. – М: АН СССР, 1949. – 576 с.

**Пушкин, А.С.** Полн. собр. соч. АН СССР. Т.13 / А.С. Пушкин. – М: АН СССР, 1937. – 531 с.

**Рассадин С.** Русские, или Из дворян в интеллигенты / С. Рассадин. – М.: Книжный сад, 1995. - 415 с.

Русская старина. – 1874. Т.10.

Русский архив. – 1879. – № 4.

#### А С Бакалов<sup>1</sup>

## Поволжская государственная социально-гуманитарная академия

### Г.В. Кучумова<sup>2</sup> Самарский государственный университет

### НЕОБЫЧАЙНОЕ КАК ФЕНОМЕН НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОГО РОМАНА КОНЦА XX ВЕКА

Статья посвящена исследованию особенностей немецкоязычного романа эпохи позднего постмодерна. Выявляется категория необычайного и эзотерического как один из показателей начинающегося отхода новейшей западной литературы от поэтики постмодернизма.

Ключевые слова: постмодернистский дискурс, новейший неменкоязычный роман, новая реальность, новый рассказчик, необычайное проблема аутентичности, литературные формы моделирования аутентичности реальности.

## A.S. Bakalov Samara State Academy of Social Sciences and Humanities

G.V. Kuchumova Samara State University

## THE EXCEPTIONAL AS A PHENOMENON IN THE GERMAN NOVEL

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Бакалов Анатолий Сергеевич – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Кучумова Галина Васильевна – доктор филологических наук, профессор кафедры немецкой филологии Самарского государственного университета

The article considers the late postmodern German novel of 1980-2000 as a type of prose moving away from the poetics of postmodernism, the drift showing itself in the category of the exceptional and esoteric.

**Key words**: the postmodern discourse, the German novel of 1980-2000, the figure of "new writer".

На излете XX века, находясь в ситуации «семиотического крена», когда неизбывное в человечестве чувство реальности, «живой жизни» едва ли могло быть реализовано в художественном творчестве, в сфере немецкого романа многократно усилились поиски нового содержания, что было связано с интересом к духовной сфере человека. Системный кризис в западноевропейском обществе и в культуре, начавшийся со «смертью Бога» (Ф. Ницше) и предельно обострившийся в конце XX века, выявил всю глубину современного человека, утратившего нравственные трагедии ориентиры и онтологическую почву для реализации себя как существа, разумного и духовного по своей природе.

Французский теоретик искусства П. Вирилио отмечал, что в условиях всевластия массмедийной среды чувство подлинной реальности не может быть реализовано, поскольку все пути к открытию первичной реальности перекрыты, редуцированы или сужены до предела [Эпштейн, 1996, с. 203].

классической парадигме воспроизводства открытие подлинной реальности осуществляется во внутреннем опыте разными путями: через конкретное описание, через созерцание абсурдности предметного мира, через нравственный, эстетический и коммуникативный  $OПЫТ^1$ В новых культурных условиях перечисленные способы открытия реальности не «работают». В семиотической реальности отменяется сама категория подлинного, аутентичного, поскольку подлинная реальность уступает место «симулятивной гиперреальности симулякров» (Ж. Бодрийяр), которая теперь становится единственной и самодостаточной природой, именно в ней окончательно укореняется человек.

В рамках модифицированной культурной парадигмы постмодернизма отмечается возрождение изначального единства человека с миром, осуществляется возврат к библейским представлениям о причастности человека Всецелому. «Библейская память» побуждает современного человека к поискам первооснов и изначальной целостности человека и мира. Как справедливо отмечает

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> См. об этом: [Франк, 1997].

философ Р. Алейник, вся постмодернистская игра смыслов ведется, по сути дела, во имя поисков новых аттракторов такой целостности [Алейник, 2006, с. 204]. В истории философии уже существовали такие периоды поисковой игры, утверждавшей силы разума. Достаточно софистику, античную средневековую вспомнить схоластику, Просвещение, осуществлявшие активный поиск истины, имеющей основание в языковых, внебытийных формах, когда языковые (парадоксы, дистинкции прочие конструкции И симулякры) приобретали большую реалистичность, чем сама реальность. И характерно то, отмечает далее Р. Алейник, что такой поиск всегда предварял наступление качественного рывка, прорыв человеческого опыта к новой философской целостности бытия.

Утраченная (или невостребованная) практика приобретения полезного духовного опыта побуждает современного художника в поисках целостности обратиться к объединяющим всех людей архетипическим основаниям, к сознательному или бессознательному воспроизводству архаического способа человеческого бытия или его отдельных элементов. В новых художественных проектах активное вовлечение в литературный оборот архетипичных схем, моделей, образов, восходящих к первоначальному ядру культуры, позволяет художнику реконструировать утраченное в культуре целостное восприятие мира как полностью упорядоченного, наделенного единым смыслом в противовес раздробленному, и высшим сюжетом фрагментарному, постмодернистскому. Многие романы конца XX века, несмотря на все внешние атрибуты постмодернистского письма, проникнуты ощущением наличия единого лона, некой изначальной близости культур, что объясняется глубинной архетипичностью родового сознания человечества.

западноевропейской культуре ко второй ремифологизации (1980-е гг.; первая – в 1920-1930-х), относятся как к возвращению западной культуры к целостным моделям мира, рассматривают как своеобразный протест против засилья социальных и культурных мифов обыденного сознания, как ответ на активное распространение играизированных дискурсов. ремифологизации обнаруживает чрезвычайную продуктивность, определяя во многом эстетику словесности конца XX века, возвращая ее, с одной стороны, к традициям классического «линейного повествования», а с другой, – выводя ее в дискурс необычайного.

Новая культурная среда с ее размытыми границами требует возврата к мифологическим формам мышления, предполагающим устойчивость базовых представлений о пространстве и времени,

отличающихся онтологической гарантированностью смысла. Процесс ремифологизации сигнализирует о том, что в рамках постмодернистской парадигмы уже обозначены контуры новой идеологии созидания, особым образом «воскрешающей» человека<sup>1</sup>.

В 1980-е годы носителем новой идеологии созидания в немецкоязычном литературном пространстве выступает поколение писателей. Художественная задача «новых рассказчиков» сводится не столько к борьбе с нежизнеспособными призраками (симулякрами), сколько к построению обновленного бытия человека, воссозданию «целостного человека». Через обращение к старым моделям целостности «новый рассказчик» пытается вывести человека из ситуации семиотического коллапса в духовно-экзистенциальный план, где собственно и происходит порождение символов и смыслов практика Художественная ≪новых рассказчиков» демонстрируют радостное переживание «возвращения к Человеку» к собственным истокам, знаменует рождение новой литературы, постепенно ликвидирующей неизбывность человека как существа социального, но обостряющей его неизбывность в качестве существа индивидуального, носителя духовного начала.

критик Петер Цима Немецкий верно отмечает, современный художник, выражая свое отношение к проблеме аутентичности литературных формах. передает разных драматические отношения между двумя реальностями – виртуальной и «старой» (подлинной, аутентичной) [Zima, 2005, с. 193]. На задний план изображения уходят социальные конфликты, связанные с животной, агрессивной природой человека, на авансцену же выводятся проблемы построения межличностных контактов и самореализации человека.

На новом рубеже веков происходит возвращение, пересмотр и переосмысление многих понятий, которые были «табуированными» в постструктурализме постмодернизма. эстетике И В литературного обнаружилась постмодернизма чрезвычайная продуктивность стратегия ремифологизации, во многом определяющая эстетику новой словесности конца XX века. С одной стороны, эта возвращала словесность к традициям классического «линейного повествования», а с другой, - выводила ее в дискурс необычайного. Новое восприятие реальности – понимание ее нынешней нестабильности, виртуальности, зыбкости ее границ,

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> «Финальное» ощущение эпохи fine de siecle сменяется «дебютным» debut de siecle [Эпштейн, 1996, с. 196-209].

стирание граней между реальной жизнью и ее дублями-симулякрами — побуждает современного художника к поискам «твердых» оснований бытия и устойчивой познавательной позиции в избыточной информационной среде.

Утраченные в культуре симуляций традиционные координаты - географические и нравственные - реанимируются в новых романных проектах (роман путешествий Стена Надольны, Илии Троянова, Фелицитас Хоппе). Процедура деконструкции сменяется в их романах реконструкцией, игрой с традициями, в которой миметические структуры выступают лишь как составные части произведения и реконструкции рассказывания. Правдоподобие основой детерминированность – традиционные формы воссоздания реальности на языке искусства – в новых условиях существенным образом видоизменяются, трансформируются в поисках «расширения своих преображении эстетическом Теперь В реальности границ». доминируют концептуальность, условные формы, эксперимент.

Группа «новых рассказчиков» (родоначальник — Патрик Зюскинд, «Das Parfum») идет по пути «распаковки смыслов», требующей от художника более глубокого вхождения в сферу знака. В этой процедуре архетипические модели целостности извлекаются из глубин подсознания, преобразуются в эстетическом опыте с целью сообщить читателю сокровенные смыслы [Pluralismus und Postmodernismus, 1994, с. 249].

«Возврат к рассказыванию» стал литературной тенденцией, нацеленной вместо деструкции на реконструкцию и фикциональность [Vogt, 1991, с. 180]. Возврат веры в небывалое, запредельное, сверхъестественное — отличительная черта нового романного дискурса. Создавая в романных проектах мир, далекий от традиционного реализма, «новые рассказчики» заявляют о новых повествовательных стратегиях.

В парадигме духовного воспроизводства конца XX века «восстание воображаемого» констатируется как своеобразная реанимация утопии нового качества. В новом формате культуры утопический проект - «личный проект» человека, или «автопроект» (М. Фуко), – предстает как некая внутренняя «разметка» в поле смыслообразований и как некий внутренний стимул человека к собственно духовным устремлениям, не нуждающимся в каком-либо внешнем авторитете (в духе кантовского императива). Возрождение утопического сознания в новых художественных проектах выполняет мобилизующую функцию, позволяющую человеческое достоинство в «невозможных» условиях существования.

Как указывает С. Крымский, это еще одно доказательство неизбежности утопического сознания и мышления человека, основанного на интуитивном предчувствии здоровой природы человека, его естественной склонности к миру подлинного [Крымский, 2006, с. 43].

Реализация нового утопического проекта осуществляется через волну литературы о «необычайном». Реконструируя целостное восприятие мира через архетипическую модель целостного человека (художника-гения), «новые рассказчики» вводят в повествование элементы фантастического, необъяснимого. Для реконструкции целостности «новый рассказчик» обращается к старым, подчеркнуто условным формам романной реальности. Основу повествования составляет определенное допущение с предельно высоким порогом условности, необычности, даже сказочности, структурирующее весь мир повествования и гарантирующее его специфическую целостность. Герой рождается человеком с физической потребностью непрерывного движения («История о господине Зоммере» П. Зюскинда), или лишенным способностью спать («Сестра сна» Р. Шнайдера), или сверхразмеренным ритмом жизни наделенным медлительности» С. Надольны), и эти его необычные способности, даже явные недостатки открывают перед ним новые перспективы и горизонты бытия.

Появление в литературном тексте элементов необычайного непременно нуждается в объяснении и оправдании, поскольку природа фантастического сложным образом связана с содержанием самой реальности. В симулятивной культуре, строго говоря, не существует в явном виде различение действительного и фантастического, в человеческом познании границы между реальным и нереальным (фантастическим) условны и подвижны. Поэтому все переживания человека - состояние бодрствования и измененного сознания (сон, видение, транс) - мыслятся равноправными и одинаково значимыми. Присутствие необычайного в художественном тексте однозначно указывает на игровой момент, на процесс удовольствия «расширения сознания», момент, приобретающий в человеческом кругозоре вполне легитимный статус. Игровая имитация достигнутой целостности выступает как познание новых, иных вариантов бытия, как выход за пределы реальности в возможные миры, несводимые к реальному, но выступающие как «приятное» дополнение к подлинной реальности.

Изобразительный метод современного писателя характеризуется одновременностью представления «всей полноты

решительный фикционального», бытия»: происходит «захват перешагивание возможностей действительности, переходы ИЗ реального исторического времени в область фантастического. В повествовании на первый план выдвигается интрига, необычный сюжетный поворот, придуманный самим писателем заимствованный ИМ ИЗ прежней литературы по-новому рассказанный. Практически полностью отказываясь от языковых экспериментов авангарда, от языковых игр, ОТ проблематики поэтического языка, «новый рассказчик» ведет постмодернистскую игру с предшествующей литературной традицией, создает ситуацию педалированной интертекстуальности (на уровне сюжета, описания, диалога), обильно используя старый культурный материал (в духе У. Эко) или сочиняя его (Х.Л. Борхес, М. Павич).

рассказчик» не дает внятного эксплицитного «Новый оправдания описываемых «странностей» своих феноменальных героев. Включение элементов необычайного в текст романа без какого-либо объяснения сродни приему «внезапного переключения» (открытие модернизма) и оправдывается самой концептуальной задачей автора [Фрумкин, 2004, с. 48]. Так, «трансгрессивные романы» «новых рассказывающих» – П. Зюскинда (Das Parfum, 1985), Кристофа Рансмайра (Die letzte Welt, 1988), Роберта Шнайдера (Schlafes Bruder, 1992) – ломают привычные оппозиции реального/воображаемого. реальности/вымысла. С точки зрения тематики, - это ахрония, нарушение физических законов, ремифологизация; со стороны же изменение законов повествования интертекстуальности. Для объяснения необычайного в текст романа вводится скрытое оправдание фантастического. Так, «сильный читатель» легко найдет в указанных романах латентную отсылку к аналогичным фантастическим элементам, содержащимся в уже известных произведениях («Петер Шлемиль» Шамиссо, «Крошка Цахес» Гофмана, «Шагреневая кожа» Бальзака, «Превращение» Кафки, «Ослепление» Канетти, «Жестяной барабан» Г. Грасса, «Бойня номер 5» К. Воннегута и др.).

В новом романном дискурсе необычайное выступает не просто как особый литературный модус. Необычайность здесь заключена не столько в самих романных событиях, сколько в особой духовной конституции героя, в самой поэтической идее текста романа. В силу этого фантастический элемент в романе «новых рассказчиков» становится ценным и значимым, поскольку он указывает на присутствие в тексте некоей точки «молчания», или позиции, с которой читателю предстоит поэтапно открывать духовную

реальность. В этой точке, на границе мира понятного и мира феноменального, происходит встреча читателя с совершенно новым измерением бытия.

Ввеление элементов необычайного В повествование свидетельствует о многом. Во-первых, в рамках постмодернистской модели культуры игровое отношение к миру приводит к новому пониманию творчества как свободного комбинирования деталей в новых, запрещенных ранее сочетаниях (игровое нарушение всяческих запретов и табу). В символическом языке романа особое место занимают «фантастические перекомбинирования образов, стабильно интегрированных в рамках догматического сознания» (Ю. Лотман), а противопоставляются символам целостности постоянно символические же образы расчленения, анализа. Игра в усложненной реальности позволяет помещать привычные образы и модели поведения в непривычные ситуации, проверять их на прочность или выявлять новые трансформации старых моделей. Так, элементы старой повествовательной техники (традиционного романа воспитания и его разновидностей) совмещаются здесь с элементами фантастического, запредельного, необычайного.

Во-вторых, использование условных форм в новом формате литературы стало наиболее адекватным способом повествования о серьезном. Включение элементов необычайного в художественный текст сигнализирует о наличии установки на автокоммуникацию, на разговор человека с самим собой. Новые романные проекты, в которых усилен игровой момент, – это и современные философские притчи о трудных поисках человеком себя в мире рухнувших ценностей, и новые формы романтического противостояния рационализму. Такие романы-притчи создает новая художественная элита – Стен Надольны ("Die Entdeckung der Langsamkeit", 1983), Илья Троянов ("Die Welt ist groß und Rettung lauert überall", 1996), П. Зюскинд ("Das Parfum", 1985), Р. Шнайдер. ("Schlafes Bruder", 1992), – проявляющая социальную и духовную зрелость, серьезным готовая К размышлениям о смысле жизни и назначении человека.

Отметим далее, что активизация условных форм (по духу они очень близки современному информационному обществу) связана со стремлением современного художника «удержать» ускользающую реальность, «схватить» и телесно ощутить образ уходящего мира, запечатлеть его в метафорической, символической, притчевой, мифологической форме<sup>1</sup>. В новой культурной парадигме важную роль

<sup>1</sup> См. об этом: [Шевякова, 2007, с. 245-258].

начинает играть уже не сама реальность, не «означаемое», а открытость и бесконечность смыслов «означающего» — притчи, развернутые метафоры, символы. Все это многообразие смыслов и создает подлинную художественную реальность современного немецкоязычного романа.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Алейник, Р.М.** Человек в философском постмодернизме/ Р.М. Алейник, - М.: МИК, 2006. - 224 с.

**Крымский, С.** Экспликация философских смыслов / Перевод с украин. Е. Ледникововй, З. Баблояна / С. Крымский. – М: Идея-Пресс, 2006. – 240 с.

**Франк, С.Л.** Реальность и человек / Сост. А.А. Ермичева / С.Л. Франк. – СПб.: РХГИ, 1997. – 478 с.

**Фрумкин, К.Г.** Философия и психология фантастики/ К.Г. Фрумкин. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 240 с.

**Шевякова, Э.Н.** Роман-метафора Жана Эшноза «Один год» / Э.Н. Шевлякова // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы V Андреевских чтений. Под ред. Н.Н. Андреевой. Н.А. Литвиненко, Н.Т. Пахсарьян. – М.: Экон-Информ, 2007. – C.245- 258.

**Эпштейн, М.** Прото-, или Конец постмодернизма / М. Эпштейн // Знамя. — 1996. — № 3. — С. 196-209.

**Zima**, Peter V. "Ästhetische Negation".Das Subjekt, das Schöne und Das Erhabene von Mallarme und Valery zu Adorno und Lyotard. Königshausen & Neumann. – Würzburg 2005.

**Pluralismus und Postmodernismus**: Zur Literatur- und Kulturgeschichte der achtziger und frühen neunziger Jahre in Deutschland/ Hrsg. von Helmut Kreuzer. – Frankfurt am Mai: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1994.

**Vogt,** Jochen. Langer Abschied von der Nachkriegsliteratur? Ein Kommentar zum letzten westdeutschen Literaturstreit. In: Jochen Vogt: Erinnerung ist unsere Aufgabe. Über Literatur, Moral und Politik 1945-1990. – Opladen 1991.

### АРХИВНЫЕ РАЗЫСКАНИЯ

#### ГМ Васильева<sup>1</sup>

## Новосибирский государственный университет экономики и управления

## НОВОНАЙДЕННЫЙ ПЕРЕВОД ТРАГЕДИИ ГЁТЕ «ФАУСТ»: ЭФФЕКТ ПЛЕОНАЗМА

В статье речь идет о переводе «Фауста» Гёте, не введенном в научный обиход. Текст обнаружен нами в отделе редких книг научной Казанского университета. Безымянный скрылся под монограммой Н.Б. В переводе много сокращений, комбинаций сцен, поэтому вопросы точности в данном случае вторичны. Уникальность произведения заключается в том, что переводчик, с помощью своеобразного «удвоения», создает эффект «плеоназма». Автор соотносил свой текст нашиональной литературной системой. Это «двойную» определило ориентированность перевода. Эффекту «плеоназма» способствуют жанровые и стилистические приемы: набор фабульных клише, паремическая мифология, эмфатическая речь, итерация, редупликация, избыточные синтаксические конструкции.

*Ключевые слова*: рукописная тетрадь, дискретность, двойная соотнесенность, «доминанта отклонений».

### G.M. Vasilyeva

Novosibirsk State University of Economics and Management

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Васильева Галина Михайловна – кандидат филологических наук, доцент кафедры международных отношений Новосибирского государственного университета экономики и управления, член Российского Союза Германистов

# AN NEWLY DISCOVERED TRANSLATION OF GOETHE'S TRAGEDY «FAUST»: THE PLEONASM EFFECT

The article focuses on the Goethe's translation of "Faust", which so far has not been reviewed in literary studies. Handwritten notes were found in the rare book department in the Scientific Library of Kazan University. The anonymous writer was presented by the monogram N. B. The translation contains a number of contractions, scene combinations, and so the point of translation accuracy is secondary. The work is unique because the translator creates pleonasm effect using a kind of "duplication". The writer put his text into correlation with the national literary system. It defined the "double orientation" of the translation. Genre and stylistic techniques also contribute to the pleonasm effect: a set of plot clichés, paroemic mythology, emphatic expressions, iteration, reduplication, excessively complete syntactic structures.

**Keywords:** handwritten notebook, discrecity, dual correlation, «deviation dominant»

Может быть – обманом Взять? Выписаться из широт? Так: Временем как океаном Прокрасться, не встревожив вод... М.И. Цветаева. «Прокрасться»

В отделе редких книг научной библиотеки Казанского университета нами обнаружен неизвестный перевод «Фауста» – «Фаустъ и Маргарита Гёте», «съ немецкой переделки для сцены» (1880). Данный текст не введен в научный обиход. В исследовательской литературе о нем нет сведений, даже скудных и лаконичных. Безымянный сочинитель скрылся под монограммой Н.Б. «Литературная маска» выступает под литеральной номинацией.

Рукописную тетрадь без авторской пагинации так и не превратили в стройный печатный экземпляр. Тетрадь не содержит инскрипт и маргиналии. Выходные данные значатся только на карточке, на ней же указано число страниц — 100. Цензурное разрешение приводится в начале и в конце текста: «Ко представленію дозволено.

С. Петербург. 19 января 1880».

«Ставленію дозволено. С. Петербургъ. 19 января 1880 г.

Верно: заведывающій делопроизводствомъ драматической цензуры» [Н.Б., 1880]. Обоснование цензуры придает тексту значение ситуации последнего слова. Произведение превращается в свершенное дело, opus operatum.

Сто рукописных страниц, порожденных пером переводчика, сохранили отпечаток бега этого пера, – почти без помарок. Очевидно, перевод записан не под диктовку: разборчивым почерком, без мест, сокрашений слов. Злесь нет «темных» подлежащих расшифровке, отсылок к фактам и событиям, лежащим вне текста. Некоторые фразы перевода перечеркнуты крест-накрест, косой линией (и еще каждая строчка может быть зачеркнута прямой линией) лиловато-химическими чернилами или синим, черным карандашами. Н.Б. использует разные приемы активизации графического облика текста: подчеркивания, шрифтовые выделения, авторские знаки препинания<sup>1</sup>.

Неизвестна социальная квалификация автора — происхождение, образование, род деятельности. Н.Б., вероятно, являлся выходцем из театральной среды — это его социальная характеристика. Он не схоласт и не педант: человек, не лишенный беспорядочной фантазии, — характеристика психологическая. Н.Б. дает некое руководство к постановочной деятельности — характеристика профессиональная. Трудно определить однозначно — кто он, житель провинции или столицы.

Данный перевод логичнее включить в контекст либретто и переделок для сцены. Они отсылают не только к оригиналу, но к его сценическому облику. Это пространство обоюдной деятельности, одновременно дифференцированной и соучаствующей. Подобные переделки нарушали августейшую иерархию эстетических нормативов и хорошего вкуса. Такая установка подразумевала отступление от академических ссылок на классическое наследие, семантическую редукцию языка — до самоочевидности и тавтологии. Существенные противоречия, отступления, пропуски создавали смысловые коллизии, отличные от оригинала. Возникают орнаментальные вариации семантического инварианта. Например, Валентин превращается из

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Мы старались не отступать от орфографического и пунктуационного «режима» рукописного произведения. Лишь некоторые орфографические явления изменили без всякого искажения стилистического или иных аспектов текста.

брата Маргариты в ее жениха, друга детства, «и он поведет невесту к алтарю» [Перро, 1864, с. 14, 29]. Меняется интерьер комнаты Фауста: «На одном шкафу чучело совы (съ сверкающими глазами). Съ потолка свешивается на проволоке громадная летучая мышь» [Мансфельдъ, 1885, с. 3]. Маргарита предстает «бедной крестьянской девушкой», а вместо пуделя появляется монах. «Фаустъ въ ответъ велитъ ему пристально вглядеться въ монаха въ серомъ, тихо, подобно призраку, приближающагася къ нимъ, и указываеть на его круговыя движенія и страшныя следы, "горящіе огнемь". Вагнерь уверяєть Фауста въ томь, что этотъ призракъ созданъ его воображеніемъ, ибо приближается обыкновенный монахъ, шепчущій молитву. Фаустъ и Вагнеръ удаляются. За ними следуетъ монахъ»1. Автор может дать иное жанровое определение – «поэма», а вместо хора ангелов появится «хор рабочих». «Чаша с ядом дрожит в его руке, когда он слышит бодрое пение хора рабочих, поющих привет заре. Она несет им собой труд, залог человеческого счастья» [Ряднова, 9, 11]<sup>2</sup>.

Необходимо дать адекватное описание «переделки» Н.Б. как явления языкового и поэтического. Его место в общей теории языка заслуживает изучения.

По наблюдению К.И. Чуковского, при исследовании перевода необходимо найти «ту доминанту ошибок, при помощи которой переводчик навязывает читателю своё литературное Я» [Чуковский, 1936, с. 26]. На наш взгляд, такой «доминантой отклонений от подлинника» [Чуковский, 1936, с. 27] является неупорядоченная дискретность и подчеркнутая фрагментарность сцен. Н.Б. не переводит прологи к трагедии. Он опускает целые строфы, переставляет их Переводчик нарушает ритм, который местами. создается симметрией элементов внутри фрагмента, так и самой сменой фрагментов. В трагедии Гёте сцена «Ночь» завершается пением хора ангелов. Н.Б. переставляет строфы, и начало сцены становится финалом.

О, райскіе! Божественные звуки! Вы, съ неба къ намъ, залетные друзья! Я слушаю... и замираютъ муки И плачу...и смиряюсь я (отставляет чашу). Есть въ жизни радости, Есть в міре ликованье!

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Имя автора либретто не названо. См.: [Мефистофель, 1907, с. 14, 8-9].

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Опубликовано без указания года.

Вольно-жь мне было ихъ не тамъ искать Где следуетъ? – Пора, пора сказать: Я заслужилъ такое наказанье, Ну не смешной-ли я филосовъ выхожу!

Жизнь хороша, полна очарованья, А жизнь-то я, всё жизнь и обхожу. Я здесь, какъ мученикъ, въ темнице, – Погребся заживо давно. Ко мне сюда и лучъ денницы Боится заглянуть въ окно. Кругомъ реторты, колбы, банки, Со всякой мертвечиной склянки, – Тамъ – кость, здесь – черепъ гробовой! И вотъ мой мір да весь онъ мой!!

Для перевода характерны комбинации сцен, сокращения. Вводятся вымышленные персонажи. Например, в явлении 3-ем (действие 2-ое) слова Фуста («Прошла зима! Весна настала снова!») произносит «старикъ».

Таким образом, вопросы точности в данном случае вторичны. Перевод интересен другим. Текст демонстрирует набор приемов, выводов, которые казались достаточными и убедительными для сценического воплощения. Его уникальность заключается в том, что автор, с помощью своеобразного «удвоения», создает эффект «плеоназма». Он проявляется на всех уровнях, начиная с заглавия: «Фаусть и Маргарита Гёте». Примыкающие друг к другу буквы Н.Б. в имени переводчика образуют диграф. Созданию эффекта «плеоназма» способствуют жанровые и стилистические приемы: набор фабульных клише, паремическая мифология, редупликация, итерация, эмфатический стиль, избыточные синтаксические конструкции.

Автор, вступая в сотворчество с Гёте и с автором «немецкой переделки», соотносил свой перевод, в первую очередь, с национальной литературной системой. Именно в ней произведение должно было стать (но не стало) «литературным и театральным фактом». Отсюда — характерное явление «двойной соотнесенности» текста. Если одно высказывание передается внутри другого, возникает интерференция двух мировоззренческих перспектив, двух контекстов. Для разработки чужеземного сюжета отыскиваются материалы в русской традиции. За мотивами, восходящими к иноязычному источнику, просматриваются его славянские аналоги и славянизмы. Переводчик «надевает» на слова «кириллические» одеяния, стараясь

придать им природный вид<sup>1</sup>. Приведем несколько примеров. «Какъ попадья, я не боюсь чертей — / За то и радостей простыхъ людей не знаю»; «Смотри-ка: я въ наряде-то какомъ! / Кафтан пунцовый / Совсемъ новый (Повертывается)»; «Начинъ всему: изъ этихъ стенъ уйдемъ!»; «Что леший и кружитъ и бъетъ». «Где-жъ маменьке возяться было / Съ такой крохулькой, червякомъ? / Вотъ, я взяла да и поила / Ее водицей съ молокомъ».

Вместо песни «Фульский король» Маргарита исполняет традиционную народную песню $^2$ .

Улетелъ мой покой Навсегда-навсегда. Мне его ужъ не знать Никогда-никогда! Где его нетъ со мной, Тамъ мне гробъ глухой, Безъ него целый миръ Для меня постылъ.

Для него одного Я въ окно гляжу,

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Это распространенная практика. Например, в переводе стихотворения Гёте «Бог и Баядера» А.К. Толстой использует древнерусские реалии, архаизмы и современные ему русизмы.

В таком широком смысле слова применение понятия «эпический» близко к употреблению этого термина Гёте и Шиллером в дискуссии о сравнительных достоинствах двух жанров («Über epische und dramatische Dichtung»). Об этом пишет К. Хамбургер. Она обозначает три вида – эпический, драматический, лирический – общим термином «Dichtung». Эпический жанр всецело нарративную область; драматический – сферу действия, перенесенного на сцену персонажами, которые ведут диалог перед зрителями; лирический - область выражения в поэзии мыслей и чувств, пережитых творцом. К вымыслу относятся эпический жанр (он же миметический, согласно Платону) и жанр драматический. В дискуссии прошедшее» (vollkommmen Гёте Шиллера «абсолютно vergangen) время эпоса противопоставляется «абсолютно настоящему» (vollkommmen gegenwartig) времени драмы. См.: [Hamburger, 1987].

Для него одного На людей выхожу. Поступь гордая! Молодецкій видь! Улыбнется-то... Взорь огнемь горить!

\*

Говорить начнеть, Весь взволнуется! Какъ онъ руку жметь, Какъ целуется.

\*

Если-бъ только могла – Какъ его-бъ обняла! И держала-бы! Целовала-бы!...

\*

И ласкала-бы Сколько хочется!.. Отъ него ко мне – Отъ меня къ нему – Сердце просится...

Согласно воззрениям Н.Б., архаический фольклор (звучащий, изобразительный) — та форма знания, которая может «утишить» первозданную хаотическую стихию, если не командовать ею. Для ритуального связывания, заклятия разрушительных энергий необходима прагмасемантика народного искусства<sup>1</sup>. Оно всегда защищало человека. Знакомство с народом, его жизнью и обычаями уводило все глубже в прошлое — в эпоху магии, обряда и жертвы. Именно там обнаруживались древнейшие формулы управления стихиями, способные как развязать, расколдовать, так и ублаготворить опасность

Переводчик ориентируется на «общие места»: тропы, узнаваемые адресатами как аксиоматические суждения. Поэтические формулы представляют собой полигенетические цитаты. Они

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Выдающийся словенский лингвист Ф.К. Миклошич постоянно ссылается на авторитет Гёте, когда обращается к народной песне и к «народной психее» [Миклошичъ, 1895, с. 2, 5, 18, 27].

воспроизводимы и – в то же время – безличны: «въ горній міръ стремленью», «чаша смертная», «какъ мученикъ, въ темнице», «лучъ денницы», «кубокъ наслажденья», «молодости пыль», «избытокъ «омутъ вечнаго забвенья», «уделъ земной». преступленій», «вся бездна мрачная греховъ», «смиренный уголокъ». Это способ образного мышления о мире в категориях, выработанных коллективной и индивидуальной поэтикой. Н.Б. повторяет рифмосинтаксические формулы, например: «Я знаю только то что ничего не напоминают ритмический Некоторые строки стихотворений Пушкина: «Да, в прочемъ, что же въ имени тебе моемь?»; «О, чистой прелести чистейший цветь!». Происходит символизация и семантизация личного опыта отдельного человека. Он «перекодируется» в опыт культурно-узнаваемый.

приводит двусловные Автор фразы, двуфразовые высказывания: «Стой время! И коса ломайся!» «Не бойся! Договора не нарушу!»; «Э! горя неть!»; «Давай-ка мантію! Снимай колпакь!»; «Я прощена!... Я спасена!...». Н.Б. прибегает к редупликации: обычно повторяет не один или два слога, но целое слово. Редупликация в существительном превращает единственное число в собирательное или множественное. В глаголе указывает на продолжение или законченность. В прилагательном, наречии, местоимении, предлоге на интенсивность или преувеличение. «Пора, пора сказать: / Я заслужилъ такое наказанье»; «Тогда, тогда [написано другим почерком] / Владей, владей – мной!»; «Ахъ, докторъ! Право ты чудакъ / Давно-бы такъ! Давно-бы такъ!»; «Въ светъ, въ светъ ударимся / Въ светь маленький сначала / Потомъ въ большой»; «Гляди, дружокъ, гляди!»; «на ковре на самолете»; «И вотъ мой мір да весь онъ мой!!»; «Неть, кровь такая жидкость что такой / Не сыщется другой»; «Горю! Горю!...пылаю. адъ!»; «Ты, это! Ты всесильная любовь»; «Все виноградъ! Да виноградъ!»; « Другъ! / Не вдругъ! Не вдругъ!»; «...Намъ вера...вера намъ нужна»; «Дитя. Дитя!... Спроси ну, хоть кого!...»; «Фаусть. Оставимъ это милое дитя. Маргарита. Нельзя, нельзя»; «Все, все отдай – мне да въ ответъ»; «Иди-же, иди.../ Отторгнутый у неба – для земли»; «Отчаянье! Отчаянье!.. Ну, где-жь она-то? / Фаусть (громко) Грётхень... Грётхень!..». Смысл также устойчивых дублируется помощью сочетаний, фразеологизмов: «Но что-жь, въ конце-концев»; «Но, впрочемъ, намъ не оттого-ль / Всегда и слаще хлебь-да-соль?»; «Неразрешимыхъ хоть ты плачь».

«Уплотнение» синонимов осуществляется при их использовании в качестве однородных членов. «А въ глубину, въ ихъ

суть не проникаемъ»; «Себя лишалъ всего, и мучилъ человекъ»; «О, райскіе! Божественные звуки!»; «Ведь, все что здесь копошется и шевелится». В таком употреблении синонимов повтор редуцирован до перечисления — одной из основных характеристик поэтики сакрального текста.

Генетивные метафоры содействуют семантической дисгармонии, магическому сочетанию неродственных друг другу объектов и состояний («тоска высокихъ истинъ и задачь»).

Смысл конденсируют конструкции, в которых неразрывность лексем объясняется сопряженностью денотатов (типа «хлеб-да-соль», «водица съ молокомъ») или соединением противопоставленных половин единого. «Не пишутъ больше ни съ рогами ни съ хвостомъ»; «И съ ногъ до головы приличный видъ»; «Ты съ ногъ до головы преобразишься весь!..». С точки зрения семантики происходит нивелирование видовых различий, то есть десемантизация значения отдельных лексем при одновременном усилении общего смысла нового сочетания.

Эффект «плеоназма» усиливает стилистическая фигура прибавления — градация. «Ни мудрости себе подъ старость не прибавилъ, / Ни даже денегъ иль связей, / Ни славы, ни друзей»; «Но — будетъ! Все, что ты зовешь грехомъ, / Уничтоженьемъ, смертью, зломъ...»; «Все въ этомъ мире дымъ и чадъ»; «Я слушаю... и замираютъ муки / И плачу...и смиряюсь я». «Словами: "плутъ! мошенникъ! воръ!" всегда / Прямую вашу сущность означаютъ». Многочисленны примеры анафоры: «Что толку въ томъ что я толпы умней? / Что предразсудковъ съ ней не разделяю?»; «Нетъ, мы наукою себя лишь обольщаемъ! / Мы роемъ кладъ — находимъ же червей! / Мы подбираемъ лишь названья для вещей...»; «Есть въ жизни радости, / Есть в міре ликованье!»; «Жизнь хороша, полна очарованья, / А жизньто я, всё жизнь и обхожу».

За счет тавтологии происходит избыточное нанизывание однокоренных слов, не несущих дополнительного смысла: «И никто не пикни! / Все молчекъ да молкъ!». Это случаи чистой предикации, усиленного утверждения факта существования. Интенсификация признака происходит в многочисленных атрибутивных конструкциях: «темъ темный», «темень темная», «темь-темная, Вальпургиева ночь страстей».

Феномен figura etimologica с очевидностью подчеркивает особенность архаической поэтики. Гармония особого рода состоит в обращенности на саму себя, раскрывается посредством себя самой, замыкается на себе. В переводе есть особого рода случаи, когда

дублируется ключевой семантический признак синтагмы. Возникает «семантическая тавтология» («мракъ ночной», «черепъ гробовой»). Постоянное возвращение к себе заключает текст в циклически замкнутое время. В одном событии концентрируются итеративные или дуративные характеристики.

Одновременно с моделированием текста на основе использования лексического повтора и тавтологии фрагменты текста строятся на уподоблении концептов (тень – метафора смерти Гретхен). Фаусть.

День наступаетъ...забледнела ужь ночная тень! Маргарита.

Да! Наступаетъ! Мой последний день – Заместо сватьбы!

Эмфатический стиль передают бессоюзие и многосоюзие: «Но где-же лошади? где люди? экипажь?»; «И будеть нынче-же она моей? /Да? Да? Не правда-ль?»; «Вымыть и прибрать, / И пяльцы. И чулокь, и кухня, и стряпня, / На побегушкахь быть... туда-сюда...». Анафорой «и» объединяются смежные стихи; «и» членит текст на отрезки, близкие по протяженности к двустишию: «И самъ тебе я верилъ въ томъ когда-то!.. / И мучился что, захлебнувшись ей, / Съ тобою рассчитаюсь клятвою моей!»; «И гром. И суета сует».

Глаголы следуют в сверхтемпоральном имперфекте: переводчик обнимает разные темпоральные ступени. «Когда хоть одному мгновенью / Скажу: "Постой! Такъ дивно ты!" / Веди меня въ свои владенья — / Хаосъ ничтожества и тьмы. / Мой смертный часъ тогда раздайся! / Со мной расчелся ты вполне!». Характерна быстрая смена модальностей. Причем переходы происходят и чисто логически, и звуковым стяжением, аттракцией.

Явленіе 2.

Фаустъ и Мефистофель появляется из-за печки и идетъ къ Фаусту.

Мефистофель.

Ты звалъ меня,

Ну, вотъ и я.

Фаустъ.

Как звать тебя?

/: Мефистофель молчит жмется Фаустъ наступает: /

Ты слышаль мой вопрось. Какъ звать тебя?

Впечатление удвоения создают знаки препинания (либо их отсутствие) и типографские знаки.

Графическая составляющая имени Н.Б. направляет читателя по пути противопоставления графемы и фонемы. Такие поэтические средства, как корневой повтор, звуковая перекличка, характерны для «азианского» красноречия. Ритм проявляется в акцентировке фонем, в расстановке цезур, в межстрочных переносах:

Вотъ шляпа с перьями, и шпага подъ плащемъ (треплетъ по плечу). Заживемъ, съ тобой, вдвоем.

Ну, право, мой советь тебе переряОдиться [исправлено карандашом «я» на «о»],

Людей и светь узнать!

Текст содержит глубокие звуковые повторы паронимического типа. Они сменяются резким антитезисом: совершенно иными звуками. Н.Б. использует созвучия, звуковые контрасты, «спутанные перебои звучности»<sup>1</sup>.

В творчестве Гёте тесно связано мышление религиозномифологическое и языковое, царство мифа и сила Логоса. Именно с помощью «плеоназма» Н.Б. пытается компенсировать отсутствие мифологической легитимации в своем переводе. Так, в оригинале трагедии Мефистофель обозначает себя с помощью различных перифраз, дескриптивных либо денотативных. Возникает параллелизм имени собственного и дескриптивной перифразы: «Ein Teil von jener Kraft, / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft» («Часть силы той...»). Строки-«половинки» в этом двустишии идентичны по ритмическому построению, по наполнению ударными гласными. Ветхозаветная, «суггестивная изоколия»<sup>2</sup> сочетается с «притчевой» мифологической и библейской лексикой. Н.Б., отступая от текста, переводит: «Зломъ творю благое».

Комната Маргариты в описании Гёте представляет интерьерный аналог райского уголка. Служит островом покоя и эстетической гармонии. Пространство свидетельствует об особом душевном состоянии и статусе героини – исповедующейся. Внутри интерьера с помощью полога создавалась некая выгородка. В ней телесная оболочка земного человека получала дополнительный слой защиты. Место уединения воспроизводило форму замкнутой компактной коробочки, ларца. Их «содержимым» являлся человек. В

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Об изменчивом узоре «в том или ином отношении к изгибу мысли стихотворения» писал А.В. Артюшков, замечательный переводчик античных авторов, ныне забытый. См.: [Артюшков, 1923, с. 26, 39].

Термин Е.М. Верещагина. См. об этом: [Верещагин, 2001].

живописных сюжетах Благовещения, Рождения Христа, Успения Богоматери кровать с пологом (на протяжении многих веков) являлась идеалом ложа для отдохновения [Boger, 1969, с. 56]. В древних классических текстах употреблялось слово «агальма» (др.-греч. ἄγαλμα, agalma). Оно обозначало скрытый драгоценный объект, который находится внутри (ср. «Речь Алкивиада: панегирик Сократу» в «Пире» Платона). Анализ бытования лексемы «агальма» во всем многообразии языковых манифестаций подтверждает парадокс энантиосемии. В вариативности словоупотребления вещь теряет свою вещественность, становится беспредметной и неосязаемой. Она утрачивает именно те признаки, которые и делают ее вещью.

аранжировка Сентиментальная сюжета превращает трагическую сцену в мелодраму. Ей присуща коллизия разоблачения и изгнания лицемерного, скрытого злодея и восстановление мира в добродетельном сообществе. История преступления невинности побуждает читателя, зрителя к сочувствию сопереживанию. Сокровище не было по-настоящему сокровенным, но только соблазнительно-прикровенным. Акцент переносится с тела на метонимически замещающие его детали.

В тексте можно отметить разные почерки. Комплементарный ряд создают исправления редактора. Для его доработок характерны движение к лаконичности и обобщенности: отсюда сокращения, перечеркивания, проекты поправок, адаптация текста. Редактор вычеркивает сцену с горожанками, вовлеченными в перипетии уличной жизни. Это «просто люди», проявляющие с безыскусной откровенностью спонтанные желания и страсти. Убирает прозаизмы, заменяя их словами высокого стиля. «Отведать всехъ твоихъ [зачеркнуто] земных сластей». Поверх тщательно зачеркнутого слова редактор вписывает свой вариант, подчеркивает и выделяет жирным шрифтом. «Ну, поминутну просыпалась! / То покормить, то повернуть. / Еще там что-нибудь [зачеркнуто карандашом]. / Возьму, бывало, наруки: баю,-баю! / То похожу, то постою... / А утром: шлепъ ее въ корыто! [зачеркнуто карандашом]».

старается Редактор сгладить впечатление повторения, удвоения. Он вычеркивает палилоги, этимологические фигуры, и т.д. «А тамъ и день-деньской! [зачеркнуто карандашом] на рынокъ / И каждый день-то въ хлопотахъ, / В заботахъ да въ трудахъ! [зачеркнуто карандашом]». «Что тамъ такое онъ бормочетъ [зачеркнуто карандашом] ты лепечешь – ангель мой? [написано сверху, чернилами, другим почерком]». «Ахъ, какая тоска смертная, / Какой у меня адъ въ груди. / Одна ты, видишь, милосердная, /Одна ты!.. / О, горе!... ужь не знаю / Чемъ только кончу я!.. / Все плачу и рыдаю, / Рыдаю, плачу я... [зачеркнуто карандашом]». «И темъ темный кругом [зачеркнуто карандашом] / И теменью темной / Ужь все заволоклось!.. / Въ душе моей больной / Такой-же мракъ ночной!..».

Особенно много зачеркиваний в сцене «Фауст и Маргарита в темнице». Например, редактор убирает строфу, построенную на аффиксальных, этимологических паронимах: «Маргарита. Полно-ка! Помешкай со мною. / Ведь, ужь я-ли не мешкала для тебя — / Какъ самъ ты замешкался у меня! / Фаустъ. На-спехъ скорей! Здесь пробудемъ — / Только себя погубимъ».

Подведем итог. Все эти «незаконные» допущения переводчика касаются природы языка и, безусловно, инициируют семантические сдвиги. Здесь нет проникновения в суть вещей, необходимого для трагедии Гёте. И все же данный перевод образует необычное сочетание смыслов. Можно сделать осторожное допущение. Именно с помощью эффекта «плеоназма» переводчик сохраняет гетеротопную и гетерохронную интенцию. Автор погружает персонажей в лиминальное состояние перехода из одного мира в другой.

Н.Б. имитирует особенность «идеального» фольклорного текста – повторение. Звук, морфема, слово, синтагма, предложение (и более пространные фрагменты текста) захвачены разного рода повторами – вплоть до семантического уподобления концептов и символов. Повторение основано на сакральном понимании времени и пространства. С его помощью конкретное событие включается в цикл отождествлений, обретает значение вечного, того, что было всегда. Оно имеет сакральный смысл и назначение. Перевод, пройдя через иное семантическое содержание, нежели то, которое сообщается в оригинале (хотя и связано с ним), дает нам еще несколько идей. Заслуга Н.Б. осталась незамеченной и превратилась в скрытую победу.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Артюшков, А.В.** Звук и стих. Современные исследования фонетики русского стиха / С предисл. проф. А.М. Пешковского / А.В. Артюшков. – Петроград: Изд. «Сеятель» Е.В. Высоцкого, 1923. – 72 с.

**Верещагин, Е.М.** Церковнославянская книжность на Руси: Лингвотекстологические разыскания / Под ред. и предисл. О.Н. Трубачева; Рос. Акад. Наук / Е.М. Верещагин. – М. Индрик, 2001. – 607 с.

**Мефистофель.** Опера въ 4-хъ действіяхъ и 6-ти картинахъ, съ прологомъ и эпилогомъ. Музыка А. Бойто. Либретто по «Фаусту» Гёте. Разсказъ содержанія оперы съ сохраненіемъ текста главныхъ арій и нумеровъ пенія. – Киевъ: Изданіе З.М. Сахнина., 1907. – 32 с.

**Миклошичъ, Фр**. Изобразительныя средства славянскаго эпоса (читано въ заседаніи Венск. Акад. наукъ 3 іюня 1889 г.) / Пер. А.Е. Грузинскаго / Фр. Миклошичъ. — М.: Тип. Э. Лисснера и Ю. Ролана, 1895. - 34 с.

Фаусть. Большой фантастическій балеть вь трехь действіяхь и семи картинахь. Сюжеть заимствовань изь сочиненія Гёте того-же названія. Сочиненіе Ю. Перро. — СПб.: Въ типографіи Ф. Стелловскаго, 1864. — 43 с.

Фауст. Опера в 5-ти действиях. Текст Барбье и Карра по поэме Гёте «Фауст». Музыка Шарля Гуно / Краткое содержание и музыкальный обзор Н. Рядновой. — Тифлисский государственный оперный театр. Без указания года. — 24 с.

Фаустъ. Трагедія въ 6 действіяхъ и 12 картинахъ Гёте. Переделалъ для русской сцены, по аранжировке Э. Поссарта, Д.А. Мансфельдъ. – М.: Тверская ул., близъ Газетнаго пер., домъ Сушкина, 2-й подъездъ из Георгіевскаго пер., 1885. – 82 с.

**Фаусть и Маргарита Гёте**. Трагедія въ пяти действіях: Съ немецкой переделки для сцены перевелъ Н.Б. – СПб., 1880. – 100 с.

**Чуковский, К.И.** Искусство перевода / К.И. Чуковский. – М.;Л.: Academia, 1936. – 227 с.

**Boger, G.A.** The complete Guide to Furniture Styles / G.A. Boger. – New York: Macmillan Publishing Co, 1969. – 164 p.

**Hamburger, K.** Die Logik der Dichtung / K. Hamburger. – München; Stuttgart: Klett-Cotta im Dt. Taschenbuch Verl., 1987. – 301 s.

#### **ГИПОТЕЗЫ**

СМ Тепегин1

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова

### АМУР, ЭРОТ И ВЕНЕРА В АЛХИМИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

В этой статье автор обращает внимание на изучение мифологии алхимии. Почти все мифологии являются аллегориями алхимического процесса, но алхимия использует метафорические интерпретации мифов, погружаясь в мифологию для того, чтобы скрыть свои секреты. Алхимия играет важную роль в понимании мифов, объясняя, кто такие герои мифов, почему они есть и как они должны быть теми, кем являются. Целью данной статьи является показать алхимическую символику в мифах об Эроте и Венере. Стремление к единству и целостности является центральным как для алхимии, так и для мифов об Эроте и Венере. Алхимическая любовь, или Эрос, как и каждый символ или аллегория в мифе, включает в себя несколько понятийных уровней. В рамках этой работы алхимия в широком смысле определяется как религиозное и практическое искусство сочетания мужского и женского начал.

Ключевые слова: Миф, Алхимия, Эрос, Венера.

S.M. Telegin

Gerasimov Institute of Cinematography

#### AMUR, CUPID AND VENUS IN THE ALCHEMICAL TRADITION

Many myths contain a variety of alchemical instructions. In this article, the author draws attention almost exclusively to the study of alchemical mythology. Almost all mythology is an allegory for alchemy. But alchemy resorts to metaphorical interpretations of myths. Alchemists often cloaked their language in mythology to hide their secrets. Alchemy

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Сергей Маратович Телегин – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры во Всероссийском государственном университете кинематографии им. С.А. Герасимова

makes an important part in a myth's sense; it can explain who a mythological hero is, why they are in a myth, who they are and how they got to be who they are. The purpose of this article is to show alchemical symbolism in the myth about Eros and Venus. The quest for unity or wholeness is a central for alchemy and for the myth about Eros and Venus. Alchemical Love or Eros, like any symbol and allegory in the mythology, stands for at least several different concepts. For the scope of this work, alchemy is broadly defined as a religious and practical art of combining male and female elements.

*Keywords*: Myth. Alchemy. Eros. Venus.

Специалисты уже отмечали, что в алхимических трактатах образы, мотивы и темы греко-римской мифологии рассматриваются как аллегории так называемого Великого Делания [Kamala-Jnana, 1961, Много проводились параллели c. 501. раз между алхимического процесса и приключениями мифологических героев. Среди них, например, Х. Атиенса особо выделяет путешествие аргонавтов за золотым руном, подвиги Геркулеса, историю о Минотавре [Atienza, 2001, с. 313]. Алхимик опирается на мифы потому, что они содержат для него описание высших реальностей. В своей работе алхимик переживает миф как парадигму своего Делания. Пережить миф, по замечанию Ю. Эволы, «значит прийти через символы к восприятию того надысторического порядка, в котором природа и сам человек оказываются, так сказать, в состоянии творения, кое, кроме всего прочего, содержит в себе тайну энергий, действующих внутри и за видимыми вещами и человеческой телесностью» [Эвола, 2010. 59]. Миф C позволяет трансформироваться, выйти в высший мир и, используя этот личный мистический опыт, совершить алхимическую трансмутацию материи и собственной души.

Одно из ключевых мест в алхимической образной системе занимают Венера и Амур-Эрот. Традиционно считается, что Венера обозначает в алхимии медь [Fargas, 2008, с.200]. Однако Венеру не следует принимать в буквальном смысле за медь. Как и «золото философов», эта медь не есть «вульгарный» металл, но «медь философов», которой все качества обыкновенного металла присущи аллегорически. Все это — лишь алхимические названия количественных участников и качественных состояний Великого Делания.

Греки и римляне видели в Афродите-Венере богиню любви, а культ ее был наполнен эротическими ритуалами<sup>1</sup>, А.Г. Петискус подчеркивает, что Афродите приписывается «божественная производительная сила природы во всем чудном и бесконечноразнообразном ее проявлении» [Петискус, 1873, с. 120]. Дело в том, что Афродита-Венера дарует энергию (порождает Эрота), которая входит в материю и трансмутирует ее. Отсюда – ключевое значение Венеры для алхимии.

Так, по словам герметического философа А.-Ж. Пернети, алхимики (ученики Гермеса) «видели в Венере вещество, без которого нельзя совершить великое делание, да и большинство Философов, как кажется, нередко воспринимали ее именно в этом смысле» [Пернети, 2006. с. 3171. При этом, как напоминает Петискус, в глубокой древности «изображали богиню эту в виде бесформенного камня» [Петискус, 1873, с. 125]. Такую форму можно понять как prima materia, начальное существование неупорядоченной материи, из которой только в финале процесса трансмутации явится совершенный Философский Камень, лишь потенциально содержащийся в Венере необработанном Камне. Поэтому и для Мартинуса Руландуса Венера – это «нечистый камень. материя» [Rulandus. 2001. Следовательно, мы можем принять заявление Пернети, что для Венера являлась «одним из главных компонентов магистерия» [Пернети, 2006, с. 317].

Для описания одного из путей Великого Делания алхимики используют эротическую образность. Соединение мужчины и женщины понимается как «маленькая смерть». Отсюда возникает двойной аспект Любви и Смерти, характерный для обрядов посвящения и мифов. Венера выступает в равной мере как богиня Любви и Смерти в одном из своих проявлений [Эвола, 2010, с. 189]. При этом «семя золота» входит в «сульфур Венеры» и исправляет его

Венера-Афродита, мать Амура-Эрота, сама родилась от соединения моря и семени, выпавшего из отрубленного фаллоса Урана. От соединения двух жидкостей образовалась пена, из которой и вышла Афродита. После этого она поселилась на острове Кипр, откуда происходит ее прозвище Киприда [Escobedo, 1972, с. 14]. Везде, где ступает ее нога, вырастают цветы. Она приносит богам и людям счастье и веселье. Ничто не может сравниться с ее красотой. Повсюду богиню сопровождает ее сын – Амур-Купидон. Такой изображает ее ведущий авторитет в алхимии Василий Валентин [Василий Валентин, 2008, с.147].

— мотив, понимаемый в равной мере и как алхимический, и как сексуальный акт. Алхимик Михаил Майер напоминает, что на острове Родос существовал миф о половом акте между Солнцем и Венерой. В момент их соединения «дождь златой пролился» [Майер, 2004, с. 151]. Алхимически это означает, что «семя золота» вошло в Венеру и оплодотворило ее, т.е. преобразовало медь в золото (оплодотворенная золотым семенем медь рождает из себя золото). В этот момент «лицо Венеры розово, и, если сие передается солнечному семени, потомство, получившееся в результате, должно было бы действительно появиться на свет на Родосе. Ведь Философский Сын прекрасен, и, подобно розам, он привлекает и искушает человеческий глаз и ум» [Майер, 2004, с. 153].

Этот Философский Сын и есть Философский Камень. Его рождение вызывает золотой дождь, то есть он имеет силу для трансмутации неблагородной материи в золото. Розы же растут в «философском саду» («герметический розарий»). Венера окрашивает «белую Розу в пурпур своей Кровью» [Майер, 2004, с. 172], т.е. этап albedo алхимического Делания переходит в этап rubedo — высшую и завершающую стадию трансмутации. Майер замечает об этом цветке: «Роза посвящена Венере, поскольку она красотой превосходит все остальные цветы» [Майер, 2004, с. 173]. Лишь Мудрец может сорвать ее, лишив предварительно шипов, то есть, способен понять тайны Алхимии и довести Магистерий до конца.

Лучше всего мистическая связь Венеры с красными розами и этапом гибе становится видна из мифа об Адонисе<sup>1</sup>. Майер открывает следующее содержание мифа. Для него Адонис – это Соль Философов, а кабан, убивший его, – это острый Уксус, растворяющий Соль. Венера же старается возродить возлюбленного, для чего кладет его тело в зеленую траву (знак воскресения). При этом она, по словам Майера, «поранив ноги, окрашивает кровью розы, что были белоснежны» [Майер, 2004, с. 231, 232]. Умерший и уложенный в гроб «Король» восходит в виде воскресшего и преображенного бога (Философский Камень, Солнце Мудрости) [Майер, 2004, с.244].

Василий Валентин, указывая, что Венера является после сверкающей белизной Луны, отмечает цветовые этапы Делания: «В конце концов, пришла в ярко-красном одеянии с зеленой подкладкой Венера, чрезвычайно прекрасная видом, с нежной, ласковой речью и очаровательной улыбкой. В руке она несла благоухающие цветы,

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Юный Адонис был возлюбленным Венеры, но погиб от клыков кабана. Венера так горевала о нем, что боги разрешили Адонису покидать на полгода Аид и возвращаться к Венере.

какие только видели глаза человека, разнообразные по цвету, доставив этим особое развлечение» [Василий Валентин, 2008, с. 69]. В «Двенадцати ключах мудрости» он отмечает: «Когда благородная Венера займет свое королевство и, по традиции королевского двора, распределит обязанности слугам, то тогда она явится в своей красоте — и Музыка понесет ей прекрасный флаг красного цвета, затем Хариты, представленные в чрезвычайно прекрасных зеленых платьях» [Василий Валентин, 2008, с. 147]. Здесь Венера соединяет в себе два цвета меди — красный и зеленый изумруд становится камнем Венеры [Василий Валентин, 2008, с. 147]. В этом смысле она имеет прямое отношение и к таинственной «Изумрудной скрижали Гермеса Трисмегиста», и к алхимическому Люциферу.

Венера в астрологии – это недоделанное Солнце, как медь для алхимиков – неочишенное золото. Мель несет в себе золото, а Венера отражает и концентрирует свет Солнца. Поэтому, по замечанию Василия Валентина, всякий здравомыслящий алхимик «должен знать, что Венера облачена посредством небесного Сульфура, далеко превосходящего блеск Солнца, также находим в ней Серы гораздо больше, чем в золоте. Но что известно науке, так это то, что материя является той же золотой Серой, т.е. чрезмерно пребывающей и правящей в Венере, от чего я сам глубоко страдаю» [Василий Валентин, 2008, с. 181]. Под Сульфуром в алхимии понимается некая субстанция, выступающая как принцип Любви (Эрос) и невидимого Огня. Это принцип, имеющий власть над материей и придающий ей форму. Трансмутация неблагородного в благородное заключается в очищении металлов от Серы до состояния золота. Нельзя выразить эту алхимическую истину в более ясных и точных словах, чем это делает Василий Валентин: «Теперь я хочу раскрыть тайну о том, что золото, медь и железо содержат в себе одинаковую Серу, одинаковую тинктуру и одну материю соответствующего цвета» [Василий Валентин, 2008, с. 182]. Тинктура алхимии – это особый экстракт, который проникает в любое тело и придает ему собственные свойства [Atienza, 2001, с. 392]. Золотая тинктура должна проникнуть в неблагородный металл, чтобы превратить его в золото. Если же уловить «материю тинктуры», развить ее посредством Соли Марса и объединить после этого с «Духом Меркурия», то и получится «лекарство» при помощи которого «лечатся» неблагородные металлы. «Соль меди», например, считается лекарством и приносит «радость», а в преклонном возрасте - «Венерино желание» [Василий Валентин, 2008, c. 440].

Тогда, хотя «дух меди» сам и несовершенен, но именно он должен привести другие «несовершенные металлы» к «полной зрелости», как и богиня Венера наделяет людей гармонией и красотой. Так Лекарство и «Дух Венеры» излечивают от проказы и очищают. Поэтому в алхимическом мифотворчестве Василия Валентина Венера предстает как больная проказой и излеченная (очищенная от Серы в процессе трансмутации). Он пишет: «Земная распутница Венера облачена и одета, изобильно окрашена, но ее здоровое тело является чистой тинктурой и имеет такой же цвет, как и в лучшем металле. Ее раздваивает избыточность, на что указывает краснота, отсюда ее тело является прокаженным, а устойчивая тинктура не может иметь прочной обители, имея неустойчивую плоть, но должна исчезнуть одновременно с ее телом» [Василий Валентин, 2008, с. 67]. Эта «неустойчивая плоть» или «прокаженное тело» Венеры «уничтожается смертью» и разрушается огнем, а тинктура должна «бежать» (процесс сублимации), что и ведет ее к очищению и дает силы для очищения других металлов. Красная тинктура Венеры при дистилляции производит Витриол, универсальный растворитель [Roob, 2006, с. 298], а из Витриола Венеры уже получают Философский Камень, о чем и пишет Василий Валентин [Василий Валентин, 2008, с. 409]. Подобные процессы алхимики предпочитали передавать символами и языком мифа, поскольку они происходили не с настоящими металлами и не в нашей физической реальности.

Венера является женой Вулкана (Гефеста) и любовницей Марса. Заставший их врасплох Вулкан набросил на любовников сеть, которую они не смогли снять [Escobedo, 1972, с. 44]. Э. Канселье так комментирует этот сюжет: «Герметические философы также любят использовать мифологическое иносказание о влюбленных Марсе и Венере, застигнутых врасплох Вулканом: оно подчеркивает действие меркурия, также называемого магнезией или магнитом по уловлению стали, подобное улову рыбы с помощью сети» [Канселье, 2002, с. 157]. Связь Венеры и Марса рассматривалась как аллегория мистического соединения вражды и любви [Arola, 1999, с. 72]. От связи Венеры и Марса рождается Гармония — «материя, возникающая из первых операций деяния» [Пернети, 2006, с. 322], которая и есть «Философский Меркурий» [Arola, 1999, с. 73], и без него невозможно создание золота.

Алхимики считают сеть Вулкана некой субстанцией, необходимой для объединения Материи Искусства (Венера) с Небесным Огнем (Марс) [Concordancia, 2007, с. 50]. Когда же Гелиос осветит захваченных и соединенных в этой ловушке Венеру и Марса,

то и явится «красный цвет» (rubedo), или «Философское Солнце» [Arola, 1999, с. 137]. Пернети, называя Вулкана «огнем философов», считает закономерным его брак с «материей Философов». Когда же Вулкан застает Венеру (медь) с Марсом (железо), «то это означало, что цвет ржавого железа так сильно слился с желтым и шафрановым цветом, именуемым Венерой, что их можно различить только после того, как красный покажется во всем своем блеске. Вот тогда-то Марс и Венера попадут в сети Вулкана, а осветившее их Солнце укажет на них, т.к. красный цвет и есть Солнце Философов» [Пернети, 2006, с. 318]. В своем «Мифо-герметическом словаре» Пернети замечает, что «мифологи ничего путного не добьются, пока не обратятся к источнику мифов, а именно к Герметической Философии. Даже вульгарные химики знают, что Венера связана с огнем, который находится также в Марсе, и в них столько схожести по их природе, что из Марса можно сделать Венеру. Поэтому неудивительно, что между ними существует взаимная любовь. Собственно говоря, именно этот огонь, или Вулкан, объединяет их и образует ту связь, или цепь, которой он их и сковал. Солнце, или золото, обнаружило их связь, потому что этот огонь, это неизменяемое зерно, содержащееся в Марсе и Венере, обладает природой самого Солнца» [Пернети, 2012, с. 61]. В этом объяснении античного мифа Венера связывается с желтым этапом Делания, который в некоторых алхимических трактатах представлялся как переходный от белого к красному.

Венера любит смотреться в зеркало, которое даже является ее астрологическим знаком. В качестве Утренней Звезды она отражается в Зеркале Вод и становится Девой Вод. В силу этого Венере удвоение и раздвоение, свойственно что и обыгрывается в алхимическом трактате «Метаморфозы планет» Й. де Монте-Снидерса. Удвоению подвергается как образ богини, так и развитие сюжета. Повествование строится на повторении однотипного мотива – собственного Венерой отражения, созерцания благодаря достигается и удвоение образа. Сначала, пишет Монте-Снидерс, «бледная, безутешная *Венера* пришла в тоскливое, пустынное место. Здесь были тихие, глубокие воды, куда Венера всматривалась очень долго, наблюдая, таким образом, изменения, происходившие в ее облике» [Монте-Снидерс, 2012, с. 56]. Эти воды в пустынном, мрачном месте есть «первичная материя», то самое «зеркало искусства», с которого и начинается процесс трансмутации [Fernandez-Сћеса, 1995, с. 168]. Ситуация удваивается, когда Венера позднее смотрит на свое отражение в зеркале: «Венера, получившая дар по заслугам, украшенная универсальным символом благополучия, обратилась затем к зеркалу и, увидев отражение, испугалась *представшей фигурой*, потому что более не находила и не узнавала свой прежний, собственный образ» [Монте-Снидерс, 2012, с. 58]. Это второе зеркало есть известное в алхимии Зеркало в царстве Серы, в котором виден весь Мир. При этом тот, кто посмотрит в него, овладеет тремя аспектами Мудрости всего мира [Atienza, 2001, с. 221].

Напомним, что, увидев собственное отражение, богиня испугалась, так как не узнала себя. Причину этого алхимик объясняет так: «Она, в конце концов, подумала, что зеркало устроено так, что презентует Нижнее верхним, а Верхнее нижним. Поэтому она исследовала руками зеркало и обнаружила, что оно не ровное и не очень хорошо отполировано, чему внутренне обрадовалась...» [Монте-Снидерс, 2012, с. 58]. «Презентация» нижнего в верхнем – это известный алхимический принцип «что наверху, то и внизу». Однако еще важно, что верх и низ меняются местами. переворачивается, то есть - переходит В противоположную реальность, поскольку отражение в «кривом» зеркале - это параллельная и перевернутая реальность. Это удвоение приводит к тому, что Венера не узнает собственное отражение. Дело в том, что ее собственный зеркальный двойник представляет собой и «нечто совершенно иное», которое в свою очередь подвергается метаморфозе, и так до бесконечности, то есть, буквально, - до выхода в бесконечность Абсолюта.

Венера отражается сначала в изначальных водах, затем в зеркале искусства, и это приводит к манифестации ее собственной двойственности. При этом Венера «теперь дважды превращенная: вопервых, в Материю Камня, но потом она через Вулкана была дана Фебу для экстрагирования в три принципа» [Монте-Снидерс, 2012, с. 64]. Поскольку зеркало удваивает образ, то в нем же происходит и противоположностей. Поэтому соелинение зеркало искусства одновременно имеет название Гермафродита [Фулканелли, 2003, с. 163]. В алхимическом тексте возникает навязчивая игра циклически повторяющихся образов, возвращение одних и тех же ситуаций, отражение одного объекта в другом, причем этот «другой», будучи по своей природе «иным», повторяет форму первого, уподобляется ему. Отражение Венеры выходит из первичных вод, в которые она смотрела вначале, так что «ee отражение стремительно подтвердилось через универсальную, репрезентированную фигуру, и оно странным образом приводилось в движение» [Монте-Снидерс, 2012, с. 57]. Так возникает эффект «морфологического эха», при котором образы перекликаются и отражаются друг в друге, возникает

умножение одного и того же объекта, взаимоотражение одних фигур в других. Образы не отделены друг от друга, но рассматриваются в единстве. Так и Венера переживает падение в изначальные Воды, но, отражаясь в них, совершает восхождение в бесконечном «морфологическом эхе», проходит через метаморфозу и возрождениетрансмутацию.

Одно из главных мест образ Венеры занимает в судьбе героя алхимической повести И. Андреэ «Химическая Свадьба Христиана Розенкрейца». В один из дней Христиан Розенкрейц, гуляя по замку Короля и Королевы, спускается в подземелье, где на большой железной двери было написано медными буквами: «Здесь погребена Венера, лишившая столь многих благородных мужей даров Фортуны, Чести, Милости и Благополучия» [Андреэ, 2003, с. 89]. В полу подземной комнаты был люк с медной дверцей. Медные буквы и медная дверь соответствуют алхимическому пониманию Венеры как меди. Открыв люк, герой вместе со слугой спускается в тайное помещение. «Тут заметил я богато убранную кровать с красивыми занавесками, из коих одну он отдернул, и нам предстала госпожа Венера, совершенно нагая (ибо он приподнял и покрывало), в такой неге и красоте, что я застыл как громом пораженный и по сию пору не могу сказать, было ли то резное изваяние или мертвое тело, ибо лежала совершенно неподвижно, коснуться же до нее я не посмел» [Андреэ, 2003, с. 91]. Над кроватью Венеры была прикреплена табличка с надписью: «Как скоро плод моего древа весь растает, я пробужусь и сделаюсь матерью Короля» [Андреэ, 2003, с. 91]. Подземный саркофаг Венеры – это алхимический атанор, в который материя, чтобы пройти трансмутацию и создать заключается Философский Камень (родить Короля).

Когда Христиан Розенкрейц и его слуга уже выходили из подземелья, их застал Купидон, «который сперва возмутился нашему там присутствию, но, увидев нас больше похожими на мертвых, чем на живых, не мог сдержать улыбки и спросил, каким духом меня сюда занесло» [Андреэ, 2003, с. 92]. Заперев медную дверь на замок, Купидон в качестве наказания уколол руку Христиана Розенкрейца острым кончиком своей стрелы, раскаленной на огне. Хотя укол стрелы Купидона пробуждает любовь, но в алхимическом тексте это событие имеет обратный результат: «Купидон, тщательно все заперев, вернулся к нам и потребовал осмотреть мою руку, на коей оставалась капля крови, чему он много смеялся и показывал ее остальным, говоря, чтобы глядели за мной, ибо мне-де суждено вскоре скончать свои дни» [Андреэ, 2003, с. 92]. Только любовь (Венера) способна возродиться.

Эрос же (Купидон) влечет к смерти. Но это не настоящая, а мистическая смерть в ритуале посвящения, которая ведет к возрождению и превращению. Купидон здесь убивает и возрождает, что и происходит с героем далее.

Признавшись Королю в том, что он видел обнаженную Венеру, Христиан Розенкрейц осужден на то, чтобы служить стражником при первых вратах замка до тех пор, пока кто-нибудь не совершит такой же грех и не сменит его [Андреэ, 2003, с. 127]. При этом он становится «Рыцарем Золотого Камня» [Андреэ, 2003, с. 119] – адептом алхимии. Стражник – это тот, кто охраняет тайну алхимии. Сам же герой оказывается свидетелем алхимической трансмутации. На его глазах волшебную птицу (Феникс алхимиков) убивают и сжигают, а из ее пепла делают тестообразную массу (prima materia). Затем из этой массы лепят двух младенцев-гомункулов мужского и женского пола. Они лежат бездыханные, и только Купидон смог оживить их. «Купидон же, разбудив их и дав им обоим вновь узнать друг друга, сам несколько отступил в сторону, дабы они несколько собрались с силами, сам же начал забавляться над нами, так что наконец потребовал и музыку для большего веселья» [Андреэ, 2003, с. 115]. В алхимическом Делании мертвая материя переживает воскресение, а мистический брак новорожденных (пересозданных) Короля и Королевы непосредственно предшествует созданию Философского Камня.

Василий Валентин отмечает, что Купидон (Амур) везде следует за Венерой и «слепо выпускает стрелу»; через него богиня «проявляет неуклонно» свое действие [Василий Валентин, 2008, с. 147]. Амур-Эрос и есть та сила, энергия, которая исходит из Венеры (порождается ею). Здесь заключается алхимическая тайна мистического Зеленого Луча, испускаемого планетой Венера и преображающего темную материю изначального хаоса. Как образно описывает этот процесс в «Метаморфозах планет» Й. де Монте-Снидерс, Венера «обнажает свою голову, покрывая свое бесчестие и страдание зеленым одеянием» [Монте-Снидерс, 2012, с. 30]. Стрела Купидона при этом и есть тот самый Зеленый Луч.

В повести Андреэ только Эрот-Купидон обладает достаточной силой, чтобы соединить Короля и Королеву, а также и всех гостей в едином мистериальном акте алхимической трансмутации. Так, «маленький и шаловливый Купидон» [Андреэ, 2003, с. 77] послан Их Королевскими Величествами (алхимическими Королем и Королевой после их свадьбы — конъюнкции) к гостям. От Их имени Купидон приносит гостям на свадьбе «некоего питья из золотого кубка [Андреэ,

2003, с. 78]. Золотой кубок в алхимии — чаша с «жидким золотом», обозначающая завершающий этап трансмутации [Канселье, 2002, с. 83]. На протяжении всего пира Купидон насмехается над гостями и особенно над самим Христианом Розенкрейцем: «Вся болтовня, если и была на том пиру, происходила от Купидона, который никак не хотел оставить нас в покое, особливо же меня, и все время проделывал разные кунштюки» [Андреэ, 2003, с. 84]. Насмешничество Купидона раскрывает его как героя-трикстера. За его молодостью скрывается начальный, ранний этап творения, а в его смехе проглядывает изначальная, неупорядоченная космогоническая сила.

В мифе Эрот – одновременно и шаловливый бог любви, сын Венеры (Амур, Купидон), и первоначальная космическая энергия, созидающая мир (Эрос) [Escobedo, 1972, с. 176]. Миф гласит. что изначальный хаос стал преобразовываться в упорядоченную материю (аналог алхимической трансмутации) под воздействием вошедшей в него особой силы. Этой космогонической силой и был Эрос. Греки даже думали, что сам Зевс, создавая мир, превратился в Эрота. Петискус замечает: «В этом первобытном Эросе, как зиждителе мира, видели греки божество, предшествовавшее собою всем остальным божествам и своей деятельностью устроившее порядок и гармонию мира» [Петискус, 1873, с. 229]. Поскольку Эрот-Амур «является всемогущею силой природы, от действия которой укрощаются и сглаживаются дикие порывы борющихся элементов в беспорядочной хаотической массе, и на месте борьбы является взаимодействие начал природы, на месте беспорядка – правильность и гармония» [Петискус, 1873, с. 230], то оказывается понятным значение, которое придавалось этой силе в алхимии. Она также ставила перед собой цель трансмутации несовершенного В совершенное, преврашение изначального хаоса в совершенное «философское золото». Роль Эрота-Амура здесь оказывается первостепенной.

Для алхимиков Эрот – «вечный мастер». Фулканелли комментирует это понятие следующим образом: «Эрос мифологическое олицетворение согласия и любви – в полном смысле слова вечный мастер и владыка Делания» [Фулканелли, 2003, с. 420]. Он – одновременно сила, способная не просто примирить, а соединить противоположности в новое и высокое качество. Он соединяет герметических Короля и Королеву алхимическим браком. Сила Эрота объединяет, прежде всего, человека с Богом, что порождает новое и иное бытие. По этой причине, как замечает Р. Арола, «в любви находится фундамент искусства алхимии» [Arola, 1999, с. 36]. Само слово *АМОR* представлялось В виде аббревиатуры, которая

расшифровывалась алхимиками так: «Autor del Mundo, Omnipotente Rey» (Создатель Мира, Всемогущий Король) [Arola, 1999, с. 36]. В древних греческих мифах Амур-Эрос оказывается Космотворцем, Перворожденным. Он, как пишет Арола, представляет «силу огня, которая есть сила рождения» [Arola, 1999, с. 37], что имеет для алхимиков первостепенное значение. В одном из алхимических трактатов Амур разжигает огонь сердца (страсть), который в свою очередь нагревает атанор – куб для алхимической операции [Arola, 1999, с. 39]. Именно Амур-Эрос должен разжечь «огонь философов».

«Священная свадьба» становится одной из центральных мистерий алхимии. Алхимик обращается к свадебной или сексуальной символике для того, чтобы показать союз противоположностей как возможный в нашем мире процесс. Это оказывается необходимо для возвращения того предвечного единения человека и Бога, которое было утрачено в результате грехопадения. Это воссоединение человека и Бога всегда волновало алхимиков и оно становится темой трактата «Химическая Свадьба». Мистическая свадьба связывается алхимиками с искуплением мира, поскольку именно соединение мужского и женского является средством для обретения гармонии [Дроб, 2013, с. 78, 91]. В этом смысле «брачный чертог» или Дворец Короля и Королевы в «Химической Свадьбе» представляют собой алхимический атанор — место соединения противоположностей и трансмутации материи.

Фулканелли, сам являясь практикующим алхимиком, отмечал, что «герметическая работа отражает, по сути дела, естественное стремление неорганических веществ к совершенной гармонии, их химическое единство и, если так можно выразиться, взаимную любовь» [Фулканелли, 2003, с. 390]. Эротический символизм отчетливо заметен в герметическом искусстве, а алхимические процессы описываются в терминах половой магии и передаются при помощи изображений, близких к порнографии. Так, в алхимической повести Андреэ Купидон предстает как настоящий «эротический террорист»: «То и дело примащивался он между двух возлюбленных, как бы дразня их своим луком. Бывало, что и застывал он на месте, делая вид, будто целится в одного из нас. В общем же был сей младенец столь дерзок, что не щадил и малых пташек, стаями порхавших по всей зале, но дразнил их как только мог. Юные девицы тоже предавались с ним всяким шалостям, однако при первом же случае уловили его, и уж нелегко было ему от них ускользнуть. Так сие дитя множило кругом радость и забавы» [Андреэ, 2003, с. 75]. Это эротическое начало алхимии, по словам Э. Канселье, «пробуждает

души влюбленных в науку. Именно такой эротизм нам дороже всего в старых трактатах, не несущих никакой ответственности за появление пред нечистыми взорами разрушительных признаков сексуальной одержимости» [Канселье, 2002, с. 41].

такой Эрос способен не Лишь просто объединить противоположности, но породить высшее существо в алхимии -Андрогина, Ребиса. Гермафродит (Ребис) предстает как соединение мужского и женского (Гермес и Афродита, Король и Королева), а единое тело становится мистическим выражением идеи «химической свадьбы» [Atienza, 2001, с. 257]. Алхимический Гермафродит результат действия Эроса, причем такой силы, что мужское и женское в нем сливаются в двуединство. Этот Андрогин, по словам Майера, рожден «меж двух вершин», от соединения Венеры и Гермеса [Майер. 2004, с. 219], и «от сих двух родителей берет он свое начало» [Майер, 2004. с. 2201. То есть он является «герметическим порождением» Венеры или выведен из меди при помощи «науки Гермеса» (алхимии). Только Мудрец может совершить таинство восхождения на эту «двуглавую гору», «где можно получить награду в виде неувядающего лаврового венка» [Майер, 2004, с. 221], то есть довести таинственный Опус до конца.

Канселье дает точное определение этому явлению: «Андрогинат, вещь в этом мире почти невозможная, ибо у людей свершается только в высших точках их бытия, создается алхимиком в металло-минеральном микрокосме в середине процесса Великого Делания, когда минеральный гермафродит оказывается только ступенью на долгом и опасном пути к полному освобождению» [Канселье, 2002, с. 72]. Минеральный Гермафродит – это алхимическая ртуть (Меркурий). Поскольку ртуть может быть то белой, то красной, считается, что она заключает в себе двойную природу. Отсюда алхимики полагали, что Меркурий – это Гермафродит, совмещающий два пола [Roob, 2006, с. 374].

Василий Валентин писал об этом: «Этот Меркурий, при своем освящении, назван Гермафродитом, действует везде и добивается в дальнейших похождениях своего счастья. Он дает руководство другим богам к получению блага и добра их потомкам» [Василий Валентин, 2008, с. 153]. Будучи совершенным, он делает совершенными и других. Поэтому высшее достижение алхимического Эроса – порождение двуполого Ребиса. Канселье разъясняет: «Двойная вещь, то есть ребис Великого Делания, коего знак – круг с точкой внутри – хорошо знаком алхимикам, есть также золото или философское

*золото*» [Канселье, 2002, с. 240]. Этот Андрогин-Ребис и есть Лапис – Камень Философов [Fargas, 2008, с. 30].

Герметические смысл Эрота зашифрован на картине Лоренцо Лотто «Венера и Амур» (1530) [Баттистини, 2007, с. 328]. На ней изображена полулежащая Венера, держащая подвешенный на ленте венок из мирта. Амур, стоящий рядом с богиней, мочится на свою мать, причем струйка урины пролетает через венок. Черные тени, которые отбрасывают фигуры, белая роза и белый платок, а также красный фон прямо указывают на три этапа алхимического делания: nigredo, albedo, rubedo. Амур, пускающий струйку мочи, представляет собой ипостась философского Меркурия. В Словаре Мартинуса Руландуса Urina Puerorum – это и есть Меркурий [Rulandus, 2001, с. 263]. В нашем случае Меркурий является как Амур. Эрот предстает как воплощение Гермеса, поскольку в этом смысле моча становится аналогом ртути. «Урина мальчика» широко является распространенным в алхимии наименованием «меркуриальной воды» [Roob, 2006, с. 384]. Это также название Уксуса, который используется для очищения материи [Майер, 2004, с. 105], и универсальный растворитель [Fargas, 2008, с. 141]. В качестве растворителя моча мальчика получает название «Кровь дракона» [Kamala-Jnana, 1961, с. 79]. «Урина неиспорченного мальчика» важна для алхимиков именно тем, что это моча ребенка, не достигшего половой зрелости. Такая урина использовалась в сексуальной магии, особенно в Древнем Египте

В символизме моча соотносится с семенем. Майер, например, пишет о двух источниках. Один из них горячий, «и он есть урина младенца», второй холодный [Майер, 2004, с. 226]. Это, судя по всему, менструальная кровь Девы. Их соединение оказывается залогом успеха алхимика: из образовавшейся «Философской воды» и получается Камень [Майер, 2004, с. 228]. Также Василий Валентин пишет, что Юнона родила Венеру только после того, как выпила напиток из растения, проваренного в человеческой урине [Василий Валентин, 2008, с. 160]. Иными словами, Венера рождена не от семени бога, а непорочным образом от урины – ее мистического заместителя.

Если «урина неиспорченного мальчика» — это заместитель семени, то Амур, мочащийся на свою мать, вступает с ней в сексуальные отношения. При этом осуществляется мистический акт непорочного оплодотворения. М. Баттистини, комментируя этот мотив на картине Лотто, пишет, что такой кровосмесительный союз допускается в алхимии: «В алхимии соитие матери и сына обозначало согласие противоположностей мужского и женского» [Баттистини,

2007, с. 329]. Эту мысль подтверждает и специалист в области оккультной символики Х.Ф. Фернандес-Чека, для которого инцест в алхимии – это символическая попытка соединения с себе подобным и восхищение собственной сущностью [Fernandez-Checa, 1995, с. 218]. В встретить алхимических трактатах онжом упоминания инцестуальных взаимоотношениях между Матерью и Сыном [Эвола, 2010, с. 109]. Пернети замечает: «Адепты утверждают также, что в этом союзе мужа и жены заключается кровосмешение отца и дочери, матери и сына, потому что при этой операции тела возвращаются к своей первой материи, состоящей из элементов и начал Природы, которые в ней как бы смешиваются» [Пернети, 2012, с. 152], что и порождает желанную гармонию. В Великом Делании существует принцип, по которому «фиксированное становится летучим». Это означает, что «материя входит в изначальные Воды», растворяясь в них. Это и изображается через соединение Матери и Сына: Сын входит в Мать, Мать поглощает Сына, и Мать вновь порождает Сына преображенным. Специалисты отмечают, что инцест становится прерогативой богов (Осирис и Исида) и монархов (Король и Королева в «Химической Свадьбе»). Алхимики берут самые отвратительные с точки зрения морали и закона сексуальные отношения, чтобы превратить символ объединения противоположностей, парадоксально надеясь вернуть этим утраченное совершенство и невинность Золотого века [Дроб, 2013, с. 83]. Такова алхимической инцестуальной мистерии.

Алхимический смысл Эрота скрыт и на картине Франца фон Штука «Амур». На ней изображен юный бог любви, держащий в руках щит или герб, поле которого разделено пополам. Левая сторона герба черного цвета, что указывает на начальный этап Делания nigredo. Правая половина герба – золотая, что говорит о завершении операции и получении алхимического золота. В центре щита помещено красное сердце, пронзенное стрелой – знак любви. Однако в алхимической традиции сердце соответствует Солнцу [Atienza, 2001, с. 194]. Знаком Солнца является золото, и Солнце приносит золото на землю в виде лучей – золотого дождя в мифе или золотых стрел Амура. Также пламенеюшее сердце изображено на колчане воспринимается как явное указание на алхимический атанор. Вокруг сердца на щите изображена змея, кусающая себя за хвост. Это один из главных алхимических символов - уроборус. Уроборус - это знак установления всеединства (андрогинности). Он аналогичен миртовому венку на картине Лотто. Нет ничего парадоксального в идее

алхимиков, что только Эрос является силой, способной это всеединство достичь [Kamala-Jnana, 1961, с. 65].

Алхимия в своей обращенности к Эросу открывает путь к преображению пола и трансмутации материи. Преображенный пол являет себя через образ Андрогина (Гермафродит, Ребис), в котором мужское и женское слиты воедино силой Эрота. Трансмутация же материи совершается благодаря освобожденной космогонической силе Эроса и завершается явлением Философского Камня. При этом оба процесса выступают как единый, поскольку Лапис (Камень) и оказывается Ребисом (Андрогином). Венера, порождающая Амура-Эрота, располагается в начале этого процесса и становится «матерью мистерии трансмутации» или, как говорит Монтес-Снидерс, «нашей материей» [Монте-Снидерс, 2012, с.57].

Так эротический миф в алхимии открывает тайну абсолютного совершенства и преобразования бытия. Через мифы постигаются метафизические глубины алхимии. Алхимия же открывает новые возможности для глубинной интерпретации мифологии. Вместе они представляют собой опыт алхимической мифореставрации текста.

Знание апхимической символики и апхимической интерпретации классической мифологии, как видно из приведенных примеров, полезно и расширяет наше понимание путей развития мировой культуры. Это знание также обогащает наше восприятие художественных текстов и литературных образов. Даже в тех случаях, когда писатель ничего не знал (и не мог знать) об алхимической трактовке мифов, у него можно найти очень схожее восприятие этих мифов. Так, в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» содержатся образы и мотивы из мифа о Деметре и Элевсинского ритуала. Их понимание писателем очень близко к тем интерпретациям, которые эти образы получили в алхимической традиции [Телегин, 2011, с. 269, 273]. Благодаря этому странному только на взгляд профана сходству мы можем проводить прямые параллели между закономерностями художественного восприятия и творчества, с одной стороны, и алхимической символикой - с другой. Такая близость восприятия связана, разумеется, не co знанием алхимических трактовок, а с общностью духовных процессов трансформации и восхождения души к свету - ее алхимической трансмутации. Таким образом, знание алхимической символики позволяет глубже понять как образы классической мифологии, так и сюжеты многих произведений европейской литературы нового времени.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Андреэ, И.В.** Химическая Свадьба Христиана Розенкрейца в году 1459 / И.В. Андреэ – М.: Энигма, 2003. – 304 с.

**Баттистини, М.** Астрология, магия, алхимия в произведениях изобразительного искусства: [справочное издание] / М. Баттистини – М.: Омега, 2007. – 384 с.

**Василий Валентин.** Алхимические трактаты / Василий Валентин – К.: Автограф, 2008. - 592 с.

**Дроб, С.** Каббалистические видения / С. Дроб — М.: Клуб Касталия, 2013.-316 с.

**Канселье, Э.** Алхимия. Несколько очерков по Герметической символике в Философской Практике / Э. Канселье – М.: Энигма, 2002. – 448 с.

**Майер, М.** Убегающая Аталанта / М. Майер — М.: Энигма,  $2004.-400~\mathrm{c}.$ 

**Монте-Снидерс, Й., де.** Метаморфозы планет. Об универсальном лекарстве / Й. де Монте-Снидерс – К.: ИП Береза, 2012. – 256 с.

**Пернети, А.-Ж.** Мифо-герметический словарь / А.-Ж. Пернети – К.: ИП Береза, 2012. – 384 с.

**Пернети, А.-Ж.** Мифы Древнего Египта и Древней Греции / А.-Ж. Пернети – К.: Пор-Рояль, 2006. – 528 с.

**Петискус, А.Г.** Олимп, или греческая и римская мифология в связи с египетской, германской и индийской / А.Г. Петискус – М.: Изд. М.О. Вольфа, 1873. - 502 с.

**Телегин, С.М.** Анатомия мифологического романа. Основы трансцендентальной филологии / С.М. Телегин – Saarbrucken: LAMBERT Academic Publishing, 2011. – 360 с.

**Фулканелли.** Философские обители и связь герметической символики с сакральным искусством и эзотерикой Великого Делания / Фулканелли – М.: Энигма, 2003. – 624 с.

**Эвола, Ю.** Герметическая традиция / Ю. Эвола – М.; Воронеж: TERRA FOLIATA, 2010. – 288 с.

**Arola, R.** Los amores de los dioses. Mitologia y alquimia / R. Arola – Barcelona: Alta Fulla, 1999. – 186 p.

**Atienza, J.G.** Diccionario Espasa: Alquimia / J.G. Atienza – Madrid: Espasa, 2001. – 502 p.

**Concordancia mito-fisico-cabalo-hermetica**. Barcelona: Obelisco, 2007. – 170 p.

**Escobedo, J.C.** Enciclopedia completa de la mitologia / J.C. Escobedo – Barcelona: Ed. De Vecchi, 1972. – 516 p.

**Fargas, A**. Diccionario de Alquimia / A. Fargas – Madrid: Mandala, 2008. – 208 p.

**Fernandez-Checa, J.F.** Diccionario de Alquimia, Cabala, Simbologia / J.F. Fernandez-Checa – Madrid: Trigo, 1995. – 418 p.

**Kamala-Jnana.** Dictionnaire de Philosophie Alchimique / Kamala-Jnana – Argentiere: Ed. Charlet, 1961. – 108 p.

**Roob, A.** Alchemy & Mysticism / A. Roob – Koln: Taschen, 2006. – 576 p.

**Rulandus, M.** Diccionario de Alquimia / M. Rulandus – Barcelona: Ed. MRA, 2001. – 272 p.

### ЛИТЕРАТУРНЫЕ ДАТЫ

К 195-летию со дня рождения И.С. Тургенева 125 лет со дня рождения Д.С. Мережковского

Ф.Т. Ахунзянова<sup>1</sup> Костромской государственный технологический университет

### И.С. ТУРГЕНЕВ КАК МИФОЛОГЕМА В КРИТИЧЕСКИХ РАБОТАХ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО

Литературная критика Д.С. Мережковского представляет собой особое смысловое И эстетическое единство, метатекст, находящийся внутри мегатекста всего его творчества, решая, как и иные произведения писателя, глобальную задачу построения «нового христианства». процессе своей критической деятельности Мережковский использует индивидуально-авторские категории, позволяющие осмыслить особенности художественного творчества писателя, его жизнь и религию как некое нерасторжимое единство. Дифференциация творческих индивидуальностей писателей в критике Мережковского имеет во многом мифотворческую природу. Яркими примерами своеобразного критического подхода Мережковского являются его исследования творчества И.С. Тургенева.

**Ключевые слова:** русская литературная критика, Д.С. Мережковский, метод субъективной критики, творчество И. Тургенева, синтез Востока и Запада, Вечная Женственность, Иисус Христос.

### F.T. Akhunzyanova

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Ахунзянова Фарида Тагировна – кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии и филологии Костромского государственного технологического университета (г. Кострома).

### The Kostroma State Technological University

### IVAN TURGENEV AS A MYTHOLOGEME IN THE LITERARY CRITICISM BY DMITRY MEREZHKOVSKY

Literary criticism by D.S. Merezhkovsky is a special semantic and aesthetic unity, a kind of metatext inside the MegaText of all his work that solves, together with the writer's other works, the global task of building a «new Christianity». In the course of his critique, Merezhkovsky resorts to his own categories of a writer to reflect on a particular author's work, his life and religion as indissoluble unity. Merezhkovsky's differentiation of writers as creative individuals in his critique work is largely myth-making. Outstanding examples of Merezhkovsky's critique approach are his studies of Ivan Turgenev.

*Keywords:* Russian literary criticism, D.S. Merezhkovsky, the method of subjective criticism, I. Turgenev's literary work, East-West synthesis, the Eternal Femininity, Jesus Christ.

В современном литературоведении появилось достаточно много работ, так или иначе затрагивающих особенности литературноисследований Д.С. Мережковского<sup>1</sup>. Ю.Р. Кричевская определяет критический метод Д. Мережковского подразумевая «синтетический». этим как пол соединение злободневного прочтения творчества русских писателей XX века с широким контекстом «вечных» философских проблем, и говорит о новой форме «эссе-исследования», соединяющей себе

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> В первую очередь можно назвать диссертационные исследования Ю.Р. Кричевской «Д.С. Мережковский и русская журналистика начала XX века» (М., 1996), А.М. Ваховской «Проза Д.С. Мережковского 1890-середины 1900-х гг.: становление и художественное воплощение концепции культуры» (М., 1996), А.В. Чепкасова «Неомифологизм в творчестве Д.С. Мережковского 1890-1910-х гг.» (Кемерово, 1999), Е.Г. Кабаковой «Динамика текстопорождения в критике Д.С. Мережковского» (Екатеринбург, 2001). Авторы названных работ касаются анализа критического наследия Д.С. Мережковского и высказывают свое мнение на эту проблему.

литературоведческий анализ, публицистический пафос и религиознофилософскую направленность.

А.В. Чепкасов рассматривает творчество Д. Мережковского, включая и его литературно-критические работы, как единое целое, как художественный мир, в основе которого лежит его собственная религиозно-философская концепция, и считает, что Д. Мережковский выстраивает «глобальный мифологический «сверхсюжет», где все подчиняется единой универсальной схеме.

А.М. Ваховская говорит о творчестве Д. Мережковского с точки зрения концепции культуры, которую писатель выстраивает, используя весь культурный пласт настоящего и прошлого.

Заслуживает внимания большое и тщательное исследование Е.Г. Кабаковой, но ее понятие критики подразумевает под собой расширительное толкование. Она понимает критику не как литературоведческое, а как научное исследование в широком смысле слова, как оценку какого-либо явления. Это позволило ей включить в свою работу все произведения Д. Мережковского интерпретационного характера (такие, как публицистические работы, письма, дневники и т.д.)

Важной также является работа Е.А. Андрущенко Л.Г. Фризмана «Критик, эстетик, художник», в которой исследователи признают как бесспорный тот факт, что в Д. Мережковском нельзя разъединять критика и писателя, что эти две ипостаси в нем навсегда Авторы статьи выделяют два аспекта в литературнокритической деятельности Д. Мережковского: во-первых, речь идет уже не о писательской критике, а о том, что позднее стало определяться как функциональный аспект изучения литературы, вовторых, в работах Д. Мережковского силен аспект «социологический», поскольку он не мог, как справедливо отмечает исследователь, не видеть связей литературы с жизнью общества, с общественными проблемами и общественной борьбой и не осмысливать ее под этим **УГЛОМ** работе «Тайновидение Мережковского» зрения. Е.А. Андрущенко называет чертами критического его «дневниковость», когда автор, разрушая преграды между собой и читателем, говорил собственных впечатлениях, ассоциациях; особую исповедальную интонацию, располагающую читателя к сотворчеству, сопереживанию; широкие экскурсы в историю искусства и культуры и мимолетные отвлечения на злобу дня; обращение к широко известным фактам общественной или культурной жизни как общему с читателем багажу, общему знанию.

Также обращает на себя внимание работа Я.В. Сарычева «Субъективная критика в системе теоретических и художественных исканий Д.С. Мережковского», где автор утверждает, что «критические работы Мережковского не есть только отражение объекта исследования, но прежде всего — обоснование смысла творчества вообще и оправдание своих религиозно-философских исканий и своего творчества в частности».

Таким образом, критика Д. Мережковского неотделима от его художественного творчества и основана на его религиозной философии. Однако мы все же хотим разобраться, в чем своеобразие именно критической мысли Д.С. Мережковского, в чем критические работы писателя отвечают его личному мировоззрению, что они взяли из своего времени и что почерпнули из прошлого, а также понять, чем субъективная критика отличается от классических образцов критических жанров.

Прежде всего, следует уточнить, какой смысл вкладывал Д.С. Мережковский в термин «русская литературная критика» и какой она ему представлялась. Заявляя, что «спор критики с поэзией давний и ненужный спор», критик утверждает, что «муза критики и муза поэзии — родные сёстры». Далее Д.С. Мережковский даёт следующее определение критике: «Критика есть оценка, но и сама оценка может быть, нет, должна быть ценностью, это и значит — критика должна быть творчеством, поэзией, так же, как поэзия должна быть глубочайшей мыслью о жизни, судом над жизнью — критикой» [Мережковский, 2007, с. 6].

Как видим, мыслитель предвосхитил современные споры о том, что представляет из себя критика — науку или искусство. Он придерживается мнения, что критика — это искусство, «поэзия поэзии» [Мережковский, 2007, с. 445]. Поэтому не случайно, что в начале 90-х годов Д.С. Мережковский выступает адептом «субъективной критики», противопоставляя её критике объективной, «научной», стремящейся «только к холодной, бесстрастной исторической достоверности» [Мережковский, 2007, с. 6]. «Метод субъективный есть метод творческий», — провозгласил писатель.

В своей программной работе «О причинах упадка и новых современной русской литературы» течениях (1893)Д.С. Мережковский, высоко оценивая отдельных писателей русской классической литературы использует XIX века, широко распространенное в русской литературной критике смысловое клише и говорит об «отсутствии в России "литературы"», так как не видит взаимосвязи между литературными явлениями и в исторической

перспективе, и внутри отдельных литературных эпох. Исходя из такой оценки русской литературы, критик подчиняет анализ произведений каждого конкретного автора четкой концептуальной установке: рассматривает его творчество как непосредственное проявление «раздробленности» литературной жизни. Отсутствие единства, неполнота присущи, по мысли Д.С. Мережковского, не только русской литературе в целом, но и произведениям русских литераторов, их художественной картине мира. Так, например, религиозные искания позднего Л. Толстого не согласуются с эстетикой его более ранних романов. «Бегство от культуры» Ф. Достоевского находится в противоречии с его новаторством в области художественного психологизма.

Творчество И. Тургенева, по сравнению с названными авторами, подвергается критиком более детальному рассмотрению. За более чем десятилетний период Мережковский кардинально меняет свое видение этого писателя: в каждой новой публикации о нем критика гораздо больше волнует некий мистериальный портрет Тургенева, нежели его конкретные произведения.

Поначалу Мережковский обращает внимание на жанровую тургеневского творчества, многосоставность оценивая отрицательно. Д. Мережковскому кажется, что центральное жанровое противопоставление в творчестве И. Тургенева (романы и «малая проза») носит искусственный характер. Романы Тургенева – это продукт «социального заказа», результат подчинения «утилитарной», внеэстетической тенденции в литературе: «Он [Тургенев. –  $\Phi$ . А.] писал свои большие романы на модные общественные темы, на так называемые "жгучие вопросы дня"» [Мережковский, 2007, с. 459]. «Малая проза» Тургенева рассматривается Мережковским как смысловой «противовес» схематичным, тенденциозным романам. Эти произведения по своей художественной структуре мало связаны с романами, и, создавая их, Тургенев совершает «бегство» от пугающей его своим уродством реальности.

Романы, как доказывает Мережковский, тоже обладают художественной неполнотой в силу внутренней неоднородности образов. Если, например, мужские персонажи тургеневских романов создаются вне эстетической стихии и репрезентируют публицистический пласт творчества писателя, то женские образы, напротив, не имеют никакой связи с действительностью и «пересекаются» с поэтикой «малой прозы». Однако впоследствии Мережковский все-таки усматривает ценность Тургенева-художника для литературы будущего, что во многом обусловлено собственными

умонастроениями критика, связанными с утопическими чаяниями о русском мессианизме.

В это время он начинает отрицать все так называемые «сознательно» сконструированные идеологические и религиозные построения Достоевского. Уже в статье «Пророк русской революции» (1906) говорится о чрезмерной системности историософского мышления Достоевского, о его неправомерном стремлении дать законченные идеологические формулы «христианства». Ценность художественно-идеологических построений Достоевского, по мысли Мережковского, заключается в его «бессознательных» «прозрениях». Достоевский Тургенев оказываются художниками, противопоставленными Мережковским по типу восприятия времени. Тургенев медленно переживает содержание культуры, а Достоевский, наоборот, пытается ускорить исторический процесс, не замечая многих его существенных компонентов: «Не потому ли революция наша не удалась, что слишком было много в ней русской чрезмерности, мало европейской меры, слишком много Л. Толстого и Достоевского, мало Тургенева» [Мережковский, 2007, с. 304]; «Тургенев едва ли не единственный после Пушкина гений меры и, следовательно, гений культуры. Ибо что такое культура, как не измерение, накопление и сохранение ценностей» [Мережковский, 2007, c. 303].

С другой стороны, «ясновидец плоти» Толстой, которого Мережковский долгое время порицал за «бегство от культуры», получает более высокую оценку, чем в книге «Достоевский и Л. Толстой» в связи с тем, что критик переоценивает роль «инстинкта», интуиции в процессе эволюции культуры. Но и толстовский тип художественного постижения действительности не является для Мережковского эстетической и гносеологической нормой. В его представлении такую норму реализует в своем творчестве Тургенев, опираясь не только на интуицию («видение»), но и на идущее от «рассудка» многоплановое постижение мира «культуры» («консервирование культурных ценностей»).

В публицистических и литературно-критических статьях конца 1900-х годов эстетической картине мира Тургенева приписывается ряд признаков, близких типу постижения реальности в системе воззрений самого Мережковского.

В 1909 году Мережковский пишет очерк «Тургенев» и включает его в состав книги «Больная Россия» (1910). Творчество Тургенева, в согласии с представлениями Мережковского о мессианском предназначении русской интеллигенции, получает теперь

религиозно-мистическую интерпретацию: «Нам казалось, что Тургенев – безбожник, что он покончил навсегда с религией вообще и с христианством, в частности...»; «По отношению к христианству не лицо Л. Толстого и Достоевского, наших богоискателей, а лицо "безбожного" Тургенева есть лицо всей русской интеллигенции, да, пожалуй, и всей западноевропейской культуры»<sup>1</sup>.

Примечательно, что и В. Розанов, подобно Мережковскому, также связывает в это время творчество Тургенева с идеей русского мессианизма. В статье «Возле "русской идеи"...» Розанов пишет, что западным читателям близко в русской литературе «женственное» начало как некий противовес европейскому «мужскому началу»: «... европейцы <...> увлекаются именно "женственностью" в нас... Ее ищут у Тургенева, у Толстого...» [Розанов, 1889, с. 320]; «Западным людям русская литература открыла эру нового нравственного миропорядка <...> Минувший год в Наугейме мне пришлось не самому слышать, но через третье лицо услышать рассказ о том необыкновенном и исцеляющем действии, какое русская литература производит на иностранцев, на американцев, немцев, англичан "в несчастии", в "ломке жизни", в "крушившейся судьбе".

— Я не знаю, что у нее... Она постоянно печальна. Подолгу и часто она говорит со мной о русской литературе, больше всего о Тургеневе. Она знает мельчайшие его вещи, знает незаметные его афоризмы. И вот, как Тургенев смотрит на жизнь и на человека [курсив В.В. Розанова] — это неизъяснимо ее волнует, привлекает и, видимо, утешает, успокаивает» [Розанов, 1889, с. 322].

В тяготении «простого» (демократического) читателя к «женственным» образам русской литературы (и особенно тургеневским образам) Розанов видит симптомы будущего синтеза русской и западной культуры. Это активно сближает его взгляды с представлениями Д. Мережковского, который буквально грезил таковым синтезом, одновременно воплощая его в своих работах, а позднее и в самом себе.

В статье «Поэт вечной женственности» (1917) Мережковской трактует Тургенева уже при помощи мифологем, восходящих к его эротической утопии. В контексте последней Тургенев объявляется непосредственным предшественником Вл. Соловьева и его

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Мережковский Д.С. Тургенев. // Мережковский Д.С. Больная Россия. / Д.С. Мережковский. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

 $http://dugward.ru/library/merejkovskiy/merejkovskiy\_turgenev.html.\\$ 

преемников – символистов: «От Петра и Пушкина <...> к Толстому и Достоевскому <...> идет линия нашего мужества, явная, дневная; а ночная — тайная линия женственности – от Лермонтова к Тургеневу <...> от прошлого к будущему – от Тургенева поэта к Вл. Соловьеву пророку, а от него и к нам». Иначе говоря, писатель объявляется предшественником мирового религиозного синтеза – «неохристианской» культуры [Мережковский, Пг., 1917, с. 67-77].

Вообще статья «Поэт вечной женственности» представляется наиболее интересной из всех работ Мережковского, посвященных Тургеневу. В ней критик пытается не только разглядеть черты мессианства писателя, но и придать им мистериальное звучание.

Так, ссылаясь на изданную слушательницами Высших женских курсов под руководством Н.К. Пиксанова книгу о Тургеневе («Сборник»: «Новые страницы, неизданная переписка, воспоминания, библиография»). Мережковский подробно пересказывает биографические эпизоды, свидетельствующие о «мелкости» и «серости» Тургенева: это и трусость во время пожара на пароходе, и некрасивая история с дворовой девушкой, и ссора с Толстым... Но для Мережковского это не повод усомниться в величии Тургенева, напротив, это способ показать мистериальный путь духовного преображения: «"Он мал, как мы; он мерзок, как мы". Нет, будем помнить, что "он мал и мерзок не так, как мы, – иначе"; глядя на куколку, будем помнить о бабочке» [Мережковский, Пг., 1917, с. 71]. Критик уверен: «Лицо человека – серая куколка, смертная личинка бессмертной бабочки – личности: надо умереть лицу, чтобы родилась личность» [Мережковский, Пг., 1917, с. 71]. И Тургенев своей жизнью подтверждает этот тезис. Каждой своей подлостью писатель умерщвляет свое «лицо», погибает как смертный земной человек, но при этом в каждом своем произведении растет как личность, преображается и приобретает «белые крылья бессмертной Психеи» [Мережковский, Пг., 1917, с. 71].

Подобный прием был им использован в дальнейшем в романе «Иисус Неизвестный» в описании самого Иисуса: «Имя, рождение, рост, жизнь, лицо, – все, "как у всех"», т.е. Сын Божий на протяжении тридцати лет ничем не отличается от любого человека. Д.С. Мережковский возражает тем каноникам, которые, практически ни чего не сообщая о последующих годах жизни Иисуса, о Его детстве и юности, утверждали, что Христос – «сразу велик, сразу весь». «Нет, – пишет он, – не "с неба сошел" и не "сразу велик": медленно растет, "возрастает", "воспитывается", "учится", "исполняется премудрости", "укрепляется духом", "страдает", "достигает совершенства", может

быть, не только в те тридцать лет, до явления миру, но и потом, всю жизнь, до последнего вздоха» [Мережковский, 1996, с. 91]. Кажется, что ни к чему достигать совершенства и мудрости Сыну Божиему, если Он по своей божественной сущности мудр и совершенен. Однако Д.С. Мережковский подразумевает иное: Иисус — не просто одна из ипостасей Бога, это Бого-человек, следовательно, каждый человек, может уподобиться Ему. Но, стремясь к перевоплощению, к Богочеловечеству, человек должен пройти долгий и трудный путь духовного преображения.

Синтез Востока и Запада, Вечная Женственность, Иисус Христос — только некоторые из мифологем Мережковского, посредством которых им выстраивалась его собственная мистерия. Подробный анализ этой темы еще предстоит автору настоящего сообщения. Однако даже такой поверхностный взгляд позволяет сделать вывод: при всей своей неоднозначности Д.С. Мережковский действительно в известной мере перевернул представление о русской критике, подчинив её другим идеалам, нежели, к примеру, критики 60-х годов XIX века. Его критические работы вызвали массу вопросов и продолжают служить предметом бурных дискуссий, однако никто еще о них не сказал лучше, чем сам Д.С. Мережковский: «Пусть я говорю не так, как надо, и не то, что надо, но я говорю не то, что все» [Мережковский, 2005, с. 54].

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Мережковский, Д.С.** Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. / Д.С. Мережковский / Подгот. Е.А. Андрущенко. – СПб.: Наука, 2007. – 902 с.

Мережковский, Д.С. Тургенев / Д.С. Мережковский // Мережковский Д.С. Больная Россия / Д.С. Мережковский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://dugward.ru/library/merejkovskiy/merejkovskiy turgenev.html.

**Розанов, В.В.** Возле «русской идеи»... / В.В. Розанов // Розанов В.В. Мысли о литературе / Вступ. ст., сост., комм. А. Николюкина. – М.: Современник, 1989.-607 с.

**Мережковский, Д.С.** Поэт вечной женственности / Д.С. Мережковский // Мережковский Д.С. От войны к революции. Дневник 1914—1917. / Д.С. Мережковский. — Пг., 1917. — С. 67—77.

**Мережковский, Д.С.** Собрание сочинений: Иисус Неизвестный. / Д.С. Мережковский / Редколл.: О.А. Коростелев, А.Н. Николюкин, С.Р. Федякин. М.: Республика, 1996. — 687 с.

**Мережковский, Д.С.** Тайна трех. Египет – Вавилон. / Д.С. Мережковский. – М.: Изд-во Эксмо, 2005. – 556 с.

### ЯЗЫКОЗНАНИЕ

## В.В. Дементьев<sup>1</sup> Саратовский государственный университет

## КОСВЕННЫЕ ДИРЕКТИВЫ И МАНИПУЛЯЦИИ В РУССКОЙ РЕЧИ: НАЦИОНАЛЬНО-ЦЕННОСТНЫЙ ВЗГЛЯД

В статье описывается непрямая коммуникация в английской и русской коммуникативных культурах, выявлено, что отличительные особенности русской коммуникативной системы с точки зрения использования непрямой коммуникации являются следствиями из более общего свойства русской коммуникации — фатической центробежности.

**Ключевые слова**: непрямая коммуникация, косвенные речевые акты, русская коммуникативная культура

# V.V. Dementyev *Saratov State University*

## INDIRECT DIRECTIVES AND MANIPULATION IN RUSSIAN SPEECH: THE NATIONAL-VALUE ASPECT

This paper describes an indirect communication in English and Russian communicative cultures revealing that some distinctive features of Russian communication system in terms of indirect communication employed in it are the consequences of a more general property of Russian communication – its *phatic centrifugation*.

**Keywords:** indirect communication, indirect speech acts, Russian communicative culture

Как показал целый ряд исследований [Tannen, 1986; Серль 1986; Имплицитность 1999; Вежбицкая, 2003; Прямая и непрямая коммуникация, 2003; Дементьев, 2006; Ларина, 2009], в организации информативной коммуникации (например, в научной речи

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Дементьев Вадим Викторович – доктор филологических наук, профессор кафедры теории, истории языка и прикладной лингвистики Саратовского государственного университета (г. Саратов)

[Дённингхаус, 2003]) и фатической коммуникации (особенно – такой ее стандартизованной, формализованной части, как этикет, система обращений) в каждой национальной культуре большую роль играют средства непрямой коммуникации.

При этом, как отмечает А. Вежбицкая, понятие «косвенности» наименее ясным современной В Исследовательница видит причину неудовлетворительности таких терминов, как «прямота» или «непрямота» (а также «солидарность», «непосредственность», «искренность», «общественная «сердечность», «самоутверждение», «интимность», «самовыражение» и т.д., через которые обычно объясняются различия в способах говорения в исследованиях по контрастивной прагматике), в том, что эти термины применяются к разным явлениям, которые формируются разными культурными нормами и ценностями [Вежбицкая, 2003].

Обращаясь принципиальному К для вопросу национальной маркированности непрямой коммуникации, в частности национальной специфике русской непрямой коммуникации значимости средств непрямой коммуникации с точки зрения русских коммуникативных ценностей, следует отметить, что непланируемая непрямая коммуникация вообще подлежит ценностному не сравнению.

Что касается сознательно используемых для определенных планируемой непрямой коммуникации, приемов безусловно, может быть осуществлено кросс-культурное сравнение, оценке, присущей онжом говорить об отдельным случаям использования косвенных средств, а также общей ценности данного явления. В этом смысле можно упомянуть широко изученный в лингвокультурологии ряд культурных сценариев / ценностей, требующих планируемой непрямой использования средств коммуникации, английские например, требования shareddislikeforgoingtoextremes moderateexpressingopinions, Kulka, 1982; Clark, 1906; Fox, 2005] или японское требование уклончивости [Mizutani&Mizutani, 1987; Honna&Hoffer, 1989].

Исследование русских прямых и косвенных форм в этом аспекте почти не осуществлялось (отмечалось лишь, что русский «коммуникативный стиль» более «прямой» по сравнению с английским [Ларина, 2009] — недостаточная обоснованность таких общих для двух разных культур определений и утверждений была доказана А. Вежбицкой [2003]). Пожалуй, можно говорить лишь о требовании (но не вполне строгом), состоящем в нежелательности

чрезмерной риторической выстроенности, а значит, в каком-то смысле «прямоты» в типах общения, на которые распространяется действие главных ценностных доминант русской коммуникативной культуры в целом, — например, нежелательности ортологической сверхправильности при выражении наиболее сущностно значимых, «выстраданных» мнений в разговоре по душам. Большинство же высказываемых мнений (прежде всего оценочных, особенно — нравственно-оценочных) выражаются точно и прямо (ср. данные русской паремиологии, выявленные Л.В. Балашовой: резать правдуматку и подоб. [Балашова, 2003]).

Безусловно, особенно важным и показательным с точки зрения использования непрямой коммуникации для любой культуры является такой участок «фатики», как **речевой этикет**. В целом использование (планируемой)непрямой коммуникации, продиктованное требованием вежливости, является наиболее очевидным и распространенным.

Как мы показали в [Дементьев, 2006], не все разновидности непрямой коммуникации есть очевидная замена единицы на «непрямую»). Замены всегда осуществляются целенаправленно, в самом факте замены есть некий смысл, который достаточно прозрачен. Именно к такому типу относится планируемая непрямая коммуникация / косвенность, которая большинстве косвенных речевых жанров например, например, как косвенные фатические речевые жанры в рассмотренной типологии типа флирта или розыгрыша). Этот тип непрямой коммуникации всегда создает эффект опосредованности между адресантом и адресатом речи, а также некоторого неявного и отстраненно-безличного управления интерпретацией адресата (в случае планируемой непрямой коммуникации интерпретация задается адресантом, хотя и неявно, «скрыто», а в случае конвенциональных косвенных средств, к которым относится большинство этикетных средств, - задается однозначно).

В этом смысле идеи, обусловливающие выбор косвенных средств, закономерно сближаются в сознании говорящих с очень важным для русского ценностного национально-языкового сознания содержанием правого члена оппозиции персональности~имперсональности.

Данная оппозиция в общих чертах может быть охарактеризована как противопоставление (в восприятии мира, человеческих взаимоотношениях, коммуникации, языке) начала в целом персонального, личностного и

межличностного — и начала социального, неличностного (официального, ритуального).

Левый член оппозиции оценивается через призму русской «межличностной» системы ценностей (это прежде всего нравственная оценка). Здесь присутствует идея огромности мира, не поддающегося рациональному упорядочению, воспринимаемого интуитивно, через призму сильных, неконтролируемых и иррациональных эмоций, мечты многообразных человеческих бесконечно отношений, единственным безусловным ориентиром является нравственный. Правый член оппозиции принадлежит внеличностной сфере жизни и взаимоотношений людей, гле человек воспринимается абстрактный носитель социальной функции. На первый план выходит идея социального института, ограничений, нечто рациональнологическое. нацеленное на статусное, регламентированное правый член оппозиции взаимодействие с людьми. Ha распространяется нравственно-личностная оценка – и в то же время в русском речевом сознании данное явление о ценивается отрицательно за сам факт отказа от нравственной оценки, выбор в пользу неличностного типа отношений, то есть, с точки зрения русской картины мира, как бы сознательное уклонение от естественных человеческих обязанностей и законов.

Если назвать условно коннотативный компонент, содержащийся в левом члене оппозиции, P (personal), то наличие P, [P] представляет собой норму и нейтрально с точки зрения оценки, а отсутствие P, [-P] оценивается отрицательно.

Действие названной оппозиции проявляется в организации русской лексики. Ср. лексические пары в современном русском языке: правда ~ истина; воля ~ свобода; совесть ~ нравственность, этика; интеллигент ~ интеллектуал; жалеть ~ сочувствовать, соболезновать; справедливый ~ законный, легитимный, правовой; мастер ~ профессионал; очень плохо ~ крайне неудовлетворительно; убийца ~ киллер; родной ~ казенный; начальник ~ руководитель; муж ~ супруг; любимый ~ сожитель; везение ~ успешность; вожак ~ лидер; любить, жалеть ~ уважать; злиться ~ негодовать; работа ~ деятельность; душевный ~ бездушный... - при всем разнообразии и разнородности, есть некоторая тенденция к тому, что лексемы, представляющие правый член оппозиции, в целом гораздо уже, беднее по значению и сферам употребления, гораздо меньше способны к экспрессии, меньше способны к словообразованию и почти не образуют глагольные производные, резко ограничена их дистрибуция, особенно с глаголами; что правый член в какой-то степени тяготеет к официально-деловому стилю; что левый член несколько представлен исконным словом, правый – заимствованным; что правый член чаще имеет отрицательную оценку, левый - нейтральную или олнако данная тенденция почти положительную. прослеживается до конца. Следует подчеркнуть, что среди лексических оппозиций / пар антонимов, охватываемых общей оппозицией [Р] ~ [-Р], есть такие важные для русской культуры, как правда ~ истина, душа ~ разум, воля ~ свобода. В то же время не все эти концепты встают в четко лексически оформленные оппозиции с другими концептами / лексемами – например, для дружбы отсутствует соответствие с значением члена [-Р]: партнерские двусловное, описательное (cp. отношения – partnership). партнерство, корпоративность – лексемы малоупотребительные.

В оппозицию [Р] ~ [-Р] вступают не только лексемы, но и другие единицы русского языка и речи, в частности, речевые жанры. Важной для русского языка и речи является речежанровая оппозиция разговора по душам и светской беседы. Члены данной оппозиции антонимичные в русской речевой культуре жанры, - представляя разные нормы выраженно гармонического общения (даже разные коммуникативные идеалы), задают совершенно разные коммуникативные ориентации, мир призму взгляд на через противоположных оценочных «речежанровых картин мира» [Дементьев, 2010].

Как уже было сказано, в русской культуре подлежит оценке сам факт выбора человеком неличностного способа взаимодействия с миром и себе подобными. Собственно, в русской культуре выбор в пользу такого типа отношений часто воспринимается как отказ быть Можно привести множество примеров нравственно-этическая оценка совмещается с оппозицией [Р] ~ [-Р]: функционер, чинуша, службист, крючкотвор и крючок, казенный и казёншина, муштра, аппаратчик, функционер, карьерист (одни из них имеют более или менее точные соответствия в других языках, другие – нет). Ключевыми для русской культуры являются слова, в которых так же однозначно положительно оценивается выбор в пользу левого члена [Р] ~ [-Р]: душевный (задушевный), друг. Показательно очень точное отражение семантики оппозиции  $[P] \sim [-P]$  в фразеологизме Heслужбу. в дружбу. Оппозиция душевный ~ образованная двумя словообразовательными производными от души, может служить примером лексико-грамматической формализации оппозиции [Р] ~ [-Р].

Выделяемая нами русская культурная оппозиция  $[P] \sim [-P]$  имеет общее с выделяемой А.Б. Пеньковским категорией *чуждостии*, проистекающей из семиотического принципа оппозитивного членения мира на «свой» и «чужой» [Пеньковский, 1989]. Однако, в отличие от названной работы, мы говорим о русской безэквивалентной, неуниверсальной для большинства культур оценочности. (Подробнее об этом см. [Дементьев, 2007].)

Вернемся, однако, к непрямой коммуникации.

Если, как уже было сказано, идеи, обусловливающие выбор косвенных средств, сближаются с содержанием правого члена оппозиции  $[P] \sim [-P]$ , именно отсюда проистекает некоторое недоверие к непрямой коммуникации, к косвенным речевым средствам в целом в русском языковом сознании, причем не только к манипуляции, но и к косвенным речевым актам.

Рассмотрим пример на английском языке, который можно отнести к хрестоматийным в «теории косвенных речевых актов», точнее — ее западной разновидности, опирающейся на идеи Дж. Серля, — Can you open the window? 'Вы можете открыть окно?'.

Как известно, Canyouopenthewindow? определяется в данной теории как конвенциональный косвенный речевой акт, причиной использования которого считается требование вежливости, точнее – представление о вежливости, принятое в англоязычной коммуникации.

Дж. Серль и Дж. Грин попытались теоретически обосновать причины распространенности и эффективности таких формул в функции косвенных директивов и решили, что, будучи по форме вопросами, они предоставляют адресату большую свободу: хотя бы гипотетическую возможность реагировать на них как на вопросы, то есть не-директивы, «более приемлемую возможность выйти из игры» [Серль, 1986: 213; Green, 1975, с. 128-130].

Вряд ли можно считать такое объяснение удовлетворительным. Так, Серлю и Грину убедительно возразил Р. Конрад, указавший на то, что для вопросов типа *Canyouopenthewindow?* «простой ответ "нет" является точно в той же степени невежливым, что и для соответствующих прямых просьб» [Конрад, 1985, с. 370].

Думается, что ближе к истине точка зрения А. Вежбицкой, которая отказывается искать общие для всех культур причины использования «косвенных формул», объяснять их распространенность какими-то объективными и универсальными свойствами данных формул – «рациональностью», «эффективностью». Все решается в конечном счете системой сценариев данной культуры,

подчеркивает Вежбицкая, которые полностью обусловливают представление о вежливости, принимаемое в данной культуре.

Относясь к планируемой непрямой коммуникации, косвенные побужления эксплуатируют для повышения эффективности воздействия одно из свойств НК, а именно: отсутствие четкого Косвенный речевой разграничения смыслов. Canvouopenthewindow? можно понять и как вопрос, и как просьбу. возможность одновременного прочтения коммуникативных смыслов составляет большую, чем у прямых просьб, вежливость косвенных побудительных речевых актов. Кстати, нетрудно заметить, что в самом по себе неразличении смыслов н е т вежливого. Подобные средства лишь считаются ничего вежливыми в результате принятого общественного соглашения. Существуют культуры, в которых вежливым является не обращение к неопределенным средствам и побуждение адресата совершить дополнительные интерпретативные усилия, которые необходимы для того, чтобы понять, что имеется в виду, а, наоборот, точное выражение своей мысли и избавление адресата от необходимости делать ненужные умственные усилия (см. выше примеры из израильской культуры, которые приводит А. Вежбицкая).

Рассуждения о неуниверсальности причин обращения к косвенным средствам лучше всего доказывает, на наш взгляд, тот факт, что в русском языке у *Canyouopenthewindow?* нет точного эквивалента: ближайшее функциональное соответствие *Не могли бы вы открыть окно?* принципиально отличается по форме: это *отрицание* (см.: [Булыгина, Шмелев, 1997, с. 286]).

Думается, это не случайно.

Рассмотрим теперь русскую форму *Не могли бы вы открыть окно?* 

Как и английское соответствие, это конвенциональный косвенный речевой акт — директив, использующийся в косвенной форме вопросительного предложения. Как и в английском, обращение к косвенной форме продиктовано требованием вежливости.

В то же время есть по крайней мере два серьезных отличия.

Повторяем, в обоих языках это конвенциональный косвенный речевой акт, но в английской речи, собственно, нет выбора: прямая форма в таких вежливых просьбах фактически исключена, так как воспринимается грубо. А раз нет выбора, это, так сказать, не совсем косвенный речевой акт. Но зато с точки зрения формы «все в порядке»: точно такую же форму *Canyouopenthewindow?* имеет недирективный речевой акт – вопрос, и у слушающего хотя бы

гипотетически остается возможность прореагировать на эту реплику как на вопрос.

Но выбора как такового нет и в русском языке (несмотря на то, что прямые просьбы в русском языке, в отличие от английского, не находятся под запретом): дело в том, что форму Не могли бы вы открыть окно? имеют только просьбы, и никогда — реальные вопросы: вопрос может иметь только неотрицательную форму типа Вы можете открыть окно? или Можете ли вы открыть окно? В этом смысле в русском языке не выполняется даже формальное требование, предъявляемое к косвенным речевым актам в классической теории Серля — Грина: на «вопрос» Не могли бы вы открыть окно? нельзя даже гипотетически прореагировать как на недиректив (как и на вопрос Можете ли вы открыть окно? нельзя прореагировать как на просьбу), ситуации такого «непонимания» выглядят настолько курьезно, что обыгрываются в юмористических текстах — ср. рассказ М. Зубкова «Трешка», который начинается так:

Вот подходит недавно один:

- Слушай, ты не мог бы одолжить трешку?
- Мог бы, говорю. И иду своей дорогой. <...>

Выскажем предположение, что отрицательная форма избрана в русской коммуникации именно для того, чтобы вежливый директив типа *Не могли бы вы открыть окно?* нельзя было спутать с не-директивами типа *Можете ли вы открыть окно?*, то есть чтобы это были *не* косвенные речевые акты, восприятие которых в русской коммуникации сопряжено с некоторым недоверием.

О.Б. Сиротининой выявлены уникальные для западной коммуникативной картины случаи, когда обращение к косвенным средствам для выражения просьбы (с точки зрения адресанта — обычно пожилого человека — они выражаются таким образом в более вежливой форме: *Надо бы за хлебом сходить*; *Форточку бы открыть*) о б и ж а л о адресата речи — молодого человека, воспринималось как «изощренный диктат» [Сиротинина, 1999, с. 27].

С манипуляцией, в отличие от косвенных речевых актов, «все ясно»: ее этическая недобросовестность не раз разоблачалась в мировой филологии и философии начиная с античности (см. обзоры литературы в: [Налимов, 2003, с. 14-46; Борухов, 1989, с. 18-26]); и все же выскажем осторожное предположение, что в русской коммуникации манипуляции еще труднее одержать победу, чем в других культурах.

Как говорится по этому поводу в известном пособии по риторике [Клюев, 1999], в современной России не получили большого распространения формы косвенного воздействия. имплицитные, выводные смыслы, присущие непрямой коммуникации, обычно ассоциируются с некой опасностью, в них подозревают «камень за пазухой» (хотя за пазухой, так сказать, далеко не всегда камень – иногда там может оказаться цветок!). Как остроумно заметил пособия Е.В. Клюев, «ситуаций, которых автор формулировки предпочтительны, всего десять – и все десять формулировок уже очень давно предложены Христом в виде заповедей» [Клюев, 1999, с. 24].

Несмотря на это, Е.В. Клюев утверждает, что косвенное э ф ф ективно воздействие более воздейственно, чем прямое (хотя не доказывает этого на речевом материале). По мнению исследователя, прямое воздействие задает «вертикальные» отношения типа «начальник а подчиненный» и не предполагает никакой иной реакции адресата, кроме исполнения или отказа («как в армии»): «<...> прямая тактика речевого воздействия, в сущности, тем действеннее, чем более пассивная роль остается на долю слушателя» [Клюев, 1999, с. 155]. Напротив, косвенное воздействие требует от адресата «со-беседования», «<...> результативность сотворчества: И В конечном эффективность речевой тактики – прямая производная от степени творческой активности слушателя. же активность его несовместима со слепым подчинением пусть даже самой благородной и надежной концепции говорящего» [Клюев, 1999, 156].Такой со-беседник способен «на ходу» перерабатывать информацию, хотя может сделать это за счет отрицания «самых дорогих нам установок» [Клюев, 1999, с. 156]. Таким образом, Е.В. Клюев понимает косвенное воздействие именно как НК (в соответствии с риторической направленностью исследования - как НК-2), и это совпадает с нашим пониманием непрямого воздействия.

Следует отметить, однако, что косвенное воздействие как НК-2 составляют не только косвенные иллокутивные директивные акты (Е.В. Клюев говорит только о них), но и манипулирование, которое отнюдь не предполагает «со-беседования». При прямом воздействии не только задаются «вертикальные» отношения типа «начальник  $\phi$  подчиненный», но и прямо («честно») с о о б щ а е т с я об этом. Косвенное же воздействие задает н е о п р е д е л е н н ы е отношения (кстати, это вполне могут быть и отношения «начальник  $\phi$ 

подчиненный»). Манипулятор хочет занять позицию начальника хитростью.

Есть еще одна сфера русской фатической коммуникации, посвоему имеющая нисколько не меньшее ценностное содержание, чем этикет, где существует ярко выраженная национальная специфика использования косвенных средств, — это диссонансная фатика, порождаемая конфликтным, агрессивным коммуникативным поведением.

Особенность русского агрессивного коммуникативного поведения, неоднократно отмечаемая представителями других (прежде всего западных) культур, состоит в отсутствии запрета на «грубые слова». Следует отметить, что в формально-коммуникативном, семиотическом смысле это во многом универсальное качество, если за «грубыми словами» не стоит настоящая агрессия, т.е. если это косвенные фатические речевые жанры ОД, выражающие симпатию при внешней грубости, фамильярности. Однако в русской культуре, в отличие от многих других, как будто бы отсутствует и запрет на некоторые прямые ситуации агрессивного коммуникативного поведения – если обращение к «грубым словам» продиктовано дружескими чувствами - ср. паремии типа милые бранятся - только тешатся. Это дружеское чувство обязательно: без него такое же по форме агрессивное поведение однозначно осуждается - ср. в русской литературе образы Ноздрева у Н.В. Гоголя, Дикого у А.Н. Островского, Тарантьева у И.А. Гончарова.

Оппозиция [P] ~ [-P] агрессивного В области поведения закрепленном коммуникативного проявляется В исторически и широко отраженном в русских лексике и идиоматике (ср. данные Л.В. Балашовой [Балашова, 2003, 2007]), пословицах, а предпочтении русской литературе также «человеческого» выплескивания агрессии (вплоть до рукоприкладства) обращению для этой цели к закону, органам власти. Ср.:

<sup>–</sup> Вы же не слышали, как он тут обзывался...

<sup>—</sup> Это ваше мужское дело! <...>Вышли в тамбур и выяснили отношения. Нет, вы приводите милиционера, отвлекаете его тем самым от прямых обязанностей, да еще и внушаете работникам сельского хозяйства недоверие к форме уважаемых сотрудников общественного порядка...(В. Шукшин. Печки-лавочки)

Валиков подал в суд. Но так как дело это всегда кляузное, никем в деревне не одобряется, то Ефим тоже всем показывал палец и пояснял:

— Оно бы — по-доброму, по-соседски-то — к чему мне? Но она же шибко грамотная!.. Она же слова никому не дает сказать: самозагорание, и все! (В. Шукшин. Суд)

Интересно, что такое моральное предпочтение свойственно не только необразованным представителям деревенской или просторечной культур, о которых пишет В. Шукшин, но и носителям литературного языка и элитарной речевой культуры, каковым, несомненно, можно считать великого советского педагога А.С. Макаренко:

— Вы проанализируйте хорошенько: ведь Задоров сильнее меня, он мог бы меня искалечить одним ударом. А ведь он ничего не боится, не боятся и Бурун и другие. Во всей этой истории они не видят побоев, они видят только гнев, человеческий взрыв. Они же прекрасно понимают, что я мог бы и не бить, мог бы возвратить Задорова, как неисправимого, в комиссию, мог причинить им много важных неприятностей. Но я этого не делаю, я пошел на опасный для себя, но человеческий, а не формальный поступок. А колония им, очевидно, все-таки нужна. Тут сложнее. Кроме того, они видят, что мы много работаем для них, все-таки они люди. Это важное обстоятельство. (А.С. Макаренко Педагогическая поэма).

Несмотря на то, что в предыдущем примере адресатом Макаренко была женщина, складывается впечатление, что явление, о котором идет речь, присуще только мужскому поведению. Мужчинами иногда отмечается, что женщины склонны решать конфликтные ситуации судом:

— Воли им дали много! — с сердцем сказал Костя Бибиков, невзрачный мужичок, но очень дерзкий на слово. — Дед Иван говорит: счас хорошо живется бабе да корове, а коню и мужику плохо. И верно. Воли много, они и распустились. У Игнахи вон Журавлева — тоже: напилась дура, опозорила мужика — вел ее через всю деревню. А потом она его же: «А зачем пить много разрешал!» Вот как!.. (В. Шукшин. Беспалый)

Данный факт, кстати, скорее подтверждает, что манипулятивное агрессивное поведение в русской культуре встречает более серьезное сопротивление, чем в других культурах, – большее, чем открытая агрессия, а потому манипуляции могут одержать лишь временную победу... пиррову победу.

Таким образом, представляется неоправданным говорить об однозначном запрете на непрямую коммуникацию в русской культуре, особенно в таких подчеркнуто семиотических сферах, как этикет, а также наиболее противопоставленные ему инвективные высказывания, или однозначно называть русскую культуру «прямой», как это делают некоторые исследователи.

В то же время несомненно, что есть области и сферы применения (планируемой) непрямой коммуникации в русской культуре, в которых отношение к данному явлению достаточно существенно отличается от других культур (например, англоамериканской), существуют некоторые ограничения на использование непрямой коммуникации в определенных ситуациях.

На наш взгляд, многие отличительные особенности русской коммуникативной системы с точки зрения использования непрямой коммуникации являются следствиями из более общего свойства русской коммуникации — фатической центробежности, которая обусловливает, в частности, отсутствие адекватного эквивалента базовому жанру англо-американской фатики smalltalk, очень богатый синонимический ряд в русской лексике для именования фатических речевых жанров и их компонентов, представляющих «края» типологии фатических речевых жанров, но не центр.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Балашова, Л.В.** Вербальная коммуникация и ее отражение в идиоматике русского языка // Прямая и непрямая коммуникация / Л.В. Балашова. — Саратов: Изд-во ГосУНЦ «Колледж», 2003. — 354с.

**Балашова, Л.В.** Концептуализация речевой коммуникации во внелитературных стратах (метафора) / Л.В. Балашова // Проблемы речевой коммуникации. – Саратов, 2007. – Вып. 7. – С. 148-164.

**Борухов, Б.Л.** Речь как инструмент интерпретации действительности (теоретические аспекты): Дис. ... канд. филол. / Б.Л. Борухов. – Саратов, 1989. – 17 с.

**Булыгина, Т.В., Шмелев, А.Д.** Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики) / Т.В. Булыгина, А.Д. Шмелев. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 576 с.

**Вежбицкая, А.** Культурная обусловленность категорий «прямота» vs. «непрямота» / А. Вежбицкая // Прямая и непрямая коммуникация. – Саратов: Изд-во ГосУНЦ «Колледж», 2003. – С.136 – 159.

**Дементьев, В.В.** Непрямая коммуникация / В.В. Дементьев. – М.: Гнозис, 2006. – 560 с.

**Дементьев, В.В.** Об одной оценочной системе в русском языке / В.В. Дементьев // Проблемы речевой коммуникации. — Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2007. — Вып. 7. — С. 42-61.

**Дементьев, В.В.** Теория речевых жанров / В.В. Дементьев. – М., Знак, 2010. – 600 с. (Коммуникативные стратегии культуры).

Дённингхаус, С. «Прямая» ли научная коммуникация? / С. Дённингхаус // Прямая и непрямая коммуникация. — Саратов: Изд-во ГосУНЦ «Колледж», 2003. — С. 239-252.

**Имплицитность в языке и речи**. – М.: Языки рус. культуры, 1999. - 200 с.

**Клюев, Е.В.** Риторика (Инвенция. Диспозиция. Элокуция) / Е.В. Клюев. – М.: Изд-во «ПРИОР», 1999. – 272 с.

**Конрад, Р.** Вопросительные предложения как косвенные речевые акты / Р. Конрад // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1985. Вып. 16. Лингвистическая прагматика. – С. 349-383.

**Ларина, Т.В.** Категория вежливости и стиль коммуникации: Сопоставление английских и русских лингвокультурных традиций / Т.В. Ларина. – М.: Языки славянских культур, 2009. – 512 с. – (Язык. Семиотика. Культура).

**Налимов, В.В.** Вероятностная модель языка: О соотношении естественных и искусственных языков / В.В. Налимов. – Томск; М.: Водолей Publishers, 2003. – 368 с.

**Прямая и непрямая коммуникация**. — Саратов: П85. Изд-во ГосУНЦ «Колледж», 2003. — 354 с.

**Серль, Дж.Р.** Косвенные речевые акты / Дж. Р. Серль // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1986. Вып. 17. – С. 151–169.

**Сиротинина, О.Б.** Некоторые размышления по поводу терминов «речевой жанр» и «риторический жанр» / О.Б. Сиротинина // Жанры речи. – Саратов, 1999. Вып. 2. – С. 26-31.

**Blum-Kulka, S.** Learning to say what you mean in a second language: A study of the speech act performance of learners of Hebrew as a second language // Applied Linguistics, 3(1), 1982. – P. 29-59.

Clark, H.H. Using language. – Cambridge, 1996.

**Fox, K.** Watching the English. The Hidden Rules of English Behaviour. – L.: Hodder & Stoughton, 2005.

**Green, G.M.** How to get people to do things with words // Syntax and semantics. – N.Y., 1975. Vol.3: Speech acts.

**Honna N., Hoffer B.** (Eds.). An English dictionary of Japanese ways of thinking. – Yuhikaku, 1989.

**Mizutani O., Mizutani N**.How to be polite in Japanese. – Tokyo: Japan Times, 1987.

**Tannen D.** That's not what I meant: How conversational style makes or breaks your relations with others. – NY., 1986.

## Н.Б. Лебедева<sup>1</sup> Кемеровский государственный университет

Е.А. Корюкина<sup>2</sup> Кемеровский государственный университет

## «НАИВНЫЙ АВТОР» КАК ЛИНГВОПЕРСОНА: ЖАНРОВЫЙ АСПЕКТ<sup>3</sup>

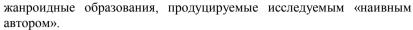
Работа выполнена на стыке трех активно развиваемых русистики: речевой направлений современной жанрологии, лингвоперсонологии и теории естественной письменной речи. В статье предлагается особый подход к описанию конкретной языковой личности (лингвоперсоны) – на основе жанрового сознания и жанровой реализации письменных текстов, продуцируемых «наивным автором». Вводится понятие письменно-речевой личности как частной реализации понятия «языковая личность». Обосновывается положение, что «наивный автор» обладает «плавающим» жанровым сознанием, и поэтому жанровые образования, в которые он воплощает свои «художественные» и «публицистические» тексты могут быть квалифицированы как «жанроиды». Анализу подвергнуты конкретные

1

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Лебедева Наталья Борисовна – доктор филологических наук, профессор кафедры теории языка и славяно-русского языкознания Кемеровского государственного университета (г. Кемерово).

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Корюкина Екатерина Александровна – аспирант кафедры теории языка и славяно-русского языкознания Кемеровского государственного университета (г. Кемерово).

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Работа выполнена при поддержке гранта РГНФ № 12-14-42001a



**Ключевые слова:** лингвоперсонология, языковая личность, жанрология, естественная письменная речь, наивный автор, лингвоперсона

## N.B. Lebedeva Kemerovo State University

# E.A. Koryukina Kemerovo State University

### NAÏVE AUTHOR AS A LINGVOPERSON: GENRE DIMENSION

The paper was accomplished at the junction of three rapidly developing areas of modern Russian language studies: speech genre theory, lingvopersonology and the theory of natural writing. The authors propose a definite approach to the description of a particular linguistic personality (lingvoperson) — based on individual's genre awareness and genre framework of written texts produced by «a naïve author». The paper introduces the concept of written-speech personality as an instance of «linguistic personality». The authors argue a standpoint that «naïve authors» genre awareness is floating, and so the genre-like characteristic features of their so-called «fiction» and «journalistic» texts can be categorized as genroids. Analized in the paper are certain genroids produced by «naïve authors» who are in the focus.

**Keywords:** lingvopersonology, linguistic personality, genre theory, natural writing, naïve author, lingvoperson.

В данной статье объектом описания выступает «наивный автор» как носитель естественной письменной речи (о естественной письменной речи как особой речевой сфере см. [Лебедева, 2001; 2007; Лебедева и др., 2011]). Мы используем предложенный Н.Д. Голевым в [Голев, 2009, с. 14] термин «лингвоперсона», под которым понимается конкретная языковая личность, реконструируемая из речевых произведений: это «портретные описания языковых индивидуумов (лингвоперсон)» [Голев, 2012, с. 499]. Теоретическим постулатом работы является идея выделить особую разновидность языковой

личности – письменно-речевую, имеющую определенные отличия от устно-речевой [Лебедева, Корюкина, 2012].

Предметом исследования является жанровая сторона текстов «публицистического» «художественного» содержания. И произведенных конкретным автором. Хотя этот автор продуцирует и другие типы письменных текстов (напр., служебные и частно-личные), но в нашем распоряжении оказался большой текстовый материал именно вышеуказанной направленности, что и обусловило наш выбор предмета исследования. Гипотезой, легшей в основу работы, является положение, что жанровый критерий может быть основанием лингвоперсонологического портретирования. Другими словами, в основе лежит проблема соотношения «языковая личность – речевой жанр» в аспекте жанрового измерения личности (ЯЛ  $\leftrightarrow$  жанр), поскольку каждый участник речевой деятельности может быть охарактеризован как набор предпочитаемых им речевых жанров и способами их использования [Лебедева, 2012]. К.Ф. Седов пишет: «Изучение жанрового сознания человека дает надежные критерии для создания типологии языковых личностей. Главным основанием такой типологии может стать степень владения / невладения нормами жанрового поведения. Здесь нужно отчетливо сознавать, абсолютно всеми языковыми жанрами ни один человек в полной мере владеть не может» [Седов, 2004, с. 81].

Таким образом, в работе, выполненной на стыке трех актуальных направлений современной русистики: жанрологии, лингвоперсонологии и теории естественной письменной речи (ЕПР), предложено описание лингвоперсоны – носителя ЕПР как языковой личности со стороны ее жанрового сознания и жанровой реализации.

При анализе жанрового воплощения текстового материала мы используем элементы сопоставления с моделями классических жанров, отрефлексированных в литературоведении, но не для оценки «далекости» их от образцовых канонов (мы придерживаемся принципа гносеологической толерантности, см. [Лебедева, 2005]), а в качестве своего рода точки отсчета, фона, на котором обнаруживается специфика использования традиционных жанров в текстах наивного автора.

Наш лингвоперсона, автор исследуемых текстов, — Галина Петровна Касаткина (далее — ГП), 70-летняя русская женщина, очень активная, энергичная, весьма коммуникабельная, имеющая богатую биографию, в настоящее время работающая консьержкой одного из элитных домов г. Кемерово.

Наличие среднего образования, чтение художественной и публицистической литературы и анализ ее художественно-речевых произведений говорит о том, что ГП ориентируется на творчество профессиональных писателей и имеет некоторое представление о жанрах, то есть обладает в определенной степени жанровой компетенцией [Седов, 2007, с. 127]. Но анализ непосредственно текстового материала ГП показал одну особенность: они не носят достаточно выраженного жанрового оформления, а характеризуются некоторой аморфностью, синкретичностью размытостью, неопределенностью. Более того, иногда ГП переходит со стихотворной формы на прозаическую и возвращается опять к стихотворной, видимо, не отслеживая за собой такие «перескоки», поскольку она, как человек непосредственный и темпераментный, идет на поводу своих наплывающих мыслей и ассоциаций. Содержательная преобладает над формальной, что и неудивительно, поскольку она любитель, а не профессионал.

Автор интуитивно определяет свои тексты как «стихи», «рассказы», «воспоминания» (напр., «Лневник «статьи», воспоминаний прошлых лет...»), «автобиография», «тетрадьдорожная», «заметки», «путевые заметки», «сказка» и др., что дает основание судить о ее своеобразном жанровом мышлении - это пример обыденной жанровой рефлексии, обыденного жанрового метаязыка. Наивный автор не очень-то знаком с определениями жанра, признаками тех или иных жанров, поэтому жанровую квалификацию дает интуитивно, иногда по просьбе собирателя-исследователя. Тексты ГП могут быть классифицированы таким образом, как она это делает, лишь условно, поскольку перечисленные жанры в исполнении Галины Петровны подчас незначительно отличаются друг от друга и во многом совпадают по тематике и форме, хотя все же некоторые признаки имеют место, но прослеживаются пунктирно, как некоторая тенденция. Такое жанровое сознание можно назвать «плавающим». Поскольку не представляется возможным ГП квалифицировать как сложившийся литературоведении жанр, мы будем использовать термин «жанроид», предложенный К.Ф. Седовым, который определяет его как жанровый гибрид, располагающийся в пространстве между жанрами и имеющий признаки сразу двух жанров: «<...> текучесть, незавершенность норм внутрижанрового поведения позволяет выделить рамках предлагаемой типологии переходные формы, которые осознаются говорящими как нормативные, но располагаются в межжанровом пространстве» [Седов, 2004, с. 71; Седов, 2008, с. 150]. В нашем

исследовании жанроид понимается как жанровое образование, некоторыми признаками совпадающее с каким-нибудь литературным каноном, другими же – с другим каноном или же вообще не имеющее признаков литературного жанра (это наиболее сложные для анализа, но весьма интересные для исследования обыденного жанрового мышления наивного автора).

Безусловно, понимание жанра в сознании профессионального и наивного авторов художественных произведений не совпадают. В научном понимании (которое должно соотноситься с жанровым мышлением профессионального писателя) литературный жанр — это сложившийся в процессе развития художественной словесности вид произведения. Жанр произведения традиционно определяется по целому ряду признаков — содержательных и формальных: содержание произведения; способ повествования, описания, воспроизведения событий, явлений, системы образов, героев; отношение автора к изображаемому; характер конфликтов и их развитие в сюжете; пафос произведения; приемы обрисовки, изобразительно-выразительные средства; стилевая манера [Введение ..., 2007].

У наивного автора нет цели структурировать своё творчество, оформить свои тексты по жёстким требованиям жанровых канонов. Текст создается спонтанно, под напором возникающих ассоциаций, и если иногда вначале еще имеются признаки жанра (заголовок, нечто вроде эпиграфа, указание на хронотоп – время и место описываемого содержания), то далее может идти как формальная (стихотворная – прозаическая форма), так и содержательная трансформация. Для ГП, как и для большинства носителей ЕПР, главным является не форма, а содержание, тема. И поскольку в текстах исследуемой письменноречевой личности переплетаются тема и жанр, мы используем термин жанрово-тематический диапазон текстового материала.

Методика работа с материалом на данном этапе – соотнести тексты ГП с жанрами художественной литературы и выявить наиболее устоявшиеся в ее творчестве жанры.

Далее мы переходим к анализу жанровых образований текстов описываемой лингвоперсоны.

1) Мемуарные записки. К этому жанроиду можно отнести тексты, содержащие воспоминания о реальных событиях общественного и личного характера.

Наиболее яркие элементы мемуарного характера мы находим в тексте про строительство завода: во-первых, заголовки типа «Дневник воспоминаний прошлых лет восстановить не так-то просто. Таджикистан. Конец 70-х — начало 80-х годов» указывают на хронотоп

произошедшего события, что должно, вероятно, по замыслу автора, свидетельствовать о достоверности событий; во-вторых, автор повествует об общезначимом событии, важном для страны, — строительстве заводов и ГЭС: «Моё пребывание в эту союзную республику было началом новой жизни. Я вся влилась полностью в кипящую трудовую деятельность. Стройка велась братскими народами со всего СССР и даже дальнего зарубежья. ЧССР, ГДР, Франции. Строили Нурекскую ГЭС, Рогунскую ГЭС, Таджикский алюминевый з-д, фарфоровый з-д». В-третьих, имеется некоторое движение сюжета в соответствии с хронологией развития событий.

«Moë детство» мемуарам (воспоминаниям) постольку, поскольку в них есть установка на передачу достоверности происходящего, имеет место некоторое хронологическое движение сюжета. Текст состоит из нескольких смысловых частей. В первой ГП повествует, как она в четырёхлетнем возрасте «раскрутила на винтики и шпунтики» радио, за что была наказана матерью. Во второй части автор описывает себя уже шестнадцатилетней, вспоминает учёбу В школе. одноклассников. Вторая часть состоит из шести небольших отрывков: 1) «введение» про школу; 2) про учителя математики; 3) про директора школы; 4) про учителя химии; 5) про учителя географии и физкультуры; 6) про учителя истории. Третья часть – слияние двух предыдущих частей: возвращение к себе четырехлетней, потом к семнадцатилетней – и снова авторское «метание» между разными воспоминаниями.

Несмотря на явные сюжетные разрывы, формально – графически, пунктуационно, абзацно – это не отмечено, лишь в само содержание вводятся слова «Затем я выросла. 16 лет»; «Вернусь к написанному мною строкам о радио».

Особое место занимает текст, наименованный автором как «Автобиография». Он близок к мемуарным запискам, в которых повествование начинается с представления себя, а затем переходит к описанию происхождения её семьи, установление родственных связей и т.д.: «Я Прохорова-Касаткина Галина Петровна. 7.04.1940 г. г. Кемерово. П. шахта "Пионер". Школа № 32. Образование среднее. Мои родители: Мать Финогенова Агриппина Михайловна, по мужу Прохорова. Отец Прохоров Пётр Дмитриевич 1911 г. 11.05. г. Тогучин Новосиб. об.». Далее следует рассказ о родственниках со стороны матери и сожаление, что не сохранилось никакой информации по линии отца. Как и в большинстве текстовых произведений ГП, и здесь сюжет развивается ассоциативно, после краткого рассказа о бабушке

следует упоминание о тётках и их судьбах. В целом имеется как бы конфликт между авторской номинацией жанра, в котором заключена первоначальная интенция автора — рассказать о себе, в основном останавливаясь на фактологической стороне жизненного пути, — с мемуарным развитием сюжета: авторы мемуаров нередко начинают с описания своих родовых корней.

Мемуарными чертами отличается особая группа текстов – «рассказы о животных», поскольку в них описываются реальные события из жизни автора, о чем свидетельствуют указания на время и место «Таджикистан, г. Душанбе 1974 г.», «Таджикистан, г. Турзунзаде». Но по большинству признаков мы эти тексты отнесли к жанроиду «рассказ».

- 2) Жанроид «Рассказ» обнаруживается нами в тех случаях, когда эпическая форма повествования отличается некоторой сюжетной законченностью, повествование замещает (по сравнению с мемуарными записками) простое указание на факты и события, есть элементы художественного переосмысления упоминаемых событий и лип.
- а) В «рассказах о животных» в стилевую ткань повествования могут вплетаться разножанровые элементы. Так, рассказ о коте Яшке, во-первых, имеет двойное заглавие: «поэтическое» – «О животных поведу рассказ. С какой любовью они ожидают нас» – и мемуарнодневниковое – указание местности: «Таджикистан, г. Турзун-заде». Во-вторых, в тексте имеют место стилевые черты сказки – сказовый стиль, частичная рифмовка: «О животных поведу рассказ. Чтобы доброта к ним была у нас. Жили были три кота. 1-ый Яшка сирота. Хозяйка умерла в Рождественские морозы. Сын её учёный, альпинист. Жестокость к Яшке проявил. Дом продал. Далеко в лес его завёз. Думал всё, замёрз. Яшка живучим оказался. Странно. Домой он приполз. Сущий скелет. Новая хозяйка. Будто ей чувство подсказало. Открыла дверь. От мороза руки к дверной ручке прилипали. Видит у порога кот лежит, еле дышит. Обледенел. Мяукать не было сил. Взяла его хозяйка. Сказала ему добрые слова. Которых он давно не слышал. Отогрела < ...>». Этот текст мы квалифицируем как жанроид «рассказ», поскольку в нем автор именно повествует о событиях, а не сообщает факты. Эпическое начало «поведу рассказ» и зачин «жилибыли» три кота (ассоциация с тремя братьями из традиционных сказок) указывает на сказочные мотивы. Кот Яшка остался сиротой, и ему приходится пройти через многие трудности, чтобы вернуть себе прежнюю жизнь. В аналогичной ситуации часто оказывается главный герой сказок Иван-царевич. Другие два кота, Васька и Маркиз,

сравниваются с братьями Ивана, которые его всегда недолюбливали. Сказочный герой спасается и добивается победы обычно благодаря волшебному помощнику. В исследуемом тексте эту функцию выполняет «новая хозяйка». На этом элементы сказки заканчиваются, но рассказ о коте Яшке продолжается. Таким образом, перед нами как бы цикл маленьких рассказов о животных, связанных одним образом: о возвращении кота Яшки, о его печальной судьбе, о кошачьей совести, о котах и корове, о собаке Жульке. Стилистика сказки перемежатся со стилистикой рассказа. В формальном отношении отметим не совсем оправданную парцелляцию предложений.

В других рассказах о животных также имеются иножанровые вкрапления: морализаторские высказывания, характерные для басен, и пр. (Хочется сказать о животных. Они всё понимают только сказать не могут.). В других рассказах (напр., про собаку Жаннетту) текст не содержит иных стилевых вкраплений, кроме указания на время и место, которые нужны автору, чтобы подчеркнуть достоверность события.

б) Текст «Ванькино детство», который отнесен нами к жанроиду «рассказ», состоит из нескольких отрывков-воспоминаний, хронологически не выстроенных в одну временную линию. На каждом листе помещен новый мини-рассказ на заданную тему – про мальчика Ивана (он приходится Галине Петровне родным братом). В начале текста имеется номинация жанра, хронотоп, не совсем понятный, к чему относящийся, по-видимому – указывается день рождения мальчика – героя рассказов, дается и заголовок: Рассказ. Кавказ. г. Армавир. 12.06.1936 г. Ванькино детство. Сбоку (слева) в столбик приведено нечто вроде эпиграфа: Среди армян русский Иван. Однако это не цитата из произведения какого-либо известного писателя, а придуманная Галиной Петровной рифмованная фраза, назначение которой не совсем ясно.

Эти тексты имеют признаки мемуаров, поскольку содержат вкрапления о родителях, личных воспоминаниях, об общественно значимых событиях. Стилистика изложения спокойная, несколько отстраненная, хотя не лишенная оценочности: «Поэтому до глубокой старости сохранил доброту, любовь к людям. И его любили». Сами коротенькие рассказы о Ване имеют определенную законченность, что позволяет относить их в целом к жанру «рассказ».

3) К жанроиду «Баллада» мы отнесли рифмованный текст «Снился ему в тумане один грош в кармане», поскольку в нем имеются некоторые балладные признаки: лиро-эпическая стилистика, несколько мрачноватый, таинственный колорит («Сон вещий. За окном метели.

Вьюга делает своё».), романтическая настроенность матери на светлое будущее сына («Сына! Сон вещий. Работа ждет тебя»), печальная интонация, безрадостная концовка, стихотворная форма имеет членение на строфы. Однако весь сюжет построен на житейском, бытовом материале, слабо выдержана логика развития сюжета.

4) Жанроид «Поэтическое послание» представлен двумя текстами, озаглавленными 1) «Основоположникам воздухоплавания того времени посвящаю, Циолковскому, Можайскому, Жуковскому по радиодинамике, Попову и Королеву по космнонавтике» и 2) «Олигарху Прохорову Михаилу от Прохоровой Галины Петровны. 650070, г. Кемерово, ул. Свободы, д.11 ФПК, дежурной». Оба текста имеют некоторое несоответствие между пафосным заголовком общественного звучания и приподнято-лирическим содержанием самих произведений. Тексты частично рифмованные, первый, к тому же, разбит на строфы, написан «в столбик», второй – сплошным текстом. В первом тексте, содержащим имена конкретных адресатов, преобладает модальность восторженной радости звучания, поскольку конкретного абстрактного обращения указанным адресатам нет, хотя каждая строфа «озаглавлена» именем адресата, например: «Можайскому / Да будет память предкам нашим! / Проложившим путь нелегкий в океан / До чего-же мир прекрасен в настоящем! /Жизнь народа хороша / Когда авиация на службу как язык вошла». Заканчивается это произведение обращением к чиновникам («Чиновники! Не надо для науки ресурсы ужимать <...>»), несколько морализаторская стилистика которого наводит на мысль о басенном жанре. Особого упоминания заслуживает концовка послания: «Ну, ладно от дела отвлеклась». Этот, несколько неожиданный, выход автора послания в реальную действительность и зафиксированный письменно является характерным признаком естественной письменной речи: тексты вписаны в повседневное бытие, граница между «миром литературы» и «миром реальной жизни» прозрачна, поскольку для характерна организация текста по ЕПР вообще аналогии с организацией мыслительной структуры, а вернее - структуры сознания: автор текстов ЕПР, находясь в «мире литературы», постоянно, хотя бы на периферии сознания, продолжает оставаться «в мире реальной жизни». Профессиональный автор чувствует эту границу гораздо сильнее, поскольку его ментальное поведение более дисциплинированно.

Этот текст имеет гибридную в жанровом отношении природу: заголовок всего текста и каждой строфы, начинающейся с имени адресата в дательном падеже, предполагает обращение к конкретному

лицу, но ничего такого нет: текст носит характер абстрактного (в отношении адресованности) восторга перед «воздухоплаванием» — освоением космоса и воздушного пространства. Так, строфа, как бы обращенная к конкретному лицу, сразу получает обобщенное звучание: «Королеву / Космонавты! / Вы люди большого полета <... >»

Второе послание более конкретно в отношении указания на адресата – известного олигарха, которого она подозревает в родстве с ней, поскольку ее девичья фамилия также Прохорова. Намек на это содержится в «заголовке-обращении» (от Прохоровой, хотя это ее девичья фамилия, а настоящая фамилия – Касаткина), что делает его близким к жанру «письмо», и в подписи «Прохорова-Касаткина», с указанием ее конкретного адреса, к тому же в конце послания высказано как бы предположение о их возможном родстве, поскольку, кроме обшности фамилии, ею выделяется их общая «родовая» черта – неуспокоенность, активность, трудолюбие: «Древо предков родства, я не знаю. Но нити в Прохорове чувствую есть. Вечно в движении, нет время присесть». Этот текст интересен тем, что в нем перемежается «общественная» мысль и лирическая струя. Социально значимая идея прослеживается в рамочной структуре: послание начинается с обращения и указания на основную - общественную - мысль своего послания («Михаил! Сколько у Вас добра? А вот деревня в России бедна»), заканчивается также словами социально значимого содержания, пробелом отделенными от основного текста («Еще Ломоносов говорил. Россия будет множиться Сибирью. Европейцы удивляются. Ее большому изобилию»), к тому же, и в тексте есть вкрапления типа «Коровы пасутся на тучных лугах. Это значит заботу о них проявил олигарх; Надеюсь, Вы отзоветесь. Не оскудеет Ваша Зато услышим радостный крик петуха». экономическая программа восстановления деревни почти отсутствует, кроме строчек: «Ждет земля, не дождется. Когда работать начнут трактора. Сеять пора». В целом же сам текст имеет лирическую поэтическое содержание: описывается идиллическая гармония деревенской жизни, которая была раньше (по ее воспоминаниям) и которая будет опять, когда олигарх расщедрится и даст финансы на восстановление деревни. В целом этот текст в большей мере выдержан в жанре послания, чем первый, хотя имеется определенное противоречие между общественно значимой интенцией и субъективно-личностным и лирическим содержанием и стилистикой. Отделенный от текста послания фрагмент со словами Ломоносова и о завистливом удивлении «европейцев» нашему «изобилию» также

носит иножанровую природу, трудно квалифицируемую в жанровом отношении (итог? мораль? комментарий?), что свидетельствует также о жанровой гибридности этого произведения.

Рамки статьи не позволяют так же подробно остановиться на других жанроидах. Ограничимся перечислением некоторых из них и дадим общий комментарий.

Жанроид 5) «путевые заметки» (Тетрадь – дорожная. / записей – заметок / Касаткиной Галины Петровны. 2008 г.) содержит несколько текстов, навеянных дорожными впечатлениями («Медный всадник», «Казанский собор», «Обход», «Туризм. Экскурсия», «Таджикистан»). Однако в жанровом отношении это также гибридные образования: это не столько путевые заметки, как обозначено в названии тетради, сколько вольные поэтические экспромты большей частью с социальной направленностью, стимулом к которым стали Медный всадник, Казанский собор, храм в Соловках.

- 6) Лирические миниатюры. Тетрадь также содержит неоформленные тексты в виде маленьких лирических зарисовок, когда, напр., стимулом явились природные объекты (текст «Ивушка»). Определенное место в лирических стихах ГП занимают цыганские мотивы, поскольку в мифологическом сознании ГП имеется и цыганский сюжет (она считает, что среди ее недалеких предков были цыгане).
- Гибридной жанровой природой 7) отличаются которые многочисленные тексты. МЫ объединили обшим тематическим содержанием - социально-политическим, они обычно являются ментально-психологическими реакциями на телевизионные передачи. Эти речевые произведения настолько своеобразны, что мы затрудняемся определить их общую жанровую квалификацию. Условно их можно было бы назвать рецензиями, комментариями, если бы они не имели признаков художественного осмысления полученной информации. Все эти тексты рифмованные, но иногда содержат в прозаической комментарий, поясняющий форме мотивацию обращения к этой теме. Так, напр., написанное (после просмотра ТВпередачи на социально значимую и излюбленную Галиной Петровной тему «богатые – бедные») произведение с жанрово-тематическим заголовком «Бизнес. Миллиардеры. Сказка» (второй вариант этого текста имеет заголовок Сказка на современную тему бизнеса) завершается (после большого пробела) прозаическим комментариемпояснением: «Желтуха свирепствовала, косила как сейчас птичий грипп. По телевизору показывали как в Японии и Китае готовят блюдо из мышей и крыс. Обжаривают тушку как рыбу со специями. Так и

накормят нас мышами». В этом тексте преобладающий басенносказочный мотив (главный герой – кот как иносказательная фигура бизнесмена, стремящегося «приумножить уйму барышей», мыши – угнетаемые) к концу произведения легко перетекает в рассуждениясопоставления. В целом по жанру этот текст близок к басне.

8) Характерен для творчества ГП особый вид художественноречевых произведений – мистический, который весьма условно может быть квалифицирован как жанроид «фантасмагории». В большинстве своем они являются пересказом предвещающих беды вещих снов и встреч с инопланетянами. Эти тексты имеют разнородную жанровую природу, включающую элементы воспоминаний и – обязательно – пророчеств негативных событий.

В заключительной фазе данной статьи мы ставим цель дать обобщенную характеристику исследуемой письменно-речевой личности.

- B жанрово-тематическом аспекте письменно-речевую личность  $\Gamma\Pi$  можно определить следующими характеристиками.
- 1) Со стороны продуцируемых типов текстов и тематического диапазона ГП, как выше указывалось, характеризуется написанием разнообразных текстов - как служебных, так и частно-личных, с предпочтением «художественных» и «публицистических» письменнопроизведений. Что характерно, отсутствуют посвященные семейной теме, - не обнаружилось в представленном нам материале хотя бы отдельных строчек о мужьях, детях, внуках и правнуках, в то время как о родителях и родне есть упоминания в текстах мемуарного характера. Предполагаем, что «общественный темперамент» ГП проявился и здесь: она вписывает себя в больший контекст, а не в узко-семейные рамки. Заметим, что в устном разговоре она рассказывает о своей семье легко и непринужденно, но, видимо, включаясь в письменно-речевую деятельность, считает эти темы слишком узкими, интимно-личными и «недостойными» для описания. В этом, на наш взгляд, проявляется пиетет перед письменным способом фиксации информации.
- 2) ГП, с ее художественной натурой, имеет природное чувство формы: предпочитает использовать стихотворную и строфическую организацию текста, стремится разбивать его на абзацы. При этом тексты редко выдержаны в одном ключе, много «перебивок» и перемежающихся тем, стилистических пластов и форм: стихотворная форма может незаметно переходить в прозаическую, а затем опять в стихотворную она сама этого не отслеживает. Мы не говорим уже о ритмике и качестве рифм: ощущается влияние не только классической

литературы, но и фольклора, также не очень строгого в отношении этих «формалистических изысков». Мы видим в этом проявление сущностных характеристик естественной письменной речи: «каждый пишет, как он дышит, не стараясь угодить».

- 3) ГП знакома с жанровыми канонами приблизительно, нередко вместе с заголовком обозначает жанровую маркировку своих речевых произведений, но владеет жанровыми формами на любительском, поверхностном уровне. Она является носителем того, что мы называем «плавающим жанровым сознанием». Ее личные жанровые квалификации своих текстов нередко имеют некоторую поддержку на текстовом уровне, но в целом наблюдается гибридный характер жанровых форм, что позволило нам дать им квалификацию «жанроиды» (мемуары, автобиография, рассказ, баллада, послание, путевые заметки, лирическая зарисовка и др.).
- 4) При всем своем стремлении к жанровой организации продуцируемых речевых произведений, ГП, будучи носителем естественной письменной речи, обнаруживает свободное обращение с формальной стороной продуцируемых текстов, с организацией как собственно формы, так и структурной стороны содержания. Направленность на выражение содержательной стороны сообщаемого и своей эмоционально-оценочной субъективности, реализуемые путем ассоциативного развития мысли, приводит к подавлению формальной стороны жанра.

Комплексная характеристика письменно-речевой личности (лингвоперсоны)  $\Gamma\Pi$ .

Обладая филологической компетенцией, полученной в объеме средней общеобразовательной школы советского периода, и продолжая «образование» в основном путем просмотра телевизионных передач, ГП представляет собой в письменно-речевом отношении среднестатистический российский тип старшего поколения, по гендерному типу — женский вариант. Люди этого типа воспитаны на текстах классической литературы и имеют уважение к нормативной стороне письменной речевой деятельности, особенно когда касаются не столько бытовых, сколько «больших» тем — социально значимых и общепризнанных. Воспитание советской школой проявляется как в выборе тем ее «произведений», так и в модально-оценочной стороне: она болеет душой за страну, за крестьянство, за бедных и угнетенных, не любит «олигархов» и бизнесменов.

Личностные характеристики этой письменно-речевой личности обусловлены ее биографическими, ментальными и психологическими факторами. Будучи «выходцем из народа» (да и

оставшегося там), она отражает пласт «низового» и «среднего» социального сознания, с этих позиций она подходит к восприятию и оценке всего «содержания жизни». Но как человек активный, смелый и отзывчивый на чужую боль, она считает возможным и нужным отзываться на события «большого» значения в уважаемой ею письменной форме, в чем кроется ее желание оказать влияние на происходящее. В глубине души она, конечно, мечтает быть услышанной («прочтенной»), но робость (идущий от воспитания комплекс неполноценности) вряд ли позволит ей на это решиться.

ГП — человек холерического темперамента, ярко выраженный художественный тип, с неупорядоченным, ассоциативным мышлением, со слабой саморефлексией, с элементами мистического восприятия, с большой креативной способностью к созданию письменно-речевых текстов — пишет под влиянием наплывающих впечатлений, подавляющих рациональное начало. Все это проявляется на различных уровнях письменно-речевой деятельности, в том числе — на ее жанровой организации.

Представленный опыт описания письменной-речевой личности позволяет, как мы полагаем, говорить об определенных диагностических возможностях предложенной методики: возможность увидеть через «жанровое окно» всю языковую личность в целом.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Введение** в литературоведение: учеб. для вузов / Н.Л. Вершинина и др.; под общ. ред. Л.М. Крупчанова. – М.: ОНИКС, 2007. – 415 с.

Голев, Н.Д. Обыденное метаязыковое сознание как онтологогносеологический феномен (к поискам «лингвогносеологем») / Н.Д. Голев // Обыденное метаязыковое сознание: онтологические и гносеологические аспекты. Ч. 1: коллективная монография / отв. ред. Н.Д. Голев. – Кемерово; Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2009. – С.7-41.

Голев, Н.Д. Некоторые аспекты типологии языковой личности (к проблеме взаимоотношения языкового и персонного пространства) / Н.Д. Голев // Коммуникация. Мышление. Личность: матер. междунар. науч. конференции, посвященной памяти профессоров И.Н. Горелова и К.Ф. Седова. – Саратов: Издательский центр «Наука», 2012. – С. 532-552.

**Лебедева, Н.Б.** Естественная письменная русская речь как объект исследования / Н.Б. Лебедева // Вестник Барнаульского

государственного педагогического университета (БГПУ): Гуманитарные науки. Вып. 1. – Барнаул, 2001. – С. 4-10.

**Лебедева, Н.Б.** Жанры естественной письменной речи / Н.Б. Лебедева // Антология речевых жанров: повседневная коммуникация. – М.: Лабиринт, 2007. – С. 116-123.

**Лебедева, Н.Б.** Толерантность и естественная письменная речь / Н.Б. Лебедева // Философские и лингво-культурологические проблемы толерантности: коллективная монография / отв. ред. Н.А. Купина и М.Б. Хомяков. – М.: ОЛМА ПРЕСС, 2005. – С. 278-288.

**Лебедева, Н.Б.** Жанры естественной письменной речи: «студенческое граффити», «маргинальные страницы тетрадей», «частная записка» / Н.Б. Лебедева, Е.Г. Зырянова, Н.Ю. Плаксина, Н.И. Тюкаева. – М.: КРАСАНД, 2011. – 258 с.

**Лебедева, Н.Б., Корюкина, Е.А.** Письменно-речевая личность рядового носителя естественной письменной речи: жанровый аспект / Н.Б. Лебедева, Е.А. Корюкина // Коммуникация. Мышление. Личность: матер. междунар. науч. конференции, посвященной памяти профессоров И.Н. Горелова и К.Ф. Седова. — Саратов: Издательский центр «Наука», 2012. — С. 474-483.

**Седов, К.Ф.** Дискурс и личность: эволюция коммуникативной компетенции / К.Ф. Седов. – М.: Лабиринт, 2004. – 320 с.

**Седов, К.Ф.** Психолингвистический аспект изучения речевых жанров / К.Ф. Седов // Антология речевых жанров: повседневная коммуникация. – М.: Лабиринт, 2007. – С. 124-136.

#### ИНТЕРВЬЮ

### Б. ЕВСЕЕВ: РАССКАЗЫВАНИЕ КАК ОДИН ИЗ СМЫСЛОВ ЖИЗНИ

Борис Евсеев – культовый писатель, занимающий совершенно особую нишу в литературном процессе, лауреат премии Правительства России, Бунинской и Горьковской премий, финалист «Большой книги», «Русского Буккера», «Ясной Поляны». Автор книг «Баран» (2001), «Власть собачья» (2003), «Отречённые гимны» (2003), «Русские композиторы» (2003-2010), «Узкая лента жизни» (2005), «Романчик» (2005), «Площадь революции» (2007), «П.И. Чайковский» (2008), «Лавка нищих» (2009), «Евстигней» (2010), «Красный рок» (2011), «Пламенеющий воздух» (2013). Абсолютно каждый роман автора обладает неординарным замыслом, творческой динамикой и концептуальной глубиной. Проза Евсеева — это онтологическая примета нашего времени, художественно-осмысленного бытия.

- Борис Тимофеевич, возможно ли говорить о том, что музыка в Ваших текстах является способом постижения онтологической реальности? Можно ли отнести к этому ряду «приёмы скрипичной техники», ведь возникающие ассоциативные ряды и словесные аналогии неизменно рождаются из музыки?
- Да, о музыке как о средстве постижения реальности в моих текстах говорить, возможно. Но надо уточнить. Музыка в этих текстах присутствует, как «вскрыватель» латентных или дополнительных смыслов. То, что хорошо звучит (а это свойство любого языка) не только прекрасно, но и почти всегда значительно по сути. У меня в прозе сперва всё-таки слово. А музыка одна из важнейших возможностей вникнуть в это слово до конца.

Думаю, нужно разложить на составляющие и само значение слова музыка, применительно к моим текстам. Музыка в них — это, прежде всего, интонация и ритм. Они-то и создают «присутствие» музыки! Кстати, далеко не все ассоциации и аналогии рождаются в моих текстах их музыки. Некоторые — из философии, из религиозных действ. Но при этом почти все смыслы в моей прозе окрашены определённой интонацией. Кроме того, прозе сообщены разные ритмы. Делается это непреднамеренно, потому что многоритмичность

вытекает из самой природы русского художественного слова (здесь уместно вспомнить сказки, сказы, «афоризмы народной мудрости»). Так что полиритмия присутствует во всех моих произведениях. И эта полиритмия (интонационно окрашенная, не только авторским словом, но и «словом» персонажей) одна из возможностей — возникновения новой информативности текста. Ритмы подсознания — рождают предречевой жест. Другими словами, ритм влияет на слово — ещё до появления самого слова! А точный речевой жест — ведёт к ясному (иногда, сценическому) воспроизведению слова читателем. Это, мне кажется, тоже одно из коренных свойств моих текстов.

- —Значит, музыка не является средством постижения реальности напрямую, главную партию играет слово. И слово, которое воспринимается через музыку, обогащается новыми смыслами. То есть «музыка» как постижение реальности в Ваших текстах неотрывно связана со словом?
- Всё, что Вы сказали о соотношении музыки и слова верно.
   Не «слово в музыку вернись», как у Мандельштама, а почти как у Кристофа Виллибальда Глюка: «Музыка служанка поэзии».
- Если учесть мнение философов, которые сходятся на том, что язык это единственная реальность, которая творит бытие, то здесь как раз и получается, что,постигая слово через музыку, мы постигаем через музыку и бытие?
- Язык не только единственная реальность. Язык, по словам Хайдеггера, «... не возникает в ходе истории. Он как бы ей предпослан и её определяет». Согласитесь, это сильно меняет дело. Не политические деятели, а язык творит нашу с Вами историю, определяет наше бытие!
- A что касается музыкальной архитектоники ваших произведений: есть тексты, которые преднамеренно строятся по законам музыкальной композиции?
- В юности я получил музыкальное образование. Но этим образованием обусловлены, пожалуй, только тяга к ясно осознанной форме произведений и любовь к фольклору.
   Как и все, я любил сказки, но остроту народного слова, скрытые в

словах грани горя и радости — почувствовал лишь, когда в музыкальном училище, а потом в ГМПИ им. Гнесиных мы стали подробно изучать народные обряды, заговоры, хороводы, песни, заплачки и т.д. (скажем, до сих пор не могу забыть русские «подблюдные» песни).

По поводу архитектоники, композиции и формы.

Преднамеренно ни один текст я по законам музыкальной композиции не строил. Вы, конечно, прекрасно знаете, что существуют законы постижения реальности. Они коренятся в законах впечатления и восприятия. Человек, создающий любое произведение (будь то живопись, музыка, проза) должен учитывать то, как его будут постигать. Если не учитывать глубинные законы психики и коренные свойства человеческой натуры — этого не достичь.

Говорят: семь раз отмерь — один раз отрежь. Современная наука говорит: да, именно семь, а не восемь и не шесть. То есть, количество подходов интеллекта к любой творческой проблеме — равно числу семь. Только семь раз повернув из стороны в сторону кусок ткани, портной может сшить платье. Нужно крепко работать над интуитивно учуянной формой!

Почему в музыке классического периода форма симфонии – в 90% случаев – четырехчастна? Это коренится в невозможности в двух частях изложить (а значит, и воспринять!) значимую музыкальную мысль. Знаменитая симфония Шуберта №7 называется «Неоконченной», потому что в ней только 2 части. Форма нарушена или форма соблюдена?

Другой пример. Роман Булгакова «Мастер и Маргарита» тоже четырехчастен: три явно выраженных части (хотя у автора обозначены две) и эпилог, который точно соответствует музыкальному понятию «коды». Думал ли Булгаков о музыке? В последние годы жизни ему было явно не до того. Но форма знаменитого романа, в сжатом виде уже в нём существовала, потому что форма всегда существует в замысле. То есть, замысел тоже имеет форму, ритм и зачатки композиции, как ещё не родившийся ребёнок имеет все признаки будущего человека! Потом замысел «расширяется», обретает черты полнообъёмного произведения... Я хочу сказать: форма - не выдумка и не догмат! Она – одна из сторон или характеристик содержания. И рождается вместе с содержанием и только с ним. А не «придаётся» ему потом. Придание другой формы первоначальному замыслу – есть акт внутренней агрессии и чудовищного вандализма. Искусственно приданная форма приводит к возникновению жалких уродцев, сильно напоминающих несчастных собак-гибридов,

которыми торговал бравый солдат Швейк. Говорю об этом так подробно потому, что в музыке существует целая наука и обязательная для изучения дисциплина, она называется: «Анализ форм». А в литературе этого нет!

Этот пробел часто приводит литераторов к настоящим конфузам. Чтобы конфуз формы скрыть — начинают что-то лепетать про внежанровые и бес-форменные произведения. Но бесформенности в природе не существует. (Кстати, конфуз формы часто случался у Солженицына. У Чехова или Бунина — никогда! Из современных, конфузы формы наблюдаем у Шишкина и Пелевина. У Маканина или Астафьева — никогда!) Словом, всё сущее, всё рождённое — имеет форму! Даже нечуемый эфир с наслаждением принимает формы нашего мира, наших вещей и явлений.

- В Вашей прозе ощутимо присутствие философии и религиозных обрядов как источников мыслеобразов, наравне с музыкой. Для вас какая-то из этих сфер культуры имеет особенное, основополагающее значение, или они существуют в равнозначном единстве?
- По поводу единства (а оно равнозначно понятию гармонии).
   Полной гармонии у меня нет. В разных произведениях то одно, то другое «выпирает», выступает на первый план. В «Отреченных гимнах» религиозно-философский аспект. В «Лавке нищих» социально-профетический и т.д. Может, я ещё смогу достичь гармонии, но тогда вдруг станет «нулевым» и невыносимо «гармоничным»
- В некоторых ваших текстах ощущается противостояние внутренней реальности и внешней, проистекает ли это из религиозного мировоззрения? Или связано с личностными моментами? Можно ли рассмотреть музыку, любовь и слово как триаду подлинных ценностей человека?
- Внешняя реальность и внутренняя, находятся в противоборостве в любом человеке. Правда, степень противоборства разная. В детстве я любил убегать, прятаться в себя. Когда мне было три-четыре года, меня часто на целый день оставляли одного, запирали в квартире. (Родители не могли не ходить на работу, родственники были далеко, а няньку не всегда удавалось найти). Я сидел в светлой комнате, а с ней была соединена вторая, тёмная, без окон. Мне часто

казалось: из этой тёмной комнаты вот-вот кто-то должен выскочить. Тогда я закрывал глаза и представлял себе разные — спасающие от наскоков извне — картины. Внутренний мир становился так силён, что я не только переставал слышать шорохи и возню в тёмной комнате, но не всегда слышал, как возвращались родители. В дальнейшем, христианское мировоззрение только укрепило меня в мысли: внутренне (запредельное) так же важно, а иногда и важнее, чем внешнее.

Однако к Вашей триаде, я бы ещё добавил честность и смелость, без этих ценностей, первые три быстро превратятся в свои противоположности.

- Если музыка это материальная вибрация, способная воздействовать на более грубые *vровни* материальной действительности, такие как бренное тело, в котором временно находится – бессмертная душа, покрытая оболочками невежества, то применительно к прозе музыка нужна для полноты картины? Для открытия феноменальных значений слова? Применимо ли к вашей «Музыка Асафьева: определение Б.В. искусство интонируемого смысла»?
- Ваше утверждение о мысли и её способности воздействовать на грубую материальную действительность абсолютно справедливо.

Музыку в текст искусственно привнести трудно. Она там или есть, или её нет. Поэтому, в каждом отдельном случае, «присутствие» музыки в тексте поддерживается мною, в зависимости от общего строя произведения. Иногда излишняя ритмизация прозы вредит. Я её изгонял из «Живореза» (и это получилось), изгонял из рассказов в «Лавке нищих» (тоже — вышло). А вот из «Отреченных гимнов» изгнать ритмы и византийские мелодические обороты — не получилось. Тогда я бросил бороться и оставил, как есть, чтобы не убить борьбой особенности этого текста.

Музыка в моих текстах проявляется часто и как лад: мажорный или минорный, с набором «повышений» или «понижений» некоторых тонов. Также музыка проявляется особой тембровой окраской. Эту окраску, без сомнения, можно назвать инструментальной: то слышится тромбон, а то скрипки, где надо гудит контрабас, где надо свистит флейта-пикколо). Асафьевское выражение очень хорошее. Но к моим вещам больше подошло бы вот что: проза —

это искусство ладово и мелодически окрашенного смысла! Лад ведь не существует без музыки. А смысл зависит от своей же внутренней мелодии, как и эта внутренняя мелодия, зависит от смысла. Смысл без музыки — малодоступен, сух. Музыка без смысла — скрип и вой.

- Скажите, пожалуйста, лейтмотивность, как музыкальный принцип, играет для вас какую-либо роль?
- Да, лейтмотивы играют роль (и значительную) в моей прозе.
   Но не надо считать лейтмотивы достоянием одной лишь музыки.
   Принцип лейтмотива был только зафиксирован музыкальной теорией.
   Есть лейтмотивы (они долго не осознавались, не становились предметом рассмотрения) и в прозе, и в поэзии.
- Я хотела бы задать вопрос такого рода: как лучше именовать в Ваших текстах, такие явления, как сон, сонная явь, видения, фантазии, внутренние монологи и т.п.? В общем и целом, это «процесс воображения», «приёмы скрипичной техники», «лёгкий кинематограф прозы», «жизнь внутренней реальности души», «мотив строительства себя». Или что-то ещё?
- Все названные Вами явления поименованы правильно. Разве добавить: один из смыслов жизни рассказывание. Мир это часто рассказ о мире! Я расскажу себя и свой мир другому. Вы расскажете себя другим. Именно к раскрытию себя в «другом» толкает инстинкт творчества. В человеке тяга к рассказыванию, к «обрисовке» «себя в мире» и «мира в себе» неистребима.
- Скажите, существует какое-либо деление на «музыку светлого» и «музыку тёмного», «музыку небесную» и «музыку земную»? или всё зависит от того, откуда она проистекает?
- Да, важно, откуда проистекает музыка. От дьявола и тёмных сил тёмная музыка. Тёмная не по смыслу, не потому что «неясная»! Тёмная по набору отрицательных эмоций, которые она вызывает. У меня резко отрицательные эмоции всегда вызывала музыка Цезаря Кюи (безотносительно к его личности!) До сих пор не могу без физического отвращения слушать музыку Густава Малера (его многие обожают). Сильно царапает душу в некоторых вещах своих Скрябин. Духовно утомляют Танеев и Шнитке. Мне кажется исток их музыки тёмный!

- Если я правильно понимаю, то реальность в ваших текстах остаётся реальностью, просто она насыщена «знаками», приметами, которые не все могут видеть?
- Да, верно. Мой путь от реального к реальнейшему. Этот термин, предложенный символистом Вячеславом Ивановым (работа «Две стихии в символизме») очень сюда подходит. Реальнейшее это то, что наступает вслед за реальным. Что касается интуитивного постижения мира, то без такой попытки, всё, что я написал, было бы одним ребячеством, детской игрой. Я всегда старался запечатлеть именно те моменты будущего, которые доступны лишь интуиции.
- Есть книга П. Калиновского «Переход», где он заменяет этим словом слово «смерть». В ваших текстах, есть мотивы времени, его быстротечности, реки, сна. Когда течением уносит всё, что было. Но ведь «смерти» в буквальном смысле у вас нет, есть тот же «переход», соединение реального и «невыразимого», пусть не на физическом, но на другом уровнях?
- Переход есть и он страшно важен! Об этом мой последний роман «Пламенеющий воздух». Хорошо об этом сказано в Катха-упанишаде: «Скажи нам, смерть, о том, в чём сомневаются, что заключено в великом переходе, этот дар, проникший в сокрытое, а не иной, выбирает Начикетас» (1: 29).
- Можно ли проследить динамику в вашем творчестве? От романа к роману?
- От романа к роману я наблюдаю у себя заметную эволюцию. Она касается, прежде всего, способов отбора материала для прозы и работы с ним. Композиции как внутреннему, а не продиктованному «желанием не отстать от литпроцесса» и от моды элементу я также стал придавать большее значение. Диалоги становятся другими, они сильней влияют на развитие текста. Однако эволюция мало коснулась интонации, тона и манеры высказывания явные их признаки можно обнаружить и в «Николе Мокром» (1991), и в «Баране» (1998), и в «Отреченных гимнах» (2000), и в рассказах «Ехал на Птичку Иван Раскоряк», «Мясо в цене» (2008), и в «Евстигнее» (2010). То есть, интонация естественным образом сохранялась и не подвергалась «нажиму» со стороны автора. Единственный «волевой» элемент эволюции отказ от явно

«стиховой», константной ритмизации прозы (это есть в ранних вещах) в пользу аритмии и полиритмии.

- В Вашей прозе природа предстаёт как живое «нечто», духовно связанное с человеком: мир птиц, рыб и т.д.?
- Стремление к всеединству очень сильно не только в прозе, но и в жизни. Мы всё равно вернёмся к некоему аналогу Эдемского саду, где люди, звери, ветра и горы будут равны и взаимозаменяемы, где всеединство будет главным законом. Ну а насчёт нашей слепоты и глухоты, хорошо у Тютчева: «Не то что мните вы природа/ Не слепок, не бездушный лик...».
- Есть моменты в Ваших текстах, когда хочется применить понятия, напрямую относящиеся к христианскому мировосприятию. Как то: откровение, искушение, прельщение, обстояние, знамение, вразумление и проч. Насколько вам близки такие понятия?
- Христианские ценности проникают в мои тексты подспудно. Я от них не отказываюсь, но ясно ощущаю также и общемировое космическое начало: «Бог один и наших перегородок не видит».
- И, конечно, без радостного предощущения «иного» мира даже если он выдуман и продолжает выдумываться людьми наш мир неполный! «В этом мире радуется он и в ином радуется. В обоих мирах, творящий добро радуется...» («Дхаммапада», гл. Парных строф, 1 : 16). «Тому, кто благ для Него, даёт Он мудрость, и знанье, и радость...» (Книга Экклезиаст, гл. 2 : 26). А без сотворения блага, без духовных взлётов человек просто кусок неорганического вещества.
- Каким на Ваш взгляд, должно быть творческое поведение писателя?
- «Творческое поведение писателя» (о нём впервые заговорил М. Пришвин)
   для меня центральный вопрос всей писательской деятельности. Раболепие сгубило многих и в России и в мире. Внутренняя несвобода и внешние
   иногда сословные, иногда партийные
   скрепы страшно мешают и должны ежедневно устраняться

Нет творчески свободного поведения в жизни - нет и

писателя. А есть блоггер, комментатор, собиратель фактов. Лучшая (а, может, и основная) книга писателя — это «роман» или «повесть» его собственной жизни (Об этом хорошо у Николая Заболоцкого в «Иволге»). Такие, ненаписанные, но хорошо чуемые читателем «романы жизни» – под названием «Пушкин», «Лермонтов», «Чаадаев», «Герцен», «Толстой», «Андрей Платонов», «Михаил Булгаков», «Марина Цветаева» яркие TOMV свидетельства. Каждая из этих ненаписанных, не проданных загодя в ЖЗЛ, но тем не менее осуществленных «книг жизни» – есть сочинение Судьбы (угаданной или не угаданной при помощи литературного текста, испорченной или неиспорченной самой деятельностью литератора) соавторстве с конкретным написанное В писателем. И «соавторство», здесь не метафора!

Так же как и единство автора и текста — не в «обслуживании» автора текстом, и не в «подвёрстывании текста» под события своей жизни. А в их первоначальном отталкивании (диссонанс) и дальнейшем взаимопроникновении, то есть, в гармонии через конфликт (консонанс).

Вот и в триаде: Сверхтекст/ Судьба/ Автор/ – иерархия именно такова. В моём случае – сверхтекст влиял на судьбу; судьба не давала человеку поблажек, человек становился автором и тем самым улучшению текстов: В сторону содержательности, необходимости. В моём «Романчике» есть эпизод, где герой в карцере читает стихи, добавляя себе сил и энергии. Это стопроцентно реальный эпизод, который произошёл не с героем, а с автором. Не было бы автора возмущённого безумствами советской и постсоветской психиатрии, не было бы и героя повести «Юрод». Нет биографии – не будет книг! Примеров не подкреплённой биографией писанины – тьма! От отсутствия писательской судьбы и решительных действий в минуты несправедливости и пошли гниловатые теории: литература – игра, литература – наркотик. Высокое слово – кровь и энергия жизни! И шутить с ним нелепо, опасно.

Беседу вела Евгения Кулаковская

## ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

# ВТОРАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «РУССКАЯ СЛОВЕСНОСТЬ В РОССИИ И КАЗАХСТАНЕ: АСПЕКТЫ ИНТЕГРАПИИ»

19-20 сентября 2013 г. Алтайская государственная педагогическая академия встречала гостей Второй международной научно-практическая конференции «Русская словесность в России и Казахстане: аспекты интеграции». В оргкомитет конференции вошли представители Казахского нашионального пелагогического университета им. Абая (Казахстан, Алматы), Института литературы и искусства им. М.О. Ауэзова Комитета науки МОН Республики Казахстан (Казахстан, Алматы), Государственного университета им. Шакарима г. Семей (Казахстан).

Открыла конференцию проректор по научной работе АлтГПА Н.А. Матвеева. На пленарном заседании в режиме online были прослушаны доклады ученых КазНПУ им. Абая: профессора Института магистратуры и докторантуры PhD Б.Х. Хасанова и заведующей кафедрой русского языка и литературы, профессора С.Д. Абишевой.

В конференции приняли участие гости из Казахстана: доктор профессор кафедры филологических наук, филологических специальностей Института магистратуры и докторантуры КазНПУ им. Абая К.С. Бузаубагарова, доктор филологических наук, главный научный сотрудник ИЛИ им. Ауэзова А.Т. Хамраев, доктор филологических наук, профессор кафедры журналистики и русской Инновационного Евразийского филологии vниверситета Бейсембаев (Казахстан, г. Павлодар), кандидат филологических наук, доцент кафедры русской филологии Государственного университета им. Шакарима г. Семей К.А. Рублев.

В течение двух рабочих дней научно-практической конференции на шести секциях выступали с докладами и сообщениями преподаватели из АлтГПА, других российских и Казахстанских вузов; на секции «Молодая филология» в очной и заочной форме приняли участие 30 молодых филологов — студентов, магистрантов, аспирантов, докторантов из России и Казахстана.

На конференции обсуждались вопросы состояния филологической науки в России и Казахстане, языковой политики

двух государств, проблемы интеграции образовательных систем вузов Алтайского края и Казахстана, академической мобильности студентов и преподавателей в рамках Соглашений о сотрудничестве, заключенных между АлтГПА и вузами Казахстана.

Гости и участники конференции совершили автобусную экскурсию на родину писателя В.М. Шукшина в село Сростки.

Вторая международная научно-практическая конференция «Русская словесность в России и Казахстане: аспекты интеграции» проводилась при финансовой поддержке Гуманитарного российского научного фонда и Краевого государственного научно-исследовательского учреждения «Алтайский научно-образовательный комплекс».

В.И. Габдуллина