

КУЛЬТУРА
И
ТЕКСТ

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

№ 2 (17)

2014

БАРНАУЛ

КУЛЬТУРА И ТЕКСТ
№ 2(17) 2014

Главный редактор –
Г.П. Козубовская

Ответственные редакторы по разделам:
Лингвистика – К.И. Бринев;
Литературоведение – Г.П. Козубовская;
Философия. Культурология – С.А. Ан

Редакционная коллегия

Бутакова Л.О. (д-р филологических наук, ОмГУ, Омск), Габдуллина В.И. (д-р филологических наук, АлтГПА, Барнаул), Голев Н.Д. (д-р филологических наук, КемГУ, Кемерово), Голубков С.А. (д-р филологических наук, СамГУ, Самара), Гончарова О.М. (д-р филологических наук, РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург), Гончаров С.А. (д-р филологических наук, РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург), Гребнева М.П. (д-р филологических наук, АлтГУ, Барнаул), Дубровская Т.В. (д-р филологических наук, ПГУ, Пенза), Емельянов Б.В. (д-р филологических наук, УрФУ им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург), Козлова С.М. (д-р филологических наук, АлтГУ, Барнаул), Колесов И.Ю. (д-р филологических наук, АлтГПА, Барнаул), Крылова Татьяна (переводчик-лингвист, магистр права, Братислава), Лебедева Н.Б. (д-р филологических наук, КемГУ, Кемерово), Мирошникова О.В. (д-р филологических наук, ОмГПУ, Омск), Орлицкий Ю.Б. (д-р филологических наук, РГТУ, Москва), Рогачева Н.А. (д-р филологических наук, ТюмГУ, Тюмень), Семилет Т.А. (д-р философских наук, АлтГУ, Барнаул), Семькина Р.Н. (д-р филологических наук, ААЭП, Барнаул), Синеокова Т.Н. (д-р филологических наук, НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, Нижний Новгород), Скатов Н.Н. (д-р филологических наук, член-корр. РАН, ИРЛИ, Санкт-Петербург), Строганов М.В. (д-р филологических наук, ТГУ, Тверь), Строганова Е.Н. (д-р филологических наук, ТГУ, Тверь), Трунова О.В. (д-р филологических наук, АлтГПА, Барнаул), Фарыно Ежи (д-р филологических наук, Варшава, Польша), Ходанен Л.А. (д-р филологических наук, КемГУ, Кемерово), Худенко Е.А. (д-р филологических наук, АлтГПА, Барнаул), Яковлева Е.А. (д-р филологических наук, БГПУ им. М. Акмуллы, Уфа)

Учредитель: ФГБОУ ВПО «Алтайская государственная педагогическая академия»

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации средства массовой информации ЭЛ № ФС 77 — 54625 от 01.07. 2013 г.

Адрес редакции: 656031, г. Барнаул, ул. Молодежная, 55. Тел. 8 (3852) 62-32-57.

Адрес электронной почты: galina_mifo@mail.ru

СОДЕЖАНИЕ

SLAVICA

Jerzy Faryno ПАМЯТНИКИ ПУШКИНУ С ПТИЧЬЕГО ПОЛЕТА	5
Roman Bobryk СПОСОБЫ МОДЕЛИРОВАНИЯ АУДИТОРИИ В ВИЗУАЛЬНЫХ И ВЕРБАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ	93

В ПОИСКАХ ЖАНРА

Е.В. Капинос ПРИТЯЖЕНИЕ РАССКАЗА И РОМАНА (И.А. БУНИН 1920- Х ГОДОВ)	107
---	-----

ТЕКСТ МОТИВ ТОПОС

О.М. Гончарова СЕМАНТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ИМЕНИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ XIX–XX ВВ.	139
В.В. Мароши ТОПОСЫ ЗВЕРИНЦА И ЗООСАДА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВВ.	155

АРХИВНЫЕ РАЗЫСКАНИЯ

И.Е. Лоцилов «БЫЛА ЕМУ ЗВЕЗДНАЯ КНИГА ЯСНА...» (<i>Н.А. Заблоцкий и Н.А. Морозов: заметки к теме</i>)	174
--	-----

ПОЛЕМИКА

М.В. Строганов, Р.А. Боровик ФУТБОЛЬНЫЕ КРИЧАЛКИ И РЕЧЕВКИ КАК ЖАНРЫ ГОРОДСКОГО ФОЛЬКЛОРА	195
--	-----

РЕЦЕНЗИИ

А.С. Бакалов ИСТОРИЯ, СТАВШАЯ РОМАНОМ	228
---	-----

SLAVICA

ЕЖИ ФАРЫНО¹
Польша, Варшава

ПАМЯТНИКИ ПУШКИНУ С ПТИЧЬЕГО ПОЛЕТА

В статье на основе обширных материалов Интернет исследуется феномен памятника Пушкину в мировом культурном пространстве. Анализируется специфика концептуализации «русского гения» с учетом как общей, так и национальной культурных традиций, семиотическая значимость различных памятников, привлекательность для публики пластического языка скульптур, «провалы», в которых запечатлена стереотипность мышления, и «открытия», связанные с семантическими сдвигами, создающими эстетический эффект. В центре внимания – семантическая нагруженность деталей и мотивов (книга, гушиное перо, перчатки, скамейка), их генезис и историко-культурный смысл.

Ключевые слова: Пушкин, Гоголь, Шевченко, гушиное перо, скамейка, культурема, мифологема, памятник, семантический сдвиг, семиотика.

JERZY FARYNO
(Poland, Warsaw)

BIRD'S EYE VIEW AT PUSHKIN MONUMENTS

The article presents the research of numerous online data regarding a monument to Pushkin as a fact in the world cultural space. The writer investigates such issues as specific conceptualization of “the Russian genius” with regard to both global and ethnic cultural traditions,

¹ Ежи Фарыно, известный польский литературовед; один из крупнейших западных славистов, доктор филологических наук, профессор, автор многочисленных трудов по мифопоэтике русской литературы.

semiotic significance of various Pushkin monuments, the viewers' attraction to plastic language of sculpture, "failures" that capture stereotyping, and the "disclosures" associated with semantic shifts that create aesthetic effect. In the spotlight, there is the semantic load carried by details and motifs (a book, a quill pen, a pair of gloves, a bench), their origin, historical and cultural meaning.

Keywords: monument, Pushkin, Gogol, Shevchenko, a quill pen, a bench, mythologeme, cultureme, semiotics, semantic shift.

Речь пойдет о памятниках Пушкину не случайно. Во-первых, у них более чем столетняя история. Во-вторых, их много (приблизительно за 400) и они вездесущи (не только в России и в обособившихся республиках бывшего СССР или в странах соцлагеря, но и за их пределами¹). И, кроме всего прочего, именно Пушкин возведен в России в статус иконы русской культуры как для себя, так и для остального мира.

Естественно, проследить историю этих памятников или обсуждать все подряд не буду. Остановлюсь на проблематике, вытекающей из особенностей источника обозреваемого материала – интернета.

Слабости и преимущества интернета

Интернет считается мало достоверным. По сравнению с традиционными (доинтернетными) источниками его сообщения значительно менее выверены, пестрят ошибками (специально вводящие в заблуждение – не в счет). Однако с культурологической

¹ См. *Сайт о памятниках Пушкину* – Dmitry Kudinov. В статье: Елена Соболева, *Монументальная пушкиниана в Петропавловске* 04 июня 2014 (см. сайт: <http://www.caravan.kz/article/85901>) или *Пушкин со всего света*, Газета «Караван», № 22 от 06 июня 2014, обсуждая выставку фотографий Василия Коноплева памятников Пушкину в Музее изобразительных искусств в Петропавловске (Казахстан), говорит даже о тысяче: «По подсчетам Василия, сейчас в мире насчитывается как минимум тысяча памятников, бюстов, мемориальных досок, установленных в память о великом поэте», с тем, однако, что тут, как видно, имеются в виду не только памятники как таковые, но и другие мемориальные жанры-знаки».

точки зрения и в таком состоянии у него есть целый ряд преимуществ. Прежде всего он более народен и спонтанен, а этим самым и более (но иначе) информативен. Если официальные документальные сообщения и фотографии (в газетах, альбомах, музейных каталогах) исчерпываются элементарной информацией и профессиональными комментариями, и отвечают на вопрос «что это такое, кто автор, когда возникло, где находится, какова его история, даже что долженствует значить (как толковать и как воспринимать)», то интернетная стихия показывает, как это нечто функционирует в повседневности (в народе) – привлекает ли внимание (и чем), опознается ли или не опознается, какое впечатление производит, т.е. каким языком описывается, а это нам иначе недоступно, разве что в ближайшем кругу друзей (в никак нигде не закрепленном виде, кроме, в лучшем случае, случайного доступа к частной переписке или пересказам кем-то третьим каких-то разговоров).

Есть и еще одна проблема – одновременная и однопопная (не знающая ни хронологии, ни географической упорядоченности) обозримость множества памятников (их фотографий) – поисковники показывают все выложенное на данную тему на одном экранном пространстве. А это совершенно не то, что встречается в реальности, когда люди видят только этот одиночный памятник и о других ничего и ведать не ведают (разве что коллекционируют в альбомах, в своей культурной памяти или руководствуются разнообразными справочниками). Конечно, всеохватная картина с птичьего полета искусственна, но благодаря сопоставимости многого в состоянии выдать некую закономерность или некую специфичность, какой в единичном случае не видно (и в голову не приходит).

В случае интернета мы обречены на чужие фотографии разных снимающих в разных обстоятельствах. Они, как правило, и плохого качества, и не документальны (в отличие от музейных и альбомных редко заинтересованы показать снимаемый объект). И всё равно фотография не глаз. В силу своей избирательности и кадровки фотография показывает то, чего всё корректирующий живой глаз не замечает, а память не закрепляет. Так выявляются

некоторые детали, но другие остаются за кадром. Глаз же видит то, что следует, а не то, что видит.

Памятник Карамзину в усадьбе Шереметевых (установлен в 1911; автор концепции – Павел Петрович Вяземский; Остафьево) снимается по-разному, и от ракурса зависит, видно ли на нем чернильницу с гусиным пером. Были ли они или не было, по одной фотографии не определить. Дело еще в том, что и один и тот же ракурс, но в разное время, запечатлевает разное. Так, на фотографии 1911 года их не было – семь книг, одна стоит фронтально с отчетливым заглавием: «Исторія государства російскаго». На современных фотографиях на краю «крышки» постамента, тут же у лежащего тома 1, появилась чернильница с пером и изгибистый свиток бумаги поверх книг. Но тем не менее, хотя расклад книг и свитка не меняется, исчезает то одно перо, то вместе с чернильницей (см. фотографии: 10 мая 2010, октябрь 2012, весна 2013, но зимой, в январе 2012, в снегу, всё есть). Как они появились и почему исчезают, нигде ничего не сказано (надо бы запрашивать администрацию усадьбы). Почему появились (если их первоначально не было), можно догадываться – должны значить, по всей вероятности, то, что здесь Николай Михайлович Карамзин начинал писать 8-ой том своей *Истории* и что она еще не закончена. Но как быть, что считать исходным («каноническим») состоянием этого памятника и какой из них обсуждать – вопрос не второстепенный, как не безразлично и то, какой из этих его видов станет кочевать по разным публикациям и закрепляться в памяти публики без оговорок.

Бывает и такое, о чем пишет екомарусья (сентябрь 2009) в связи с памятником Пушкину в Пушкинских Горах (1959; скульптор – Екатерина Федоровна Белашова; Пушкинские Горы):

«Всю свою сознательную жизнь я сто раз в году смотрела на этот памятник как на нечто само собой разумеющееся и знать не знала о его маленьком секретике :)). И вот в прошлом году местные жители в лице любезного моего друга Николая показали мне маленькую ящерку, притаившуюся в районе полы плаща Александра Сергеевича. Такой вот своеобразный автограф оставил автор на памятнике.» (см. сайт: <http://ekomarusya.livejournal.com/19449.html?thread=209401>).

Чья это «ящерка», самой Белашовой, литейщиков, случайный натек и парейдолическая иллюзия, не известно. Существенно то, что эту «ящерку» обнаружили, пустили в оборот и что она начнет жить самостоятельно и повышать интерес к этому *Пушкину* – ее будут искать, видеть и даже создавать о ней легенды.

Еще более показательны случаи, когда ни фотография не выхватывает полочки, ни фотографирующий (чаще всего одноразово набредший на данный памятник) ее не замечает. Тогда такая фотография (без сопоставления с другими состояниями этого памятника) не намеренно обманчива – просматривающий принимает выложенное изображение за должествующий вид. Тут дополнительно информативно и то, комментирует ли кто этот ущерб или же пропускает мимо глаз и переносит в другие файлы как полноценный образ памятника.

Который и не Лермонтов, и не Пушкин

На запрос о Лермонтове среди целого ряда фотографий поисковик показал странную скульптуру, ничуть, по моим представлениям, на Лермонтова не похожую. Подписанную однако однозначно «памятник Лермонтова» с (к счастью) указанием места: «Парк скульптур на острове Канта в Калининграде». Просматриваю Калининград, опять появляется фотография данной скульптуры, на этот раз с более осторожной подписью (на английском): «никакой таблички, не знаю кто».

Перейдя к памятникам Пушкину [на очень солидном сайте-каталоге *Памятники Пушкину (глава 4 – памятники Пушкину в России после 1917 года (К - М)) Вторник, 08 Декабря 2009 г.*] под «Калининград» неожиданно наталкиваюсь на два памятника Пушкину – № 75 с подробными сведениями о памятнике на улице Космонавта Леонова (установлен 6 июня 1993; скульптор – Михаил Константинович Аникушин [1917-1997]), но без фотографии, и под № 76 на фотографию уже знакомой мне как «Лермонтов» той же скульптуры, в несколько ином ракурсе, но на этот раз без всякого описания.

Ничего не поделаешь – снова обыскиваю и Пушкина, и Калининград. Теперь, поскольку уже знаю, как выглядит то, что я

ищу, загадочная скульптура встретила несколько раз – с подписью то «Памятник Пушкину в *Саду Скульптур* на острове Канта» (Panogamio), то «думаю, что это Пушкин» (сентябрь 2013), то просто «Пушкин» (17 октября 2013; на сайте Андрея Румянцева *Скульптурные украшения городов Калининградской области (часть 2)*). Но всё равно никаких данных – ни автора скульптуры, ни даты ее там установки.

Страница музея, который заведует этим *Парком Скульптур*, фотографий не выкладывает, зато говорит, что *Парк* открыт 1 мая 1984 года, и прилагает список тогда собранных там скульптур. Ни Лермонтова, ни Пушкина в списке не оказалось, зато есть Блок Л. Терентьевой. И лишь на официальном сайте мэрии Калининграда *Парки и скверы* (с фотографиями) выяснилось окончательно, что это «скульптура “Блок” Л. Терентьевой» (без указания года). Сомнений нет – хотя она и исполнена с модернистским уклоном, Блок (каким мы его знаем по фотографиям и картинам) опознается в ней без труда. Но опять-таки, остается вопрос – как и на каких основаниях мы нечто опознаем без подсказки в виде сопровождающей таблички? И ошибка с Пушкиным говорит как раз об этом – в таком парке, где есть, в частности, Горький, Мицкевич и Шопен, ожидается скорее всего Пушкин, и что Блок – фигура и имя куда менее знакомы (а что не похож – тут в ответе инвенция художника) [см. илл. 01].

Что касается калининградского *Пушкина* Аникушина, то у него есть некоторые особенности. Это поясной портрет Пушкина на высоком прямоугольном пьедестале в центре полукруга беседки-перголы. Как и полагается классическому памятнику, возвышен и отъединен от окружения. Кроме того, в руки Пушкину скульптор дал ветку рябины с ягодами [см. илл. 02-03]. А немножко поодаль, так, что объектив не всегда улавливает и не на всех фотографиях видно, устроители сквера разбили большую клумбу в виде раскрытой цветущей книги, рядом с которой поставили скульптуру чернильницы с шикарным гусиным пером (ни дата, ни автор, к сожалению, не указываются)¹ [см. илл. 04]. В таком соседстве книга,

¹ Что они рядом, на деле заметно только тогда, когда объектив направлен на клумбу, – тогда сбоку на втором плане видно полукруг

чернильница и перо легко ассоциируются с эмблематикой поэтического творчества, тем самым и с Пушкиным. Показательно, однако, что они (продуманно или же чисто случайно) отчетливо и именно согласно правилам эмблематики отъединены от *Пушкина*.

Сам же скульптор вместо пера дал своему Пушкину ветку рябины, на деле повторяя свой же прием: сидящий Пушкин в вестибюле станции метро Пушкинская (у Витебского вокзала) в Ленинграде (1954; скульптор – Михаил Константинович Аникушин) на фоне подсвеченного в нише панно с панорамным изображением весеннего сада Царского Села – тут Пушкин держит в руках две ветки цветущей сирени.

От Сеула до Мадрида и Монтевидео

При просмотре многое можно пропустить – принять один памятник за другой и, располагая относительно качественной фотографией, на менее выразительных, тем более очень похожих, уже не останавливаться. Тем временем это серьезная ошибка. Подводят два разных принципа одновременно. Интернетный, когда одно и то же дублируется многократно в разных форматах и на разных сайтах. И презумпция оригинальности, когда предполагается, что памятник должен быть уникальным. Так, например, не сложно за счет Баку «проморгать» Вену, за счет

перголы и силуэт памятника. «Видно», конечно, если сопоставляешь обе фотографии или просто уже знаешь, что там находится.

Наиболее живописная раскрытая клумба-книга – *Kitap* – со стоящей рядом чернильницей с пером находится в городе Чамьова (Çamyuva, Kemer, Antalya, Türkiye) рядом с курортом Кемер в провинции Анталия в Турции (год ни дизайнер не указаны) [см. илл. 05]). Нельзя обойти вниманием и гигантскую клумбу-книгу *Живые страницы* перед Донской Государственной Публичной Библиотекой на Пушкинской улице в Ростове-на-Дону (2009; дизайнера установить не удалось [см. илл. 06]).

В семантическом же отношении наиболее эмблематична скульптура стилизованной под деревянный колодец чернильницы с тремя перьями перед международным домом-центром писателей и переводчиков на улице Анны в Вентспилсе в Латвии (июнь 2005 года; Starptautiska Rakstnieku un Tulkotāju centra-majas; Annas iela13, Ventspils [см. илл. 07]).

Долны – Мадрид, за счет Белграда – Асмэру, Костанай, Нальчик и Сеул, за счет Люблины – Шумен и Монтевидео, а за счет Минска – Рим или наоборот. Иногда настораживает различие фонов (если это не чистое небо либо какой парк) или некая разница постаментов. Спасает же отсутствие данных, то есть, их поиск – щелкаешь на каждую фотографию: «а вдруг там кто что объяснил». Тогда оказывается, что один и тот же памятник мультиплицирован – установлен в нескольких городах и нескольких странах без заметных или вообще без каких-либо модификаций.


В итоге прорисовываются две совершенно разных картины. Одна – энтузиазм, восторг, гордость, что «солнце русской / мировой поэзии» и «наше всё» – Пушкина – знают и почитают во всем мире и ставят ему памятники. Это естественные отклики тех, кто встречает такой памятник единожды, не вчитывается в сопровождающие таблички (если они прикреплены), не проверяет по интернету или вообще не задается никакими вопросами. Более того – это чисто эмоциональные реакции на статус «памятник» и имя «Пушкин», на деле совершенно оставляющие без внимания как самое скульптуру (удовлетворяет то, что ее запечатлевают фотоаппарат – рассматриваться будет «потом, дома»), так и ее автора (художник – скульптор – лишняя подробность, если только это не требующее восхищений громкое имя¹).

С птичьего же полета картина принципиально меняется. Энтузиазм потухает (он наличествует только в официальных речах с их возвышенной риторикой во время торжественных церемоний открытия такого памятника²).

¹ В отличие от поведения на выставках и галереях, где принято (по каким-то неписанным внушениям) смотреть как раз произведения и художников и запоминать их названия и имена. О других проблемах речь пойдет дальше.

² Но тут опять речь о Пушкине, а не об открываемом памятнике и его авторе (этот часто и вовсе не упоминается даже в серьезных репортажах всяких СМИ). Снимки тоже показательны – сосредоточены не на памятнике, а на властях и почетных гостях такого торжества (иногда и на спонсорах).

При этом поражает риторика – начинается с такой высокой ноты, что дальше и сказать уже ничего невозможно. Поэтому такие речи превращаются в сосредоточенную на самой себе парадигму эпитетов. Но



она зажигателна, ее повторяют и многие интернавты, не замечая, что таким образом сами себя лишают всякого языка. Почему так происходит – вопрос для культурологии. Но, всё же кажется, что основная причина – стремление передать (выразить) возвышенные чувства. Отсюда и нередко встречаемая ирония / насмешка в связи с такими формулами-клише.

Особенно хорошо видно эту холостую риторику тогда, когда ее возвышенному тону противоречит путаница сообщаемых фактов. Так в официальном сообщении Университета в Шумене говорится (см. сайт: <http://shu-bg.net/nauchni-zvena/rusistika/rusistika-fotogaleriya/>):

«200 години от рождението на А.С. Пушкин.

Откриване на бюст-памятник на А.С. Пушкин.

В отбеляването на юбилея на А.С. Пушкин участва делегация от предприемачи и спонсори от Русия начело с И.П. Новосолов, помощник на депутат от Думата на Руската федерация и председател на Дружеството за дружба с Еритрея. Делегацията подари на Шуменския университет бронзов бюст на А.С. Пушкин, който бе поставен във фойето на университета. Автори на паметника са московските скулптори Г. Потоцкий и Н. Кузнецов-Муромский. Мраморният постамент за бюста бе подарен от Руското консулство във Варна. На тържественото откриване, освен гостите от Москва, присъстваха консулт на Руската федерация във Варна А.В. Шчелкунов, председател на Съюза на руските писатели В. Ганичев, ректорът на Шуменския университет проф. д-р М. Георгиева, представители на обществени организации в Шумен, студенти, ученици, жители на града.

В тържествения концерт взеха участие студенти и преподаватели от специалностите Руска филология, Английска филология, Немска филология, Музикална педагогика на Шуменския университет, ученици от училището по изкуства с преподаване на руски език “С. Доброплодни” и деца от детската градина № 19 в Шумен. На сцената бяха изпълнени стихове от А.С. Пушкин на различни езици (руски, английски, немски, френски, полски, турски, български), музикални произведения и романси по стихове на А.С. Пушкин. Бяха наградени победителите в конкурсите за рисунка и есе “Моят Пушкин”, наградите бяха връчени от представителите на руската делегация»,

где так и не исправлены и никем из интернавтов не прокомментированы три серьезные ошибки:

должно быть не «200-летие», а «210-летие»;

не «скульпторы Г. Потоцкий и Н. Кузнецов-Муромский», а только «Николай Кузнецов-Муромский» (*Пушкины* Григория Викторовича Потоцкого тоже распространяются подобным образом, но не эти);

Игорь Петрович Новосёлов (1930) не «помощник депутата Думы РФ», а, согласно *Википедии*,

«По состоянию на 2014 год Игорь Петрович Новосёлов занимает должность помощника Председателя Комитета Государственной Думы ФС РФ по обороне, является членом Лиги военных дипломатов и ответственным секретарём Пушкинской секции Союза писателей России»; то же, что он «Президент Общества Дружбы Россия – Эритрея», верно, но, думается, что в этом случае обязательно следовало бы сказать, что он «является одним из инициаторов установки памятников русским деятелям культуры и истории как в России, так и за рубежом» и что «По личной инициативе пропагандирует русскую культуру в зарубежных странах и на территории России путём установки памятников, посвященных русским писателям и поэтам [прежде всего Пушкину – *J.F.*]. С его участием установлено 7 памятников в России и 17 за рубежом»

(цит. по статье *Новосёлов, Игорь Петрович* в *Википедии*).

И еще один пример – Ирина Смирницкая в статье *В Монтевидео установили бюст Пушкина* (15.07.2014 – ИА «Росмедиа» специально для портала «Русский мир») пишет:

«Бронзовый бюст великого русского поэта Александра Пушкина установлен в Национальной библиотеке Уругвая. [...]

Как заявил президент благотворительного фонда «Диалог культур», автор проекта бюста поэта для Национальной библиотеки Уругвая Игорь Новосёлов, «Пушкин не только для нас, но и для всего мирового сообщества – это символ России, русского языка и культуры». По его мнению, творчество великого русского поэта «близко латиноамериканцам, потому что в творчестве Пушкина было много произведений, посвящённых свободе, а история России и всех стран Латинской Америки связана с борьбой за независимость».

Церемония открытия бюста поэта завершилась под звуки арфы, которую специально для этого позаимствовали в национальном симфоническом оркестре крупнейшего столичного уругвайского театра «Солис»».

Возможно, что «автор проекта бюста поэта для Национальной библиотеки Уругвая» это Игорь Новосёлов (проверить затруднительно), но автором (скульптором) этого бюста является Николай А. Кузнецов-Муромский, а Новосёлов – скорее всего, инициатор (автор) проекта установки памятников Пушкину во всех столицах мира.

Оказывается:

– Вена (20 сентября 1999; скульптор – Юрий Г. Орехов [1927-2001]; Therme Oberlaa, Kurbadstraße, Wien) → Баку (12 октября 2001; скульптор – Юрий Г. Орехов [1927-2001]). Различаются только пьедесталами [см. илл. 08-09].

– Село Долна (1972; скульптор – Олег Константинович Комов [1932-1994], архитектор – Р. Курц; усадьба Ралли / Ralli; Dolna, Moldova) → Мадрид (1981; скульптор – Олег Константинович Комов [1932-1994]; Fuente del Berro, Madrid). Разницы никакой, даже в пределах пьедесталов [см. илл. 10-11].

– Белград (19 октября 2009; скульптор – Николай А. Кузнецов-Муромский; парк испред студентского дома Краля Александар I, улица Краля Александра, Београд, Србија) → Асмэра (28 ноября 2009; авторы – Николай А. Кузнецов-Муромский, архитекторы – Михаил Судаков, Мария Ожерельева и как автор идеи поставить памятник Пушкину в Асмэре – Зураб Церетели; Asmara, Eritrea) → Нальчик (30 августа 2010; скульптор – Николай А. Кузнецов-Муромский; Кабардино-Балкария, Россия) → Костанай (5 сентября 2010; скульптор – Николай А. Кузнецов-Муромский; Костанай, Казахстан) [см. илл. 12-15]. Отличаются только оформлением пьедесталов и надписей, особенно в Нальчике, где вместо бетонной тумбы выбрана нерегулярная каменная глыба, на отполированной части которой воспроизведена популярная подпись Пушкина «АПушкин». Кроме того, в Нальчике буквально через несколько дней после открытия вандалы отломали Пушкину перо.

– Любляна (28 марта 2009; скульптор – Николай А. Кузнецов-Муромский; открыт в мэрии, потом перенесен в Славянскую библиотеку – Slovanska knjižnica, Ljubljana, Slovenija) → Шумен (6 июня 2009; скульптор – Николай А. Кузнецов-Муромский; холл Педагогического Факультета Университета

«Епископ Константин Преславски», Шумен, Болгария) [см. илл. 18] → поселок Прохоровка (16 мая 2012; скульптор – Николай А. Кузнецов-Муромский; Белгородская область, Россия) (15) → Монтевидео → (16 июля 2014; скульптор – Николай А. Кузнецов-Муромский; Национальная Библиотека, Монтевидео, Уругвай / Biblioteca Nacional, Montevideo, Uruguay).

Разница в том, что в Прохоровке этот бюст стоит не в помещении, а на площади и высится на трех пирамидально составленных прямоугольных блоках.

Самое же интересное выдает сопоставление стоящих фигур Пушкина в Белграде, Асмэре, Нальчике и Костанае и бюстов в Любляне, Шумене, Прохоровке и Монтевидео. Эти бюсты оказываются усечениями тех полноформатных фигур. Единственное их отличие – это появление в разрезе рубашки нательного крестика (в форме простого четырехконечного креста, с несколько удлиненным нижним концом, без каких-либо изображений и надписей) [см. илл. 18-19]. По каким соображениям данные бюсты получили крестик – нигде не объясняется и не оговаривается.

– Минск (1999; скульптор – Юрий Г. Орехов [1927-2001]; Сторожевая горка на берегу Свислочи, Минск, Беларусь) → Рим (6 июня 2000; скульптор – Юрий Г. Орехов [1927-2001]; Вилла Боргезе в Риме / Villa Borghese, Roma, Italia) [см. илл. 20-23]. Минимальная и не сразу заметная разница в конструкции топчанов, на которых восседает фигура Пушкина.

Энтузиазм снижает и еще по одной причине. Все эти памятники – не только «Дар правительства Москвы» или Международной Федерации русскоязычных писателей (МФРП), но и преимущественно произведения российских скульпторов¹.

¹ Как соотносятся друг с другом инициатива Новосёлова (см. примечание 4) и учрежденная в январе 2005 года Международная Федерация русскоязычных писателей (МФРП) – нигде не объясняется. Во всяком случае, по поводу открытия бюста Пушкина в Скопье в Македонии (15 июня 2009; скульптор – Леонид Ватник; архитектор и устроитель сквера – Любомир Гиговски) говорится так:

Обман зрения или Пропадающие перья

В случае римского *Пушкина* дважды промелькнуло гусиное перо, но только на очень маленьких и совершенно неотчетливых фотографиях во время церемонии открытия памятника (6 июня 2000). На остальных, покрупнее (но тоже не особо качественных; тиражированных, однако немногочисленных), никакого пера не видно, следов поломки тоже не высмотреть.

На более крупных, более отчетливых (и более численных) фотографиях такого же минского *Пушкина* (1999) наоборот – перо есть. Но на двух-трех пера никакого. Удерживая в памяти те с

«Македония, Скопье – Международная Федерация русскоязычных писателей (МФРП) и Международный общественный фонд «Мир без войны» несмотря на так называемый экономический кризис, продолжают удивлять общественность в России и за рубежом, целенаправленно осуществляя реализацию совместной уникальной программы “Всемирное культурное наследие, фундаментальные ценности и русский язык”. ... Это пятый (!) за год памятник, устанавливаемый Международной Федерацией русскоязычных писателей».

А по поводу проекта МФРП так (3 марта 2008):

«Международная Федерация русскоязычных писателей разработала специальную программу “Всемирное культурное наследие, фундаментальные ценности и русский язык”, в рамках которой по всему миру планируется устанавливать памятники великому русскому поэту Александру Пушкину, сообщил РИА Новости председатель правления этой организации, писатель Олег Воловик.

По его словам, планируется установить памятники Пушкину по всей планете – в странах Африки, Европы, Латинской Америки.

В настоящее время уже достигнуты договоренности об установке памятников великому русскому поэту с властями Греции, Камеруна, Бенина, ведутся активные переговоры с Никарагуа, Аргентиной, Венгрией, Гайаной, Вьетнамом, Конго, Мали. В частности, в Греции намечено установить два памятника поэту – на острове Крит и в Аркадии. Все памятники выполнены по одному авторскому проекту скульптора Леонида Ватника и представляют собой бронзовый бюст Пушкина высотой 1,1 метра».

пером, можно даже высмотреть некий обломок [см. илл. 21]. Но поскольку эта деталь (правая рука) отдельно не снята крупным планом, остается думать, что это лишь вызванный знанием обман зрения, или найти хоть какой комментарий.

Было ли перо и пропало ли – вопрос не из принципиальных. В семантике скульптуры от этого ничего не изменяется. Здесь существеннее другое – реакция на поломку. Обычно она замыкается на возмущении по поводу повсеместного вандализма. Но не в случае Пушкина, к тому где-то за границей. Здесь возмущение перерастает в негодование и переименовывается если и не в «свяотатство / кощунство», то в оскорбление национальной гордости, а то и вообще в «агрессивную русофобию»¹.

¹ Вандализмы и их последствия бывают всякие. Так, например, на Лермонтовской площадке в Кисловодске в 2009-м году был полностью разрушен бюст Лермонтова (построена в 1948-ом, бюст, как и *Демон* в гроте под площадкой, вкомпонован в 1971; скульптор – Гурген Вараздатович Курегян [1943-2002]) искателями кладов после того, как газета "Кисловодская правда" «напечатала заметку [...] о том, что при строительстве площадки в ней был спрятан сверток с золотыми монетами» (см. сайт <http://shibaew.livejournal.com/10168.html?thread=7352> от 14 сентября 2010).

В Барнауле на проспекте Строителей рядом с библиотекой имени Н.К. Крупской была установлена *Яблоня* – железное деревце и скамейка с медным яблоком на ней (дата и автор не указаны). Яблоко почти сразу же украла. Устроители вместо яблока посадили фигурку кота (из несоблазнительного сетчатого металла). Кот пока уцелел. Но произошло переименование. По всей вероятности в результате более сильной пушкинской мифологемы «ученый кот» *Яблоню* стали называть *Дубом* (хотя на дуб она ничуть не похожа). (См. заметку от 9 марта 2013 *Кот под дубом*, Барнаул).

А другой пример показывает нечто иное, то, что словом «вандализм» не следовало бы смягчать. Это случай с *Открытой книгой* перед Алтайским Университетом (12 октября 2007; инициатор установки – Владимир Фаращян). Конструкция очень прострая – на невысоком постаменте наклонно установлена раскрытая книга, на левой странице которой выписан армянский алфавит, а на правой русский, а к лицевой стенке постаumenta прикреплен неприязательный золотой ключик. Идея тоже четкая и понятная: армянско-русская дружба, взаимопознание, ключ к знаниям и взаимопониманию. И всё равно ключик сразу же отломали (см. статью от 16 октября 2007 [источник: алтапресс.ру]: Мария Стрыгина,

Всего сутки простоял нетронутым памятник Открытой книге в Барнауле. 13 октября с него украли “золотой ключ”). Но на этом дело не закончилось:

«Как уже писала “РГ” (№ 23 от 05.02.2008), в начале февраля неизвестные замазали гранитный памятник “Открытая книга” желто-красной краской, а сверху нарисовали националистический символ “Сварогов квадрат”»

(Евдокия Крюкова, “Сварогов квадрат” попал под статью. “Российская газета” – Алтай № 4590 от 15 февраля 2008 г.; и см. другие публикации: от 04.02.2008 – *В Барнауле вандалы осквернили памятник российско-армянской дружбе*; от 06.02.2008 – *“Открытая книга” в Барнауле подверглась нападению вандалов*)

При этом необходимо уточнить, что «замазали» не весь «памятник», а страницу книги с армянским алфавитом.

В Польше в городе Вроцлав / Wrocław постоянно вырывают гусиное перо из руки *Александра Фредро* (драматург, поэт, литератор Aleksander Fredro [1793-1876]; стоявший с 1879 года во Львове памятник [скульптор – Леонард Маркони / Leonard Marconi (1835-1899)], после войны долго квартировал в Варшаве и затем был перенесен во Вроцлав и там повторно открыт 15 июля 1956). Лет двенадцать тому назад консерваторы решили спасти это перо и прикрепить его к ладони специальным шурупом, но и это не помогло. Затем стали приклеивать его запасные пластмассовые копии поверх ладони, тем не менее в одном первом полугодии 2012 года крали одиннадцать раз (см. заметку *Fredro odzyska pióro... znowu* от 11 июля 2011 на сайте <http://www.wroclaw.pl/fredro-odzyska-pioro>) и более обстоятельную статью: Beata Maciejewska, *Fredro nie może pisać. Pióra mu kradną lub źle przykręcają* от 13 ноября 2012 на сайте http://wroclaw.gazeta.pl/wroclaw/1,35771,12844914,Fredro_nie_moze_pisac_Pióra_mu_kradna_lub_źle_przykręcaja.html#ixzz3JjjlOwCC).

Иногда сами художники и архитекторы пытаются предусмотреть выходы хулиганов и озорников, хотя все возможные проделки никак не предвидеть. Так, например, скульптор Казимеж Густав Земла / Kazimierz Gustaw Zemła [1931] передумал давать в левую руку своего *Генрика Сенкевича* (памятник открыт 29 июня 2010 в городе Кельце / Kielce, Польша) перо, «поскольку его быстро отломают», но в обсуждаемой модели оставил ладонь несколько раскрытой, на что кто-то из публики заметил, что в такую ладонь не сложно вставить пивную банку (см. сайт: <http://www.um.kielce.pl/pomitab/obiekty/sienkiewicz/>), в результате чего

В конце концов повезло. И то в обоих случаях. Римское перо нашлось на хорошей фотографии памятника со стоящим рядом и облокотившимся о пьедестал самим скульптором Юрием Ореховым (без указания даты и автора снимка; см. сайт МОУ «Средняя общеобразовательная школа № 3» имени Героя Советского Союза В. Корнеева, г.о. Электросталь Московской области – <http://uch.znate.ru/docs/4264/index-4758.html>), что значит, что перо не только, было, но и было предусмотрено художником. Пока не нашлось только никакой информации, когда и как оно пропало [см. илл. 22-23].

О пропаже же минского пера сообщало СТВ (16 марта 2010; в интернете с фотографией и в сопровождении видео):

«16/03/2010

У бронзового Пушкина в Минске украла перо

скульптор соответственно перекомпонировал эту ладонь. Но всё равно остроумники всегда что-то находят, то наряжают его в вязаные шапочки и окутывают шарфами или приклеивают усы вверх торчком (20 июня 2012), то по крайней мере фотографируют «с сюрпризом» (даже не прибегая к фотожабе выхватывают ту или иную деталь фона или находят некий неожиданный ракурс).

Интересно при этом, что в другом, во многом сходном памятнике Сенкевичу в Веве (открыт 25-го ноября 2006-го года в саду Гранд Отеля – Jardin de Grand Hôtel du Lac, Quai Perdonnet, Vevey), тот же скульптор (Gustaw Zemła) от пера не отказался, хотя дал почему-то анахроническое гусиное, вместо Паркера (Parker, модель 1890-го года), которым на деле Сенкевич там и писал, а в Доме-Музее Сенкевича в деревне Воля Окшейска / Wola Okrzejska сидящая за письменным столиком восковая фигура значительно более молодого Сенкевича (появилась летом 2012 – см. сайт: <http://old.tygodniksiedlecki.com/artykuly.php?id=17542>) пишет уже вытеснившей к тому времени перьевую обыкновенной ручкой – перодержателем с вставным металлическим пером. Тем не менее так же гусиным пером, но высеченным непосредственно на каменном корпусе фигуры, атрибутирован *Сенкевич* и в городе Быдгощ (18 мая 1968; скульптор – Станислав Горно-Поплавски / Stanisław Horno-Popławski [1902-1997]; park Jana Kochanowskiego, Bydgoszcz, Polska).

Памятник русскому поэту Александру Пушкину в Минске подвергся атаке вандалов. Пушкин лишился бронзового пера, сообщает СТВ.

Памятник Пушкину в честь его 200-летию был преподнесен в дар Минску от мэрии Москвы 10 июля 1999 года. Скульптура расположена на набережной Свислочи напротив многоэтажной гостиницы “Беларусь”.

Belmy.by»

В Минске припаяли новое, в Риме – неизвестно (новых фотографий пока нет), а вот в Нальчике восстанавливать отказались.

Во всех этих случаях перо удивляет. Зачем стоящему на высоком пьедестале в позе декламатора раскрытая книга в поднятой левой руке и гусиное перо в опущенной правой (Белград, Асмэра, Нальчик, Костанай, Сеул) – иначе как переведенной на уровень скульптуры описательной риторикой не объяснить. Тем более, что этот *Пушкин* в книгу не смотрит, а перо держит вовсе не в готовности записывать, скорее в роли какой-то тростинки, мотивирующей кинетику фигуры (по принципу сценической занятости рук актера).

Еще сюрреалистичнее перо в Минске и в Риме. Если там Пушкин дан по крайней мере в легкой домашней одежде (полурасстегнутая кофта и мягкие брюки), то тут он в полном прогулочном и вовсе не летнем наряде – сюртук, плащ, рядом шляпа-котелок. Сидит же на стилизованной под топчан вовсе не кабинетной, а скорее на садовой антиклизированной скамье.

Гусиные перья не то, что карандаши или изобретенные многие десятилетия спустя вечные перья (авторучки, самописки), которые, действительно, стали носить с собой в нагрудных кармашках пиджаков (в иконографии их изображали как знак интеллектуального труда). К гусиным же перьям требовалась чернильница, а они сами быстро стирались, и их надлежало часто подрезать. Пушкин, как известно, состригал их почти до конца и, бывало, писал еле удерживаемыми в пальцах огрызками.

Откуда такой семиотический сдвиг – понятно. Из эмблематики, когда некое центральное изображение сопровождается комментирующими (объясняющими) его

артибутами-символами. Но если в эмблематике они разъединены и являют два соположенных отдельных ряда (ср. клумбу-книгу с чернильницей в Калининграде), то здесь они включены в сюжет, в основное изображение, и становятся всего лишь предметами быта (как в жанровой живописи) – Пушкин зачем-то держит перо в никак не мотивирующих его обстоятельствах, и какую-то книжку. Какую? Свою или некую чужую? Читает что-то, декламирует нечто свое по книжке, хотя в нее и не смотрит?

Легко догадаться, что книга и перо призваны тут обозначать, что перед нами «поэт». Но получается ли это? Кто узнаёт в нем Пушкина и знает, кто таков Пушкин, и без этого знает, что это поэт. Атрибутика ничего нового не вносит. А для тех, кто не знает и не узнаёт, данные атрибуты могут заключать любой смысл из семантического поля «хроникер, писатель, мыслитель, ученый», а то и «читатель / декламатор»¹.

¹ Выходя за пределы пушкинской иконографии, но, оставаясь при перо и книге, уместно указать хотя бы на такие известные памятники как:

– памятник анонимному летописцу в городском парке (Városliget) в Будапеште *Anonymus* (1903; скульптор – Миклош Лигети / Miklós Ligeti [1871-1944]), хотя в руке он держит не гусиное перо, а более соответствующую временам персонажа грифельную палочку [см. илл. 36-37].

– памятник испанскому философу-богослову Кампоманесу (Pedro Rodríguez de Campomanes y Pérez, primer conde de Campomanes [1723-1802]) в городе Овьедо (Oviedo, Asturias) – *El Monumento a Campomanes* (26 февраля 2003; скульптор – Amado González Nevia, более известный под именем Fávila), где склонившийся над доской с бумагами и чернильницей Кампоманес пишет большим гусиным пером [см. илл. 38-39]. Попутно отметим, что гусиные перья были изобретены и вошли в обиход в конце V века н.э. именно в Испании.

– И ради чистого любопытства напомним еще о корове *Vacamões* (2006; художники – Cristina d'Eca Leal, Fabrice Ziegler, Joana d'Eca Leal, Ricardo Dominigues) на проходившем в Лиссабоне в 2006 году *Parade of cows / Cow Parade* [см. илл. 40]. Корова (по-португальски *vaca*) стилизована под памятник португальского поэта эпохи Ренессанса Камозанса (

[Luis Vaz de Camões (1524-1580)], откуда и ее каламбурное название, объединяющее в себе слово «vaca / корова» имя «Camões», и соответственно полулежащая поза пишущей стихи большим гусиным пером в левом копыте. Здесь интересны две вещи. То,

что подобного памятника Камюэнсу нигде в Португалии нет, и никаких перьев ему не дают. И то, что все-таки современные художники вспомнили о пере, что значит, что мотив жив (рассчитан на широкую и случайную публику *Парада коров*). Однако и тут его связь с семантикой *‘поэтического творчества’* далеко не очевидна.

– Из памятников в России небезынтересны такие как Петру Андреевичу Вяземскому (1911; отлит по оригиналу 1855-го года принцессы Терезии Ольденбургской; усадьба Остафьево) [см. илл. 35], бюст Лермонтова на Лермонтовской площадке в Кисловодске (построена в 1948-ом, бюст, как и *Демон* в гроте под площадкой, вкомпонован в 1971; скульптор – Гурген Вараздатович Курегян [1943-2002]) [см. илл. 34] и Екатерине Великой (14 сентября 2008; скульптор – Александр Рожников; Подольск).

Ситуация с бюстами Вяземского и Лермонтова похожа на уже знакомую нам ситуацию с идентификацией «пальма или перо» в случае памятника Пушкину в Аддис-Абебе. Но если там трудности возникали из-за свойств фотографии, то здесь причина в скульптурной пластике и в нашей установке на перо – кто ищет перо, скажет «перо». Бюст Лермонтова помещен в круглой нише обрамленной бронзовым венком с растительными мотивами, и издали создает впечатление медальона, под «медальоном» (с правой для зрителя) несколько асимметрично изгибается большое гусиное перо, которое из-за размеров не сложно принять и за пальмовую ветвь [см. илл. 34]. Бюст Вяземского тоже очень простой, портретный, с той особенностью, что «оно» непропорционально большое и идет по диагонали через всю грудь снизу вверх, от основания по правой стороне к левому плечу и загибается на нем, что заставляет засомневаться и сказать «пальмовый лист» [см. илл. 35]. К счастью ни одно ни другое не вызывает семантического конфликта – предположительное «перо» активизирует смысл *‘писатель / поэт’*, а «пальмовый лист» – *‘увенчан пальмой / достоин славы’*.

Ситуация с *Екатериной* сюжетна. Она с пером в правой руке присела на диванчик к письменному столику со стоящей чернильницей на нем и большим листом бумаги – пишет *Указ*, слова которого воспроизведены на картуше у подножия постамента: «всемилодивейше повелеваем переименовать городомъ экономическое село Подоль» (памятник открыт в день 227-летия городских прав Подольска, полученных в 1781 году) (подробнее см. статью от 19.09.2008: Ирина Иванова, *Великий указ. В Подольске открыли памятник основательнице города* на сайте <http://www.rg.ru/2008/09/19/pamyatnik.html>). Тут перо не имеет ничего

Ближайший и очень наглядный пример – поставленные почти одновременно два памятника в Харькове: бюст Пушкина на высоком ступенчатом сужающемся кверху постаменте (1904; скульптор – Борис Васильевич Эдуардс [Boris Edwards] (1860-1924); первоначально в начале Театрального сквера, в 1935 году передвинут на площадь Поэзии) и бюст Гоголя на такой же конструкции постаменте (1909; скульптор – Борис Васильевич Эдуардс; ул. Сумская у Театральной площади, Харьков, Украина). Оба бюста портретны, с той разницей, что если *Пушкин* – классический бюст без какой-либо атрибутики (даже на цоколе), то *Гоголь* – поясной, с руками на груди и получил в руки гусиное перо (в правой) и несколько листов бумаги (в левой) [см. илл. 24].

Здесь хорошо видно, что ни перо, ни бумага (книга) не связаны с поэтическим творчеством. Сема *‘поэт’* извлекается из них (из обширного поля *‘письменность’*) по надобности и согласно нашим знаниям о представленной фигуре. В случае *Гоголя* эта сема оформится словом «писатель»¹.

общего с поэтичностью или сочинительством, в лучшем случае может только подчеркивать значимость акта и письменного документа.

Иными словами, перо не самостоятельно и ничего не определяет (ни Пушкина, ни Екатерину), оно имеет такой же статус как и аналитический эпитет в риторике – эксплицирует тот смысл, который заложен в им атрибутированном персонаже или действии. Собственную семантику, как и любой другой предмет, оно выявляет лишь в пределах парадигмы своих разновидностей, их культурной стилистической / ценностной дифференциации, где бывают случаи, когда из-за своих особенностей становится опознавательным знаком (и даже, по образцу реликвии, носителем магического присутствия) своего владельца (как перо Гете для Пушкина). По этой причине пропажи пера смысла скульптуры не меняют – его отсутствие не становится «значимым отсутствием», разве что только знаком вандализма. А когда отсутствие замечается и становится значимым – другой вопрос. Первый шаг – это сопоставление (ср. незаметность для одних и заметность для других закрытой / открытой книги в примечании на с. 30).

¹ Если в Харькове перо получил *Гоголь*, а *Пушкин* (того же скульптора) ничего, то в Вилле Боргезе в Риме наоборот – перо оказалось у *Пушкина*, а у там же поставленного *Гоголя* (*Monumento di Nikolay Gogol*, 2002; скульптор – Зураб Церетели; Villa Borghese, Roma, Italia) в руках очутилась увенчанная лаврами маска самого Гоголя. Семиотический статус

и семантика атрибутов, как видно, неустойчивы. А если, то скорее всего в пределах творчества одного художника (тут – скульптора).

Выходя за рамки пушкинского ряда, нельзя обойти вниманием особенности скульптурного изображения св. Кирилла и Мефодия в Болгарии, в Словакии и отчасти в Македонии. Там их почитают как Просветителей, создателей славянской азбуки (со временем получившей название кириллицы), а то и вообще славянской письменности и даже языка. Поэтому как на фресках и иконах, так и в скульптурах их образы сопровождаются не только крестами, Евангелием и благословляющими жестами, но и свитками со славянским алфавитом и именно мотивом пера, которое значит прежде всего ‘*письменность*’. В Болгарии и Македонии срабатывает еще и так называемая *Солунская легенда*, согласно которой, когда некий Кирилл из Каппадокии или из Александрии (потом этот сюжет был приписан св. Кириллу, т.е. Константину Философу) обдумывал, как выполнить возложенную на него миссию христианизировать славянские племена, перед ним появилась птица (то ли голубь, то ли ворон) с пучком заточенных перьев для письма в клюве, которые, проникнув в его тело, лишили его понимания греческого, зато озарили – дали ему знание до этого ему непонятого славянского и заодно способствовали изобретению славянской азбуки (перьев было столько, сколько и нужных букв – то ли 32, то ли 35).

Поэтому в часто неотличимой паре фигур св. Кирилл узнается по перу и азбучному свитку (обратная картина, чем в случае *Пушкина*, *Гоголя* или *Апонытис’а / Летописца*, – по перу они только квалифицируются как писатель, поэт, мыслитель или хроникер). Тем не менее и в случае Кирилла и Мефодия дело не так просто.

В композиции *Кирилл и Мефодий* перед Национальной библиотекой в Софии / Народната библиотека «Кирил и Методий» в София (проект 1963, открытие 1972; скульптор – Владимир Гиновски [1927]) Кирилл атрибутирован пером. Но, не зная, кто изображен (надписи на цоколе первоначально не было; значительно позже появилась «Пресветите брата първоучители Кирил и Методий» [ее даты и автора не удалось отыскать]) и видя за ними Национальную библиотеку, понимать это перо приходится упрощенно.

Как дар Болгарии точную копию этой же скульптуры (тоже без надписи на цоколе) поставили и в Мурманске (22 мая 1990; ул. Софьи Перовской, Мурманск, Россия [см. илл. 41]). Установлена перед зданием Областной научной библиотеки, однако из-за окружающего ее парково-архитектурного контекста тут перо и вовсе не очевидно, а соседняя научная библиотека переводит ассоциации на другие пути, далековатые от основной

идеи открытия этого памятника в «День славянской письменности и культуры».

Ради полноты картины напомним еще такие болгарские композиции *Кирилл и Мефодий* как:

– Пловдив (1996; скульптор – Петко Москов), где сидящий Кирилл атрибутирован не только пером (в правой руке, левую держит на раскрытой книге), но и стоящей перед ним чернильницей, а стоящий над ним Мефодий (узнается по крестам на омофоре) развивает свиток со славянским алфавитом, что, по всей вероятности, означает, что они переводят священные тексты на славянский.

– Параджик (24 мая 2005; скульптор – Спас Киричев). Оба стоят, оба придерживают золотой свиток со славянской азбукой, при этом в левой руке у Мефодия Священное Писание (закрытый фолиант с крестом), а у Кирилла в правой – гусиное перо (на уровне груди).

Особо следует отметить композицию *Кирилл и Мефодий / Cyril a Metod* (1987; скульптор – Виллиам Шиффер/ William-Schiffer [1920-2007]).


На территории Института Кирилла и Мефодия в Риме сидящий Кирилл в монашеском облачении с капюшоном пишет в книге гусиным пером.

Но в копии той же скульптуры в словацком городе Трнава (15 октября 2012; оригинал 1988 года; скульптор – Виллиам Шиффер/ William-Schiffer [1920-2007]) (Университет св. Кирилла и Мефодия в Трнаве, Словакия / Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnave, Slovensko) вместо гусиного пера дали Кириллу стило (палочку с острым концом), которое легко принять за современную шариковую ручку. То же сохранено и на печати, автором рисунка которой является художник Иван Шурманн – Razitko (Trnava 12 Oct 2013; autorez grafického návrhu je akademický malír pan Ivan Schurmann).

Зато в логотипе Университета Кирилла и Мефодия (основан 24 апреля 1949) в македонском Скопье (Университет «св. Кирилл и Методиј»), Скопје; автор логотипа не назван) контур Кирилла атрибутирован именно гусиным пером.

Гусиным пером (и глаголицей) пишет и св. Климент, изображенный на одном из барельефов на пьедестале памятника *Св. Климент и св. Наум Охридски* (12 июня 2010; скульптор – Перо Кованцалиев; Скопје, Македония).

На построенном в рамках грандиозного проекта «Скопје 2014» Мосту Искусства / Мостот на Уметноста среди 29 фигур заслуженных деятелей македонской культуры есть несколько атрибутированных пером или более привычной нам ручкой – Кирил Пејчиновиќ [1771-1845] и Григор Прличев [1830-1893] гусиным пером; переводчик и детский писатель Зекирия Неджати / Зекирија Неџати / Necati Zekerija [1928-1988] в правой руке



держит перед собой обычную ручку, а левой держит сзади раскрытую книгу; композитор Властимир Николовски [1925-2001], стоя, записывает нечто в нотной тетради привычной нам ручкой; в двойной композиции *Братья Миладиновы / Браќата Миладиновци* стоящий Константин, хотя и поэт [1830-1862], никак не атрибутирован, а сидящий на первом плане просветитель Димитрија [1810-1862] пишет в раскрытой на коленях книге, но не еще популярным в то время гусиным пером, а уже входящей тогда в обиход ручкой с металлическим пером; большинство же просветителей, писателей, поэтов и ученых атрибутированы только книжкой, то раскрытой, то закрытой и в разных положениях (благодарю за детальные фотографии, снятые 7 ноября 2014, и пояснения проф. Института Славистики ПАН в Варшаве Лиллу Мороз Гжеляк / Lilla Moroz-Grzelak, IS PAN, Warszawa).

Интересно, что гусиное перо и стальное перо сохранили свою эмблематичность как знак словесного мастерства и творчества в названиях и логотипах бесчисленных издательств, книжных серий, премий и конкурсов типа «Перо Руси» – Национальная литературная премия (Россия), стальное перо; Всероссийский конкурс публицистических работ школьников «Золотое перо», гусиное перо в клюве сороки; Республиканский Фестиваль «Алтын Калэм / Золотое перо» (Татарстан), гусиное перо; «Серебряное Перо» – ежегодный Международный открытый творческий конкурс журналистов» для украинских и зарубежных журналистов (Украина), гусиное перо; Фестиваль молодых писателей Ягодины / Festival Mladih pisaca Jagodine «Сербское перо / Српско перо / Srpsko pero» (Ягодина, Сербия) контур, совмещающий гусиное и стальное перо; отметившая уже свое 50-летие (в 2009 году) международная выставка иллюстраций «Золотое перо Белграда / Zlatno pero Beograda» с выпущенной тогда специальной почтовой маркой в виде повернутого ромбом квадрата, в поле которого две руки чертят юбилейное «50», с левой обычной ручкой со стальным пером каллиграфическое «5», а с правой укладывается в «0» провод-хвостик компьютерной мыши (художник – Jakša Vlahović / Якша Влахович). Эта марка позволяет осознать, что эмблемой литературства не стали такие промежуточные пишущие устройства, как печатная машинка или клавиатура (могу ошибаться, но мне таковые не встретились).

В Польше название «Золотое перо / Złote pióro» встречается в десятках разнообразных как региональных, так и общепольских конкурсов. Но тут хотелось бы отметить два пера.

Одно – так сказать, дипломатическое. У этих всегда особый статус, подчеркиваемый как высокой реальной их ценностью, так и уникальностью – бывает, что их употребляют только единожды, в момент подписывания особо важных документов. Таково золотое гусиное перо, которым польский

пианист и политик Игнаци Ян Падеревски / Ignacy Jan Paderewski [1860-1941] подписал Версальский договор (28 июня 1919), завершающий Первую мировую войну (хранится в зале Падеревского / Paderewski Room в Польском Музее в Чикаго, США).

Другое чисто поэтическое. Стихотворение Виславы Шимборской *Томас Манн* / Wisława Szymborska *Tomasz Mann* говорит о том, что эволюция не создала и отреклась от фантастических существ из мифологического репертуара культуры, но хорошо и то, что некоей рыбе позволила летать, а уткуносу кормить молоком своих птенцов, «Особенно же то, что |

A najlepsze to,
że przeoczyła moment, kiedy pojawił się ssak
z cudownie upierzoną watermanem ręką.

промограла момент, когда появилось млекопитающее | с чудесно оперенной ватерманом рукой.». «Оперенная рука» – рука, пишущая авторучкой марки «Waterman» (изобрел ее Льюис Ватерман / Lewis Waterman [1837-1901] в 1884-ом году). Причем эта «upierzona ręka / оперенная рука» понятна и сохраняется только в тех языках, где ручку называют «пером» (в английском ее приходится уже объяснять, поскольку только специалисты знают этимологическую связь слов «pen / ручка» и «feather / (птичье) перо»; возможное «The Feathered Hand» вызывает в первую очередь образ фантастического существа, что не противоречит фабульному уровню стихотворения Шимборской, но не выводит на семантику литературного творчества.

Более сложна «upierzona ręka / оперенная рука» в стихотворении Збигнева Херберта *Избранники звезд* / Zbigniew Herbert – *Wybrańcy gwiazd* (мое внимание обратил на него Роман Бобрык из Университета в городе Седльце / Roman Bobryk, Uniwersytet w Siedlach) *Оно начинается так:*

To nie anioł
to jest poeta

nie ma skrzydeł
ma tylko upierzoną
prawą dłoń

[Это не ангел
Это поэт

у него нет крыльев

Так Гоголя репрезентирует (и к *Гоголю* привлекает гуляющую публику) именно большое гусиное перо на набережной в швейцарском Веве (2009; скульптор – Анатолий Валиев / *Anatolii Valiev* [1957]; *Quai Perdonnet, Montreux-Vevey*; дар Украины місту Вевей), которое встроено в свиток бумаги и значительно возвышается над ним, тогда как Гоголь виднеется на этом свитке (на его лицевой стороне) только в виде чеканного портрета (а с тыльной следует целая серия гравюр по гоголевским мотивам) [см. илл. 25-26]. Как воспринимает этот памятник публика, сказать затруднительно. Окружающий контекст ведет в двух разных направлениях.

В желательном – «какой-то писатель», так как на набережной стоят памятники Чарли Чаплину / *Charlie Chaplin* (1982; скульптор – *John Doubleday* [1947]) и Эминеску / *Mihai Eminescu* (1 сентября 2000; скульптор – *Andreia Bove Nastasescu; Vevey*), а в соседнем Монтрё Набокову / *Vladimir Nabokov* (1999; скульптор – Александр Рукавишников; перед *Palace Hotel* в *Montreux*), но «что за писатель», надо подойти поближе и прочитать на табличке.

И в нежелательном, хотя и сильнее привлекающем внимание, – «какая-то скульптурная лебединая экстравагантция» (которых, как и лебедей, на Женевском озере не мало, а ближайший визуальный контекст этого пера – огромная сюрреалистически воткнутая в озеро 8-метровая *Вилка / Fourchette* (1995; автор не назван [см. илл. 25]), но обоснованная тем, что напротив здесь

всего лишь оперенная
правая рука / кисть руки, ладонь]

Попытки взлететь, преодолеть притяжение земли (глины) и поселиться среди звезд не получаются, в результате чего ему остается только мечтать о падении подобно молнии, что прочерчивает профиль бесконечности. В итоге, как говорит Бобрык, в оперенной руке поэта Херберт контаминирует поэтическое творчество, ангельское начало и амбиции и падение Икара.

находится *Музей Продовольствия и Питания / Musée de l'Alimentation* или *Alimentarium*, и ее поставили к десятилетию этого Музея – была задумана как временный аттракцион, но быстро став иконой Вева, сохранилась и получила вид на постоянное место пребывания).

Гусиное перо

Едва ли не первым Пушкина с пером за письменным столиком изобразил Петр Петрович Кончаловский [1876-1956] на нашумевшей в свое время картине *Пушкин в Михайловском* (1932)¹. Но здесь перо реалистично, чисто сюжетно – Пушкин произвольно держит верхушку пера у губ в раздумье над разметанными по столику листами черновиков.

Такой же смысл творческой вдумчивости передается и на хрестоматийной автолитографии (1949) Александра Семеновича Пруцких [1901-1977]. Тот же типичный и всем нам знакомый непровольный жест пишущего (рисующего) – держать (обгрызать) кончик пера (карандаша), толкуемый как признак исключенности из реальности, погружения в сочиняемое и поиск нужного слова.

Возможно, что именно от этих, сильно растиражированных, портретов, а заодно и от мотива пера в рисунках на полях пушкинских рукописей оно и передалось затем скульптурным изображениям Пушкина².

¹ Нашумел первичный вариант картины, где Пушкин был изображен с неприкрытыми ногами («без штанов»). Под давлением «общественного» мнения, что, мол, такому гению как Пушкин не подобает являться миру в таком слишком обывающем виде, Кончаловский прикрыл нижнюю часть картины стеганым одеялом (подробнее об этом эпизоде из истории иконографической пушкинианы конца 20-х и в 30-е годы, когда Пушкина стали включать в официальный канон, см. в книге: Юрий Александрович Молок, *Пушкин в 1937 году* [2000] на сайте <http://coollib.com/b/244343/read>).

² Не исключено и более простое объяснение – распространенность карандашей и ручек и повсеместность жеста жевать их кончики (от школьников и интеллектуалов). Очень любил этот жест кинематограф, давая своим героям то соломинку, то травинку, то трубку или сигарету и

Чтоб не соскользнуть в каталог, назову только несколько памятников с мотивом пера (в хронологической последовательности):

– Бюст Пушкина (1955; скульптор – Екатерина Федоровна Белашова [1906-1971] [иногда ошибочно – Балашова]; Музей Пушкина на Пречистенке в Москве). Перо оправдано сюжетно – Пушкин изображен, так сказать, в творческом трансе / обдумывает сочиняемое. На других же бюстах этого же скульптора в Твери (1972), таком же в Саранске (1977) и несколько модифицированном в Смоленске (30 мая 1976) мотива пера нет.

– Памятник Пушкину (октябрь 1982; скульптор и архитектор – В.С. Степанян; перед Музеем Пушкина в давнем здании Гауптвахты, Оренбург).

Полнофигурный, в застегнутом сюртуке, с повязанным бантом на шее, сидящий на большом камне-скале Пушкин что-то пишет в толстой раскрытой на коленях книге (может, в тетради, если такие были в его времена). Поза опять условна – задумчива (скульптору нужна, вероятно, ради того, чтоб показать лицо). Перо же особенное – единственный раз скульптурный Пушкин пишет не гусиным пером, а более обоснованным в таких обстоятельствах тогдашним плоским грифельным карандашом [см. илл. 29] (который можно было носить с собой).

– Бюст на высокой колонне (13 сентября 1983; скульптор – Лев Н. Головницкий и Энрика Е. Головницкая, архитектор – Николай Н. Семейкин; Городской Сад им. Пушкина, Челябинск). Композиционно перо вписано безупречно, но семантически ничем не оправдано, кроме как вытекающим из наших знаний о Пушкине символизмом *‘поэтического творчества’*.

создавая таким образом нужное психологическое напряжение. В отличие от театра, в кино способствовал этому и крупный план.

– Бюст на высокой колонне (29 октября 1999; скульптор – Анатолий Андреевич Бичуков [1934]; в академическом сквере в Алматы, Казахстан [см. илл. 27]), такой же бюст в парке Национальной библиотеки в Сантьяго-де-Чили (1999; Santiago de Chile, Chili) (фотографии в пленэре нет) и, на низком прямоугольном постаменте, и без пера в Мехико (29 ноября 2002; в сквере Пушкина на пересечении двух главных улиц района Рома-Кондеса / Roma-Condessa, Ciudad de México [см. илл. 28]).

В Алматы и в Сантьяго перо сюжетно – поскольку этот бюст изображает Пушкина, задумавшегося над сочиняемым: в правой руке – перо, а под левой – сворачивающиеся листы бумаги. В Мехико же этот бюст усечен, руки видны только до локтя, пера нет.

– Поясной скульптурный портрет (5 сентября 1999; скульптор – Евгений Морозов; сквер 8-го микрорайона, Зеленоград, Московская область [см. илл. 30]). Тут в правой руке, на которую опирается локоть левой (жест, замыкающий фигуру в задумчивости), – большое гусиное перо. Сюжетно не мотивированное, и призванное, вероятнее всего, обозначать *‘поэтическое вдохновение’*.

– Такое же впечатление (иначе ничем не обоснованного как только чистой эмблематичностью) производит и перо у Пушкина в Гере (по немецким данным 1989, по российским – 1987; скульптор – Анатолий Андреевич Скнарин [1940]; Schloßstraße, Gera, тогда ГДР [см. илл. 31]). Фигура в рост, в застегнутом демисезонном пальто, руки опущены, в левой – лист бумаги, в правой – гусиное перо. Оставаясь сугубо условным, это перо, нагруженное особым смыслом культурных связей Германии и России, и подключает Пушкина к вершинам поэтического творчества. Согласно легенде: в свое время в знак признания Гете переслал с оказией Пушкину собственное перо, и Пушкин его хранил в специально для него заказанном сафьяновом футляре (см. статью 1933-го года: А.Л. Вейнберг, *Перо Гете у Пушкина* на сайте: <http://www.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=4yfXc6WdluY%3D&tabid=10183>).

– Двухфигурная скульптурная композиция *Пушкин и Онегин* (1 сентября 2011; скульптор – Андрей Ковальчук; на Воскресенской набережной вдоль реки Малая Кокшага, в месте начала улицы Пушкина, Йошкар-Ола, Мари-Эл [иногда в подписях его путают с другим, однофигурным, памятником (5 июня 1980-го года) в сквере Пушкина; скульптор – Борис Иванович Дюжев, архитектор В.М. Таран]). На стоящей на невысоком постаменте скамейке с ажурной спинкой и подлокотниками сидит Пушкин и всматривается в рядом стоящего Онегина. Онегин в котелке, в сюртуке, опирается на трость в правой руке, на левой, которой подбоченился, провисает плащ. Пушкин одет так же – в сюртуке, в расстегнутом плаще, на шее шарфик, без головного убора. Но вопреки такой сценографии и предположительно прохладной погоде, в левой руке Пушкин держит лист бумаги с какими-то начертаниями (возможно, это отсылка к какому-то из листов рукописи *Евгения Онегина*), а в правой – гусиное перо. В итоге получается уже нам знакомая условность и семиотический сдвиг – сюжетные перо и лист черновика играют роль эмблематических атрибутов [см. илл. 32-33]. Он оправдан только тем, что вся композиция построена на двух разных семиотических рядах – реальный Пушкин, то есть, автор, и его сочиняемый герой, то есть, Онегин. Но в решении самой скульптуры это никак не отражено – автор и герой изображены в одном и том же «реалистическом» ключе. Понимать ли такой ход как «Пушкин списывает с натуры» или как «Пушкин – реалист» – ответа не найдем. Тем более, что комментарии говорят, будто данная композиция отсылает к рисункам Пушкина.

– Особое положение в этом ряду занимают памятник Пушкину в Эфиопии (открыт 19 ноября 2002; скульптор – Александр Белашов; Аддис-Абеба / Addis-Abeba) и скульптурная композиция *Я помню чудное мгновенье* (2010; скульптор – Григорий Потоцкий; Химки под Москвой). Здесь мотив пера четко эмблематический. В Аддис-Абебе это классический портретный бюст на колонне, к которой прикреплен картуш с надписью по-русски «Поэт | Александр Пушкин | 1799-1837», нижний край которого переходит в горельеф в виде горизонтально расположенного гусяного пера.

Правда, в силу южного контекста и освещения его можно принять за пальмовую ветвь, но есть и другая фотография, где тень не мешает и где лучше видно, что это однако перо. Понятен семантический ход художника – пером обозначить, что на колонне представлен ‘поэт’. В Химках Пушкин представлен раскрытой книгой (или даже записной книжкой), на левой странице которой выгравирован автопортрет-рисунок Пушкина, а на правой – стилизация под рукопись первой строфы стихотворения «*Я помню чудное мгновенье...*». К камню же, на котором стоит (наклонно) книга, с лицевой стороны прикреплено большое бронзовое (как и книга) гусиное перо, а на изгибе боковой стороны – бронзовая лира. Поскольку не сразу видно «содержание» книги (надо подойти и присмотреться), перо и лира читаются в общем ключе ‘поэт’ (хотя, думается, что в замысле был ‘Пушкин’), что в итоге переадресовывает процитированные строки с Анны Керн на Музу и вдохновение.

– Памятник Пушкину (12 сентября 1999; скульптор – А.И. Суворов, архитектор – П.Л. Крикун; Новороссийск).

Это самый интересный с предложенной здесь точки зрения памятник. Правда, всё уже нам знакомо: Пушкин на скамейке, с раскрытой книгой в левой руке, но смотрит куда-то вверх-вдаль. В правой руке, протянутой вдоль спинки скамейки, гусиное перо. Сидит на перекинутом через решетчатую спинку скамьи плаще. Комментаторы фотографий отметили, в частности, что скульптор дал Пушкину не его времен «брюки со стрелками», какие стали носить несколько позже. На деле же, кроме условности пера и книги, большего внимания требует скамейка.

Скамейка

Непроизвольно ли или намеренно скамейка композиции *Пушкин и Онегин* в Йошкар-Оле семиотически удвоена. С одной стороны, она является составной частью скульптуры (ее сюжетным элементом). С другой же, благодаря низкому постаменту (всего две стандартных ступеньки над уровнем бульварного тротуара) и локализации на набережной (тут же у балюстрады реки Малая Кокшага, с открыточным видом на панораму города), играет роль

скамейки на видовой площадке. Легко подняться, присесть рядом с Пушкиным и созерцать. С одним неудобством. Замечательное место для фотографии с Пушкиным, Онегиным и живописной панорамой того берега. Но присев, созерцать приходится совершенно другое, возможно, что некий поток пролетающих по соседней магистрали машин – Пушкин же где-то сбоку, а река и панорама за спиной.

Противоположный пример – памятник Пушкину в Новороссийске. Тоже живописно обустроенный, с небольшим водоемом и фонтаном перед ним с промежуточным прогулочным парапетом вдоль памятника. Но сам памятник, говоря словами одесского скульптора Александра Петровича Токарева, относится к типу «неприкасаемых» – основной постамент высотой в человеческий рост, на нем скамейка, на ней – сидящая статуя Пушкина. Гуляющей публике остается только заирать вверх голову, «почитать» (но опять-таки не столько скульптуру, сколько впечатанную в сознание культуру «Пушкин») и возлагать цветы у подножия. Исключение – детвора, дети каким-то образом ухитряются залезть на скульптурную скамейку и даже на колени «Пушкина», а родители с удовольствием их фотографируют¹.

¹ Это не первая такая скамейка. Первой может считаться самая знаменитая в пушкинской иконографии скамейка в Царском Селе (19 октября 1900; скульптор – Роберт Романович [Робертович] Бах [1859-1933]; Лицейский Сад, Царское Село под Петербургом [см. илл. 60]).

История сада, подробности открытия памятника и его история излагаются детально и повторяются как во множестве публикаций и интернетных статей-комментариев (см. хотя бы статью: *Дворцовая улица. Лицейский садик. Памятник Пушкину*), так и на исключительно многочисленных фотографиях. И тем не менее два обстоятельства обойдены вниманием.

Одно становится заметным лишь в нашей современности, пересадившей разных почитаемых знаменитостей на доступные городские скамейки и переживающей их настоящее бедствие. Пушкин Баха сидит на относительно невысоко поставленной скамье, но всё равно «неприкасаемой» – вся композиция окружена цветочной клумбой и вместе с ней огорожена отъединяющим заборчиком. Скамьи для посетителей расставлены за спиной *Пушкина*. В итоге скульптуру хорошо видит фотоаппарат, но не глаз. Если бы не Сергей Есенин, а точнее фотография с ним 1924 года [см. илл. 59], никому и в голову бы не пришло, что в 20-е

годы памятник был без клумбы, и к Пушкину на лавочку можно было залезать безнаказанно, не вызывая никакого скандала (см. статью: *Памятник А.С. Пушкину (Пушкин) в Википедии*).

Из-за высоты постамента, высоковатой на нем скамейки даже фотоаппарат не всегда видит рядом, под правой рукой Пушкина лежащую на скамейке лицейскую фуражку (кстати, она есть на публикуемой в интернете фотографии открытки начала XX века [см. илл. 58]). То, что ее не видят посетители не удивительно – скульптура (*Пушкин*) лучше всего смотрится под определенным углом зрения – справа налево. Думается, что поэтому никто не заметил, что в 2003–2010-х годах фуражки не было, и что она опять появилась лишь в 2010, ее восстановили Андрей Леонидович Рыкованов [1965] и кузнец Сергей Дыгало:

«В 2010 году картуз так же незаметно появился вновь. Вернуть Пушкину его законный головной убор решил Царскосельский Левша А.Л. Рыкованов, по просьбе которого фуражку выковал кузнец С. Дыгало и закрепил на историческом месте.» (см. статью: *Памятник А.С. Пушкину (Пушкин) в Википедии* и подробнее в статье от 24 июня 2010: Леонид Соколов, *Тайна фуражки Пушкина. Маленький детектив со враньем*. и в статье 2010 года: А.Л. Рыкованов, О.С. Рыкованова, *Подарок Александру Сергеевичу*.)

Тем вероятнее, что кроме исторической достоверности костюма (и скамейки) фуражка никакой другой функцией не нагружена и никак не участвует в общей семантике памятника, особенно для наших современников (но не для современников скульптора Баха). Ее отсутствие (пропажу) легче бы заметили те поколения, которые такие форменные фуражки носили как опознавательный-различительный головной убор.

Из других скамеек Пушкина назовем еще такие:

– Ухта (первоначально поселок Чибью, Республика Коми) (6 июня 1937, будучи из кирпича и гипса со временем безнадежно разрушился и потом был заново воссоздан, отлит в бронзе, и открыт в июне 1999; скульптор – Николай Александрович Бруни [1891-1938], тогда репрессированный и отбывавший срок в Чибью; подробнее см. статью от 8 июня 2009: *История пушкинского мемориала в Ухте* на сайте: <http://www.uhta24.ru/novost/1333.html>, а также сайт <http://www.101hotels.ru/main/cities/Uhta/points/monuments/Pushkinu>).

Тут Пушкин сидит очень высоко, на диване с одним подлокотником, на котором держит правую руку. В левой – раскрытая большая книга. Сам в обширном плаще с широким воротником, смотрит вбок, не в книгу, что следует понимать как задумчивость. Книга, надо сказать, непонятна. Обычно это сюжет размышлений над какой-то глубокой классикой (безразлично, исторической, богословской, философской или

литературной). Но тогда Пушкин здесь – просто достойный читатель (в иконографии в таких сюжетах читающий, как правило, повышается в ранге до уровня читаемого). Или же это чистая условность – знак ‘*поэта, писателя*’.

Со всеохватной перспективы и тут обнаруживается одна особенность, на которую иначе не обратишь внимания. Америка и Европа перенаселены читающими скульптурами, от лягушек до писателей, от книг до газет. В России тоже уже много таких скульптур. А вот от Польши по Балканы почти никто не читает (два-три исключения и обчелся). В Польше, которая с 90-х годов переживает эпидемию скамеек (есть почти в каждом городе) уже все получили свою – и деятели, и актеры, и художники, и писатели. При этом каждый писатель едва ли не обязательно снабжен художником книгой. Но это далеко не *Андерсен* в Центральном парке Нью-Йорка – *Hans Christian Andersen* (1956; скульптор – George Lober [1892-1961]; Central Park, New York), к которому детвора залезает на колени и вместе с ним читает в раскрытой книге его сказку *Гадкий утенок* (а сам Утенок стоит на земле рядом и тоже будто слушает), и не *Размышления...* во дворе скульптур Филфака Санкт-Петербургского Университета в Петербурге – *Размышления о Маленьком принце* (21 октября 2002; скульптор – Арсен Аветисян), где можно свободно подойти к сидящему на стопке книг *Шуту* и посмотреть-почитать, над чем он размышляет, т.е., прочитать страничку *Маленького принца* Антуана де Сент-Экзюпери / Antoine de Saint-Exupéry по-французски, а на дугой ее перевод на русский. Польские писатели сидят с книгами закрытыми, и то держат на них руку, то зажимают подмышкой. Два примера. *Скамейка Тувима* / *Ławeczka Tuwima* (10 апреля 1999; скульптор – Войцех Гриневич / Wojciech-Gryniewicz [1946]; Piotrkowska 104, Łódź / ул. Пётрковска 104, Лодзь), где Юлиан Тувим держит книгу почти подмышкой корешком переплета вверх, на котором можно прочитать «*Kwiaty polskie*» / «Польские цветы», т.е. сборник его собственных стихов, что неизвестно как понимать (это и не название памятника, и не имя изображенного автора, и минимально информативно только для знающих, что такое эти «*Kwiaty polskie*» и кто их автор). И *Скамейка Жеромского* / *Ławeczka Żeromskiego* (2 мая 2011; скульптор – Станислав Стшижиньски / Stanisław Strzyżyński; Siedlce / Седльце), где вообще ничего не узнаешь, на лежащей на скамейке солидного формата книгу корешком вовне (так, что ее не открыть), Стэфан Жеромски положил руку как на подлокотник. И никакой надписи на корешке. Обе скульптуры реалистичны, скамейки тоже – на них есть место посидеть рядом с классиками XX века. Книги же следует понимать чисто условно, как знаки писательства, но если хоть чуть отклониться от этой условности и попытаться согласовать ее с откровенно

бытовым жанром скамейки, получается сюрреализм посильнее того, что раскрытые книги в руках Пушкина – как Пушкин (якобы) читает только себя, так и эти носят зачем-то по улицам-паркам свои неприкасаемые сочинения. Само собой разумеется, что условность нельзя переводить на язык реальности (такой перевод катастрофически разрушителен), но одновременно и предельно полезно – лишь перевод (и сопоставление с другой концептуализацией) позволяет формулировать вопросы и иногда увидеть и понять суть концептуализации данной условности.

А почему книги закрыты, сложно ответить. Возможно (но это только предварительная догадка), что тут действует и традиция церковной католической скульптуры, согласно которой большинство святых изображаются с книгами (то с Евангелием, то с молитвенником), однако именно с книгами закрытыми, означающими закрытость и глубину Божественной Тайны.


Пора вернуться к пушкинским скамейкам.

– Большое Болдино (2 июня 1979; скульптор – А.К. Комов; архитектор – Н. Комова). На довольно высоком постаменте одноместная скамейка, залезть и присесть обок Пушкина сможет только озорник; размещение фигуры на этой скамье ничего подобного не предполагает.

– Бендеры / Tighina (6 июня 1980; проект Ф.К. Казаку, строитель – М.С. Альтшулер). Тоже высоко, скамейка – лавка без спинки. Свободного места с левого края для глаза достаточно, но на деле маловато из-за того, что там *Пушкин* держит руку. И все равно, судя по фотографиям (а такие интернаваты выкладывают охотнее всего) некоторые залезают сняться, присаживаясь на свободный краешек.

– Норильск, Пушкинский сквер (17 июля 2011; скульптор – Константин Зинич [см. илл. 61]). Скамейка на невысокой платформе и почти целиком свободна – Пушкин сидит на ее краю. Правда, левую руку держит на спинке скамьи, что создает некое неудобство и опасность ее повредить, но если присесть, получается, что сосед попадает в объятия Пушкина. Возможно, что эту площадку устроят еще поуютнее согласно названию места «сквер», в том же состоянии, что видно на доступных в интернете фотографиях, без сопровождающей компании присаживаться стеснительно – скамья слишком отъединенная в пустом пространстве, да еще на подиуме.

– Сарапул (Удмурдская Республика). Никаких данных нет. Пушкин сидит в полном одеянии, с тем, что ниспадающий плащ держится на правом плече. Руки ничем не заняты – правая будто придерживает плащ, а ладонь левой покоится на колене. Взгляд устремлен куда-то вперед и немножко



вверх, что с топорщащимися складками плаща на плече долженствует отражать внутреннюю динамику в момент вдохновения. Скамеечка без спинки и короткая (сидящий занимает ее почти целиком), и играет роль стула, но в отличие от комфортного стула и скамейки со спинкой усиливает динамику фигуры и внезапность какого-то *'озарения'*.

В архитектуре и семиотике мемориалов скамейка и стул / кресло не эквивалентны. Поставленная на пьедестал скамейка слишком условна и тяготеет к функции стула / кресла, обеспечивает (мотивирует) сидячую позу фигуры, но одновременно ее и «остранняет». Зато беспрепятственно переносится на пешеходный уровень, и включает свой персонаж в жизнь. И, наоборот, имея за собой ореол домашней / садовой мебели и не нарабовав традиции городской парковой мебели, стул и кресло на тротуаре всё еще экстравагантны. Причины не исследованы, но думается, что тут препятствует общественный – коллективный характер улицы, а стул и кресло разъединяют и отъединяют. Поэтому они более памятниковы и монументальны, где активизируется также и ореол церемониального иератического сидалища / трона. Может быть, поэтому в памятниках преобладает поза стоячая, тоже сильно условная, так как в действительности человеку стоять не свойственно – для этого нужны определенные семиотически маркированные обстоятельства.

На таком фоне очень показателен памятник Пушкину в Ставрополе (6 ноября 1986; скульптор – Эдуард М. Ладыгин, архитектор – Ю.А. Тихонов). Здесь Пушкин сидит как раз на поставленном на высоком пьедестале «салонном» стуле с гнутыми ножками и гнутой спинкой. Проблему позы скульптор решил так: Пушкин сидит на этом стуле явственно не этикетарно и далеко не элегантно – нога на ногу, боком, правой рукой облокотясь о спинку стула с ладонью на груди, а левую положила на ногу. Как такая поза концептуализирует Пушкина – решать каждому зрителю самостоятельно, соответственно с его семиотической шкалой поз, но не забывая, что другие руководствуются своей либо знаниями истории поз (в настоящее время именуемым «телесным языком»), меняющимся от социума к социуму, от эпохи к эпохе и от культуры к культуре).

Есть и еще одно решение. Похоже, что в России впервые оно введено в мемориальную пушкиниану в памятнике *Белые ночи* (май 1974; скульптор – Олег Константинович Комов [1932-1994], архитекторы – Н.И. Комова и В.А. Фролов; набережная Михаила Ярославича, Тверь [см. илл. 62]). Выручусь описаниями-комментариями в статье: *Памятники А. С. Пушкину в Твери* в *Википедии*:

Писатель Вячеслав Морозов:

Тотемизация и сакрализация

Можно сказать, что это «новая форма» (скульптура на скамейке) и «старая песня» (реализация канона «памятник»). Такое

«Я сам вспоминаю, когда с ностальгическим томлением впервые смотрел на фотографию памятника Пушкину в Калинин (ныне Тверь), чувствуя полнокровное родство с пушкинской эпохой. А, казалось бы, ничего такого в памятнике не было ошарашивающего: стоит поэт в цилиндре и длинном сюртуке, опершись на решетку ограды, словно остановился на минуту оглядеться, полюбоваться петербургской белой ночью, на полусогнутой руке – плащ-альмавива, накрывающий сзади оградную решетку. Поза легкая, свободная, грудь приподнята, будто только что вдохнул свежего весеннего воздуха, взгляд устремлен вдаль. Позже я узнал, что городские власти Калинина хотели поставить на этом месте памятник М.Е. Салтыкову-Щедрину, но, увидев скульптурную композицию Олега Комова «Белые ночи», выбрали ее».

Художник Илья Комов:

«Многие сейчас считают, что это едва ли не самый лучший памятник Пушкину, где была передана эпоха Пушкина и вообще XIX век. И многие его (Комова) тогда упрекали за то, что он ввел архитектурный мотив «решетку», потому что до него считалось, что это не очень хороший прием, предназначенный для спасения неудачной скульптуры. Но здесь был абсолютно другой случай, поскольку «решетка» выступила не только как архитектурный элемент, но и как элемент образа. Решетка несет на себе образную нагрузку ощущения пушкинской поэзии, ощущения духа XIX века, и она во многом и создает этот неповторимый силуэт, который запоминается зрителям. И когда говорят Комов, все вспоминают именно этот памятник».

Сюда же позволительно отнести памятник Пушкину в Барнауле (16 июня 1999; скульптор – М.А. Кульгачев [см. илл. 63]) (подробнее о нем см. в примечании 15) и уже обсуждавшийся в главах *Гусиное перо* и *Скамейка* памятник *Пушкин и Онегин* (1 сентября 2011; скульптор – Андрей Ковальчук) в Йошкар-Оле, где, решетки и нет, и есть – визуально бесконфликтно в состав композиции включается решетка балюстрады на набережной вдоль реки, тем более, что она легко ассоциируется с балюстрадами на Неве в Петербурге.

устойчивое представление о «памятнике» хорошо выражено в реакции на Пушкина на скамейке в Новополоцке (1 сентября 2008; скульптор – Лев Григорьевич Оганов [1942]; Новополацк, Беларусь [см. илл. 42]). Там Пушкин сидит, откинувшись на поручни стилизованной скамейки, одной ногой на скамье, на противоположном поручне повесил котелок, а к спинке скамьи между собой и шляпой прислонил трость. Такое положение трости оставляет место для публики – сюда можно присесть и сфотографироваться (сама скамейка стоит на уровне тротуара).

Процитирую только два комментария:

«Очень часто новополочане и гости города приходят к памятнику, чтобы сфотографироваться на память. Но, к сожалению, при этом порой приходится наблюдать и такую картину: позируя перед фотокамерой или мобильным телефоном, дети и взрослые бесцеремонно садятся к Пушкину на колени, были случаи (как ни кощунственно это звучит) – и на голову! Но ведь как бы высоко ни взбирались горе-поклонники поэта, выше Пушкина им не подняться. Видимо, преждевременно усадили Пушкина на скамью, приблизив к таким невеждам. Нам бы поднять его на высокий постамент и научиться приходить к подножию памятника с цветами в руках и благоговением в сердце.» (Галина Сташкевич, руководитель народного коллектива «Крылья», статья *ПУШКИН. С его именем четверть века связана наша библиотека и моя, в частности, профессиональная и творческая деятельность* от 06.07.2010; см. сайт: <http://www.novopolotsk.by/content/view/2127/0/>).

И другой:

«Сперва я как-то скромно пристраивалась сбоку – всё-таки солнце русской поэзии! а потом думаю, ну он поэт и я поэт, раз он сидит с ногами на скамейке, и я с ногами сяду))) потому что когда к самому Пушкину на колени усаживаются, я не пережариваю – он же ГЕНИЙ! получилось немного фамильярно, но прикольно))) в знак уважения я разулась)))» (автор не назван, зато прилагаются три соответствующие фотографии; см. сайт: http://handmade-by-vs.blogspot.com/2012/07/blog-post_14.html, суббота, 14 июля 2012 г.)

Не будем, однако, обольщаться, – если вдуматься, то в обоих этих поведениях и конвенциях принципиальной разницы нет. Некий глубинный, архетипический базис налицо и тут, и тут. Памятник (скульптура) мыслится как присутствующий тотем, которого полагается почитать. В противоположных формах – с молитвенной благоговейной дистанцией, с одной стороны, и, с другой, с потребностью непосредственного контакта – всяческих (якобы гарантирующих покровительство тотема и везенье) прикосновений¹.

Тотемизация, а то и ее вариант в виде открытой сакрализации налицо в таких случаях, как Асмэра, где в цоколь памятника вмонтировали застекленную капсулу с землей из Михайловского (с надписью «Soil from Pushkin's burial place „Mikhailovskoye”» [см. илл. 17]), Зеленоград, где «под памятник была заложена капсула с землей, привезенной с могилы поэта из

¹ Это хорошо видно по многочисленным отполированным прикасаниями-поглаживаниями городским, считающимся магическими, скульптурам (примеры излишни, их множество, и не только в России). Такая практика возникает очень быстро, и на такую практику они часто и рассчитаны. Некоторые виды вандализма тоже объясняются именно такой магией. Крадут детали ради амулета-оберега, ломают по идейно-мировоззренческим соображениям (сломать скульптуру – преодолеть-погасить приписываемую ей идеологию). На такую практику рассчитаны и «прикасаемые» памятники-скульптуры Токарева. В частности, выигравший конкурс его памятник Пушкину в Измаиле (конкурс прошел в ноябре 2012, но, памятник, кажется, всё еще не поставлен – интернет показывает только две фотографии проекта). Эта композиция состоит из пустого кресла и приседающего на левый подлокотник этого кресла Пушкина, который правой рукой придерживается противоположного изгиба спинки кресла. Само собой разумеется, пустующее кресло не сюжетно, а интерактивно – предназначено для публики, для желающих сняться с Пушкиным (на предполагаемом же фото должен возникнуть эффект «Пушкин обнимает сидящего в кресле»). В итоге это нечто вроде скульптурной ширмы давних бродячих фотографов. Получится ли из него «памятник Пушкину» без снимающейся публики – не угадать. Важно, что основным притягательным фактором является тут не столько Пушкин, сколько именно пустое кресло (так же охотно народ снимался бы и с каким-нибудь другим персонажем).

Пушкиногорья», или нателные крестики на бюстах Пушкина скульптора Николая А. Кузнецова-Муромского. Сюда же уместно отнести и памятник во дворе Пятницкой православной церкви в Вильнюсе [см. илл. 43], где якобы крестили прадеда Пушкина – Ганнибала (5 мая 2011; скульптор – Витаутас Наливайка / Vytautas Nalivaika [1958]; идея вице-президента Международной федерации русскоязычных писателей поэта Юрия Кобрин / Jurijaus Kobrin; Vilnius, Lietuva; подробности и историю легенды о крещении Ганнибала см. в статьях: *Скульптурная композиция Пушкину и его прадеду в Вильнюсе* с подписью: solncelitva и *Так кого же Пётр Великий крестил в Вильно?* [подпись: alekstumi, August 21st, 2012]):

«Заключительным аккордом в увековечивании этой легенды явилось открытие и церковное освящение 5 мая 2011 года во дворе виленского храма двойного памятника арапу и его великому правнуку. Монумент, созданный скульптором Витаутасом Наливайка по идее поэта Юрия Кобрин представляет собой сомкнутые ладони России, заключающие в себе овалы медальоны с рельефными изображениями Ганнибала и Пушкина и православный крест»

– пишет alekstumi, но надо еще досказать, что венчающий композицию высокий крест – своеобразное продолжение двух соединенных и устремленных ввысь мизинцев.

Самый же яркий пример – символическое оформление сквера вокруг бюста Пушкина в районе «Кисела Вода» города Скопье в Македонии (8 июня 2009; скульптор – Леонид Ватник; архитектор – Любомир Гиговски), которое описано так:

«[...] Идея архитектора, поддержанная властями: установить бронзовый бюст А.С. Пушкина, выполненный скульптором МФРП из Канады, – Леонидом Ватником – на кресте, состоящем из четырех частей, символизирующим четыре стороны света. В середине крестообразных аллей и установлен бюст А.С. Пушкина. Длина креста – 36 метров – столько лет жил великий поэт. Перекладыны – стороны, длиной 12 метров, символизируют 12 святых апостолов Христа. Крест имеет равностороннюю форму, каждая сторона в свою очередь заканчивается крестом. Таким образом, три стороны заканчиваются тремя крестами, что, по замыслу архитектора, символизирует Святую Троицу. Бюст А.С.

Пушкина установлен на гранитном постаменте в форме усеченной пирамиды, четыре стороны которой состоят из четырех трапеций. Сечение пирамиды и трапеций символизируют прерванную жизнь, литературную деятельность и огромный потенциал великого поэта. Четыре стороны пирамиды – символизируют евангелистов – св. Луку, Матфея, Иоанна и Марка... Памятник установлен в непосредственной близости от школы, и потому, сквер им. Пушкина переходит в оборудованную детскую площадку.» (цит. по интернетной публикации: *Памятник А.С. Пушкину, установленный в Македонии* [вместо автора – Пресс-служба Международной Федерации русскоязычных писателей])

В этот же ряд встраивается и «скандальная» *Тень Пушкина* в Одессе. Дело в том, что в рамках ежегодного литературного фестиваля *Пушкинская осень в Одессе* и в связи с расхожим фразеологизмом, что одесская культурная жизнь развивается «в тени Пушкина», на мостовой на углу улиц Дерибасовской и Ришельевской, там, где стоял дом Рено, в котором Пушкин жил во время ссылки в 1823–1824 годы, 26 сентября 2013 года открыли памятный знак – арт-объект *Тень Пушкина* (идея – краевед Олег Губарь, инициаторы – организаторы Фестиваля, организатор работ – Олег Борушко [см. илл. 44-46]). Согласно статье *В Одессе со скандалом открыли арт-объект «Тень Пушкина»* от 29 сентября 2013, «Сам памятный знак представляет собой тень А.С. Пушкина, выложенную из тонированного клинкера (обожженного кирпича)».

Об истинных мотивах скандала можно лишь гадать, остается только внимательнее прочитать доступные высказываемые обоснования протестующих. Прежде всего, это ассоциативные цепочки по критерию святости. Пушкин – святость (в буквальном смысле) и это кощунство представлять его в виде темной, если вообще не «черной», сатанинской тени¹. Отсюда обступившая

¹ Не исключено, что тут «виновато» и слово «тень», и что слово «силуэт» было бы более приемлемо – на жанр силуэтов, даже Пушкина, так не реагируют. См. хотя бы силуэты Анатолия Ивановича Зыкова (1930-2008) и силуэт на решетке ворот в Городской Сад им. Пушкина в Челябинске.

Но «силуэт» не отражает идеи авторов *Тени* – теряется связь с частым у Пушкина словом «сень» и с производным «осенить».

устроителей и *Тень* толпа протестующих с иконами и крестами, и отсюда же акт апотропеической обрисовки этой *Тени* белым мелом, а значительно позже (уже 13 января 2014 года) не менее магический акт вытравливания *Тени* белым растворителем.

Во-вторых, возмущение тем, что *Тень* «на асфальте», на тротуаре, и что по ней (т.е., по Пушкину) ходят прохожие, т.е., топчут / попирают «наше всё», вплоть до «нашу великую русскую культуру» (не без националистического оттенка) (см. статьи: от 26 сентября 2013 – *Костусев разрешил глумиться над Пушкиным; от 17 декабря 2013 – Одесским депутатам предложили уничтожить скандальную «тень Пушкина»; от 13 января 2014 – В Одессе неизвестные закрасили «Тень Пушкина»: сейчас ее отмывают*).

Тем временем, знак его устроителей

«[...] должен был демонстрировать ту тень, которую Пушкин отбросил на наш город. Продемонстрировать, что сила его таланта столь велика, что отбрасывает тень, что мы должны помнить, что находимся под ее сенью. То есть дискурс их отношения и сути этого памятного знака вполне укладывается в «Пушкин – это наше все.»» (см. статью от 4 октября 2013: Михаил Штекель, *Пушкин в Одессе жил, а теперь и умер: тень преобразилась*; см. сайт: <http://o1.ua/globus/bez-nazvaniya-58625.html>)

И в той же статье Штекель выдвигает противоположное истолкование мелового контура [см. илл. 45], который прочитывается и как практикуемый в расследованиях рутинный акт обводить мелом положение тела мертвеца:

«Особую прелесть превращению памятного знака в арт-объект придает перформанс в двух актах – вначале публичные проклятия

Изначальная установка протестующих была, по-видимому, совсем другая. И это она стимулирует поиск обоснований, если не таких, то других. Что хорошо видно в случае противоречия: тень и сатанинская, и одновременно святая (Пушкина же), топтать которую – кощунство.

и пляски с иконами, а затем превращение неподходящего новым художникам символа в подходящий. Заметьте, что искусство хулителей знака носит гуманистический характер – они не стали уничтожать неподобающее изображение, а простой линией, обычным ограничением пространства они превратили его в подобающее и добавили новый смысл. Тень, которую гений Пушкина отбрасывал на Одессу, превратилась в трупный смрад, след от канувшего в небытие творца. Requiem in rase».

Кому – где – кто – чей

У городских скульптур и прежде всего у памятников есть еще одна существенная особенность. Они – сообщения, которых отправителем (автором) является не столько их автор (художник, скульптор), сколько некая аморфная для публики общественность. Исключение составляют, пожалуй, такие акции, как выставляемые (с 1999 года) скульптуры на пустующем Четвертом Постаменте в Лондоне (Fourth Plinth, Trafalgar Square, London), где каждые полтора года скульптура меняется на другую (заблаговременно прошедшую соответствующий конкурс). Это, так сказать, промежуточная экспозиция между выставкой (галереей) и постоянным долговечным памятником или скульптурой.

Дело в том, что памятник проходит не только конкурс. И не художник решает, кому и что поставить.

На «кому» нужны определенные обоснования и санкции (случается, что и референдум города; история изобилует насильственными запретами, бурными противостояниями и примерами долголетних ходатайств у правящих властей за установку памятников, как, в частности, памятника Адаму Мицкевичу в Варшаве, – это стало возможно лишь после вступления на трон Николая II и относительного смягчения царского режима, так что его поставили лишь к 100-летию со дня рождения, и открыли «в молчании», без подобающих торжеств – 24 декабря 1898 года; скульптор – Циприан Гобебски / Cyprian Godebski [1835–1909]).

«Где» тоже не произвольно, тут играет роль престижность места и кому это место (участок) принадлежит. Бывают, естественно, и самовольные, но они считаются нелегальными, как, скажем стоящий уже десятки лет *Атакующий бык* или *Бык на Волл*

Смпум / Charging Bull, иногда *Wall Street Bull* или *Bowling Green Bull* (с 15 декабря 1989; скульптор – Артуро Ди Модика / *Arturo Di Modica*; на севере парка Боулинг-Грин / *Bowling Green Park* рядом с Уолл-Стрит напротив биржи) в Нью-Йорке.

Когда в сентябре нашлась пропавшая кошка *Василиса* (стоявшая с 1-го апреля 2000 года на консоли дома № 3 на Малой Садовой в Петербурге, скульптор – Владимир Петровичев [1953], автор идеи – Сергей Лебедев), то оказалось, что ей некуда вернуться и что она «бесхозная» (как и целый ряд петербургских скульптур, в том числе сидящий напротив *Василисы* кот *Елисей* [25 января 2000; скульптор – Владимир Петровичев, автор идеи Сергей Лебедев; на углу дома № 8 на Малой Садовой] и знаменитые *Чижик-Пыжик* у Пантелеймоновского Моста на Фонтанке [19 ноября 1994; скульптор – Резо Габриадзе (1936), архитектор – Вячеслав Бухаев], *Памятник петербургскому фотографу* на Малой Садовой № 3, где в 1906-08 годах держал свой фотосалон Карл Булла, а затем до 1930-х его наследники [25 января 2001; скульптор – Борис А. Петров], спасающийся от наводнения *Заяц* на сваях у Иоанновского Моста [17 мая 2003; скульптор – Владимир Петровичев, архитектор – Сергей Петченко] или кошка *Матроскина* на фасаде мастерской «Митьков» на улице Правды № 16 [8 июля 2005]).

Дело в том, что (см. статью от 29 сентября 2014: Ксения Клочкова, *Кошке Василисе некуда вернуться* на сайте <http://www.fontanka.ru/2014/09/29/216/>):

«как выяснила «Фонтанка», Василиса, как и многие малые скульптуры Петербурга, не состоит на балансе ни одного ведомства. [...]

Центральный район не хочет отвечать ни за Василису, ни за фотографа, ни за Елисея. Его так вообще уже три года не моют.

[...]

В свою очередь в администрации Центрального района «Фонтанке» сообщили, что к ним никто не обращался с просьбой помочь установить памятник, поэтому Василиса долгое время стояла бесхозной. «Если Лебедев хочет, то может проявить инициативу, тогда администрация поможет поставить кошку на учет: процедура долгая, занимает порой 1,5-2 года. В согласовании принимают участие несколько комитетов и специальный совет», – сообщила глава района Мария

Щербакова, добавив, что скульптуры на Малой Садовой не единственные на территории района, которые не относятся ни к какому ведомству.

[...]

То, что проблему необходимо решать на уровне властей, а может, и на законодательном уровне, уверен скульптор кошки Василисы Владимир Петровичев. «Сейчас скульптуру хотят вернуть мне, как автору. Но я не буду бегать по кабинетам с котом в мешке. Я уже подарил ее городу. Эту ситуацию должны разрешить власти предрержащие, а я скульптор – у меня образы в голове»»,

Дальше идут поиски финансов (спонсоров), в том числе и расходы на уход за памятником, его консервацию, периодическую очистку и необходимые ремонты.

А в случае заграничных – предварительные дипломатические шаги и переговоры на разных уровнях. Не бывает так – захотели и поставили. Тем более, что каждая культура замкнута на себе, а свое публичное пространство приберегает для своего канона. Персонажи чужого канона должны быть «знамениты», но и они требуют особого, родственного тотемизму, обоснования – по крайней мере «он у нас жил-был, останавливался, проезжал через нашу местность по пути куда-то». Таков мемориальный знак в честь Джеймса Джойса (James Joyce) на первой платформе железнодорожного вокзала в Любляне [см. илл. 66] (здесь Джойс провел ночь 19 октября 1904 года, подкрепляясь жареными каштанами, в ожидании поезда в Триест) в виде чугунной решетки водосточного люка и заодно жаровни с шестью каштанами и цитатой по ребрам из рукописи Джойса (16 июня 2003; скульптор – Яков Брдар / Jakov Brdar; Ljubljana, Slovenija). Или же притягательности для туристов.

И еще – по данным страницы *Памятники Шевченко в Украине и мире*

«На сегодняшний день насчитывается 1384 памятника Тарасу Шевченко в мире: 1256 в Украине и 128 за рубежом – в 35-ти государствах.

За рубежом наиболее памятников установлено в России – 30 (10 памятников и 20 мемориальных досок), Казахстане – 16, США – 9 и Канаде – 9, а также в Белоруссии (6), Польше (5), Молдове (4), Бразилии (3), Аргентине (3), Франции (3) и др.»

Несколько иные данные сообщает страница *Пам'ятники Тарасові Шевченку* української *Вікіпедії* (где, возможно, не учитываются какие-то из памятных знаков):

«Пам'ятники Тарасу Григоровичу Шевченку встановлені в усіх обласних центрах України, багатьох містах і селах держави, а також у численних столицях і містах за кордоном (в тому числі у пострадянських державах, встановлені за ініціативи і коштом української еміграції, як дарунки від України, за обміном тощо).

Загалом, в Україні і світі понад 1100 пам'ятників поету. Це найбільша кількість монументів, встановлених одній особі, якщо не враховувати вождів тоталітарного режиму і невідомих солдатів.

До **200-річчя** з дня народження поета у березні 2014 року була створена перша інтерактивна карта об'єктів, присвячених Тарасу Шевченку.

На інтерактивній карті проекту «*Світ Шевченка*», створений телеканалом «Інтер» та інформаційним порталом «*Подорожі*», відзначено 1060 пам'ятників Кобзарю, міста, села, вулиці, музеї, навчальні заклади, театри, названі на його честь. Ці об'єкти знаходяться в 32 країнах на різних континентах. Інтерактивна карта дозволяє користувачам мережі побачити пам'ятні місця за допомогою сервісу огляду місцевості.

Інтерактивна карта дозволяє користувачам мережі побачити пам'ятні місця за допомогою сервісу огляду місцевості. Серед найбільш примітних пам'ятних місць – монумент у столиці Австралії у вигляді кобзи, графіті з портретом поета в Харкові і пам'ятник у Вашингтоні. Найвіддаленішими від Києва об'єктами, які присвячені поетові, є монумент в Пекіні (відстань від Києва 6456 км), вулиця Шевченка в Хабаровську (6900 км), пам'ятники поету у Вашингтоні (7847 км), Буенос-Айресі (12 826 км) та Канберрі (14 913 км)».

Значит ли это, что Шевченко «всесвітньо відомий», т.е., что его знают и почитают во всем мире? Скорее всего, это говорит об активности и сплоченности рассеянной по всему свету украинской диаспоры (о чем говорится и в процитированном пассаже – «за ініціативи і коштом української еміграції, як дарунки від України, за обміном тощо / [поставлені] *как по инициативе и на средства украинской эмиграции, так и в качестве дара от Украины или [в результате взаимного культурного] обмена*»)). Точно так же, читая

слова «Пушкина знают-почитают и там, и там, и там», остается лишь покачать головой. Тут уместно порекомендовать репортаж из Эфиопии: Георгий Зотов (Директор департамента заграничных интервью и расследований «Аргументы и Факты») *Памятник Пушкину в столице Эритреи Асмэре* (Статья из газеты: Ежедневник «Аргументы и Факты» № 23 05/06/2013), где рассказывается, что эфиопы знают о Пушкине и как воспринимают памятник, и, в частности, говорится:

«Во время строительства социализма в Эфиопии (1977-1991 гг.) из СССР приезжали профессиональные пушкинисты – читали лекции в столичных вузах, проводили литературные конференции. Эфиопские дети изучали Пушкина в школах, Советский Союз не жалел денег на оплату переводов «Капитанской дочки», «Руслана и Людмилы» и «Медного всадника» с русского на амхарский. После падения прокоммунистического режима из школьной программы Эфиопии Пушкина убрали – теперь преподают разве что в университетах в рамках «зарубежной литературы». Думается, если бы не спор с Эритреей, чей Пушкин круче и у кого памятник лучше, о наследии поэта могли бы и совсем забыть».

Здесь речь о памятнике в Эфиопии – бронзовый бюст на высокой колонне (открыт 19 ноября 2002; скульптор – Александр Белашов; Аддис-Абеба / Addis-Abeba) – дар правительства Москвы. Первоначально памятник был установлен в одном из центральных районов Аддис-Абебы. Но со временем площадь основательно перестроили. Поиски Пушкина, о которых рассказывает один из интернавтов, были практически безнадежны. Даже в российском посольстве не знали, куда он девался, и то ли всерьез, то ли присочинили, будто его выслали в Чад. В результате, однако, оказалось, что его перенесли в парк Национального Музея:

«[...] Nobody has been able to trace the statue either – a Russian from the embassy wistfully told me that it had perhaps been sent off to Chad – but that may just have been poetic license, similar to the story of the poet's lineage originating in Ethiopia.

After much searching Pushkin has reappeared! In the gardens of the National Museum. The poet was noncommittal about his escapade to Chad but agreed to pose for the photographer. The

poet's silence can perhaps be understood as statues, and their removal seem to becoming a subject of controversy [...]» (*Aethiopica, Changing Ethiopia, Culture shock!, Places in Ethiopia Pushkin Square* May 1, 2013, Yves Stranger)

И последний вопрос, который возникает сам по себе, но ответ на который едва ли возможен без кропотливых архивных разысканий. Вопрос о том, как выбираются скульптуры и их авторы.

Критерий так называемой известности или оригинальности не подтверждается. Имен скульпторов расставленных по разным городам и странам памятникам почти никто не знает, а если даже, то в обратном порядке – «известен, потому что поставлен там и там» (а не «поставлен, потому что известен скульптор»). Особой оригинальности тоже не видно, что беспощадно выдает мизерное количество фотографий в интернете – нет такого, к которому тянутся ради художественного решения. Опять наоборот – замечают и фотографируют почти одни соотечественники и тоже только потому, что «это *'наше всё'* в таком неожиданном уголке мира».

Так, например, *Пушкин* в Вашингтоне (2000; скульптор – Александр Бурганов; перед университетом George Washington University, Washington DC [см. илл. 52]) мог бы считаться оригинальным, на постаменте стоящая фигура Пушкина в рост, за ним повыше – антикизирующая колонна с золотистым Пегасом на ней, да и имя Бурганова, действительно, громко. Но фотографий почти нет.

С другой стороны, очень похожую композицию можно встретить в Тирасполе (17 мая 1990; скульптор – Вячеслав Г. Клыков) – несколько другая поза Пушкина, колонна более классическая, Пегас на ней такой же, только повернут в другую сторону [см. илл. 51]. И фотографии тираспольского памятника найти легче. Имя же «Клыков», хотя он автор множества памятников и монументов в России и на Балканах, менее громко и особо притягательной силой не обладает.

Еще хуже дело (я говорю о встречаемости в интернете) с Пушкиным в Брюсселе (30 сентября 1999; скульптор – Георгий Варганович Франгулян [1945]; Bruxelles, Belgique) или в Дельфах на

Парнасе (6 июня 2014; скульптор – Станислав Дмитриевич Нечволодов [1935]; Дельфы, Греция [см. илл. 47-48]).

Россиянам Франгулян должен быть известен по ряду его памятников в Москве, в Екатеринбурге, в Одессе. Миру – по скульптуре *La Chiatta di Dante / Ладья Данте* (предложена на Венецианской биеннале в 2007 и установлена на водах лагуны у острова-кладбища Сан-Микеле / *isola di San Michele, Venezia*). В оригинальности, хотя бы и спорной, ему не отказать (многим не нравится, но безразличным не оставляет). И тем не менее Пушкин в Брюсселе интереса у интернастов не возбудил – доступны всего две-три очень слабых фотографии.

Из Тарту на Парнас

Если не считать нескольких миниатюрных и невыразительных кадров церемонии открытия, то можно сказать, что *Пушкин* на Парнасе вовсе не показан. Это 2,5-метровый бронзовый бюст с чертами лица гипертрофированными в сторону т.нз. наивного / примитивного искусства, что, если знать *Сократа* Нечволодова (латиницей чаще всего – *Stanislav Netsvolodov*), то производит впечатление узнаваемой устойчивой манеры скульптора (*Сократ / Sokrates* впервые был показан на выставке 1991, затем поставлен в 1993 в парке на острове Белярском во Вроцлаве / *Wyspa Bielarska, Wrocław, Polska*).

История установки его *Пушкина* в Дельфах невнятна.

Так из заголовка статьи *Памятник Пушкину из Эстонии иммигрировал в Грецию* (02.06.2014) и ее слов:

«Поездки, интенсивный обмен письмами с греческими властями, подготовка целого ряда необходимых документов увенчались подписанием соответствующих договоров, согласно которым Международная Федерация русскоязычных писателей дарит, а город Дельфы принимает дар – памятник А.С. Пушкину, выделяя достойное место для его установки у подножия горы Парнас.

Так, вместо запланированной установки к 200-летию юбилею поэта, памятник наконец-то открывается к 215

годовщине со дня его рождения» (см.:
<http://www.greecetoday.ru/home/news/5191/>)

никак не следует, о каком памятнике речь: о запланированном «к 200-летию юбилею» на Парнасе или в Тарту.

По словам самого Нечволодова в одном из интервью, выходит, что «он там пять лет уже пылится на складе, хотя сами же просили» (Андрей Бабин, *Стоит одинокий Сократ у эстонской реки Эмайыги*, [эст. – Емайõgi], опубликовано: 30. июль 2012; см. сайт: <http://rus.postimees.ee/922778/stoit-odinokij-sokrat-u-jestonskoj-reki-jemajugi>), но где «там» и кто «сами», греки ли, эстонцы или же представители МФРП, не уточняется. Тем временем из слов председателя МРФП Воловика следует, что греки не просили, что Пушкин на Парнасе однажды ему (Воловику) явился в сновидении (см. интервью «Бездомный» Пушкин получил прописку в Греции от 10 июня 2014 [на сайте: <http://www.newsbomb.gr/global/russian-news/story/457483/Бездомный-Пушкин-получил-прописку-в-Греции#ixzz3FMEKLRt9>]):

«Как Вам пришла идея поставить бюст Пушкина именно на склоне горы Парнас?»

Трудно сказать, как она именно пришла. /смеется/ Пришла она ночью, во сне. Кстати, я живу в Будапеште, а до этого мы по телефону обсуждали с нашим представителем, где поставить этот памятник. И, примерно, под утро мне эта идея и приснилась. Я тут же проснулся, заварил кофе, залил его в термос, сел на машину и поехал из Будапешта искать где, вообще, в Греции, находится Парнас. Мы приехали в город Дельфы, зашли к мэру, представились и нашли понимание. Далее, мы заключили договор, что дарим памятник Пушкина городу, а город его принимает. Что самое интересное, на тот момент я памятник в глаза не видел, но я уже точно решил, что поеду в Тарту и выкуплю его. И только после подписания договора, мы стали осматривать различные площадки для его установки. Замечу, что в Греции довольно сложная процедура получения разрешения на установку какого-либо памятника».

[...]

На пути реализации проекта было много трудностей?

[...] Было трудно. Каждый раз нужно было приезжать в Грецию, чтобы что-то согласовать, что-то подписать... Кстати, хочу отметить, что у нас были замечательные спонсоры – российские предприниматели.

[...]

[...] Вы можете представить? Из Эстонии, с берегов Балтики, этот памятник, вначале, был доставлен в Гамбург, потом переложен на большое судно и, сделав турне вокруг Европы, прибыл в конце концов в порт Пирейс.

Эти истории такими же или несколько другими словами пересказываются в целом ряде сообщений. Много говорится о том, что Нечволодов ваял этот бюст с мыслью о его установке в Тарту к годовщине 1999, но что не получилось (при этом приукрашая данную предысторию публицистическим лексиконом типа не только *«Бездомный» Пушкин получил прописку в Греции* или *Памятник Пушкину после 15 лет скитаний нашел место на Парнасе* (7 июня 2014), но и типа «иммигрировал», «запретили» и «эвакуировали»:

«Бронзовый бюст поэта работы скульптора Станислава Нечволодова планировалось по инициативе общественности установить к 200-летию Пушкина в 1999 году на территории Тартуского университета, однако власти запретили устанавливать символ русского языка и русской культуры. Несколько лет памятник был никому не нужен. По инициативе Международной Федерации русскоязычных писателей памятник выкупили и по договоренности с мэрией Дельф установили в сосновой роще, где создается парк литературной славы мира.» (как понимать «выкупили» – у скульптора ли, у каких-то властей или же у Университета – не ясно, как не ясно и что за «власти» – университетские, городские или государственные.

«Ранее этот бюст планировалось установить в городе Тарту к 200-летию со дня рождения поэта, но эстонские власти запретили это делать, и монумент так и остался там на складе.

Теперь бюст выкупила Федерация русскоязычных писателей и договорилась с администрацией города Дельфы об установке его рядом с легендарной горой Парнас, на которой, согласно древнегреческим мифам, обитал крылатый конь Пегас – символ поэтического вдохновения и красноречия.» (см. сообщение от 6 июня 2014: *У горы Парнас в Дельфах появится памятник Пушкину*).

И, наконец, в речи самого Воловика в Российском центре науки и культуры в Афинах на вечере, посвященном наследию Кирилла и Мефодия (см. сообщение: *Памятник Пушкину, от которого отказалась Эстония, установят в Греции*, Москва, 28 мая 2014 г.):

[слова автора сообщения:] «Памятник был эвакуирован из Эстонии, после того как местные власти “запретили Пушкина”, и обрел свое место на горе Парнасе, где обитали Аполлон и музы, жил крылатый конь Пегас, символ поэтического вдохновения и красноречия. Парнас упоминается во многих произведениях Пушкина.

[цитата из речи:] “Памятник Пушкину несколько лет назад оказался не нужен в Эстонии, эстонские власти запретили его устанавливать. Я хотел бы подчеркнуть – это сделали несколько чиновников, а не эстонский народ, не жители Тарту, откуда мы памятник эвакуировали”, – сказал Воловик».

[...] “Мы придумали, что этот памятник должен стоять на склонах горы Парнас, в Греции, в городе Дельфы. Сейчас в Дельфах идут работы, с помощью наших греческих друзей мы поставим Пушкина на Парнасе. Открытие состоится 6 июня, в день рождения великого поэта, в праздник русского языка, и мы приглашаем всех на торжественное событие”, – сообщил Воловик» (см. также сайт: РИА Новости, – <http://ria.ru/culture/20140524/1009124163.html#ixzz335wvd4gj>).

И нигде ни слова о том, каким образом выбрали Нечволодова, крупномасштабными скульптурами вовсе не слывущего, и его *Пушкина*, которого, собственно, вряд ли кто видел (так как годы «пылился на складе»), даже Воловик (повторим его слова из уже цитированного интервью: «Что самое интересное, на

тот момент я памятник в глаза не видел, но я уже точно решил, что поеду в Тарту и выкуплю его»).

Концептуализация

Что касается оригинальности, то, кажется, больше повезло Тарасу Шевченко. Есть по крайней мере два памятника, которые так и хотелось бы увидеть самолично ради них самих, а не только ради Шевченко или имени скульптора.

Один из них это *Шевченкові Думи / Shevchenko's Visions* (2002, установлен в феврале 2007; скульптор – Анатолій Валієв / Anatoliy Valiev [1957]; Український православний центр, вул. Маккай Гарденс 6 / McKay Gardens 6, Canberra, Australia; дар Киева украинской диаспоре). Это стоящая на невысокой усеченной пирамидке полутораметровой высоты полая бандура, «дощатые» ребра которой напоминают струны, а в нижней части (по дну) вырисовывается горельеф скачущей конницы, которую легко толковать как сюжет-содержание «думы» [см. илл. 49]. Отметим еще, что мотивы бандуры / кобзы в украинской публичной скульптуре не редкость, но в связи с тем, что в советские времена бандура / кобза были запрещены и вытеснялись гармошкой и баяном, они несут повышенную значимость и сильнее подчеркивают связь с национальной народной культурой. Поэтому *Шевченкові Думи* в Канберре – семиотически больше, чем только реализация фразеологизма «Шевченко-Кобзарь» (как это кажется извне).

Другой – в Парке Аскольдова Могила в Киеве (открыт 9 марта 2014; скульпторы – Олесь Юрійович Сидорук [1975] и Борис Юрійович Крилов [1976]) с надписью на камне: «Влітку 1846 року, на цьому місці Т.Г. Шевченко написав етюд Аскольдова могила» / *‘Летом 1846 года на этом месте Т.Г. Шевченко написал этюд Аскольдова могила’* [см. илл. 50]. Самого Шевченко здесь нет. Вместо него на природном камне размещена сложная скульптурная композиция – этюдник, малярные принадлежности, и вкомпонованный в открытую крышку этюдника бронзовый лист с выгравированным на нем шевченковским этюдом – видом на Аскольдову могилу. Эта могила видна с камня почти в таком же состоянии и в реальности. В описании говорится: «Для точного

воспроизведения в бронзе малярных принадлежностей за образец был взят этюдник Тараса Григорьевича и другие мемориальные вещи, хранящиеся в Национальном музее Тараса Шевченко». Короче – Шевченко здесь представлен своим произведением. Прием, родственный тому, который, между прочим, был применен в инсталляции *Canaletto Blick* (2008; автор не назван; Dresden): в честь писавшего виды (ведуты) Дрездена итальянского художника Каналетто (наст. Бернардо Беллотто / Bernardo Bellotto [1722-1780]) по городу расставили пустые рамы мольбертов, в проемах которых зритель видит и реальные панорамы и заодно их изображения у самого Каналетто (есть возможность их сверять по прикрепленным на полочках мольбертов репродукциям картин).

Памятник Шевченко в Канберре заставляет задаться вопросом о разнице концептуализаций Шевченко и Пушкина. Проблема сложная, требующая тщательного сопоставления одних и других. Но направление рассуждений позволительно наметить даже на основании очень беглого обзора.

Украинские скульпторы в своих памятниках Шевченко стремятся связать Шевченко с мотивами его творчества, и даже отождествить с украинской народной культурой и с Украиной (как они ее понимают). И ищут адекватный этому пластический язык. И в этом как раз качестве он призван репрезентировать украинскость за пределами страны.

У *Пушкина* же российских скульпторов преобладает генеалогия-биографизм (прадед – с бабушкой – с няней – отрочество – лицейские годы – зрелый возраст – женитьба – дуэль – могила) и всевозможные «посещения-бывания», в которых удивляет то, что, если не считать композицию Пушкин в арбе на волах во Владикавказе в Северной Осетии [открыт 21 марта 2014; скульптор – Владимир Соскиев], нет мотива ссылки, а места ссылок гордятся, даже в описаниях, тем, что Пушкин у них был то дольше, то хотя бы проездом, и выдают Пушкина за свою икону.

С другой стороны, творчество Пушкина никак не представлено. Исключение – *Пушкин и Онегин* в Йошкар-Оле (не без натяжки, поскольку Онегин изображен в той же реалистической конвенции, что и его автор) да иногда окружающие памятники –

статуи сказочных персонажей типа Русалка, Золотая Рыбка, Царевна Лебедь или Ученый Кот с книгой. См. хотя бы: Пермь (6 июня 2008; скульптор – Иван-Сторожев; Проспект Мира 51, Пермь) – поодаль бюста прямо на тротуаре *Русалка с Рыбкой и Кот перед раскрытой книгой*; Норильск (14 июля 2011; скульптор – Константин Зинич; новый сквер на улице Пушкина, Норильск; подробнее см. заметку *Сказочный подарок в газете «Заполярная Правда», № 101 от 15 июля 2011: «Бронзовый Александр Сергеевич удобно устроился на скамейке, мечтательно созерцая свои творения – Золотую рыбку и Царевну Лебедь; по сторонам от писателя разместились Русалочка и Кот ученый, тут же вызвавший всеобщие симпатии»*); Челябинск – населенная сказочными персонажами Пушкина детская площадка Лукоморье в Городском Саду имени Пушкина¹.

¹ В этом отношении сильно отличается Гоголь. Его сюжеты и персонажи обрели скульптурную самостоятельность. Достаточно указать, что в Петербурге имеются два *Носа* –

Нос Майора Ковалева (установлен зимой 1995; скульптор – Резо Габриадзе) вкомпонован в стену дома на углу Вознесенского проспекта и улицы Римского-Корсакова, 11, и, высываясь из стенки, следит за проходящими [см. илл. 67] (сам тоже не без приключений – однажды его украли, со временем нашелся в какой-то подворотне, и был восстановлен в 2003 году).

– *Нос* (23 мая 2008; скульптор – Тимур Юсуфов; Дворик скульптур Филологического Факультета Санкт-Петербургского Университета [см. илл. 68-69]): на высоком усеченном, полом и разорванном конусе в разметанной накидке, с тростью в одной руке и шляпой в другой шагает-бежит. Композиционно являет собой не цельную фигуру, а родственный гоголевскому гротеску сюрреалистический коллаж этих атрибутов (Гоголя нет, но поскольку дворик населен более реалистическими и поэтому легче опознаваемыми фигурами, в частности, Анны Ахматовой, Александра Блока, Иосифа Бродского, Владимира Набокова, то внимательный глаз с определенного угла зрения в состоянии увидеть в его общем силуэте и сходство с портретом Гоголя).

– Третий *Нос* (по жанру – бюст), большущий, в полном парадном обмундировании, с орденом, стилизованный на классический памятник полководца стоит в начале улицы Гоголя в Бресте и открывает основанную в 2013 году (к тысячелетию города) Аллею Кованых Фонарей (2009; скульптор не назван; Вуліца ліхтароў, Брэст, Беларусь). Выглядит так (сверху вниз): старинного типа четырехгранный фонарь → стержень с

указателями «ул. Гоголя» → треуголка наполеоновских времен с надписью «Н.В. Гоголь „Нос”» → огромный нос → ноздри сразу же переходят в жилистую шею со стоячим отороченным шевроном воротником мундира → эполеты, аксельбанты обтягивающего торс кителя, на правой груди звездообразный орден «За идею», на левой медаль с какой-то птицей (одноглавым орлом?), над рядом пуговиц тут же под воротником знак то ли Солнца то ли Марса → невысокий столбик постамент [см. илл. 70].

Этот *Нос* открывает Аллею Фонарей (состоящую уже из порядка тридцати фонарей на разные темы и разных мастеров кузнечного дела, на которой первые четыре посвящены именно Гоголю – они выкованы по мотивам *Вия (Ночной дозор* – нетопыри налетают сверху на стоящего на коленях и читающего при зажженной свече священную книгу монаха), *Вечеров на хуторе близ Диканьки (Вечера* – ряд карабкающихся вверх кривых избушек завершается покосившейся печной трубой, на которой балансирует черт, пытающийся похитить луну-полумесяц под шаром уже реального стандартного фонаря), *Мертвых душ* (нижняя часть фонарного столба – подобие оси со срывающимися с нее двумя колесами, а несколько повыше – тройка лошадей горельефно вырывается из прикрепленной к ней раскрытой книги с цитатой «Какой русский не любит быстрой езды...») и по сюжету сжигания 2-го тома *Мертвых Душ* (основание – кирпичная печка с рвущимися из нее языками пламени, на ней чернильница с гусиным пером, еще выше железная рука другим гусиным пером чертит слова «Н.В. Гоголь Мертвые души 2-й том», а еще выше летящие и объятые пламенем листы книги). Попутно отметим, что надписи на фонарях семиотически удвоены – они принадлежат и изображаемому миру, и заодно называют изображение, т.е. играют информативную роль заглавий. Это та же семиотическая неопределенность, что и в случае автографных надписей на постаментах – функционально это названия памятника, но одновременно и изображения-копии автографов (факсимиле), в результате чего возникает неувязка типа «авторизирую памятник себе». См., например, бюст Пушкина перед Пушкинским Домом РАН в Санкт-Петербурге (1899, установлен 4 июня 1999; скульптор – Иван Николаевич Шредер [1835-1908]), *Памятник Пушкину* в Астане (1999; скульптор – Андрей Ковальчук; Астана, Казахстан) или многочисленные памятники Шевченко в Украине именно с воспроизведением подписи Шевченко, в частности, в Чернигове (1992; скульптор – Владимир Андреевич Чепели) и в Днепропетровске (24 августа 1992; скульптор – В.П. Небоженко, архитектор – В.С. Положий).

Конечно, в Бресте есть и «настоящий» памятник Гоголю (1962; скульптор не назван; ул. Ленина, Брест). Но это, так сказать, стандартный бюст и обсуждения не требует.

В доступных публичных скульптурных изображениях Пушкин атрибутируется мотивами какого-то сублимированного репертуара еще романтического толка – перо, книга, лист бумаги, с одной стороны, и с другой – Пегас и Муза:

– Пегас на колонне – Тирасполь (17 мая 1990); скульптор – Вячеслав Г. Клыков [см. илл. 51]).

– Такой же Пегас на колонне – Вашингтон (2000; скульптор – Александр Бурганов; George-Washington University, Washington DC [см. илл. 52]).

– Четвертый *Нос / Нис*, уже не персонаж, а портретный, с усами, и репрезентирующий самого Гоголя высовывается из стенки над входом галереи *Тринтих* в Киеве (июль 2008; скульптор – Олег Дергачев; Андріївський Узвіз 34 / Андреевский спуск 34, Київ [см. илл. 71]).

Как в Бресте есть Аллея Фонарей, так в Украине есть своя Гоголиана – особенно в Полтаве и в Миргороде. В связи с 200-летием Гоголя в апреле 2009 в Миргороде поставили трехметровый памятник Гоголю (открыт 18 сентября 2008; скульптор – Дмитрий Коршунов), а затем вокруг пруда известного как «Миргородская лужа» целую серию скульптур гоголевских персонажей – есть Оксана и Вакула с черевичками, Солоха и сельский голова в мешке, Иван Иванович и Иван Никифорович с гусем, Пузатый Пацюк с варениками, рассеявшийся на лавочке Хлестаков (все 2009; скульптор – выигравший конкурс Дмитрий Коршунов из Полтавы), лежит у своей лужи под плетнем со жбанами большая откормленная свинья (согласно комментариям, по проекту 13-летнего местного школьника).

Как брестские фонари-скульптуры, так и миргородская серия, в смысл не проникают, задерживаются только на фабульном уровне (который однако требуется знать, иначе не читавшему Гоголя и он не будет понятен). Но здесь интересно другое. Если за пределами Украины и не украинцами это особо не замечается, то в Украине видно отчетливее, что украинцы обращаются к персонажам и мотивам Гоголя как к языку самоописания, или, иначе, – как к воплощению мифологем своей культуры.

В случае пушкинских скульптур такое явление не наблюдается. Оно, естественно, есть, но остается за рамками изображенного – в сопровождающих словесных комментариях и, отчасти, в приводимых цитатах, играющих роль суфлера «как смотреть, переживать и высказываться».

– Пушкин на Пегасе – сначала Великий Новгород, затем в 2012-ом году перенесен в Старые Омутищи (Владимирская область) в ателье скульптора (2012; скульптор – Леонид Михайлович Баранов [1943]).

– Муза – Саранск (1999; по другим источникам – 2001, скульптор – Николай Михайлович Филатов [1952]; Саранск, Мордовия); жанр апофеоза – над стоящим под аркой с античными колоннами Пушкиным парит возлагающая на него лавровый венок крылатая Муза [см. илл. 53].

– Муза – Сургут (24 октября 2001; скульптор – Анатолий Гордеевич Дёма [1937], архитекторы – Н. Соколов, С. Михайлов; возле Центральной городской библиотеки, Сургут, Ханты-Мансийский автономный округ / Югра) – это 6-метровой высоты сложная композиция: Пушкин стоит в расстегнутом плаще с протянутой вперед («по-аникушински») правой рукой, в опущенной левой держит трость и шляпу, за ним развевается на ветру накидка (по образцу иконных велумов), на ее верхней складке дан небольшой шар, на который в таком же динамическом порыве ступает ангелоподобная крылатая Муза с лавровым венком в правой руке и с трубой в левой. Всё вместе, согласно описанию, надлежит понимать как «момент вдохновения» [см. илл. 54].

– И еще одна Муза – *Реквием по Александру Пушкину* (1996; скульптор – Григорий Потоцкий; Лос-Анджелес / Los Angeles, США). На сайте самого скульптора этот памятник описан так:

«Композиция представляет собой Музу с двумя крыльями, держащую в руке голову поэта. Под Музой автор подразумевает его жену – Наталью Николаевну, которая по аналогии с Саломеей принесла поэта в жертву, поскольку Пушкин был пророком русской литературы, опять же по аналогии с Иоанном Крестителем. Крылья Музы символизируют доброту и гнев, а круг, который они образуют, – сломанное кольцо российской жизни».

Оспаривать авторскую интерпретацию неуместно. Но и безоговорочно повторять ее тоже стеснительно. Можно однако

заться вопросом – видим ли мы это (как мы это узнаём без подсказки) и на какого зрителя этот памятник рассчитан, что увидят и что поймут даже имея в руках такой сопровождающий текст жители и туристы Лос-Анджелеса.

Короче говоря, Пушкин в этих случаях сдвигается в какую-то венаходимость, он нигде не заземлен кроме как в неопределенной (считающейся универсальной) беспризнаковой семиосфере ‘Поэт’ и только ее и репрезентирует. Но там «не-Поэтов» – нет¹.

¹ Нечто подобное случилось и с Шевченко. На территории Украинского Католического Университета им. св. Климента (основан в 1963 году) в Риме поставлен памятник Шевченко (1973; скульптор – Уго Мацей / Уго Мацей / Ugo Mattei; в саду перед собором св. Софии / Santa Sofia, Via Воссеа, Roma). Пример интересен и тем, что скульптор – не украинец, а итальянец, и тем, что Шевченко «вдвинут» в античность, и тем, как неоднозначно такую антикизированную фигуру идентифицируют (установка сильнее зрительного восприятия). Кто-то видит в нем «римского патриция» – тут «Т.Г. Шевченка зображено в ролі римського патриція»; в другом комментарии его опознают как «античного философа», в третьем отчетлива сакрализация и актуализация в ключе пророчеств (см. статью от 27 февраля 2014: Анна Росолук, *Найти в себе Шевченко* на сайте <http://golossokal.com.ua/ru/novyny-kultury/najti-sebe-shevchenko.html>):

«У Католического университета в Риме застыл в мраморе Шевченко- пророк, (автор – итальянец Уго Мацей), установленный по инициативе Иосифа Слепого. Левою рукою прижимает к груди книгу, а правою показывает на небо, будто напоминая о кару Божью всем, кто причастен к уничтожению Украины.»

И, наконец, говорится подробнее и выявляется суть такой атрибутики:

«Автор [...] памятника Уго Мацей одел Тараса Григорьевича в римскую тогу, изобразил его трибуном-оратором, который, подняв руку, обращается к присутствующим с пламенным словом. Такое “переодевание” – образная констатация того, что Шевченко и его произведения принадлежат не только Украине, но и всему человечеству».

Всё, особенно дальнейший ход интерпретаций, зависит, как видно, от того, как мы назовем исходную фигуру, ее позу и ее атрибутику. И, главное,

не замечаем, что отрываемся от визуального образа и поддаемся магии собственных слов как чему-то более реальному.

В этом отношении очень показателен пример интерпретации перчаток в случае статуи Пушкина в парке Кронвалда в Риге (22 августа 2009; скульптор – Александр Михайлович Таратынов [1956]; Kronvalda parks, Rīga; дар Московского Дома, памятник привезли из Москвы [см. илл. 65]). Фигура Пушкина в рост стоит на низком постаменте. В прогулочном костюме. В правой руке у него перчатки, в левой трость и котелок. Правая нога, как и рука с перчатками, выдвинута несколько вперед. Поза динамичная, однако уточнить ее затруднительно – любое название-описание окажется ненужным вмешательством, потянет за собой те или иные ассоциации-истолкования (авторского описания и интерпретации нет). Поэтому только процитирую, что пишет *Википедия* о церемонии его открытия:

«В правой руке Пушкин держит перчатку [на самом деле обе – *J.F.*], которая, по словам Светланы Видякиной, которая также выступила с речью на церемонии открытия памятника, олицетворяет собой символ вечной борьбы (вечного вызова на дуэль) (во-первых, в биографии Пушкина была 21 дуэль, а во-вторых, не все латвийцы положительно отнеслись к идее установки памятника русскому поэту). Дело в том, что ряд представителей латышской интеллигенции подписали коллективное письмо-обращение, в котором высказались против установки памятника Пушкину в латвийской столице именно в парке Кронвалда.»

Так под давлением актуальных обстоятельств и эмоций перчатки обернулись «вызовом на дуэль» латышей, а Пушкин их соперником, если не хуже.

С другой стороны, могу ошибаться, но похоже, что больше нигде у Пушкина перчаток нет. Единственное исключение

– *Пушкин* в Барнауле (16 июня 1999; скульптор – Михаил Алексеевич Кульгачев [1947]; соавторы – С.А. Боженко, В.А. Митрофанов; на пересечении улицы Пушкинской и проспекта Ленина). Стоит в созерцательной позе у балюстрады, обхватив себя руками, в левой держит перчатки, в правой ничего, только венчальное кольцо видно [см. илл. 63-64]. (Благодарю проф. Галину Петровну Козубовскую за предоставленные мне [3 сентября 2014] четкие и детальные фотографии этого памятника). Значат ли здесь что-либо перчатки, кроме того, что их носили, и что

Вернемся к Аскольдовой Могиле, напоминающей, что Шевченко был не только поэтом, но и художником. Так вот, среди скульптурной пушкианианы неким ее соответствием могут считаться:

– Ворота в Городской Сад им. Пушкина в Челябинске, на арочном своде которых по принципу граффити изображено подобие черновика Пушкина и на нем воспроизведение рисунка – профильного автопортрета Пушкина, а на решетке створок ворот, создающей иллюзию перспективы уводящей вглубь и салона, и заодно виднеющейся за решеткой парковой аллеи, два обращенных друг к другу силуэта – с левой Пушкина, читающего (декламирующего) что-то (надо полагать – стихи) по книжке в руке, с правой – женский (возможно, что Натальи Гончаровой) (ни даты этих ворот, ни их дизайнера, ни описания не нашлось).

– Две проволочных скульптуры по рисункам на черновиках Пушкина в Москве. Одна на площади Пречистенские Ворота (кажется, что 1999 года) – на фоне белого наискосок вставленного в прямоугольную стандартного типа раму белого экрана (будто листа бумаги) стоящая профильная фигура в шляпе и с тростью издали производит впечатление рисунка, но на деле это самостоятельная

занимают руки подобно трости или даже (менее оправданным в бытовом плане) листам бумаги – вопрос остается открытым.

– И композиция в Липецке (6 июня 1999; скульпторы – Юрий Дмитриевич Гришко [1935] и Игорь Михайлович Мазур [1957]). На отдельно стоящих тумбах два бронзовых картуша, один с надписью «Липецкий край – прародина А.С. Пушкина», на втором написано «Я чрезвычайно дорожу именем моих предков» и курсивом «А.Пушкин». Поодаль такой же, но чуть повыше, постамент, на котором Пушкин дан в рост, в одном фраке, правую руку держит на плаще перекинутом через спинку стула, в опущенной левой листы бумаги (в описании – «книга»), а на мягком сиденье стоящего рядом по его правую руку стуле высится шляпа-цилиндр и лежат две перчатки, что с современной точки зрения может означать готовность к декламации на публике на поэтическом вечере; перчатки же, как и котелок и костюм, – как бытовой атрибут, так и сценический. В лучшем случае – как знаки эстрадного (салонного) выступления поэта (декламатора) проездом.

скульптура [см. илл. 55]. Вторая – своеобразный графический бюст, это воспроизведение популярного профильного рисунка-автопортрета Пушкина, установленного на металлической стойке в виде соответственно стилизованной под графику колонны (известен только адрес – улица Тухачевского 19, Москва – и мотивация: рядом в типовом двенадцатиэтажном доме с 1974 года жил прямой правнук Пушкина Григорий Григорьевич Пушкин [1913-1997], в частности, работавший в 1949-1969 «в типографии полиграфического комбината «Правда» мастером глубокой печати» [см. сайт: http://tushinec.ru/index.php?news_read=3427&page=2])

– *Пушкин-художник* (17 января 2008; скульптор – Степан Мокроусов; улица Леннона, официально – Пушкинская 10, Арт-центр, вход с Лиговского проспекта, Санкт-Петербург [см. илл. 56]). На пристроенной к стене колонне – бюст Пушкина, тут же под ним рельефная надпись «Пушкин-художник», а под ней, вместо ожидаемого аканта капители – разметанные листы жести с барельефами рисунков Пушкина.

– Решительно «пушкинским» памятником могла бы считаться большая (235х360 см) гранитная раскрытая книга с выбитыми на ее страницах начальными строками четвертой строфы *Вступления к Медному всаднику* и после пробела двумя строками из пятой строфы с автографом Пушкина под ними

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное теченье,
Береговой её гранит,
Твоих оград узор чугунный,
Твоих задумчивых ночей
Прозрачный сумрак, блеск безлунный,
Когда я в комнате моей
Пишу, читаю без лампады,

Пустынных улиц, и светла
Адмиралтейская игла,
И, не пуская тьму ночную

На золотые небеса,
Одна заря сменить другую
Спешит, дав ночи полчаса.

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо как Россия...

Пушкин

Но это не памятник Пушкину, а памятный знак *Послание через века* (25 октября 2002; скульптор Эвелина П. Соловьева, архитектор – Олег С. Романов, автор идеи – искусствовед Абрам Раскин; Университетская набережная, напротив здания Филологического Факультета Санкт-Петербургского Государственного Университета, Санкт-Петербург), сооруженный к 300-летию Санкт-Петербурга. За ним к балюстраде прикреплена еще памятная доска, говорящая о том, что здесь был наплавной Исаакиевский мост [см. илл. 57].

Сама по себе книга как книга. Не первая, и не последняя. Повсюду в мире (в том числе и в самой России) скульптур книг хоть отбавляй (тема для отдельного исследования). Но у этой есть одна особенность. Она не до конца самостоятельна. В том смысле, что в нее (авторский ли это замысел или же случайность – дело второстепенное) на правах составного компонента включается и сам Петербург, тот, о котором речь в цитате. Читаешь (или декламируешь по памяти) и видишь перед собой «Петра творенье» – панораму на тот берег Невы с Адмиралтейством, Сенатской площадью и скачущим всадником Фальконе – памятником Петру I известным как *Медный всадник* (открыт 7 августа 1782; скульптор Etienne-Maurice Falconet [1719-1791]; Санкт-Петербург).

Правда, если бы отсюда смотрел Пушкин, он видел бы несколько другую панораму – без нынешнего Исаакиевского собора (освящен лишь 30 мая 1858), который тогда строился на месте уже разобранного третьего Исаакиевского собора, и наплавной Исаакиевский мост через Неву (сгорел в апреле 1916).

Более того, в *Открытую книгу* включается и смотрящий – читая или произнося по памяти ее текст произвольно отождествляется с «Я» текста и произносит их как собственные (воплощается на некий момент в Пушкина). Однако, с другой

стороны, тут таится и нежелательная изнанка – втянутый в эту мистерию зритель не замечает, что видит не своими глазами, и не своими словами оформляет виденное. В лучшем варианте останавливается на убеждении, что видит и выражает то, что видел и выражал некто третий, в данном случае – Пушкин. Положение спасает и корректирует сам Петербург – с другого места, из-под *Сфинксов* Шемякина (*Памятник жертвам политических репрессий* – 28 апреля 1995; скульптор – Михаил Шемякин, архитекторы – Вячеслав Бухаев и Анатолий Васильев; Набережная Робеспьера) и рядом стоящей Ахматовой (18 декабря 2006; скульптор – Галина Додонова, архитектор – В. Реппо; Набережная Робеспьера) увидит репрессивный Ленинград с его тюрьмой *Кресты*, показывающий не только себя и свою историю, но и разные культурные концептуализации, и заставляющий к любой из них (с концептуализацией самого зрителя) относиться сдержаннее – всего лишь как к «одной из».

ПРИЛОЖЕНИЕ



01. Эта скульптура встречается в Интернете и как «неизвестно, кто», и как *Лермонтов*, и как *Пушкин*, а на деле это *Александр Блок* (предположительно 1984 года; скульптор – Л. Терентьева; Парк Скульптур на Острове Канта, Калининград).

Автор данной фотографии – Петр Кулаков; датирована – 19 ноября 2009; подпись – «Памятник Пушкину в Саду скульптур на острове Канта».



02-03. Памятник Пушкину (6 июня 1993; скульптор – Михаил Константинович Аникушин; улица Космонавта Леонова,



04. Клумба-книга и чернильница с гусиным пером рядом с памятником Пушкину (без данных; улица Космонавта Леонова, Калининград).

Калининград). Общий вид и деталь.



05. Клумба-книга и чернильница / *Kitap* (без даты; Çamyuva, Kemer, Antalya, Türkiye / Чамьюва, рядом с курортом Кемер в провинции Анталия, Турция).



06. Клумба-книга *Живые страницы* (2009; дизайнера установить не удалось; перед Донской Государственной Публичной Библиотекой на Пушкинской улице в Ростове-на-Дону).



07. Чернильница с перьями (июнь 2005 года; Starptautiska Rakstnieku un Tulkotāju centra-majas; Annas iela 13, Ventspils, Latvija / перед международным домом-центром писателей и переводчиков, улица Анны 13, Вентспилс, Латвия).



08. Пушкин (20 сентября 1999; скульптор – Юрий Г. Орехов; Therme Oberlaa, Kurbadstraße, Wien / Вена).



09. Пушкин (12 октября 2001; скульптор – Юрий Г. Орехов; Баку).



10. Пушкин (1972; скульптор – Олег Константинович Комов, архитектор – Р. Курц; усадьба Ралли, село Долна, Молдова / Ralli; Dolna, Moldova)



11. Пушкин (1981; скульптор – Олег Константинович Комов; Мадрид / Fuente del Berro, Madrid)



12. Пушкин (19 октября 2009; скульптор – Николай А. Кузнецов-Муромский; Белград / парк испред студентског дома Краљ Александар I, улица Краља Александра, Београд, Србија).



13. Пушкин (5 сентября 2010; скульптор – Николай А. Кузнецов-Муромский; Костанай, Казахстан).



14. Пушкин (30 августа 2010; скульптор – Николай А. Кузнецов-Муромский; Нальчик, Кабардино-Балкария, Россия).



15. Пушкин (28 ноября 2009; скульптор – Николай А. Кузнецов-Муромский, архитекторы – Михаил Судаков, Мария Ожерельева и как автор идеи поставить памятник Пушкину в Асмэре – Зураб Церетели; Асмэра / Asmara, Eritrea).



16. Пушкин (28 ноября 2009; скульптор – Николай А. Кузнецов-Муромский,



17. Глазок капсулы с землей из Михайловского в Памятнике

архитекторы – Михаил Судаков, Мария Ожерельева и как автор идеи поставить памятник Пушкину в Асмэре – Зураб Церетели; Асмэра / Asmara, Eritrea). Деталь.

Пушкину (28 ноября 2009; скульптор – Николай А. Кузнецов-Муромский, архитекторы – Михаил Судаков, Мария Ожерельева и как автор идеи поставить памятник Пушкину в Асмэре – Зураб Церетели; Асмэра / Asmara, Eritrea). Деталь.



18. *Бюст Пушкина* (6 июня 2009; скульптор – Николай А. Кузнецов-Муромский; холл Педагогического Факультета Университета «Епископ Константин Преславски», Шумен, Болгария).



19. *Бюст Пушкина* (16 мая 2012; скульптор – Николай А. Кузнецов-Муромский; поселок Прохоровка, Белгородская область, Россия).



20. Пушкин (1999; скульптор – Юрий Г. Орехов; Сторожевая горка на берегу Свислочи, Минск / Мінск, Беларусь).



21. Пушкин (1999; скульптор – Юрий Г. Орехов; Сторожевая горка на берегу Свислочи, Минск / Мінск, Беларусь). Перо отломано.



22. Пушкин (6 июня 2000; скульптор – Юрий Г. Орехов; Вилла Боргезе в Риме / Villa Borghese, Roma, Italia). Рядом с памятником – Юрий Г. Орехов (1927-2001).



23. Пушкин (6 июня 2000; скульптор – Юрий Г. Орехов; Вилла Боргезе в Риме / Villa Borghese, Roma, Italia). Здесь пера

уже нет.



24. *Гоголь* (1909; скульптор – Борис Васильевич Эдуарде; ул. Сумская у Театральной площади, Харьков, Украина).



25. *Памятник Гоголю* в Веве (2009; скульптор – Анатолий Валиев / Анатолій Валіє в; Quai Perdonnet, Montreux-Vevey; дар України місту Вевей). В глибині – воткнутая в озеро 8-метровая *Вилка / Fourchette* (1995; автор не назван).



26. Памятник Гоголю в Веве (2009; скульптор – Анатолий Валиев / Анатолій Валіє в; Quai Perdonnet, Montreux-Vevey; дар України місту Вевей).



27. Бюст Пушкина (29 октября 1999; скульптор – Анатолий Андреевич Бичуков; в академическом сквере в Алматы, Казахстан).



28. Бюст Пушкина (29 ноября 2002; в сквере Пушкина на пересечении двух главных улиц района Рома-Кондеса / Roma-Condesa, Ciudad de México). Усеченный, без пера.



29. Памятник Пушкину (октябрь 1982; скульптор и архитектор – В. С. Степанян; перед Музеем Пушкина в давнем здании Гауптвахты, Оренбург).



30. Пушкин – Поясной скульптурный портрет (5 сентября 1999; скульптор – Евгений Морозов; сквер 8-го микрорайона, Зеленоград, Московская область).



31. *Пушкин / Puschkin* (по немецким данным 1989, по российским – 1987; скульптор – Анатолий Андреевич Скнарин; Schloßstraße, Gera / Гера, тогда ГДР).



32-33. *Пушкин и Онегин* (1 сентября 2011; скульптор – Андрей Ковальчук; на Воскресенской набережной вдоль реки Малая Кокшага, в месте начала улицы Пушкина, Йошкар-Ола, Мари-Эл).
Общий вид и деталь.



34. Бюст Лермонтова на Лермонтовской площадке в Кисловодске (1971; скульптор – Гурген Варздатович Курегян [1943-2002])



35. Памятник Петру Андреевичу Вяземскому (1911; отлит по оригиналу 1855-го года принцессы Терезии Ольденбургской; усадьба Остафьево)





36-37. *Anonymus* (1903; скульптор – Миклош Лигети / Miklós Ligeti; Városliget, Budapest / Будапешт). Общий вид и деталь (фото детали 10 июня 2010 – Marzena Kryszczuk).



38-39. *El Monumento a Campomanes* (26 февраля 2003; скульптор – Amado González Nevía, более известный под именем Fávila; Овьедо /Oviedo, Asturias, Испания).



40. *Vacatões* (2006; художники – Cristina d'Eca Leal, Fabrice Ziegler, Joana d'Eca Leal, Ricardo Domingues; Lisboa) на прохождении в Лиссабоне в 2006 году *Parade коров / Cow Parade*.



41. *Кирилл и Мефодий* (22 мая 1990; ул. Софьи Перовской, Мурманск, Россия) – дар Болгарии, точная копия памятника *Кирилл и Мефодий* (проект 1963, открытие 1972; скульптор – Владимир Гиновски), стоящего перед Национальной библиотекой в Софии в Болгарии.



42. *Пушкин* (1 сентября 2008; скульптор – Лев Григорьевич Оганов; Новаполацк, Беларусь).



43. *Памятник прадеду Ганнибалу и правнучку Пушкину* (5 мая 2011; скульптор – Витаутас Наливайка / Vytautas Nalivaika; во дворе Пятницкой православной церкви в Вильнюсе / Vilnius, Lietuva).



44. *Тень Пушкина* (26 сентября 2013; идея – краевед Олег Губарь, инициаторы – организаторы Фестиваля *Пушкинская осень в Одессе*, организатор работ – Олег Борушко; на углу улиц Дерibasовской и Ришельевской, Одесса).



45-46. *Тень Пушкина* (26 сентября 2013; идея – краевед Олег Губарь, инициаторы – организаторы Фестиваля *Пушкинская осень в Одессе*, организатор работ – Олег Борушко; на углу улиц Дерibasовской и Ришельевской, Одесса).



47. *Пушкин на Парнасе* (6 июня 2014; скульптор – Станислав Дмитриевич Нечволодов; Дельфы, Греция).



48. *Пушкин на Парнасе* (6 июня 2014; скульптор – Станислав Дмитриевич Нечволодов; Дельфы, Греция).



49. Шевченкові Думи / Shevchenko's Visions (2002, установлен в феврале 2007; скульптор – Анатолий Валіє в / Anatoliy Valiev [1957]; Український православний центр, вул. Маккай Гарденс 6 / McKay Gardens 6, Canberra, Australia; дар Киева украинской диаспоре).



50. Шевченко – Аскольдова могила (9 марта 2014; скульпторы – Олесь Юрійович Сидорук и Борис Юрійович Крилов; в Парке Аскольдова Могила в Києве).



51. *Пушкин* (17 мая 1990; скульптор – Вячеслав Г. Клыкков; Тирасполь).



52. *Пушкин* (2000; скульптор – Александр Бурганов; George-Washington University, Washington DC / Вашингтон).



53. Пушкин (1999; по другим источникам – 2001, скульптор – Николай Михайлович Филатов; Саранск, Мордовия).



54. Пушкин (24 октября 2001; скульптор – Анатолий Гордеевич Дёма [1937], архитекторы – Н. Соколов, С. Михайлов; возле Центральной городской библиотеки, Сургут, Ханты-Мансийский автономный округ / Югра).



55. Пушкин (предположительно 1999; площадь Пречистенские Ворота, Москва).



57. Послание через века (25 октября 2002; скульптор Эвелина П. Соловьева, архитектор – Олег С. Романов, автор идеи – искусствовед Абрам Раскин; Университетская набережная, напротив здания Филологического Факультета Санкт-Петербургского Государственного Университета, Санкт-Петербург)

56. Пушкин-художник (17 января 2008; скульптор – Степан Мокроусов; улица Леннона, официально – Пушкинская 10, Арт-центр, вход с Лиговского проспекта, Санкт-Петербург).



58. Пушкин (19 октября 1900; скульптор – Роберт Романович [Робертович] Бах; Лицейский Сад, Царское Село под Петербургом).
Открытие начала XX века.



59. Пушкин (19 октября 1900; скульптор – Роберт Романович [Робертович] Бах; Лицейский Сад, Царское Село под Петербургом).

Фотография 1924-го года с Сергеем Есениным.



60. Пушкин (19 октября 1900; скульптор – Роберт Романович [Робертович] Бах; Лицейский Сад, Царское Село под Петербургом).
Фотография 2001-го года.



61. *Пушкин* (17 июля 2011; скульптор – Константин Зинич; Пушкинский сквер, Норильск).



62. *Белые ночи* (май 1974; скульптор – Олег Константинович Комов, архитекторы – Н. И. Комова и В. А. Фролов; набережная Михаила Ярославича, Тверь).



63. *Пушкин* (16 июня 1999; скульптор – Михаил Алексеевич Кульгачев; соавторы – С.А. Боженко, В.А. Митрофанов; на пересечении улицы Пушкинской и проспекта Ленина,



64. *Пушкин* (16 июня 1999; скульптор – Михаил Алексеевич Кульгачев [1947]; соавторы – С.А.

Барнаул).

Боженко, В. А. Митрофанов; на пересечении улицы Пушкинской и проспекта Ленина, Барнаул). Деталь. Фотография от 3-го сентября 2014 года Галины Петровны Козубовской.



65. *Пушкин* (22 августа 2009; скульптор – Александр Михайлович Таратынов; Kronvalda parks, Rīga, Latvija /парк Кронвалда, Рига, Латвия; дар Московского Дома).



66. Мемориальный знак в честь Джеймса Джойса / James Joyce (16 июня 2003; скульптор – Яков Брдар / Jakov Brdar; первая платформа железнодорожного вокзала, Ljubljana, Slovenija / Любляна, Словения).



67. Нос Майора Ковалева (установлен зимой 1995; скульптор – Резо Габриадзе; на стене дома на углу Вознесенского проспекта и улицы Римского-Корсакова 11, Санкт-Петербург).



68-69. Нос (23 мая 2008; скульптор – Тимур Юсуфов; Дворик

скульптур Филологического
Факультета Санкт-Петербургского
Университета, Санкт-Петербург).
Фотография Людмилы
Владимировны Зубовой, октябрь
2009.



70. *Нос, фонарь* (2009; скульптор не назван; Вуліца ліхтароў, Брэст, Беларусь) (стоит в начале улицы Гоголя в Бресте и открывает ее Аллею Кованых Фонарей).



71. *Нос Гоголя* (июль 2008; скульптор – Олег Дергачев; над входом галереи *Триптих*, Андріївський Узвіз 34 / Андреевский спуск 34, Київ).

РОМАН БОБРЫК¹

*Институт польской филологии и прикладной лингвистики
Естественно-гуманитарного университета (Седльце)*

**СПОСОБЫ МОДЕЛИРОВАНИЯ АУДИТОРИИ
В ВИЗУАЛЬНЫХ И ВЕРБАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
ТЕКСТАХ²**

В статье, где рассматривается специфика воссоздания коммуникативной ситуации в разных видах искусства – поэзии, живописи, кино, обосновывается зависимость репрезентации «внутритекстовой аудитории» (публики) от авторского намерения. В центре внимания интермедиаальный перевод – воссоздание архетипических ситуаций, интерпретируемых в «двойном ракурсе» – историческом и универсальном. Содержательность такого приема, как «редукция публики», выясняется на материале двух вариантов картин художника К.Ф. Юона.

Ключевые слова: «внутритекстовая» аудитория, коммуникационная ситуация, мотив, тема, интермедиаальность,

ROMAN BOBRYK
(Poland, Siedlce)

*Institut 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*

¹ Роман Бобрык – сотрудник Института польской филологии и прикладной лингвистики Естественно-гуманитарного университета в г. Седльце (Польша).

² Текст доклада прочитанного 31.05.2013 г. во время Пярых Лотмановских дней в таллинском университете (5th Annual Juri Lotman Days at Tallinn University – Пятые Лотмановские дни в таллинском университете: *Text and Audiencje – Текст и аудитория*. 31.05. – 2.06.2013, Tallinn.).

WAYS OF AUDIENCE MODELING IN VISUAL AND VERBAL TEXTS OF FICTION

The article views details of restoration of communicative situations in various arts – poetry, painting, cinema, and reasons the dependency between representing “intratextual audience” (the public) and the writer’s intentions. The focus of the article is with intermedia translation, i.e. recreation of the archetypal situations interpreted in dual perspective – historic and universal. The article writer clarifies the meaning of such device as “the reduction of the public” on the material of two versions of paintings by the artist Konstantin Yuon.

Keywords: intratextual audience, communicative situation, motive, theme, intermediality

Публика как тема (мотив) художественного текста является в первую очередь характерным свойством всякого типа произведений о художнике или вообще об искусстве. Ясно при этом, что образ такой «внутритекстовой» аудитории – как часть мира произведения – вполне зависим от авторского намерения. В отличие от реальной аудитории, состав которой в большей или меньшей степени случаен и почти независим от художника¹, текстовая аудитория зависит от него полностью и подчиняется общей идее произведения.

Вид/образ такой аудитории в некоторой степени зависит и от самого типа искусства (литература, кино, хеппенинг и т.д.) и, следовательно, от родовой (как это имеет место, например, в случае литературы) и жанровой принадлежности определенного текста. Те же факторы в некоей степени определяют и функции такой аудитории.

В случае поэтических текстов, в стихотворениях, в которых мотив аудитории встречается относительно часто, они имеют автоматический (в смысле автобиографический) характер. Аудитория является здесь, например, слушателем авторского вечера

¹ Состав такой аудитории зависит от художника лишь косвенным образом. Ясно, например, что на выставку живописца придут (кроме приглашенных самим этим художником гостей) прежде всего любители его творчества, знатоки, но не исключена и возможность, что хотя бы некая часть зрителей попадет на такую случайно.

поэта. Именно о такой ситуации говорится в стихотворениях *Wieczór autorski* [Авторский вечер] Виславы Шымборской и *Widokówka od Adama Zagajewskiego* [Открытка от Адама Загаевского] Збигнева Херберта.

В случае стихотворения Херберта все высказывание лирического «я» можно определить как «размышления, вызванные открыткой от друга-поэта» или «поэтический ответ на открытку от друга-поэта». Причем сам субъект тоже поэт. «Я» говорит, что представляет себе актуальное положение «отправителя»:

Wyobrażam sobie dokładnie co robisz w tej chwili –
czytasz garstce wyznawców bo są jeszcze wyznawcy
„Das war sehr schön, Herr Zagajewski.” „Wirklich sehr schön!”
„Danke.” „Nichts zu danken.” „Das war wirklich sehr schön!”
No widzisz wbrew temu co wydumał tragiczny Adorno

Komiczna sytuacja bo zamiast drzewo mówiś *der Baum*
zamiast obłoki – *die Wolken* i *die Sonne* – zamiast słońce
i to jest konieczne by trwało niepewne przymierze
karkołomne metamorfozy dźwięków by ocalić obrazy
[Herbert, 2008, p. 602]

Что касается литературной публики, то она присутствует в стихотворении Херберта лишь как один из элементов мира высказывания – она только упоминается в связи с авторским вечером друга. Причем, можно принять, что речь идет здесь не об определенной аудитории, а о некой ее модели/стереотипе.

«Я»-поэт называет слушающих поэзию (и выражающих свое восхищение этой поэзией) поклонниками. А такое определение равнозначно тому, что саму поэзию он считает своеобразной религией. Но, одновременно с таким определением слушателей речь здесь идет и о том, что их совсем мало (о чем свидетельствует факт, что в стихотворении говорится о «горстке приверженцев» и слова «bo są jeszcze wyznawcy» [поскольку еще существуют приверженцы]). Все же это можно рассматривать как выражение убеждения о понижении статуса поэзии, о том, что в современном мире она является чем-то почти ненужным. С другой же стороны, в

стихотворении можно найти и свидетельство тому, что именно поэты обладают полным знанием о мире.

В случае стихотворения Шымборской лирическое «я» обращает внимание, прежде всего, на свое внутреннее состояние перед выступлением:

Muzo, nie być bokserem to jest nie być wcale.
Ryczącej publiczności poskapiłaś nam.
Dwanaście osób jest na sali,
już czas żebyśmy zaczęli.
Połowa przyszła, bo deszcz pada,
reszta to krewni. Muzo.

Kobiety rade zemdleć w ten jesienny wieczór,
zrobią to, ale tylko na bokserkim meczu.
Dantejskie sceny tylko tam.
I wniebobrane. Muzo.

Nie być bokserem, być poetą,
mieć wyrok skazujący na ciężkie norwidy,
z braku masy mięśniowej demonstrować światu
przyszłą lekturę szkolną – w najszcześniejszym razie –
o Muzo. O Pegazie,
aniele koński.

W pierwszym rzędku staruszek słodko sobie śni,
że mu żona nieboszczka z grobu wstała i
upiecze staruszkowi placek ze śliwkami.
Z ogniem, ale niewielkim, bo placek się spali,
zaczynamy czytanie. Muzo. (Szymborska 2010: 92)

Все стихотворение можно рассматривать как своеобразную апострофу к Музе. Такой прием свойственен классической поэзии, и сам факт его употребления позволяет включать субъект стихотворения в область высокой культуры и традиции и определяет его как поэта. Но в мире стихотворения такая «классификация» вообще не ценится. В современности более ценятся спортсмены, а «душевные подъемы» (вместо восхищений поэзией) вызывают грубые боксерские состязания. Именно в

ироническом сопоставлении кулачного боя, который смотрит огромная аудитория, с авторским вечером поэта, на который приходят лишь родственники, знакомые и несколько совсем случайных слушателей, и заключается диагноз современной культуры¹.

Что же касается присутствующей на вечере публики, то она первоначально определяется почти аналогично тому, как св. Фома Аквинский определяет Бога: говорится о том, какие черты у нее отсутствуют («Rzucącej publiczności poskarpiłaś nam»). Сначала она – целое («Dwanaście osób jest na sali»). Очередной шаг в описании аудитории – это ее своеобразный состав: «я» как будто выделяет в зале два типа (будущих) слушателей: «Połowa przyszła, bo deszcz pada, reszta to krewni». В конце же внимание «я» сосредоточивается на единичном «слушателе» – на старике, который дремлет в первом ряду. «Я»-поэт не хочет разбудить старика, поэтому начинает читать свои стихи тише («Z ogniem, ale niewielkim, bo placek się spali, zaczynamy czytanie»).

Совсем другая ситуация (хотя и здесь говорится о спящих слушателях) в случае стихотворения Адама Загаевского *Odczyt [Доклад]* (напечатанного в дебютном сборнике Загаевского *Komunikat*, 1972). Это стихотворение отличается от прежде упоминаемых уже самим типом представляемой коммуникационной ситуации. Вместо рассказа об авторском вечере поэта мы имеем здесь дело с описанием агитационной лекции марксизма о том, что Бога нет:

Boga nie ma
powiedział po raz drugi
prelegent
i potrafił Feuerbachem
zasypiającą kobietę

¹ Станислав Буркот [Stanisław Burkot] определяет это стихотворение Шимборской как «проницательную, полную горечи и иронии эпитафию для поэзии» („[...] wiersz *Wieczór autorski* okazuje się przenikliwym, pełnym goryczy i ironii epitafrum dla poezji” – Burkot, 1977, p. 108).

z pierwszego rzędu
 boga nie ma
 poproszę o dyskusję
 wyrostek z kąta sali zapytał
 czy już nie będą odprawiali mszy
 (Zagajewski, 2010, p. 14)

Определенный тип коммуникационной ситуации влечет за собой и определенный тип аудитории. «Слушатели» описываемого доклада вообще не проявляют интереса к тому, о чем им говорит докладчик. Из-за этого он многократно повторяет одно и то же («Boga nie ma») и вынужден толкнуть «фейербахом» засыпающую в первом ряду женщину. Этот же факт еще более четко показывает, что аудитория вообще не слушает его выступления, поскольку общеизвестно, что именно те, что сидят в первом ряду, пытаются хотя бы производить впечатление, что им интересно то, о чем говорится в случае таких официальных выступлений. Кроме того, надо еще учесть и тот факт, что в случае всяких агитационных официальных собраний в первый ряд садились или местные активисты или же по крайней мере считающиеся организаторами «надежные» лица¹.

Совсем по-другому моделируется аудитория в случае живописи. Поскольку живопись «не говорит», ей нужны другие способы изображать соотношения между говорящим и слушателями. Одним из наиболее популярных является т.н. интермедиаальный «перевод» – картины изображают разные литературные или закреплённые в культуре сюжеты. Это могут быть, с одной стороны, библейские или агиографические сюжеты

¹ Следует здесь добавить, что в случае эпики, на первый взгляд, писатель располагает несколькими другими возможностями описания/концептуализации самой аудитории и всей коммуникативной ситуации целиком, поскольку повествование допускает возможность вводить в мир произведения большее количество деталей. Но, само собой разумеется, что и в этом случае писатели выбирают лишь некоторые из допускаемых возможностей – те, которые им нужны для «построения» намеренного мира.

типа *Нагорная проповедь*, *Христос в доме Марфы и Марии*, а с другой – почти современные идеологические и агитационные изображения типа *Выступление Ленина на Красной Площади*. Само собой разумеется, что способ/тип изображаемых соотношений в картинах такого рода во многом зависит от принятых в данной культуре конвенций изображения. Причем в случае упоминаемых здесь сюжетов они относительно похожи друг на друга, хотя картины с этими мотивами писались часто в совсем разные времена. Слушатели этих изображаемых выступлений даются обычно как застывшие, молчащие и внимательно слушающие. Таковы, например, слушатели в изображениях сюжета нагорной проповеди, которые внимательно смотрят на сидящего выше них и говорящего Христа. С такой ситуацией мы имеем дело, например, в случае картины Карла Блоха *Нагорная проповедь* (картина из написанного в 1865-1879 гг. цикла 23-х картин для часовни дворца Федериксборг, хранится там же).



Внимание слушателей проявляется здесь в направлении зрения, расположении тела целиком или только рук. Христос является при этом центром всей композиции и отличается от остальных изображаемых персонажей и цветом своей одежды, и размером (это самый большой персонаж картины), и тем, что его поднятая вверх (к небу) рука является самым высоким «элементом» всей композиции.

Нечто похожее наблюдается и в случае многих картин, изображающих обращающегося к массам вождя революции.

В картине Леонида А. Шматько *Выступление В.И. Ленина о плане ГОЭЛРО. Декабрь 1920 года*¹ (1957, холст, масло; подлинник хранится в Музее В.И. Ленина в Москве²)



в центре картины, перед покрытым красным сукном президиумным столом стоит В.И. Ленин и правой рукой указывает на висящую на стене карту. Внимание всех слушателей обращено на Ленина и на карту. Среди слушателей можно заметить одетых в повседневную одежду стариков, солдат в мундирах (один, раненый, с повязкой на

¹ Картина функционирует в интернете под названиями: *Доклад В.И. Ленина о плане ГОЭЛРО* или *Ленин у карты ГОЭЛРО на 8-ом Съезде Советов*.

² Картину можно смотреть, например, на сайте: http://dsamsonoff.narod.ru/goelro/goelro_hi.htm (17.05.2013).



голове, сидит на первом плане), интеллигентов, бабушку с платком на голове, за столом же, как можно подразумевать, место занимают и ученые. Таким образом, аудиторию составляют здесь старые и молодые, женщины и мужчины, ученые и простые люди, рабочие, крестьяне и интеллигенты – другими словами – весь народ, общество советской страны. Изображаемая ситуация получает в итоге двойное осмысление: с одной стороны, на картине изображается определенный исторический момент (который имеет свое место во времени и пространстве), но, с другой, благодаря введению в мир картины представителей разных полов и профессий, она наделяется и универсальными свойствами.

По-другому «построена» аудитория в позднем варианте картины Константина Ф. Юона *Первое выступление В.И. Ленина в Смольном* (1935, холст, масло 260x296 см., подлинник хранится в Государственном историческом музее в Москве).

Выступление Ленина дается в большом зале дворца. С композиционной точки зрения пространство картины членится на несколько частей. Всю левую часть картины (пространство дворцового зала) заполняет масса слушателей. Они помещены ниже вождя. Произносящий речь вождь стоит на возвышении за деревянной трибуной. Черная фигура Ленина является центральной точкой композиции картины. Фигура Ленина отличается от остальных и своим цветом (Ленин одет в черное пальто, тогда как в изображении аудитории преобладает серый цвет). Вождь революции стоит отдельно, тогда как стоящие внизу слушатели составляют огромную толпу. Третья «часть» – это данная относительно крупным планом группа стоящих сзади за Лениным революционных деятелей (членов политбюро?).



Юон Константин Ф., *Первое появление В.И.Ленина на засед. Петросовета в Смольном 25 окт. 1917 г.* (1927) Х., м. 132x191. ГРМ

Что касается слушателей, то в случае картины Юона имеем дело с двумя их типами. Первый из них – это изображаемая в левой части картины масса, которую составляют в первую очередь солдаты и рабочие (судя по одежде и оружию). Эту часть можно, по всей вероятности, рассматривать как представителей всего народа, общество новой страны советов. Все же, стоящие на (подразумеваемых) подмостках (Ленин и члены политбюро), возглавляют этот народ. При этом интересно, что их взгляды и аплодирующие руки обращены не столько на Ленина, сколько в сторону зала, что, в свою очередь, можно понимать так: и они не столь слушатели речи, сколько ее «усилители».

Очень интересным может оказаться при этом сравнение первого варианта картины Юона с описываемым ее вариантом. В картине 1927 года (первый вариант) большевистские деятели, стоящие за спиной Ленина и аплодирующие его речи, составляют почти такую же толпу, как и рабочие и солдаты в левой части картины (этот элемент почти не меняется в обоих вариантах). Тем временем в картине 1935 года вместо такой толпы показано лишь несколько персонажей – Сталин, Дзержинский, Молотов и (по всей вероятности) Троцкий. Можно только подразумевать, что на такие изменения в мире картины повлияли политические обстоятельства, связанные с пришествием к власти Сталина и всем тем, что после этого происходило в СССР. Не исключено, что первый вариант

картины сам автор мог уже посчитать «неправильным», поскольку в нем «наследник» Ленина занимал относительно далекое место и терялся среди других партийных деятелей.



Константин Ф. Юон, *Первое выступление В.И. Ленина в Смольном* (1935 – поздний вариант)

В варианте 1935 года Сталин стоит едва ли непосредственно за спиной Ленина. Такая его «(ре)локализация» подталкивает к интерпретации, будто именно Сталин был кем-то вроде «первого ученика и сотрудника» вождя революции (а как таковой, после смерти Ленина, занял соответствующее ему место в Стране Советов). Факт, что за Сталиным дается во втором варианте Дзержинский, можно рассматривать, с одной стороны, как просто «отражение реальности», но, с другой, имея в виду факт, что всякие представления того времени обычно стремились отражать некую

иерархию власти СССР, это можно рассматривать как свидетельство позиции самого Дзержинского или созданной им ВЧК / КГБ (по принципу *pars pro toto*). В таком контексте может удивлять позиция Троцкого, который проиграл «борьбу за власть» и был в то время вынужден эмигрировать из России. Дело однако в том, что в картине Юона Троцкий вообще не смотрит в сторону Ленина и не аплодирует ему. Он не смотрит даже в сторону аудитории – стоит спиной к вождю революции или же вообще выходит из зала. А это можно понимать как свидетельство своеобразного предательства идей Ленина (в чем именно Сталин и упрекал Троцкого после его эмиграции). Получается, что Троцкий дан здесь как оппозиционное лицо по отношению к Ленину и (прежде всего) к Сталину. Он как будто оправдывает и удостоверяет Сталина как наследника вождя революции. Кстати, немножко шутя, можно сказать, что изменения в составе аудитории позднего варианта картины Юона оправдываются и тем, что большинство из изображаемых в ее первом варианте партийных деятелей во время создания варианта 1935 года уже или не было в живых или были репрессированными и считались тогда врагами партии и всего народа. А поскольку большинство из них обвиняли в троцкистско-националистском отклонении, то фигуру Троцкого в позднейшем варианте можно рассматривать как своеобразный синоним всех остальных – тех из изображенных в первом варианте, кто оказался потом «врагом народа». Или, с другой точки зрения, можно сказать, что он исполняет как будто роль, аналогическую той, которую исполняет дьявол в средневековом искусстве.

Почти семьдесят лет спустя, учитывая бытовые и политические условия времени, в котором был написан поздний вариант картины Юона, можно добавить, что именно такой, а не другой состав изображаемой публики (и такая «редакция» и «редукция» публики по сравнению с первым вариантом картины) были продиктованы (подразумеваемыми художником) ожиданиями и требованиями тогдашней власти (= реальной публики).

В произведениях кино аудитория свойственна только нескольким жанрам – в первую очередь это относится к разного типа фильмам об искусстве или о художнике, а, кроме того, еще и к судебным триллерам и некоторым пропагандистским фильмам.

Само собой разумеется, что публика играет в этих жанрах слишком разную роль. В случае фильма о художнике роль публики можно свести к тому, что она как будто определяет статус самого героя – художника, артиста – и ценность (значимость) его произведений.

В случае осуществленного в 2012 году телесериала *Анна Герман. Тайна белого ангела*¹ роль аудитории сводится прежде всего к тому, что ее реакции сначала являются свидетельством исключительного голоса молодой Анны, потом же эту исключительность подтверждают.

В телесериале показаны два момента из детства Анны Герман, связанные с ее пением. В первой части маленькая Анна поет на комбинате в Ургенче, где ее папа работал бухгалтером, во второй же она поет во дворе НКВД в Ташкенте. В обоих случаях ее пение восхищает всех вокруг – проходящие мимо люди (работающие на комбинате женщины и энкавэдешники) останавливаются и слушают. Вторая сцена имеет почти агиографический характер, поскольку слушателями являются здесь те, кого можно считать главными врагами семьи девочки (ее отец был арестован, а потом расстрелян энкавэдешники).

В телесериале об Анне Герман интересен в первую очередь факт, что почти во всех случаях, когда певица выступает перед некоей аудиторией, она поет для этих слушателей впервые. И во всех этих случаях публика почти с первого звука восхищается ее голосом². В случае представляемых в некоторых частях сериала выступлений исполнительницы на разных фестивалях (Ополе, Сан

¹ Режиссер Александр Тименко, Вальдемар Кжистек [Waldemar Krzystek]; роль Анны Герман исполняет Йоанна Моро [Joanna Moro].

² Правда, в девятой части, когда она выступает первый раз после автокатастрофы, она является уже известной певицей, но сначала публика ее не узнает или же не уверена в том, что это Анна Герман. И в тот раз тоже все увлекаются Анной – сначала тем, что она смогла вернуться после катастрофы на эстраду, а потом ее пением. Когда Анна обращается к аудитории, все поднимаются со своих сидений и аплодируют ей стоя, а потом и слушают ее стоя же. В очередной сцене, за кулисами, конферансье говорит мужу Анны Збигневу Тухольскому (эту роль исполняет Шимон Сендровски [Szumon Sędrowski]): «Збигнев – 20 минут. Они стоят уже 20 минут. Я такого еще не видел».

Ремо), кинокамера показывает мир глазами самой героини. Она же видит публику как некое целое и только время от времени выделяет отдельных (обычно по какой-то причине значимые для исполнительницы) персонажей. Отдельно показывается при этом сидящее в первом ряду жюри, которое в обоих случаях является в глазах героини чем-то опасным или, по крайней мере, безразличным к ее выступлениям (таково, например, жюри фестиваля в Сан Ремо).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Burkot Stanisław

1977 *Spotkania z poezją współczesną*. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.

Herbert Zbigniew

2008 *Wiersze zebrane*. Opracowanie edytorskie Ryszard Krynicki. Wydawnictwo a5, Kraków.

Szyborska Wisława

2010 *Wiersze wybrane*. Wybór i układ autorki. Wydanie nowe, uzupełnione. Wydawnictwo a5, Kraków.

Zagajewski Adam

2010 *Wiersze wybrane*. Wydawnictwo a5, Kraków.

В ПОИСКАХ ЖАНРА

Е.В. КАПИНОС¹

(Институт филологии СО РАН, Новосибирск)

ПРИТЯЖЕНИЕ РАССКАЗА И РОМАНА (И.А. БУНИН 1920-Х ГОДОВ)

В статье дается подробный анализ рассказа И.А. Бунина «В некотором царстве» и VI главы пятой книги романа «Жизнь Арсеньева». Описывая микропэтику этих текстов, мы приходим к выводу о том, что они решены в лирическом ключе. Сложная соотношенность пространств и множества других деталей обуславливают множественную модальность двух лирических отрывков. Кроме того, рассказ «В некотором царстве» с большой долей вероятности является претекстом VI главы пятой книги романа.

Ключевые слова: И.А. Бунин, поэтика малой формы, лирическая форма, лирическая проза, лирический роман, лирический сюжет, пространство.

E.V. KAPINOS

(Institute of Philology, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk)

ATTRACTION OF A STORY AND A NOVEL (IVAN BUNIN OF THE 1920S)

The article provides a detailed analysis of Ivan Bunin's story "Once upon a time in a faraway kingdom" and Chapter VI of Book Five in the novel "Life of Arsenyev". Describing micropoetics of these texts, the article writer argues that they are resolved in a lyrical way. Complex correlation between various spaces as well as variety of other details give rise to combined modalities of these texts. In addition, the short story

¹ Елена Владимировна Капинос – старший научный сотрудник Института филологии СО РАН (Новосибирск)

“Once upon a time in a faraway kingdom” is highly probable to be a pretext of Chapter VI of the novel.

Keywords: I.A. Bunin, poetics of small forms, lyrical form, lyrical prose, lyrical novel, lyrical theme, space.

Нам бы хотелось рассмотреть два схожих фрагмента из прозы И.А. Бунина 1920-х годов: рассказ 1923 года «В некотором царстве» и VI главу из пятой книги романа «Жизнь Арсеньева». «Некоторое царство», «царство» – это один из постоянно повторяющихся мотивов у Бунина, он имеет разную степень определенности, проявленности, разные оттенки значения. Часто в виде сказочного царства на страницах прозы Бунина вырастает призрачная страна, всегда напоминающая Россию или сон о ней: «...говоря про Скобелева, про Черняева, про царя-освободителя, слушая в соборе из громовых уст златовласого и златоризного диакона поминовение “благочестивейшего, самодержавнейшего, великого государя нашего Александра Александровича”, – почти с ужасом прозревая вдруг, над каким действительно необъятным царством всяческих стран, племен, народов, над какими несметными богатствами земли и силами жизни, “мирного и благоденственного жития”, высится русская корона» [Бунин, 1966, т. 6, с. 64]¹. Подобные пространственные преобразования характерны для художественного сознания Бунина, готовность к метаморфзам придает сказочному мотиву тональность мечты, сна, вымысла, но вымысла, устойчиво замкнутого в себе, живого и зримого. Иногда сказочным мотивом предваряется правдоподобная история героев, как, например, в насыщенном зимними, рождественскими пейзажами и пушкинскими цитатами рассказе «Ида» (1925): «Друзья мои, вот эта история. В некоторое время, в некотором царстве...» (5; 248).

VI глава пятой книги романа «Жизнь Арсеньева» представляется нам поэтической вариацией на тему рассказа 1923 года. Как и другие главы романа, этот отрывок замкнут в себе, по объему примерно равен рассказу, может быть прочитан изолированно, хотя и отражает в себе многие стороны романного

¹ В дальнейшем сноски на это издание даются в тексте – в круглых скобках с указанием номера тома и страницы.

сюжета. Концентрированность, замкнутость и притяжение к рассказу делают IV главу «Арсеньева» похожей на стихотворный островок, отдельный от всего массива романа, похожей на маленькое поэтическое «царство» романного текста.

I. Прозаическая баллада «В некотором царстве»

Балладные рефлексyы нередко обнаруживаются как в дореволюционном творчестве Бунина, так и в более поздние годы¹: их можно распознать в сюжете «Суходола», в ранних зимних крестьянских этюдах, в двух текстах «ивлевского» триптиха, а венчается весь этот ряд «Балладой» и «Железной шерстью» из «Темных аллей». Выше мы уже пытались размышлять о «балладности» «Зимнего сна», но в данном случае наше внимание будет сосредоточено на миниатюре «В некотором царстве» (1923), последнем «ивлевском» тексте, представляющем богатую палитру бунинской повествовательной техники 20-х гг.

С романтической балладой, прежде всего, с балладой Жуковского, ассоциативно связана композиция «Некоторого царства». Классические образцы балладного жанра немислимы без драматизации: сюжетное развитие дается посредством смены отдельных сцен, которые перемежаются рефренами, посылкой в финале, включают в себя диалоги и риторические вопросы. Как череда картин, на которых мелькают северные леса, уединенные дома, лошади и погони, где таинство смерти соседствует с таинством любви, проходят перед читателем «Зимний сон», «В некотором царстве», «Баллада». Причем в «Зимнем сне» и «В некотором царстве» фабульная связь между картинками минимализируется, сюжетные звенья сочленяются в подвижной комбинаторике, столь интенсивной, что невозможно установить даже приблизительное деление составляющих текста на фронтальные и периферийные. Каждая микродеталь укрупняется, получает множество соотнесенностей с другими, и едва ли не

¹ См. об этом: [Анисимова, 2010, с. 66-78], [Анисимова, 2011, с. 78-84]; [Анисимова, 2012, с. 167-171], [Атаманова, 1998, с. 3-6]; [Штерн, 1997, с. 163]; [Атаманова, 1998, с. 3-6].

единственным продуктивным ракурсом рассмотрения тогда оказывается микропоэтика, к опыту описания которой мы и прибегнем, а для удобства полностью приведем здесь небольшой текст Бунина, предваряющий серию миниатюр 1930 г.¹

В некотором царстве

Бумажная лента медленно течет с аппарата возле мерзлого окна станционной комнаты – и буква за буквой читает Ивлев полные чудесного смысла слова:

– Иван Сергеевич женится на Святках на племяннице лошади высланы...

Телеграфист, через плечо которого он читает, странно кричит, что это служебная тайна, что это псковская повесть Пушкина, но Ивлев видит себя уже в дороге в глухой России, глубокой зимой.

Он видит, что вечерет, что к вечеру морозит, говорит себе, что такой снежной зимы никто не запомнит со времен Бориса Годунова. И Годунов дает этому зимнему русскому вечеру, снежным полям и лесам что-то дикое и сумрачное, угрожающее. Но в снях, среди прочих московских покупок к свадьбе и к празднику, лежат удивительные шведские лыжи, купленные племянницей в Москве. И это радует, обещает что-то такое, от чего замирает сердце. И тройка идет уверенно и шибко.

Сани ковровые, богатые. Кучер, в шапке под бобер, в свите, подпоясанной ремнем с серебряным набором, сидит в козлах. В задке же сидят две неподвижные и толстые от шуб и шалей женщины: крепкая старуха и ее черноглазая, румяная племянница. Обе, как и всё в снях, засыпаны снежной пылью. Обе пристально смотрят вперед, на спину кучера, на скачущие крупы пристяжных, на мелькающие в комьях снега подковы.

Вот выбрались на шоссе, пристяжные бегут легче, не натягивая постромок. И вдаль уже видно жильё, деревня, стоят сосновые угрюмые леса, густые, обмороженные.

Неожиданно старуха говорит громким и твердым голосом:

– Ну, вот, слава богу, и дома. Не чаяла из вашей Москвы выбраться. А тут сразу двадцать лет с плеч долой, не нагляжусь, не нарадуюсь. Завтра же дам знать Ивану Сергеевичу, не хочется больше тянуть с вашей свадьбой. Слышишь?

¹ Поэтика рассказа «В некотором царстве» предвосхищает сверхмалые формы 1930 г., среди которых «Ландо», «Телячья головка», «Роман горбуна», «Первая любовь», «Петухи», «Распятие», «Канун» и др.

– Воля ваша, тетя, я на все согласна, – звонко отвечает племянница с притворным веселым простодушием.

А тройка шибко идет уже через деревню, над избами и срубами которой темнеют сосны, посеревшие с морозу. А за деревней, совсем в лесу, видна усадьба: большой снежный двор, большой и низкий деревянный дом. Сумерки, глухо, огней еще не зажигали. И кучер, сдерживая лошадей, широким полукругом подкатывает к крыльцу.

С трудом, белые от снежной пыли, вылезают из саней, поднимаются на ступеньки, входят в просторную и теплую прихожую, уютно устланную попонами, почти совсем темную. Выбегают из задних горниц суетливая старушонка в шерстяных чулках, кланяется, радуется, помогает раздеваться. Раскутывают шали, освобождаются от пахучих снежных шуб. Племянница раздевается чем дальше, тем все живей и веселей, неожиданно оказывается тонкой, гибкой, ловко присаживается на старинный ларь возле окна и быстро снимает городские серые ботинки, показывая ногу до колена, до кружева панталон, и выжидательно глядя черными глазами на тетку, раздевающуюся сильными движениями, но медленно, с тяжелым дыханием.

И вдруг происходит то самое, страшное приближение чего уже давно предчувствовалось: тетка роняет поднятые руки, слабо и сладко вскрикивает – и опускается, опускается на пол. Старушонка подхватывает ее под мышки, но не осиливает тяжести и дико кричит:

– Барышня!

А в окне виден снежный двор, за ним, среди леса, блестящее снежное поле: из-за поля глядит, светит низкий лысый месяц. И нет уже ни старушонки, ни тетки, есть только эта картина в окне и темная прихожая, есть только радостный ужас этой темноты и отсутствия уже всяких преград между Ивлевым и той, что будто бы должна была стать невестой какого-то Ивана Сергеевича, – есть один дивный блеск черных глаз, вдруг вплотную приблизившихся к нему, есть быстрая жуткая мысль, как снимала она на ларе ботинок, и тотчас же вслед за этим то самое блаженство, от которого слабо и сладко вскрикнула тетка, опускаясь в предсмертной истоме на пол...

Весь следующий день Ивлев полон неотступным чувством влюбленности. Тайна того, что произошло в какой-то старинной деревенской усадьбе, стоит за всем, что он делает, думает, говорит, читает. И влюбленность эта во сто крат острее даже всего того, что он когда-либо испытывал в пору самой ранней молодости. И в глубине души он твердо знает, что никакой разум никогда не убедит его, будто нет и не было в мире этой черноглазой племянницы и будто так и не узнает она, каким

мучительным и счастливым воспоминанием, их *общим* воспоминанием, – одержим он весь день.

Приморские Альпы, 12 июля 1923 (5; 108-110)

«В некотором царстве» – это многомерная композиция снов. От традиционного сказочного зачина («В некотором царстве, в некотором государстве...») заглавие отсекает вторую, чуть более конкретную часть; вычеркнутое «государство» повышает неопределенность, абстрактность «маленького царства», созданного текстом. Несмотря на то, что мотив сна далеко не всегда сопутствует классическим образцам балладного жанра, в них, как правило, ощущается необычность, «нереальность», «сновидность» происходящего. В известной статье «Два “Лесных царя”» М. Цветаева, сравнивая балладу Гете с переводом Жуковского, подчеркивала, что текст Жуковского передает силу внутреннего чувства, а не события: «Русский Лесной царь – из <...> страшных детских снов <...> Вся вещь Жуковского на пороге жизни и сна» [Цветаева, 1991, с. 332-333]. Мотив сна и таинственность описаний каким-то образом сходятся с другим свойством баллады: «баллада, в связи с иллюзией одновременности происходящего и повествования о нем, кажется выдержанной в настоящем времени» [Сильман, 1977, с. 135], а сон становится тем «окном» в другой мир, который позволяет рассказчику баллады открыть в настоящем времени все и сразу. Даже в тех балладах, где мотива сна нет, описания, пейзажи представляют «некоторое» потустороннее «царство», неожиданно выросшее «здесь и сейчас», роскошную мертвенную изнанку живого мира. Читательское наслаждение балладой состоит более в предчувствии развязки, нежели в самой развязке, и предчувствие это навеивается загадочными балладными картинами наподобие тех, что есть в «Людмиле» Жуковского: «Хладен, тих, уединенный, / Свежим дерном покровенный» [Жуковский, 1980, т. 2, с. 11]. Нередко, особенно в 20-е гг., когда переживание гибели России, думается, было особенно острым, Бунин использует для русских пейзажей тревожные краски романтических баллад, романтической и околоромантической литературы XIX в., как в «Несрочной весне», где лес наполнен «бальзамическим теплом нагретой за день хвои» (5; 122), а здесь: «Годунов дает этому зимнему русскому вечеру, снежным полям и лесам что-то дикое и сумрачное, угрожающее».

Упоминание драмы Пушкина служит довольно явственным намеком на смутное время, а затекстовый топоним «Приморские Альпы» уже не позволяет ошибиться в том, что герой видит сон о своей уже навсегда безмолвной, погибшей в революционной смуте 1917 г. родине¹. В 1926 г. для газеты «Возрождение», приуроченной к очередной годовщине со дня рождения Пушкина, Бунин пишет очерк «Думая о Пушкине», куда вмещает свою дореволюционную биографию, а заодно и живописные картины усадебной жизни (не случайно в переработанном виде очерк войдет в «Жизнь Арсеньева»): детство в сказочно красивом имении, поездки в Крым и на Кавказ, чтение классики, старинные библиотеки, первые стихотворные опыты под влиянием Пушкина, неразличение собственного и пушкинского поэтического «я» («Вот зимний вечер, выюга – и разве “буря мглою небо кроет” звучит для меня так, как это звучало, например, для какого-нибудь Брюсова, росшего на Трубе в Москве?») (9; 457)).

Однако романтический, литературный ореол рассказа «В некотором царстве» очень расплывчат, он тоже подчинен законам сна: трагедия Пушкина неточно названа «повестью», или, возможно, нижегородская повесть неточно названа псковской, а пара героинь – властная старуха и покорная племянница напоминают не то чтобы «Пиковую даму», но вечный литературный стереотип, переадресовывающий сдерживающую силу традиционного, устойчивого, бесплотного от родителей дальним родственникам: недобрым колдуньям-старухам и мучительницам-теткам; эскиз на ту же тему есть, к примеру, во «Второй балладе» 1930 г. Пастернака:

...Я вижу сон: я взят
Обратно в ад, где все в комплоте,
И женщин в детстве мучат тети,
А в браке дети теребят.

¹Россия у Бунина нередко обрисована как спящая или засыпающая страна, а в послереволюционном творчестве часто олицетворяется в образе спящей, засыпающей, мертвой или умирающей героини, которую видит во сне герой.

[Пастернак, 1985, т. 1, с. 312-313]

«Тети», «тетки» служат своего рода ретардацией любви, тем моментом, который отодвигает, но не отменяет ее, даже напротив, обещает ее победу, позволяет «недозволенному чувству» прорываться через все преграды (вспомним, кстати, строгую старуху-горничную в «Тане», не играющую никакой роли в развитии событий, но усиливающую переживания влюбленной героини)¹.

Другой «ретардирующий» герой «Некоторого царства» – «какой-то» «Иван Сергеевич» из телеграммы, где слова, лишённые знаков препинания, сливаются вплоть до абсурдного «племяннице лошади». Текст телеграммы в миниатюре моделирует текст рассказа в целом с его наплывающими друг на друга фрагментами. Телеграмма является «отправной точкой» для героя-сновидца. Анахронизм, сводящий в едином времени Пушкина и телеграф, даёт понять, что главный герой, Ивлёв, погружен в сон изначально, а не засыпает по ходу повествования. Весь рассказ, с первой фразы – это уже «некоторое царство» сна, беспрестанно открывающего все новые свои качества, меняющего свою глубину. Прочитав телеграмму, сновидец-Ивлёв отправляется в путь («Ивлёв видит себя уже в дороге»), и, с одной стороны, путь Ивлёва – это русская зимняя дорога, а с другой стороны, – это воображаемая дорога, расстилающаяся в мыслях, мечтах героя, едущего на лошади и везущего с собой свои сны. Надо сказать, что «запоздалый ездок», «некто», направляющийся никуда и ниоткуда, – один из любимых образов автоперсонажа в прозе Бунина (кроме «Грамматики любви» можно назвать здесь «Полуночную зарницу», «Соседа» и мн. др. рассказы).

Нежеланный жених Иван Сергеевич упоминается трижды и кажется досадным препятствием, стоящим на пути Ивлёва к племяннице. С самого начала становится ясно, что племянница, «притворно» радующаяся предстоящей свадьбе с Иваном Сергеевичем, будто бы влечет к себе кого-то другого, кем потом,

¹ «← Отойдите за ради Господа. Того гляди, старуха зайдет...

– Какая старуха?

– Да старая горничная, будто не знаете!» (7; 95).

при дальнейшем погружении в рассказ, окажется Ивлев. Смерть тетки убирает или отодвигает нежеланного жениха, теперь свадьба должна быть отложена или не состояться вовсе – судьба племянницы, лишившейся властной тетки, может повернуться как угодно. Но поворачивается не судьба племянницы, не ход событий – поворот делается в повествовании. Крик «Барышня!» обрывает одну картину, и она меняется на совершенно другую, где остается, однако, тот же антураж (темная прихожая) и та же племянница, но из второй сцены изымается тетка, а отстраненный рассказчик, бывший ранее только визионером, становится героем. Между репликой «Барышня» и началом следующего абзаца проходит разлом текста. По кинематографическим законам читатель видит один и тот же эпизод «в прихожей», одну и ту же героиню – племянницу, присевшую на ларь и снимающую ботинок, – дважды, только в первый раз проигрывается сцена смерти, во второй раз – любви, кинолента будто бы перематывается назад (а с мотива перематывающейся бумажной «ленты» рассказ начинается), освобождая место для нового, по-другому развернутого сюжета.

Ход повествования во многом определяется постоянной игрой в реалистические описания. Множество анахронизмов, сбивающих читателя с толку (взять хотя бы то, что вместе с Ивлевым в первых фразах рассказа мы читаем телеграмму, посланную едва ли не с того света, вероятно, ту самую телеграмму, которую только хотела, но не успела отправить тетка¹), примиряют с алогичностью сна, но в то же время большую часть текста занимает ясное, переполненное осязаемыми деталями описание

¹ Условность любых письменных посланий в художественном тексте может быть проиллюстрирована примером из «Онегина», где, как отмечено Ю.Н. Чумаковым, письмо Татьяны находится одновременно у Онегина («Та, от которой он хранит / Письмо...») и у Автора («Письмо Татьяны предо мною...»). Ю.Н. Чумаков объясняет подобные «противоречия» «альтернативностью» модальностей онегинского текста (см.: [Чумаков, 1999, с. 106]). Альтернативная модальность свойственна и лирической прозе Бунина, и хотя у Бунина речь, скорее всего, идет вообще о разных телеграммах, но покров сна, которым окутан рассказ, позволяет соединить два этих послания – недочитанное/неполученное и недописанное/неотправленное.

возвращения тетки и племянницы домой. На фоне моментов сновидческой неопределенности оно лишь обостряет свои «живые», «правдоподобные» черты: усадьбу за деревней, спину кучера, его праздничный наряд и щегольской, в старинных традициях жест, – полукруг перед крыльцом усадьбы. Возвращение тетки и племянницы домой столь зримо, что когда на реплике «Барышня!» картина обрывается, то инерция линейного действия оказывается резко сломленной, заставляя со всей остротой почувствовать, что сюжет, как сон, развивается не последовательно, а в параллельных зонах, причем совершенно разные зоны могут быть вложены в один и тот же пространственный континуум: в данном случае темная прихожая представляет собой место, где одновременно разворачивается несколько сюжетов. Это напоминает классические примеры «двоения» пространств, как в «Лесном царе», где приникшие друг к другу отец и сын проживают разные сюжеты, находясь в разных, параллельных сегментах одного и того же пространства. Более того, сновидец-Ивлев, чьи лошади незаметно исчезли, растворились за санями, в которых едут тетка и племянница¹, не просто превращается из наблюдателя в героя, а, будучи рассказчиком, точкой, от которой начинается повествование, выводит в герои сам себя.

Имя «Ивана Сергеевича» примечательно тем, что копирует имя одного из любимых писателей Бунина – Тургенева, а, кроме того, повторяет имя автора рассказа. Собственное имя Бунина «Иван» обыгрывается в его прозе на разные лады, становясь «маркером» русского героя (Иоанн-Рыдалец из одноименного рассказа). Несостоявшаяся свадьба позволяет увидеть в Иване Сергеевиче и его невесте героев несбывшейся судьбы, каковых у

¹ Причем лошади, на которых едут тетка и племянница, описаны столь детально и с такого близкого расстояния, что кажется, будто сам рассказчик, Ивлев, сидит в санях вместе с племянницей и теткой, а ведь ранее он видит себя одного «в дороге в глухой России, глубокой зимой». Таким образом, сани Ивлева то ли нагоняют сани тетки и племянницы, то ли теряются, а точка зрения рассказчика, приблизившись вплотную к героиням, приобретает некоторую неопределенность: «Он видит» в третьем абзаце сменяется на «И это радует», и субъект «радости», возможно, уже не «он», Ивлев, и даже не племянница, субъектное поле глагола «радует» – это сложный синтез. Далее в тексте статьи об этом еще будет идти речь.

Бунина великое множество, даже преобладающее большинство, и среди причин несбывшихся сюжетов не только смерть, но и революция, изгнание, как в «Тане», где последнее свидание героев оборвано финальной отбивкой: «Это было в феврале страшного семнадцатого года. Он был тогда в деревне в последний раз в жизни» (7, 109).

К сказанному стоит прибавить и то, что сновидец Ивлев тоже в некотором смысле «Иван», поскольку фамилия «Ивлев» анаграммирует имя и отчество автора рассказа. Дело в том, что у Бунина три текста с героем по фамилии «Ивлев» («Грамматика любви», «Зимний сон», «В некотором царстве»), и про первый из них Бунин написал: «Мой племянник Коля Пушешников, большой любитель книг, редких особенно, приятель многих московских букинистов, добыл где-то и подарил мне маленькую старинную книжечку под заглавием “Грамматика любви”. Прочитав ее, я вспомнил что-то смутное, что слышал еще в ранней юности от моего отца о каком-то бедном помещике из числа наших соседей, помешавшемся на любви к одной из своих крепостных, и вскоре выдумал и написал рассказ с заглавием этой книжечки (от лица какого-то Ивлева, фамилию которого я произвел от начальных букв своего имени и моей обычной подписи)» (9; 369). Таким образом, нежеланный персонаж-препятствие Иван Сергеевич как бы вопреки сюжету ловит на себе отсветы главного героя, придает ему зеркальный объем. Вообще, обычный литературный прием – удвоение персонажей может скрывать за собой разные типы соотношений: от контраста до сложнейших типов соотнесенности. Иван Сергеевич и Ивлев – не «лед и пламень», а какое-то мерцающее двойничество, позволяющее теме сбывшегося/несбывшегося развернуться во всевозможных ее вариантах. Герой-рассказчик в лирической прозе зачастую копирует свойства лирического героя, его мир как бы «наслаивается» на другие миры, захватывает их в свою область, преодолевая тем самым самые тесные границы своего «я». Ивлев предстает, таким образом, путником, направляющимся к выходу из своего «я», к выходу за собственные пределы.

Смерть тетки, конечно, должна помешать «празднику» и «свадьбе» с Иваном Сергеевичем, но логические причины и

следствия отменяются сновидческим текстом. Веселье племянницы по поводу свадьбы с Иваном Сергеевичем – это не только притворное чувство, разыгрываемое для тетки, но и настоящее счастье, повод для которого – не Иван Сергеевич, а «что-то» другое, более абстрактное и неопределенное: «Но в санях, среди прочих московских покупок к свадьбе и празднику, лежат удивительные шведские лыжи, купленные племянницей в Москве. И это радует, обещает что-то такое, от чего замирает сердце». «Свадьба» умножена праздником, рождественские и святочные мотивы обогащают свадебный сюжет, предполагая в нем неожиданную, «чудесную» развязку событий в духе святочных рассказов. «Лыжные», «шведские» коннотаты тоже прибавляют к русской теме какие-то дополнительные оттенки: северная страна, Россия, в поэтическом мире Бунина нередко метонимически подменяется другими холодными краями: в «Неизвестном друге» с Россией имплицитно связывается Ирландия, в «Пингвинах»¹ из Гурзуфа, Бахчисарая и Ялты сон уводит героя в Антарктику, в финале «Зимнего сна» влюбленные мчатся в Гренландию, а здесь «шведские лыжи» продлевают перспективу русской зимней дороги вплоть до чужих берегов Балтийского моря. Стоит вспомнить, что в «Людмиле» Жуковского жених-мертвец увлекает возлюбленную в псевдоготическую «Литву», обернувшуюся кладбищем.

В миниатюрном тексте «Некоторого царства» едва намеченный сюжет имеет сразу несколько развязок, а само повествование, стремясь к финалу, будто бы не достигает его: итоговую точку можно представить, к примеру, там, где умирает тетка и старушонка вскрикивает «Барышня!», а в другом варианте повествование могло бы завершиться многоточием предпоследнего абзаца, и тогда обе кульминации (смерть тетки и свидание) оказались бы равноправными и самостоятельными фрагментами

¹Рассказ «Пингины» 1929 г. тесно перекликается с «Некоторым царством» во многих художественных приемах и мотивах, «Пингины» – это тоже сон с плотным пушкинским подтекстом, с многочисленными ложными пробуждениями, с балладной ездой на лошадях («И лошади бегут как-то не в меру ровно, и ямщик на облучке так неподвижен и безличен, что я его даже плохо вижу, – и только чувствую и опасуюсь, потому что бог его знает, что у него на уме», 5; 392), с неожиданными переключениями планов.

сна. Но в рассказе есть еще один, последний, абзац. «Ступенчатое» завершение имитирует пробуждение героя, наступление дня: «Весь следующий день Ивлев...». Казалось бы, на «следующий день» ночь и мрак должны быть вытеснены светом, однако ни одного слова об изменившемся освещении в последнем абзаце нет, наступивший день не контрастен по отношению к ночи, он проходит в сумраке ночи, так что сон Ивлева будто бы продолжается. Рассказ «В некотором царстве» принадлежит к многочисленным ноктюрнам Бунина, среди которых и «Несрочная весна», и «В ночном море», написанные в том же 1923 г. в Приморских Альпах. «Ноктюрность» повествования напоминает о романтической балладе – жанре, призванном живописать все богатство красок романтической ночи и сна.

Переливающиеся краски ночи, отсутствие в сюжете пробуждения героя (вернее, пробуждение, похожее на продолжение сна) придает тексту «текучесть», иллюзию отсутствия конца. Внутри себя пространство рассказа предельно насыщено недосотворенными сюжетами с множеством героев: телеграфист, Иван Сергеевич, тетка и ее племянница, кучер, выбежавшая из задних горниц суетливая старушонка, Ивлев (7 персонажей на страницу текста!) Все герои имеют разную степень «проявленности»: кого-то можно разглядеть лучше, кого-то хуже. Ивлева мы не видим, поскольку он появляется «изнутри» собственного сознания, мы слышим то «живые» и внятные реплики, то сбивчиво переданную косвенную речь; все герои неожиданно появляются и так же неожиданно исчезают, а Иван Сергеевич не появляется вообще. В результате создается ощущение, что в рассказе есть еще «кто-то» невидимый, чье присутствие придает лесу, окружающему усадьбу, сценам смерти/свидания необыкновенные черты. Кто «царит» в этом «царстве», кому оно принадлежит? Чье-то таинственное присутствие имеет почти безличный или обобщенно-личный статус, явно проскальзывающий в местоименно-соотносительной конструкции безличной фразы «И вдруг происходит то самое, страшное приближение чего уже давно предчувствовалось», не позволяющей различить субъекта предчувствия. Это «то самое, что предчувствовалось», объединяет всех героев какой-то надличной силой, скрывающей за собой не

только смерть тетки, но и ожидаемое свидание, любовь, свадьбу, судьбу¹. Некоторого уравнивания всех предчувствий Бунин достигает повтором эпитетов «слабый и сладкий», объединяющих предсмертный вскрик тетки и любовную истому племянницы. Отметим кстати, что тетка и племянница тоже в некотором смысле удваивают друг друга, воплощая одну из любимых тем Бунина – тему взаимообратимости смерти и любви. Один на двоих вскрик создает видимость, будто племянница снимает его буквально с уст умирающей тетки. «Оптика» рассказа подобна его звуковому строю: взгляд Ивлева («Он видит...») как бы «перенимают» племянница и тетка («Обе пристально смотрят...»), затем «виденье» возвращается то ли Ивлеву, то ли еще большей, «всеведущей» инстанции («А в окне виден...»), а кульминационный момент повествования отмечен фиксацией на «дивном блеске черных глаз» племянницы.

Ступенчатый финал и неуклонно проведенная на всем протяжении текста тема сна превращают «Некоторое царство» в одно «мгновение лирической концентрации»²: бесконечный текст начинается в той же точке, где и заканчивается. Эта мысль подсказывается Ю.Н. Чумаковым, описавшим финальный стих «Онегина» – «Итак я жил тогда в Одессе» как «смысловое сгущение», которое приводит в действие «внутренние силы сцепления» романа, заставляя «перекликнуться конец с началом “Онегина”» [Чумаков, 2008, с. 95]. Подобный подход возможен не только в отношении «Онегина», но и в отношении любого текста лирической природы, и дело здесь, как нам кажется, не в перекличке мотивов начала и конца, а в том, что правила стихового членения проецируются на область композиции. Финал лирического текста становится, в интерпретации Ю.Н. Чумакова, своего рода композиционным анжамбманом. Бегло поясним эту мысль, вообще-то требующую отдельной разработки.

Как известно, универсальное деление стихотворного текста на равные отрезки актуализирует не одно, а сразу два деления – стиховое и синтаксическое/грамматическое («речевое» – в

¹ То же неопределенное субъектное поле обнаруживает себя и в других фрагментах рассказа, см. сн. 7.

² О лирической концентрации как об одном из конституирующих качеств лирического текста см.: [Сильман, 1977, с. 6, 10 и др.].

терминологии Ю.Н. Тынянова), одно деление входит в конфликт с другим: только что установленные границы стиха тут же снимаются границами интонационными, спорят с ними¹, как ритм спорит с метром. Конфликт такого же типа открывает Ю.Н. Чумаков в композиции лирического произведения, говоря о финальном реверсе и о «композиционной множественности»: «Множественность композиционного членения как явление нестабильности текста свидетельствует о “раскачивании” лирическим сюжетом объема и соотносимости компонентов, и это лишний раз указывает на существование композиционного ритма» [Чумаков, 2010, с. 61]. Разделенный на части лирический текст уже готов сомкнуться, обнаруживая тесное сцепление всех своих частей и в то же время возможность все новых и новых расхождений между всеми своими звеньями. Возможно, аналогия между законами стихового и композиционного членения покажется неожиданной, и все же в какой-то мере можно проследить сходство синтаксического и сюжетного движений. Синтаксис влечет фразу вперед, тогда как ограниченная длительность стиха заставляет ее разбиваться на части. Точно так же разбивается сюжет, который стремится линейно развернуться, но композиционное членение прерывает сюжетное, вступает с ним в конфликт, в результате сюжет возвращается в точку своего начала, «скручиваясь», концентрируясь, одним словом, сюжет превращается в лирический сюжет в том понимании, которое предложил для этого термина Ю.Н. Чумаков [Чумаков, 2010, с. 61].

Попробуем на нашем примере показать подвижность композиционных границ, проявляющуюся не только в начальной и финальной точках, но и по всему тексту. Мы уже обратили внимание на очевидный разлом текста, пролегающий там, где начинается второй возможный финал сюжета о племяннице: «А в

¹ Интонирование Б. Эйхенбаум связывал с «мелодикой стиха», отмечая при этом, что «развитая интонационная система может придать стиху действительную мелодичность, не соединяясь с эффектами инструментовки и ритма <...> ритмическая подвижность... скорее противоречит принципу мелодизации, чем помогает ему» [Эйхенбаум, 1922, с. 10].

окно виден снежный двор»¹. Описание вида из окна, использование мотива окна с целью совмещения, взаимоналожения внешнего и внутреннего пространств – один из любимых приемов Бунина (и среди художников Бунин, конечно, далеко не одинок в любви к этому приему). Мотив окна можно отыскать едва ли не в каждом прозаическом и во многих стихотворных произведениях Бунина, с вольно переведенной цитаты из Мопассана «Я открыл окно, и в лицо, в грудь, в душу мне пахнул очаровательный холодок ночи» (7; 345) начинается «итоговый» рассказ Бунина «Бернар». Сохранилось любопытное свидетельство того, как однажды Бунин сочинил шуточное стихотворение от лица некоего «мы», составленного из лирического «я» и «Бунина»:

Позабывши снег и выюгу,
Я помчался прямо к югу.
Здесь ужасно холодно,
Целый день мы топим печи,
Глядим с Буниным в окно
И гуляем как овечки
[Чехова, 1990, с. 357].

Лирический герой Бунина, глядящий с «Буниным» в окно, – это пародийный прообраз Ивлева, рассказчика, который как бы «в окне» видит себя в своих снах, развернутых на просторах «некоторого царства». Мотив окна создает рамку, выделяет картины воображения и памяти в отдельный мир, который столь убедителен,

¹ Вокативное «Барышня!» окликает не только героиню, но и весь текст рассказа, поскольку в ответ на этот зов текст разворачивается по-новому, открывая лицо своей главной героини, у которой нет даже имени. Вместе с окликом племянница «изымается» из всего предшествующего контекста, перестает быть равновеликой ему и выходит на первый план, и все последующие части рассказа посвящены уже только ей. И теперь отсутствие имени придает образу племянницы абстрактность, символичность и обобщенность, которыми обладает все «некоторое царство», она сама становится «некоторым царством» в душе Ивлева. Из безымянной неизвестной (а тема незнакомки – тоже одна из любимых у Бунина, см. рассказ «Неизвестный друг») племянница становится сразу всем.

что, кажется, почти теряет связь с внутренним миром Ивлева, овнешняет его, воплощает до самостоятельного сюжета. И в то же время сюжет оказывается неовнешненным, не открывается полностью. Зачин «А в окно виден...» отделяет все рассказанное о тетке и ее племяннице от дальнейшего продолжения, но в то же время все части рассказа остаются неразрывно слитыми. Резкий обрыв одного сюжета на словах «А в окне виден...» заставляет вспомнить, что и начинается рассказ «возле мерзлого окна», именно там Ивлев начинает «видеть» («Бумажная лента медленно течет с аппарата возле мерзлого окна <...> но Ивлев видит себя <...> Он видит»). Как видение появляется племянница, которая присаживается «на старинный ларь возле окна» (уж не то же ли это окно, у которого грезит Ивлев?), и оказывается, что долгая зимняя дорога из Москвы в имение буквально совмещена с теплым и темным домом, а внешнее и внутреннее пространства не чередуются, а просто выступают друг из-под друга, обыгрывают друг друга. Кстати, есть одна деталь, подчеркивающая тесную спаянность внешнего, законного, и внутреннего, домашнего, пространства: прихожая «уютно устлана попонами»¹, и попоны в прихожей возвращают к предыдущим абзацам с дорогой и бегущими по ней лошаадьми, отсылают к богатым «ковровым саням», в которых только что сидели тетка и ее племянница. Таким образом, повествование неумолимо приближается к кульминации и в то же время с силой отбрасывается назад, ретардирует, а установленные между картинами и эпизодами границы тут же нарушаются, открывая возможность для других, новых членений.

Взаимовключенность внешних и внутренних пространств, описанных в тексте, взаимное притяжение всех эпизодов текста и в то же время их «отдельность» аккомпанирует теме рассказчика, Ивлева, сознание которого бесконечно меняет свои контуры. Не случайно слово «*общим*» в последнем абзаце выделено курсивом, курсив призван сделать еще более убедительным свидание героев,

¹ Позже Бунин повторит эту деталь в «Балладе», описывая предрождественские хлопоты в старинной русской усадьбе: «Под эти праздники в доме всюду мыли гладкие дубовые полы, от топки скоро сохнущие, а потом застелили их чистыми попонами...» (7; 17).

вырвать его из области сна (сны не бывают общими), «овнешнить» его, но не до «реальности», а до чего-то еще большего. Свидание героев связывает между собой разделенное навеки, оно происходит вне реальности, поверх нее, но по силе превосходит реальное событие. Дело в том, что лирическое событие не вписывается в направленный «вперед» ход времени, не соблюдает линейных законов¹, поэтому лирику (и лирический отрывок Бунина «В некотором царстве», в том числе) можно назвать ментальным экспериментом, из тех, о которых Й. ван Баак пишет: «Направленный ход времени <...> образует основу для проявления и узнавания ‘события’ как такового. С этим связан неминуемый факт необратимости времени. Однако, как каждый из нас по личному опыту может утвердить, этот факт вызывает ментальные эксперименты именно в обратимость времени <...> Развертывание ‘всего происходящего’ (то есть совокупность всех происшествий, процессов и событий) тогда подразумевало бы завертывание того же, т.е. обратный ход, как во временно-пространственном, так и в каузальных сцеплениях его» [Баак, 2010, с. 87-88]. В бунинском повествовании совершается «обратный ход» времени – вопреки революционной катастрофе повествование устремляется назад, происходит «завертывание» сюжета, дающее возможность почувствовать силу личного авторского противостояния навязчивой событийности реальной русской истории.

Несмотря на то, что рассказ «В некотором царстве» написан прозой, он представляет собой лирическую конструкцию, подобную стихотворению со множеством композиционных членений и поливалентными связями между сегментами, кроме того, в бунинском повествовании улавливаются некоторые оттенки романтической баллады. Именно здесь еще раз уместно будет вернуться к мысли о том, что баллада – реликтовый жанр, выходящий из синкрета доновременной ментальности, содержащий в себе эпическое происшествие, окрашенное лирическими эмоциями и скрывающее острый драматический конфликт. Жанр прозаической миниатюры, как и баллады, наделен большим потенциалом, позволяющим в прозе пробудить лирические и драматические возможности, сделать их не менее

¹ См. об этом: [Чумаков, 2010, с. 52-55].

сильными, чем в стихе. Прозаическая миниатюра Бунина тоже воспринимается как синкрет всех трех родов, актуализированных лирической природой текста.

II. «Некоторое царство» «Жизни Арсеньева»

Малые художественные формы можно бесконечно разглядывать в их микропоэтике, но нам кажется продуктивным углубление в микропоэтику не только малой, но и большой формы – лирического романа «Жизнь Арсеньева», скрывающего в себе множество вариаций на темы уже написанных к концу 1920-х годов или еще не написанных Буниным рассказов, тех, что только будут созданы по мотивам «Жизни Арсеньева» позже. Есть в романе отрывки и на тему «Некоторого царства», и особенно эффектно сквозь призму рассказа 1923 года просматривается VI, кульминационная, глава пятой книги:

VI

В ноябре я уехал домой. Прощаясь, мы условились встретиться в Орле: она выедет туда первого декабря, я же, для приличия, хоть неделей поздней. А первого, в морозную лунную ночь, поскакал в Писарево, чтобы сесть там как раз в тот ночной поезд, с которым она должна была ехать из города. Как вижу, как чувствую эту сказочно-давнюю ночь! Вижу себя на полпути между Батуриным и Васильевским, в ровном снежном поле. Пара летит, коренник точно на одном месте трясет дугой, дробит крупной рысью, пристяжная ровно взвывает и взвывает зад, мечет и мечет вверх из-под задних бело-сверкающих подков снежными комьями... порой вдруг сорвется с дороги, ухнет в глубокий снег, заспешит, зачистит, путаясь в нем вместе с опавшими постромками, потом опять цепко выскочит и опять несет, крепко рвет валек... Все летит, спешит – и вместе с тем точно стоит и ждет: неподвижно серебрится вдаль, под лунной, чешуйчатый наст снегов, неподвижно белеет низкая и мутная с морозу луна, широко и мистически-печально охваченная радужно-туманным кольцом, и всего неподвижней я, застывший в этой скачке и неподвижности, покорившийся ей до поры до времени, оцепеневший в ожидании, а наряду с этим тихо глядящий в какое-то воспоминание: вот такая же ночь и такой-же путь в Васильевское, только это моя первая зима в Батурине, и я еще чист, невинен, радостен – радостью первых дней юности, первыми поэтическими упоениями в мире этих

старинных томиков, привозимых из Васильевского, их стансов, посланий, элегий, баллад:

Скачут. Пусто все вокруг.
 Степь в очах Светланы...

«Где все это теперь!» – думаю я, не теряя, однако, ни на минуту своего главного состояния, – оцепенелого, ждущего. «Скачут, пусто все вокруг», говорю я себе в лад этой скачке (в ритм движения, всегда имевшего такую ворожащую силу надо мной) и чувствую в себе кого-то лихого, старинного, куда-то скачущего в кивере и медвежьей шубе, и о действительности напоминает только засыпанный снегом работник, в армяке поверх полушубка стоящий в передке, да пересыпанная снежной пылью, мерзлая, пахучая овсяная солома, набитая под передком в моих застывших ногах ... За Васильевским, на раскате в ухаб, упавший коренник переломил оглоблю, – я, пока работник связывал ее, замирал от ужаса, что опоздаю к поезду. Приехав, тотчас на последние деньги купил билет первого класса, – она ездила в первом, – и кинулся на платформу. Помню мутный от морозного пара лунный свет, в котором терялся желтый свет ее фонарей и освещенных окон телеграфа. Поезд уже подходил, я глядел в мутную снежную даль, чувствуя себя точно стеклянным от мороза и ледяного внутреннего трепета. Неожиданно и гулко забил колокол, резко завизжали и захлопали двери, туго и резко заскрипели быстрые шаги выходящих из вокзала – и вот как-то космато зачернел вдали паровоз, показался медленно идущий под его тяжелое дыхание страшный треугольник мутно-красных огней... Поезд подошел с трудом, весь в снегу, промерзлый, визжа, скрипя, ноя... Я вскочил в сенцы вагона, распахнул дверь в него – она, в шубке, накинутой на плечи, сидела в сумраке, под задернутым вишневой занавеской фонарем, совсем одна во всем вагоне, глядя прямо на меня...

Вагон был старый, высокий, на трех парах колес; на бегу, на морозе, он весь гремел и все падал, валился куда-то, скрипел дверями и стенками, замерзшие стекла его играли серыми алмазами... Мы были уже где-то далеко, была поздняя ночь ... Все произошло как-то само собой, вне нашей воли, нашего сознания... Она встала с горящим, ничего не видящим лицом, поправила волосы и, закрыв глаза, недоступно села в угол... (6; 209-211)

Имя автобиографического персонажа, повествователя, от лица которого идет речь в романе, образовано по тому же принципу, что и «Ивлев». «Алексей Арсеньев» повторяет «Алесеевич» наподобие того, как «Ивлев» кратко повторяет «Иван Алексеевич».

Как Ивлев, в VI главе Алексей Арсеньев «видит себя» скачущим по зимним просторам на лошадях вслед за возлюбленной, причем в романе использована та же двойная формула, что и в рассказе (ср.: «Ивлев видит себя уже в дороге в глухой России, глубокой зимой. ... Он видит» – «В некотором царстве», «Как вижу, как чувствую эту сказочно-давнюю ночь! Вижу себя на полпути между Батуриным и Васильевским» – «Жизнь Арсеньева»). Сказочные, балладные, святочные мотивы клубятся вокруг этого романного отрывка точно так же, как и вокруг рассказа 1923 года, «Некоторое царство» – это, по сути, ближайший претекст VI главы пятой книги, так же, как и рассказ, насыщенный поэтическими аллюзиями пушкинского времени. Поэзия XIX века неточно цитируется, а кроме того входит в текст вместе с мотивом чтения («первыми поэтическими упоениями в мире этих старинных томиков, привозимых из Васильевского») и возвращает к подробному и красочному описанию библиотеки в имении двоюродной сестры Арсеньева. Дом Писаревых в Васильевском, как уже хорошо знает читатель из XVIII главы второй книги романа, долгое время остается закрытым для Арсеньевых, но после смерти старика-Писарева, с которым в незапамятные времена рассорился отец Арсеньева, великолепная усадьба с библиотекой, наконец, открывается для героя, и здесь, в VI главе, именно эта усадьба и эти книги мерцают в сознании героя, когда он мчится к поезду в Писарево, минуя Васильевское. Самого дома мы не видим, возможно, усадьба скрыта вдали от дороги или теряется из виду по причине зимней непогоды или из-за скорости скачки, однако воспоминание о библиотеке и цитата из книги открывает даже не внешний образ дома, а весь его внутренний интерьер, а заодно и богатые усадебные впечатления предыдущих книг романа. Проносясь мимо, герой как бы заглядывает и в усадьбу, и в предшествующее повествование¹.

¹ Кстати, в XVIII главе, подробнейшее (толстые переплеты из темно-золотистой кожи с золотыми звездочками на корешках», б; 101) описание библиотеки в Васильевском продолжает описание вовсе не усадьбы Писарева, а родной усадьбы Арсеньева, его батуринского дома, причем один дом подменяется другим незаметно, что создает ощущение призрачной, иллюзорной подробности.

Главное, на что нам хотелось бы обратить внимание в этом, тесно сопряженном с рассказом, отрывке, – вовсе не мотивная близость к рассказу, хоть она и поразительна, вплоть до вокзального телеграфа (ср. с мотивом телеграммы, телеграфиста в рассказе «В некотором царстве»). Более важным нам кажется характерное для Бунина, исполненное здесь в высшей степени концентрированно, соединение противоположно направленных импульсов – соединение векторов скорости и торможения. Антитетическая тема развивается и в сознании героя, и в словесной динамике главы, и на уровне композиции всего романа. Композиционно глава как бы застывает в тот момент, когда Арсеньев не выдерживает и, нарушая договор приехать через неделю, мчится к Лике. Между тем сам текст поворачивает назад, к предыдущим «писаревским» главам роман: смерти старика-Писарева, неожиданной и безвременной кончине его сына (этому посвящено сразу несколько глав на границе второй и третьей книги). Но не только трагедией смерти отмечено в памяти Арсеньева Васильевское, оно связано со столь же торжественным, но противоположным смерти чувством первой любви, с памятью об Анхен, о поэтических зимних катаниях с нею в санях. Все это становится увертюрой к свиданию с Ликой, с этого мига Лика ретроспективно отражается во всей прежней жизни Арсеньева, во всех предыдущих печалях и привязанностях его сердца.

Дорога к Лике описывается не в настоящем, весь роман – это взгляд из прошлого, проживший долгую жизнь без Лики Арсеньев живо вспоминает давнюю ночь из времен своей юности. Модальность прошлого и настоящего буквально состыкована в подогнанных друг другу предложениях, которые развернуты одновременно в двух временах, причем оба вектора – и направленное вперед, и уходящее назад – не уступают друг другу в силе. «Метапоказатель» прошедшего «я вижу себя» («я сейчас вижу себя в прошлом») органично сочетается с глаголами настоящего времени, так что прошлое забегает вперед настоящего, а повторы одних и тех же слов как бы все время «возвращают» действие в одну точку. Трудно представить себе более сильное нагнетание повторов в прозаическом тексте. Эти повторы становятся своего рода аналогами рифмы, они переводят прозаический текст в поэтический формат: «*Как вижу, как* чувствую эту сказочно-

давнюю ночь! *Вижу* себя на полпути <...>. Пара *летит* <...> пристыжная ровно *взвывает* и *взывает* зад, *мечет* и *мечет* <...> *опять* цепко выскочит и *опять* несет, крепко рвет валец <...> *Все летит*, спешит <...> *неподвижно* серебрится вдали, *под луной* <...>, *неподвижно* белеет низкая и мутная с морозу луна, <...> и *всего неподвижней* я, застывший в этой скачке и *неподвижности*: <...> вот *такая* же ночь и *такой* же путь <...> *радостен* – *радостью* *первых* дней юности, *первыми* поэтическими упоениями в мире этих старинных томиков <...>

Скачут. Пусто все вокруг.

Степь в очах Светланы ...

“Где все это теперь!” думаю я, не теряя, однако, ни на минуту своего главного состояния, – оцепенелого, ждущего. “Скачут, пусто все вокруг”, говорю я себе в лад этой скачке...» и т.д. Уподобляясь рифмам, повторы нагнетаются вплоть до конца главы, кроме того, как в стихе, здесь важную роль играют неточные звуковые отражения (*цепко* – *оцепенеть*), «нечаянные» рифмы (*цепко* – *крепко*), синтаксические параллели, обилие местоимений («весь», «все», «вся»).

VI глава пятой книги – это точка торможения на пороге кульминационного взлета любовного сюжета, однако и внутри себя самой, в качестве отдельного текста, VI глава демонстрирует тот же принцип: значение того, что произошло, эмблематически развернуто в описаниях: длинная зимняя дорога, грозные огни приближающегося поезда, бросающий в нервную дрожь холод вагона. Все это, в том числе само бегущее вперед и в то же время остановленное, как бы застывшее и ждущее пространство является эквивалентом любовного переживания.

Словесный уровень вторит композиционному, глава интенсивно сталкивает лексику стремительного движения с лексикой застывания, остановки: «пара летит», «дробит крупной рысью», «извывает и взывает», «мечет вверх», «заспешит», «зачастит», «выскочит», «крепко рвет валец», «все летит, все спешит», «скачке» «скачут», «скачут», «ритм движения», «лихого», «куда-то скачущего», «тотчас кинулся», «резко завизжали и захлопали двери», «заскрипели быстрые шаги», «я вскочил»,

«распахнул дверь», «вагон... гремел и падал», «скрипел дверями» / «точно на одном месте», «сорвется», «ухнет в глубокий снег», «точно стоит и ждет», «неподвижно белеет... луна», «всего неподвижней я», «застывший в... неподвижности», «оцепеневший в ожидании», «оцепенелого, ждущего», «стоящий в передке», «упавший коренник», «в моих застывших ногах», «замирал от ужаса, что опоздаю...», «чувствуя себя точно стеклянным от мороза и ледяного внутреннего трепета», «медленно идущий под очень тяжелое дыхание», «подошел с трудом», «промерзлый», «замерзшие стекла»... Как видно из примеров, ряд лексем с семантикой быстрого движения и остановки очень плотный, очевидно, к тому же, что внешнее движение и неподвижность то и дело обращаются во внутреннее состояние: холод как-то согласуется в замиранием сердца и эмоциональным оцепенением Арсеньева, а порывистость движения переходит в жар души и жажду встречи. Этот же принцип, но в менее очевидном выражении присущ всему роману, по которому рассыпано слово «тотчас». Долгий, описательно растянутый текст «Жизни Арсеньева» прошивают молниеносные удары наречий со значением быстротекущего времени, что тоже делает роман романом-впечатлением, романом-стихотворением, а не равномерной эпической историей.

Эмоционально переживающим пространственно-временной разрыв предстает и герой, поскольку выразительно поданная в тексте целым собранием разнообразных приемов тема быстроты и торможения внедрена и в его сознание, это он представляет себе одновременно летящие и остановленные картины, это он застывает посреди скачки. Более того – летящая дорога, как в воронку, уходит в неподвижное «я» Арсеньева, создавая образ реки-времени, которая течет и стоит одновременно. Глава устроена так, что позволяет чувствовать ритм и выпадение из ритма, слияние героя с пространством и отторжение от него: двигаясь вместе, «я» и пространство летят в разные, противоположенные, стороны.

Лошади, на которых летит герой, то и дело «срываются с дороги», и коренник, наконец, падает, ломая оглоблю. Дорога такова, что Арсеньев рискует не догнать поезд, который мчит возлюбленную (и тоже – к нему и одновременно – от него), так же, как герой много раз рискует не «догнать» ее в других главах романа, то настигая, то отпуская и, наконец, теряя навсегда). Образ



прерывистого пути, вкупе с ретардацией повествования, создают впечатление обрыва, разорванности пространства и сознания, обрыва в бездонность и дороги, и сюжета, и эта тема весьма прихотливо организована. Подобно тому, как молниеносно меняют друг друга лексемы со значениями быстроты и остановки, как сливаются временные векторы, направленные вперед и назад, чередуются мотивы верха и низа: сначала то и дело срывается пристяжная – «взвывает и взвывает зад, мечет и мечет вверх из-под задних белосверкающих подков снежными комьями <...> порой вдруг сорвется с дороги, ухнет в глубокий снег <...> опять цепко выскочит», затем падает коренник, далее та же траектория повторена вагоном, который «весь гремел и все падал». Стремительное движение, переданное через падение, через провал, относится к архетипическим мотивам, с которыми беспрестанно работает литература, – стоит перечислить лишь «мириады карет», которые «валятся с мостов» в финале «Невского проспекта» Гоголя, летящего и застывшего «Над бездонным провалом в вечность» рысака Блока и более позднюю тему из «Поэмы без героя» Ахматовой:

Были святки кострами согреты,
И валились с мостов кареты.
[Ахматова, 1986, т. 1, с. 286]

При этом образы «бездонного», замирающего, «падающего» движения часто сопровождает тема любви, а также тема времени, тоже мгновенно проносащегося, но и остановленного в полете, сорвавшегося, свргающегося в бездну.

На дальнем плане у Бунина различается призывок исторической темы. Подробное описание вокзала, прибытия поезда, его тяжелого хода, остановки, оцепенения и мгновенности, «обрушения» возвращают к финалу четвертой книги, к её XX главе, где описывается прибытие поезда с телом «грузного хозяина России», Александра III: «...я очутился в большой, но очень избранной толпе, ожидавшей, перед рядами парадно выстроенных на платформе солдат, прибытия того величавого и жуткого, что где-то там уже шло, близилось, <...> Всякий, попадающий в подобное

торжественное напряженное общество, тотчас заражается некоторым оцепенением, так что, постояв на платформе с полчаса, я очнулся лишь в тот внезапный миг, когда вдруг, с шумом и грохотом как бы обрушился на нас и на весь вокзал огромный паровоз с траурными флагами, а потом замелькало перед глазами что-то великолепное, тёмно-синее, с большими чистыми стёклами и шёлковыми занавесками, с золотыми орлами гербов...» (6; 185-186) Эта ассоциация тоже входит в поле главы VI главы пятой книги и нависает над любовью Лики и Арсеньева, добавляя к ней тему сбивающегося хода истории, предчувствие исторического обрыва и падения. Спотыкание пристяжной, падение коренника, «падение» вагона, отзвуки сразу нескольких романских смертей могут рассматриваться как трагическое предсказание финала – расставание возлюбленных предопределено, но предчувствие расставания и есть залог их встречи: трагедия, ожидающая в будущем, в виде намеков, ассоциаций, тревожных мотивов растворена уже в настоящем, что повышает ценность и недоступность свершающейся в VI главе любви.

Казалось бы, в этой главе не идет речь ни о ком, кроме Арсеньева и Лики, но этот текст, как и «Некоторое царство», перенаселен разными персонажами. Мы видим спину засыпанного снегом работника, стоящего в передке (ср. с кучером в «Некотором царстве»), мы не видим, но слышим вместе с Арсеньевым шаги пассажиров, выходящих на платформу к поезду; не менее сильно, чем людей, мы чувствуем упряжку лошадей, везущих героя на станцию, причем чувствуется и совместный их бег, и ход каждой лошади в отдельности¹. Вышедшая на платформу толпа как-то

¹ Арсеньев едет на тройке лошадей, но мы видим только коренника и одну, а не двух пристяжных, что подчеркивает парность мужского и женского и «женственность» пристяжной. Отметим, что тема лошади у Бунина часто сопутствует теме любви, причем любви идеальной, не направленной на конкретный объект, безотчетно заполняющей душу и обращенной ко всему живому: (ср.: «Лошадь идет подбористо, точно чует мои думы, - видны ее настороженные уши на слабом свете зари... О, красавица, умница, любимая моя! Как передать словами нашу с тобой близость, нашу любовь, - нет тоньше, таинственней и чище этой любви, навеки безмолвной, навеки верной, не обманывающей, любви между человеком и животным!»), «Полуночная зарница», 1921, 5; 76).

незаметно рассеивается, в вагоне Арсеньев оказывается наедине с Ликой («она <...> сидела в сумраке, под задернутым вишневой занавеской фонарем, совсем одна во всем вагоне, глядя прямо на меня...»), и растаявшая толпа, и тихий, не произносящий ни слова работник, позволяют, как и в рассказе «В некотором царстве», различить еще чье-то неопределенно-личное или обобщенно-личное присутствие. Рядом с Арсеньевым или в нем самом все время живет кто-то другой, «некто» (ср. «некто Ивлев» – так назван персонаж в «Грамматике любви»), и этот «некто» воплощается то в прошлое Арсеньева («я еще чист, невинен, радостен...»), то вообще в какое-то другое, неизвестное, литературное или просто сновидческое, воображаемое, «балладное», поэтическое «я», в «неизвестного некто», отслоившегося от «я» и живущего теперь собственной жизнью («и чувствую в себе какого-то лихого, старинного, куда-то скачущего в кивере и медвежьей шубе»). Более всего поражает воображение «медвежья шуба» как сугубо конкретная деталь абсолютно неопределенного, на глазах ожившего, образа. Заполняя зимнюю ночь живым присутствием, воображаемый всадник несет в себе тему полного одиночества: он появляется без чьего либо сопровождения лишь в туманном круге сознания Арсеньева. Более того, тема одинокого всадника проходит через весь роман. В одной из последующих, нежинских, глав Арсеньев читает Лике «Поэзию и правду» Гете:

«– А скажи, зачем ты прочел мне это место из Гете? Вот, как он уезжал от Фредерики и вдруг мысленно увидал какого-то всадника, ехавшего куда-то в сером камзоле, обшитом золотыми галунами. Как это там сказано?

– “Этот всадник был я сам. На мне был серый камзол, обшитый галунами, какого я никогда не носил”.

– Ну да, и это как-то чудесно и страшно. И потом ты сказал, что у всякого в молодости есть в мечтах свой желанный камзол... Почему он ее бросил?» (6; 261). Немецкий всадник в камзоле из XXI главы пятой книги совсем не похож на старинного русского всадника в медвежьей шубе, однако оба они литературные

двойники своих авторов¹, но один из них застыл на коне в сцене прощания с Фредерикой², а другой мчится во весь опор к своей возлюбленной. Проведенная через пятнадцать главок параллель еще раз связывает в романе темы встречи и расставания, прошлое и будущее.

«Обитаемость» пространства в VI главе передается не только одушевленными героями, она одушевляется пейзажем, его светом и «взглядом» небесных светил. Прежде всего луны, упомянутой четырежды, но по-разному, даже в туманном кольце радуги («в морозную лунную ночь», «под луной», «мутная с морозу луна, широко и мистически-печально охваченная радужно-туманным кольцом», «в лунном свете»), лунный пейзаж усилен скрытой цитатой из Жуковского («на луне туманный круг»), хотя в

¹ Причем бунинский всадник в медвежьей шубе – это двойник во второй степени, он создается автобиографическим героем Арсеньевым, списанным Буниным с самого себя, а внутри романа двойники Арсеньева, его разные возраста и герои его воображения принимают очень причудливые сочетания. К примеру, в этой сцене Арсеньев-эмигрант, состарившись, видит себя юношей, который в свою очередь, видит себя старинным всадником. «Состарена» в этих описаниях юности Арсеньева и Россия: старый просторный вагон, коренник с пристяжными, работник, – все это приметы давно исчезнувшей, «старой» жизни.

² Арсеньев и Лика, очевидно, читают следующий отрывок из 11 книги «Поэзии и правды»: «В тоске и смятении я все же не мог еще раз не повидать Фридерики. То были тяжкие дни, и воспоминание о них во мне не сохранилось. Когда я, уже вскочив в седло, в последний раз протянул ей руку, слезы стояли у нее в глазах, у меня же на душе было очень скверно. Я поехал по тропинке в Друзенгейм, и вдруг мне явилось странное видение. Я увидел – не физическим, но духовным взором – себя самого, едущим мне навстречу по той же тропинке, в платье, какого я еще никогда не носил, – темно-сером с золотым шитьем. Когда я очнулся, виденье исчезло. Самое же странное, что восемь лет спустя в платье, которое привиделось мне и которое я надел не преднамеренно, а случайно, я ехал по той же дороге, чтобы еще раз навестить Фридерiku. Что бы ни означали подобные видения, но странный призрак в эти первые минуты разлуки несколько успокоил меня. Смягчилась боль от того, что я навсегда покидаю прекрасный Эльзас и все, что мне там встретилось. Вырвавшись из горести расставания, я поехал дальше уже в лучшем и более мирном настроении» [Гете, 1976, с. 421-422], (пер. с нем. Н. Ман).

процитированном Буниным двустишии из «Светланы» луны нет, но стихотворная цитата как бы продолжает скрытые, уже «вплетенные» в прозу строки Жуковского, а в двух стихах, прошедших в памяти Арсеньева («Скачут. Пусто все вокруг, / Степь в очах Светланы»), есть семантика круга, кольца, пустоты («пусто все вокруг»), балладного ужаса и упоения. «Одушевляется» пространство и огнями паровоза, и желтым светом фонарей на платформе, и тем задернутым вишневым занавеской фонарем, под которым Лика сидит и смотрит на героя (ср. «степь в очах Светланы»), и взгляд ее подсвечен и углублен светом небес, «серыми алмазами» на замерзших стеклах вагона, под этим светом вся она выступает из тьмы зимней ночи.

Однако одушевлению пространства по-прежнему сопутствует его противоположное качество: неприступность, пустотность, сопротивление. Наряду с живым, светящимся и «глядящим» неприступность пространства-времени переходит к героине: «Она встала с горящим, ничего не видящим лицом, поправила волосы и, закрыв глаза, недоступно села в угол».

Обратим внимание на то, что развязка контрастна ко всему тексту главы не только по объему, но и по включенности в описание сознания героя. Весь пейзаж исходит от лица Арсеньева, это картины его сознания, в то время как развязка совершается вне его сознания («без нашей воли, без нашего сознания»), что заостряет внимание на слове «недоступно», появляющемся в финале. «Недоступность» – это обычное свойство героинь у Бунина¹, «чужое», «недоступное» есть в Лике, но еще больше его в Арсеньеве. В конечном итоге Лика принесена в жертву «чужому» – творческому дару Арсеньева, но роман построен так, что все это будущее, то есть долгая жизнь Арсеньева без Лики, его эмиграция, расцвет писательского дара представлен лишь штрихами и самим текстом романа, в который излился этот творческий дар, но события романа захватывают только юность героя, на ней основная сюжетная цепь обрывается – этого вполне достаточно для «Жизни Арсеньева».

¹ К примеру, «недоступная черта» – это одна из главных тем рассказа И.А. Бунина «В ночном море». См.: [Капинос, 2014, с. 69].

Близость, взаимовключенность мотивов пути, любви, смерти, истории передает самозабвенное экстатическое чувство растворенности в мире, «распространяет» героев на пространство, которое все заполняется их чувством. В то же время это пространство остается бесконечным, бездонным и незаполняемым. Так действует мотив остановки, который, казалось бы, тормозит стремление любви, но на самом деле запечатлевает и любовь, и творчество в их неисчерпаемости и неосуществимости.

* * *

Два рассмотренных нами текста, вероятно, были продиктованы одним и тем же поэтическим впечатлением, а, может быть, Бунин сознательно ориентировался на рассказ «В некотором царстве», когда писал VI главу пятой книги «Арсеньева». Так или иначе, глава из романа и более ранний рассказ притягиваются друг к другу. Тема Ивлева, героя «Грамматики любви», «Зимнего сна» и рассказа «В некотором царстве»¹ продолжается в Арсеньеве: дорога, поэзия, любовь сопутствуют Алексею Арсеньеву, как и Ивлеву. Сложная смена временных и пространственных планов и в том, и в другом тексте оборачивается неопределенной, множественной модальностью описываемого: одно и то же состояние – влюбленность – совершается в одновременно как встреча и расставание/разлука, как возможность и невозможность. Но есть между этими текстами и существенная разница. Рассказ имеет неясный сюжет, свободную расстановку персонажей, высочайшую степень внутренней комбинаторики, а VI глава пятой книги «Арсеньева», напротив, проецируется на сюжет всего романа, однако она, обеспечивая высокие комбинаторику в тексте всего романа, как и «Некоторое царство», тоже остается сосредоточенной в себе. Есть еще одна общая черта, объединяющая тексты: несмотря на то, что в рассказе стремление к возлюбленной – это скованные сном и медленно «плывущие» картины, а в романе изображена бешеная скачка Арсеньева, оба отрывка передают события,

¹ «Бродячему персонажу» – Ивлеву посвящена глава в исследовании: [Капинос, 2014, с. 95-142].

происходящие «вне нашей воли и сознания», с участием героев, но и с участием других, более мощных, космических стихий.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Анисимова, Е.Е. Жуковский и Бунин: эволюция образа зеркала в русской литературе XIX – начала XX веков / Е.Е. Анисимова // Филология и человек. – Барнаул, 2010. – № 2. – С. 66-78.

Анисимова, Е.Е. «Душа морозная Светланы – в мечтах таинственной игры»: эстетические и биографические коды Жуковского в рассказе Бунина «Натали» / Е.Е. Анисимова // Вестник Томского университета. Сер. Филология. – 2011. – № 2. – С. 78-84.

Анисимова, Е.Е. Традиции В.А. Жуковского в мотивной поэтике И.А. Бунина: от лирики к публицистике / Е.Е. Анисимова // Вестник Новосибирского университета. Сер. История, филология. – 2012. Т. 11. Вып. 2. – С. 167-171.

Атаманова, Е.Т. И.А. Бунин и В.А. Жуковский (К проблеме реминисценций в творчестве И.А. Бунина) / Е.Т. Атаманова // Творчество И.А. Бунина и русская литература XIX-XX веков. – Белгород, 1998. – С. 3-6.

Ахматова, А.А. Сочинения: В 2 т. Т. 1 / А.А. Ахматова. – М.: Художественная литература, 1986. – 511 с.

Баак, Й. ван. Событие и событийность. Некоторые когнитивные наблюдения и художественные казусы / Й. ван Баак // Событие и событийность. – М., 2010. – С. 87-88.

Бунин, И.А. Собрание сочинений: В 9 т. / И.А. Бунин. – М.: Художественная литература, 1966-1967. Т. 5. – М.: Художественная литература, 1966. – 543 с., Т.6. – М.: Художественная литература, 1966. – 340 с., Т. 7. – М.: Художественная литература, 1967. – 471 с.

Вокруг Чехова / Сост., вступ. ст. и примеч. Е.М. Сахаровой. – М: Правда, 1990. – 656 с.

Гете, И.-В. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 3 / И.-В. Гете. – М.: Художественная литература, 1976. – 718 с.

Жуковский, В.А. Сочинения: В 3 т. Т. 2 / В.А. Жуковский. – М.: Художественная литература, 1980. – 493 с.

Капинос, Е.В. Поэзия Приморских Альп: рассказы И.А.Бунина 1920-х годов / Е.В. Капинос. – М.: Языки славянской культуры, 2014. – 247 с.

Пастернак, Б.Л. Избранное: В 2 т. Т. 1 / Б.Л. Пастернак. – М.: Художественная литература, 1985. – 623 с.

Сильман, Т.И. Заметки о лирике / Т.И. Сильман. – Л.: Советский писатель, 1977. – 222 с.

Штерн, М.С. В поисках утраченной гармонии (проза И.А. Бунина 1930-1940-х гг.) / М.С. Штерн. – Омск, Изд-во ОмГПУ 1997. – 240 с.

Цветаева, М.И. Об искусстве / М.И. Цветаева. – М.: Искусство, 1991. – 479с.

Чехова, М.П. Из далекого прошлого // Вокруг Чехова. – М., 1990.

Чумаков, Ю.Н. «Евгений Онегин» А.С. Пушкина. В мире стихотворного романа. – М., 1999. – 128 с. (Перечитывая классику.) В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. – 128 с.

Чумаков, Ю.Н. Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – 414 с. (Серия: *Studia philologica*).

Чумаков, Ю.Н. В сторону лирического сюжета. – М.: Языки славянской культуры, 2010. – 89 с. (*Studia philologica*).

Эйхенбаум, Б. Мелодика русского лирического стиха / Б. Эйхенбаум. – Пб.: ОПОЯЗ, 1922. – 200 с.

ТЕКСТ МОТИВ ТОПОС

О.М. ГОНЧАРОВА¹

*(Российский государственный университет им. А.И. Герцена,
Санкт-Петербург)*

СЕМАНТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ИМЕНИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ XIX–XX ВВ.

Понятие «семантические потенциал имени» позволяет определить особый статус поэтонима в художественном мире литературного произведения, показать его моделирующий характер, способность создавать собственный текст, открытый для интертекстуальных отношений.

Ключевые слова: семантический потенциал имени, имя Вера и его литературные интерпретации, смысловые перспективы «именного кода», имя и онтология текста

O.M. GONCHAROVA

(The Herzen State Pedagogical University of Russia)

SEMANTIC POTENTIAL OF NAMES IN THE RUSSIAN LITERARY TRADITION OF THE XIX-XX CENTURIES

The notion of “semantic potential of a name” allows of defining a special status for the term poetonym (poetic or literary name) in literary world of fiction, of showing its modeling character, the capacity to create its own text open to the intertextual relations.

¹ Ольга Михайовна Гончарова, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

Keywords: semantic potential of the name, the name of Belief (Vera) and its literary interpretations, meaning perspectives of the “name code”, a name and text ontology.

Проблемы историко-литературного процесса и таких его феноменов, как традиция, преемственность, могут рассматриваться в более широких, чем принято считать, аспектах. Обычно в этом случае речь идет о жанрах, темах, идеях, то есть о серьезных и глобальных дискурсивных составляющих, однако художественная преемственность может быть представлена и в других, менее очевидных, последовательностях: например, в художественной ономастике. Превалирующий в ее изучении лингвокультурологический подход весьма ограничивает возможности понимания поэтонимов, поскольку чаще всего направлен на выявление «семантического ореола» имени, который определяет принципы изображаемой социальности и «говорящий» характер имени. В отличие от традиционного взгляда на имена, меня будет интересовать семантический потенциал имени, то есть возможность разворачивания текста имени и его смысловых координат внутри литературного произведения или эволюционной линии. Предметом наблюдений станет имя Вера, представленное в литературных текстах XIX–XX веков.

Первым, наиболее ярким воплощением концептосферы имени Вера становится роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Для исследования имени важно подчеркнуть два фактора структурной организации романа. Во-первых, мир текста отчетливо делится на два смысловых пространства – мир Печорина и «женское пространство». Во-вторых, женские персонажи, актуализующие женское начало моделируемого мира, представлены в своеобразной парадигме: они не просто соединены текстом, а откровенно сопоставлены, изоморфны друг другу. Определяющее место здесь принадлежит последней в фабульном времени героине – Бэле: она и «дикарка» как Ундина («Тамань»), и аристократка как Мери («Я – княжеская дочь»), и так же преданно любит Печорина, как Вера. Бэла не только завершает «женскую линию» романа, но и ее имя, представленное в воспоминаниях Максим Максимыча, наделено свойствами подлинности, тогда как все другие моделируются в связи с сюжетной судьбой «дикарки». Рассказ штабс-капитана о ней

изображен в романе как достоверное слово свидетеля, переданное путешественником – автором «путевых заметок о Грузии», желавшем «вытянуть» из Максим Максимыча «какую-нибудь историйку» [Лермонтов, 1962, с. 277, 283]. Вторая часть романа – «Журнал Печорина», уже носит следы авторско-издательской работы над чужим текстом: «Я воспользовался случаем поставить свое имя над чужим произведением. Дай бог, чтоб читатели меня не наказали за такой невинный подлог». «Подлог» выразился и в том, что, во-первых, публикатор «поместил в этой книге только то, что относилось к пребыванию Печорина на Кавказе», и, во-вторых, «переменил все собственные имена» [Лермонтов, 1962, с. 339, 340]. Так в романе мотивируются особенности сюжетно-фабульной структуры текста и его именной парадигмы, выстроенной уже в пределах авторского концептуального видения.

Княгиня Вера и ее судьба оказываются в этом ряду особо значимыми: новая встреча с нею и новое расставание становятся для героя своеобразной точкой отсчета в разрушении иллюзий выверенного им мироустройства и «принципиальной программы жизненного поведения» [Виноградов, 1969, с. 164]. Если герой, по его же словам, в любовных отношениях всегда «играл роль топора в руках судьбы», а женщины были «обреченными жертвами» [Лермонтов, 1962, с. 438], то в случае с Верой, а затем и с Бэлой такая обреченность трансформируется. Погоня за Верой открывает завесу неведомых Печорину чувств: «При возможности потерять ее навеки Вера стала для меня дороже всего на свете, дороже жизни, чести, счастья» [Лермонтов, 1962, с. 455]. Это ощущение, заглушенное прежним скепсисом, неожиданно возникает вновь: в «Фаталисте» герой задумывается не только о «роке» и испытывает судьбу, но и о вере «людей премудрых»: «какую силу воли придавала им уверенность, что целое небо со своими бесчисленными жителями на них смотрит с участием, хотя немым, но неизменным!...» [Лермонтов, 1962, с. 468].

Все более актуализуемый к концу романа мотив «веры» заставляет нас вернуться вместе с Печориным назад – в крепость к Бэле. Казалось бы, в системе женских персонажей она занимает самое низшее место: она по-настоящему «раба и пленница», осознающая безысходность ситуации и погибнуть ей суждено

отнодь не метафорически. Однако именно Бэла оказалась «победительницей» Печорина: она по своей воле превращает героя в жертву, жертвует им во имя веры. Печалась перед смертью о том, что она не христианка и не будет в раю вместе с Печориным, Бэла, тем не менее, отвергает предложение о крещении – «наконец отвечала, что умрет в той вере, в какой родилась» [Лермонтов, 1962, с. 322], преодолевая свой униженно-телесный статус во имя внутренней духовности. Закономерными в эпизоде предсмертных мучений Бэлы (упоминание «раскаленного железа») оказываются аллюзии, пусть и отдаленные, на описание жестоких пыток Веры железной раскаленной решеткой, зафиксированное в житии «Святых мучениц Веры, Надежды, Любви и матери их Софии». Неслучайно в этот момент Печорин стоит перед Бэлой на коленях, а она в последнем поцелуе, как рассказывает Максим Максимыч, «будто <...> хотела передать ему свою душу...» [Лермонтов, 1962, с. 322]. Последующая болезнь Печорина и его «исчезновение» – это не просто конец «пути» героя, это крах его миропорядка, неподлинного бытия. Организует мир, открылось Печорину, не горизонталь, а вертикаль; не его собственная воля подчинять других – безвольных, а особая сила воли, о которой он уже думал, сила, которую дарует вера в *высшее* и *небесное*, определяя смысл и цель жизни.

Самой известной героиней с именем Вера в 1860-х годах – в эпоху новых идей и «новых людей» – стала Вера Павловна Розальская из романа «Что делать?». В «новом Евангелии» радикального шестидесятника, проницательно заметила И. Паперно, герои представлены «как апостолы новой веры: обновленного и улучшенного христианства». Важнейшим аспектом «христианской символики романа», считает исследовательница, является «своего рода таинство преображения» [Паперно, 1996, с. 175, 180]. Именно в этом контексте и можно понять семантику полного имени героини. Закономерно появление в тексте этого имени (в отчестве) аллюзий, связанных с апостолом Павлом. В христианской традиции он и воспринимается как символ преображения: первоначально ненавидевший христиан, Савл по дороге в Дамаск, где ему явилось видение, преображается в Павла и начинает проповедовать христианство. Павлу приписываются 14 посланий, входящих в Новый завет [Подробнее об этом см.: Аверинцев, 1988].

Обоснованию идеи веры как спасения человечества посвящено самое известное его «Послание к римлянам»: «В нем открывается правда Божия от веры в веру, как надписано: праведный верою жить будет» (Рим: 17). Особое значение имеет и образ «розы», его символический ореол определяет семантику фамилии героини: «В христианстве роза обретает особую символическую емкость: милосердие, милость, всепрощение, божественная любовь, мученичество, победа». К тому же и дева Мария в этой традиции «почитается как роза или имеет своим атрибутом розу» [Топоров, 1988, с. 386]. Такая трехипостасная сакрализация героини, по сути, уравнивает ее «богине», открывающей истину о мире, его преображении и строительстве Нового Иерусалима в снах Веры Павловны. Эта «богиня», отмечает М.Н. Эпштейн, «не кто иная как Афродита, точнее, олицетворенная Женственность всех времен», она «царица всех цариц, которые для разных народов воплощались то в Астарте, то в Афродите, то в образе Богоматери – она есть интеррелигиозная женственность» [Эпштейн, 2006, с. 464].

Роман Чернышевского самым активным образом повлиял на его современников, которые увидели в Вере Павловне образец для подражания и воплощения идеи преображенной «новой женщины». Закономерно, что идеи романа отразились и в других текстах эпохи, чаще всего в полемических контекстах. Как представляется, неслучайным был выбор имени Софья в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», прямо противопоставленного идеям и «открытиям» Чернышевского. В традиционной сакральной иерархии имя София особенно актуализовано в русской ментальной парадигме и обладает более универсальным статусом, статусом абсолюта. К софиологии обратится уже современник Достоевского – Вл. Соловьев, а позднее – С. Булгаков и П. Флоренский. «Божественная София, – писал С. Булгаков, – есть ничто иное как природа Божия, усия, понимаемая не только как сила и глубина, но и как раскрывающееся содержание, как Всеединство» [Булгаков, 1933, с. 124].

Другим откликом на идеологемы шестидесятников стал роман «Обрыв» (1869), окончательно оформившийся уже после выхода «Что делать?», в эпоху расцвета русского радикализма. Если у Чернышевского христианская символика стала основой для

воплощения идеи «обновленного и улучшенного христианства», то у Гончарова тесно переплелись христианские и античные мотивы. Как пишет Н.А. Тарковская, «по мысли Гончарова, современная ему Россия как бы проходит вторичное искушение античноязыческими соблазнами. Языческие идеалы, казалось писателю, претендуют на второе рождение, стремясь отодвинуть в область прошлого эпоху христианства. И лишь в финале Гончаров, по праву авторской воли, определяет “победителя” в этом споре, связывая свои надежды на возрождение России из хаоса с возвращением к христианским святоотеческим ценностям» [Тарковская, 2006, с. 15].

Идеи и темы, связанные с Чернышевским, отразились в «Обрыве» и в имени главной героини, и в ее прототипе, хорошо известном современникам, да и нескрываемым самим Гончаровым. История Е. Майковой поразила писателя безоглядным, драматичным для оставленной семьи бегством в мир тех идей, с которыми знакомит Веру в романе Марк Волохов – «новый апостол». Сюжет романа осмысливается через ведущие мотивы «искушения», «падения», «пробуждения», «обрыва», который, по замечанию А. Молнар, «является не только метафорой грехопадения, но и пробуждения» [Молнар, 2004, с. 118]. Столь же сложно прочитывается и «искушение». С одной стороны, Марк искушает Веру миром абстрактных идей – «он звал к новому делу, к новому труду», демонстрировал «поток смелых, иногда увлекательных идей» [Гончаров, 2003, с. 663, 612]. Однако за этими типичными для шестидесятников фразами скрывается попытка подтолкнуть Веру к падению, превратить ее в земное, телесное существо, разделяющее «срочную любовь». Такова вторая сторона «искушения», направленного на полное опустошение женской героини, сталкивающейся еще и с чувствами Райского. «Ты гибнешь, Вера» [Гончаров, 2003, с. 637] – эти слова бабушки символичны и относятся как к образу героини, так и к смыслу романа в целом. «Обрыв» в таком случае может быть понят как волевой обрыв Верой тех шаблонных линий жизненной судьбы, которые предлагают ей «искусители».

Залогом этой победы стала именно глубокая духовность Веры, основанная на христианской морали бабушки: «Стало быть, ей, Вере, – думает она, – надо быть бабушкой в свою очередь, отдать жизнь другим, и путем долга, нескончаемых жертв и труда

начать “новую” жизнь, не похожую на ту, которая стащила ее на дно обрыва, <...> любить людей, правду, добро» [Гончаров, 2003, с. 689]. Отметим и активное присутствие в «Обрыве» мотивных комплексов романа Лермонтова, что уже было замечено исследователями. Мне бы хотелось заметить, что с Лермонтовым связана главная организующая модель романа «Обрыв» – Гончарова интересовала не жизненная судьба женщины по имени Вера, а субстанциальность веры как таковой, ее непреложное присутствие в мире несмотря ни на что.

Заинтересовало имя Вера и С. Ковалевскую, пришедшую в 1890-е годы к неприятию идей «женской эмансипации». В полемике с идеологией радикализма и возникли ее повести «Нигилист» и «Нигилистка» (1992). Судьба «нигилистки» Веры и стала для Ковалевской собственным художественным решением «женского вопроса». В образе героини отразились и женская тема 1860-х годов, и связь с романом Чернышевского. Вера говорит, например: «Я совсем одна на свете и ни от кого не завишу. Моя личная жизнь кончена. Для себя я ничего не жду и не хочу. Но мое страстное, мое пламенное желание – это быть полезной “делу”». Скажите, научите меня, что делать?» [Ковалевская, 1986, с. 139]. Есть в повести и отсылки к роману «Обрыв»: здесь описаны и сад, и дворянский дом, за которым «гора спускалась крутым обрывом к ручью» [Ковалевская, 1986, с. 159]. Обрыв играет роль «границы» между двумя мирами: миром семьи, дома, веры (Вера в детстве отличалась религиозностью) и бесплотным и бесплодным миром идей соседа Васильцева. Этот герой, приобщивший Веру к идеям, напоминает Марка Волохова – сосланный, человек «с буйной головой», любившей воображать себя «на баррикадах», «мало-помалу завладел ее мыслями» [Ковалевская, 1986, с. 162, 166]. Он увлекает Веру «нигилистами», «искушает» ее новой верой в «современных героев свободы», и она поверила, что «будет завербована в великую подземную армию и займет в ней определенный пост, как бы скромн он ни был» [Ковалевская, 1986, с. 194].

После «искушения» совершается и метафорическое «падение» героини: она теряет дом, семью, себя, связь с жизнью, но в результате долгих метаний находит свое «дело». Вера выходит замуж за незнакомого ей осужденного и едет в Сибирь – «Поеду я в

Сибирь, буду там при сосланных состоять, буду утешать их, служить им, письма на родину пересылать» [Ковалевская, 1986, с. 219]. Так Вера обретает искомый еще с детства «мученический венец». Метафорически ее путь может быть прочитан как путь отказа от жизни во имя абстракции: ведь ее брак фиктивен, он не основан ни на любви, ни на привязанности, а только на «головной идее». Изобразив мучительный разрыв между реальным миром и абстрактной идеей, Ковалевская показала главную проблему человека своего времени и прежде всего – женщины, утратившей не просто свою гендерную идентичность и социальную значимость, но и свою субъектность как таковую, потерявшую всякое ощущение подлинного бытия.

К имени Вера обратился и А.П. Чехов, весьма недоброжелательно относившийся и к радикальным идеям времени, и к «женской эмансипации». Писателя волновали совершенно другие проявления *женского* и женской идеальности, что отразилось, например, в неоднозначно встреченной «Душечке» (1899). Только Л. Толстой увидел в произведении Чехова рассказ о подлинной природе женщины, чему был посвящен и более ранний рассказ писателя «Верочка» (1887). В этом небольшом и, на первый взгляд, неприязательном тексте легко угадываются и пушкинская ситуация «Татьяна – Онегин», которая оборачивается утратой любви, и лермонтовский сюжет расставания с Верой, который трактуется как потеря чего-то «очень дорогого». Возвышенная и тонкая Вера Гавриловна для благополучного и благодушного героя всего лишь маленькая, неприметная провинциалка Верочка, любовь которой ему не заметна, не нужна и даже досадна. Но, пишет Чехов, «когда скрылась Вера, ему стало казаться, что он потерял что-то очень дорогое, близкое, чего уже не найти ему. Он чувствовал, что с Верой ускользнула от него часть его молодости и что минуты, которые он так бесплодно пережил, уже более не повторятся» [Чехов, 1976, с. 80]. Этот фрагмент текста отсылает читателя к роману Лермонтова, к мыслям Печорина о возможности потерять Веру «навек», отчего «она стала дороже всего на свете». Но и для чеховского героя яркое впечатление от «потери» быстро потускнело: вернувшись домой, он «долго-долго глядел на огонь, потом встряхнул головой и стал укладываться...» [Чехов, 1976, с. 81].

Другой «женский сюжет», волновавший Чехова, связан с идеологическими решениями времени. Например, рассказ «В родном углу» (1897) построен на своеобразном «переворачивании» главной линии романа «Что делать?». Героиня чеховского текста – тоже Вера, «выписывала книги и журналы и читала у себя в комнате. <...>. Когда часы в коридоре били два или три и когда уже от чтения начинали болеть виски, она садилась в постели и думала. Что делать? Куда деваться? Проклятый, назойливый вопрос, на который давно уже готово много ответов и, в сущности, нет ни одного. О, как это, должно быть, благородно, свято, картинно – служить народу, облегчать его муки, просвещать его» [Чехов, 1977, с. 319]. Вопрос, мучающий девушку, становится рефреном рассказа: «Но что же делать? Куда деваться?», «Но что делать? С чего начать?», «Но что делать?». Если Вере Павловне у Чернышевского удалось вырваться из родного дома, из мира «пошлых людей» и найти ответ на вопрос «что делать?», то героиня Чехова возвращается даже не домой, а в «родной угол», где началась, как думает Вера, «ее новая жизнь» [Чехов, 1977, с. 320]. Последняя цитата – почти прямая отсылка к роману «Что делать?» и образу Веры Павловны, но в изображении Чехова «новая жизнь» стала прямым повтором нравов и быта презираемых героиней светлых родственников с их крепостническими замашками. В какой-то момент и в ней проявляется характер «родного угла»: «Вон отсюда! – крикнула Вера не своим голосом, вскакивая и дрожа всем телом. – Гоните ее вон, она меня замучила! – продолжала она, <...> топоча ногами. – Вон! Розог! Бейте ее!» [Чехов, 1977, с. 323]. От веры героини в будущее не остается и следа: уравнившись со всеми, она и будет жить, как все – только настоящим, потому что теперь «ничего не хочется делать, – все бесполезно» [Чехов, 1977, с. 322]. Чехов, таким образом, отнимает у своей Веры право на преобразование: идеи и мечты оказались для нее «где-то вне жизни» [Чехов, 1977 с. 323], подлинным стал только телесно-материальный мир.

Позднее в эпоху бурных споров русской интеллигенции о наследии 1860-х годов появляется рассказ А.И. Куприна «Гранатовый браслет» (1910). Здесь мы снова встречаем «княгиню Веру», «сад», «обрыв» («Если можно, посидим немного на скамеечке над обрывом»), размышления о настоящей любви –

«неужели в самом деле вы никогда не любили настоящей любовью? Знаете, такой любовью, которая... ну, которая... словом... святой, чистой, вечной любовью... неземной...» [Куприн, 1972, с. 230, 243]. Как представляется, Куприн на фоне ставшего уже привычным полемического текста имени Вера и в контексте активных философских исканий «русского эроса» (Вл. Соловьев, Н. Бердяева, В. Розанов и др.) в начале XX века попытался создать вариант предельно сакрализованного образа *идеальной женственности*. Неслучайно действие рассказа связано с именинами героини – 17 сентября (по ст. ст.) – это день Веры, Надежды, Любви и матери их Софии. Однако на бытовом уровне именины великомучениц оборачиваются обыденным обедом и подарками: сестра, например, дарит Вере старинный молитвенник, от которого осталась только обложка, поскольку он превращен, по «шаловой мысли» Анны, в дамскую записную книжечку.

Маркированными дарами в этом ряду становятся «прекрасные серьги из грушевидных жемчужин», подаренные мужем, и гранатовый браслет Желткова. Символика «жемчужины» в актуализованной русским символизмом гностической традиции («Гимн жемчужине») является метафорой души, но души, затерянной во тьме и погруженной в телесность. Жемчужина, в мистической концепции, «является в сущности утерянной жемчужиной и требует возвращения», поскольку «окружена животной оболочкой и спрятана в глубине», «когда к душе обращаются как к жемчужине <...>, то это делается для того чтобы напомнить об ее истоках, чтобы подчеркнуть ее драгоценность для божественных сил, ищущих ее, чтобы противопоставить ее ценности бесполезности настоящего, ее блеск – тьме, в которую она погружена» [Йонас, 1998, с. 135]. Так, серьги становятся своеобразным знаком телесной темницы, где спрятана душа Веры. Грубый гранатовый браслет с его эротическими аллюзиями, казалось бы, приземляет героиню, но он знак платонической любви, возвышающий Веру до предельно идеального уровня – истинного молитвенного и эстетического поклонения. Если окружающие видят любовную историю любви Желткова как пошлое «преследование», то героиня, душа которой «раздвоилась», чувствует, «что мимо нее прошла большая любовь, которая повторяется только один раз в тысячу лет» [Куприн, 1972, с. 270]. Описанные в финале рассказа

«раздвоение», чувство «большой любви» и мыслимые диалоги, соединяющие героев в целое, дают возможность увидеть влияние на Куприна главных идей Вл. Соловьева, изложенных в «Смысле любви» (1894) и «Жизненной драме Платона» (1898). Учение Платона об Афродите земной и Афродите небесной, о любви как соединении «двух половинок» было по-своему воспринято и переосмыслено Соловьевым в его исканиях смысла любви и Вечной Женственности. Казалось бы, платоновская Афродита никак не явлена в тексте Куприна, однако возникшие рядом с Верой аллюзии станут внутренним потенциалом этого женского имени: с одной стороны, здесь проявится смысл противопоставления двух чеховских Вер, с другой – накопленная семантика реализуется в более поздних текстах русской литературы.

Первая половина XX века стала временем неблагоприятным для имени Вера. Т.М. Николаева, обратившая внимание на триаду «Вера, Надежда, Любовь», показала, что в советской литературе по неясным причинам «Любовь опережает Веру и Надежду» (Николаева 2001: 191). Очевидно, однако, что семантический потенциал имени Вера не мог реализовать себя в текстах, необходимо включавшихся в господствующую идеологическую парадигму. Единственным, пожалуй, исключением в этом ряду стала пьеса А. Арбузова «Домик на окраине» (1943), героинями которой являются сестры Ивановы – Вера, Надежда и Любовь. Известный драматург, по всей видимости, почувствовал, что во время войны, когда государство решилось на возрождение исконных ментальных ценностей, его «именной» код может быть реализован, хотя пьеса все-таки была подвергнута серьезной критике. Другим способом преодоления идеологических преград стало уже знакомое имя Афродита. Оно появилось в рассказе «Афродита» (1944) А. Платонова, активно размышлявшего о проблемах любви и пола («Душа мира», «О любви»), а также в философско-мистических «Розе мира» и стихотворном цикле «Афродита всенародная» Д. Андреева, исповедовавшего «женственность как новый богословский догмат» [Эпштейн, 2006, с. 465]. Однако эти произведения, хотя и свидетельствуют о внимании к именованию идеальной *женственности*, были практически неизвестны русскому читателю.

Позднее имя Вера восстанавливает свои семантические возможности, хотя за долгие годы идейного контроля во многом утрачивает свою по-философски объемную значимость. Примером тому может быть талантливая, но малозаметная повесть И. Грековой «Хозяйка гостиницы» (1975). Известность этому произведению принес кинофильм Ст. Говорухина «Благословите женщину» (2003). Кинотекст, в целом следующий за фабулой повести (И. Грекова принимала участие в создании сценария), значительно упрощает проблематику *женского*, связанную с именем героини. Между тем, в тексте повести оно откровенно связано с литературными традициями и окружено философскими аллюзиями. Уже на первой странице мы видим героиню по имени Вера выходящей из моря, а ее будущий муж прямо именуется Афродитой – «...Афродита выходит из морской пены. Афродита...». Ларичев акцентирует внимание и на реальном имени девушки: «Не странно ли, что зовут вас Вера? Неужто, можно вам верить?», что заставляет Веру думать: «Тоже из какой-то книги, но красиво...» [Грекова, 2004, с. 23, 25].

Семантика Веры-Афродиты поддержана отчеством героини – Платоновна (неслучайно и слово «платонизм» появляется в тексте), что вновь отсылает нас к платоновскому «Пиру». Здесь представлены и философское осмысление Афродиты, и платоновский идеал любви, определяемый как «жажда целостности и стремление к ней» [Платон, 1994, с. 101], восходящие к мифологическим представлениям, в которых Афродита изначально «обладала космическими функциями мощной, пронизывающей весь мир любви» [Лосев, 1988, с. 132]. Именно в этой семантике Вера и представлена в тексте И. Грековой: смысл ее жизни – любовь, поиск любви и вера в нее, надежда, желание слиться в целостности. Все это реализуется только в самой последней, но, как говорит сама Вера – уже 60-летняя, «первой» и «настоящей» любви. Вера в любовь после череды невоплощений в жизненных «встречах», приносит героине ее «половинку». Неслучайно возлюбленный признается Vere: «В вашем прекрасном лице показалось мне что-то родное, милое, светлое. Бывают редкие люди – источники света. Мне кажется, вы – такой источник» [Грекова, 2004, с. 198]. Теперь и встречи становятся другими: «Сидели подолгу, глядя друг другу в глаза, говоря о пустяках, но смысл был: “Это ты?” – “Да, это я”» [Грекова, 2004, с. 224]. И. Грекова использует семантический

потенциал имени Вера, представленный в художественных концепциях русской классики: такая простая, телесно-живая Вера Платоновна, действительно, становится Афродитой небесной, воплощением идеальной женственности и первоначальной платоновской целостности.

Иной аспект Веры-Афродиты реализуется в эпоху перемен – в сценарии М. Хмелик «Маленькая Вера» (1987). Эротическая экстравагантность снятого в 1988 году фильма заслонила от зрителя и читателя глубину текста, его связь с традициями русского романа. Слов «роман» непосредственно озвучено в тексте, хотя и в особом для его поэтики ключе – иронично-вульгарном («р6ман»). Неслучайно, видимо, все события этого текста разворачиваются, как и в повестях А.И. Куприна и И. Грековой, в приморском городе. «Маленькая» Вера однажды даже плещется в море, но оно тяготит героиню из-за нелепости происходящего рядом. Если Вера Платоновна И. Грековой любит море, живет в «уютном» доме, который окружен прекрасным садом (герои повести называют его «раем»), то «маленькая» Вера бесприютна в мрачном промышленном Мариуполе-Жданове. Ее бытие – это обыденщина (тесная кухня с бесконечной едой, ржавая баржа, пустой и грязный берег моря, неопрятное и пустое общежитие). И любовь героини так же приземлена, вызывающе телесна, хотя однажды и она заговаривает о неведомом «платонизме», переименовывая его в «плутонизм». И даже на мучительный вопрос Печорина – «для какой цели я родился?» [Лермонтов, 1962, с. 438], Вера знает свой пошлый ответ – «Цель, Сережа, у нас у всех одна – коммунизм!» [Хмелик, 2013, с. 59]. В тексте Хмелик отсутствуют какие бы то ни было вертикали, ценностные иерархии – все смешалось у земной телесности, а потому вера и стала «маленькой». Казалось бы, в эротическом контексте она может быть прочитана как Афродита земная, падшая, но даже в этом «падении» нет для героини ни радости, ни надежды, поскольку философский смысл имени исчезает за криминальным финалом любви.

Процесс «умаления» Веры сказался не только в тексте М. Хмелик, эпоха постмодерна показала нам процесс исчерпания сформированного русской классикой потенциала имени. Конечно, речь прежде всего идет о киносценариях, которые стали, как уже

отмечали исследователи, новым типом текста в современной дискурсии. Так, в сценариях активно работающих драматургов Л. Ким «Попытка Веры» (2010) или Г. Оганесян «Вера, Надежда, Любовь» (2010) используемый «именной фонд» оказался абсолютно не связанным ни с семантическим потенциалом имен, ни с изображаемым. Сюжет первого текста «сопротивляется» хотя бы метафорическому прочтению имени героини – это просто рассказ о попытке женщины стать матерью. Во втором описана жизнь семьи Строевых, куда вторгаются и хорошее, и плохое, где есть несогласия, влюбленности и «выбор» любви, однако в тексте отсутствует главное – проекция столь маркированных имен на моделируемый мир. Возможно, в этом проявляется не только специфика современного текстопорождения, но и характер культурной реальности в целом. Навязчивое обытовление бытия, редуцирование «человека до социального существа» [Смирнов, 2012, с. 40] приводит сегодня к размыванию и отдельных смыслов, и законов общего смыслопорядка.

Однако линия развития русской классики свидетельствует, что «ономастическое пространство» литературного произведения не только исполнено смысла, но и является одной из важнейших структур его внутреннего мира, обладает моделирующим характером. В этом случае важно учесть основы философской концепции имени (П. Флоренский, С. Булгаков, А. Лосев и др.), и представление о специфике художественной модели мира в тексте. Процесс именованья, с точки зрения философии имени, выступает как «фундаментальный онтологический процесс, конституирующий все бытие» [Безлепкин, 2001, с. 352], и «в художественном произведении выбор имени персонажа – это один из элементов моделирующей системы» [Фарыно, 2004, с. 131]. Именованье в художественном произведении и литературный «именной фонд», несомненно, связаны онтологическими основаниями творимого текста. Именно этот статус поэтонима и позволяет ему создать собственный «текст», открытый для интертекстуально-смысловых отношений.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Аверинцев, С.С. Павел / С.С. Аверинцев // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 1988. – С. 272–273.

Безлепкин, Н.И. Философия языка в России: К истории русской лингвофилософии / Н.И. Безлепкин. – СПб.: «Искусство-СПб.», 2001. – 392 с.

Булгаков, С., прот. Агнец Божий. О богочеловечестве / С. Булгаков. – Париж: YMKA-PRESS, 1933. – 468 с.

Гончаров, И.А. Обрыв / И. А. Гончаров. – М.: Дрофа, 2003. – 800 с.

Грекова, И. Хозяйка гостиницы / И. Грекова. – М.: Эксмо, Зебра Е, 2004. – 336 с.

Виноградов, И. Философский романа М.Ю. Лермонтова / И. Виноградов // Русская классическая литература: разборы и анализы. – М.: Просвещение, 1969. – С. 156-185.

Йонас, Г. Гностицизм (Гностическая религия) / Г. Йонас. – СПб.: Лань, 1998. – 384 с.

Ковалевская, С.В. Воспоминания. Повести / С.В. Ковалевская. – М.: Правда, 1986. – 432 с.

Куприн, А.И. Гранатовый браслет / А.И. Куприн // Куприн А.И. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 5. – М.: Художественная литература, 1972. – С. 227-271.

Лермонтов, М.Ю. Герой нашего времени / М.Ю. Лермонтов // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. – С. 275-474.

Лосев, А.Ф. Афродита / А. Ф. Лосев // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т.1. – М.: Советская энциклопедия, 1988. – С. 132-135.

Молнар, А. Поэтика романов И. А. Гончарова / А. Молнар. – М.: Компания Спутник, 2004. – 157 с.

Николаева, Т.М. Имена собственные в русской литературе и культуре (к вопросу об эволюции культурных коннотаций) / Т.М. Николаева // Имя; внутренняя структура, семантическая аура, контекст. Тезисы международной научной конференции: В 2 ч. Ч. 2. – М., 2001. – С. 188-192.

Паперно, И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский – человек эпохи реализма / И. Паперно. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 207 с.

Платон. Пир / Платон // Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. – М.: Мысль, 1993. – С. 81-134.

Смирнов, И.П. Праксеология / И.П. Смирнов. – СПб.: «Петрополис», 2012. – 260 с.

Тарковская, Н.А. Диалог античных и христианских мотивов в романе И.А. Гончарова «Обрыв» / Н.А. Тарковская. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Кострома, 2006. – 23 с.

Топоров, В.Н. Роза / В.Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т.2. – М.: «Советская энциклопедия», 1988. – С. 386-387.

Фарыно, Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие / Е. Фарыно. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – 639 с.

Хмелик, М. В городе Сочи темные ночи: повести / М. Хмелик. – М.: Вече, 2013. – 368 с.

Чемена, О.М. И.А. Гончаров и семейная драма Майковых / О.М. Чемена // Вопросы изучения русской литературы XI–XX веков. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. С. 185–195.

Чехов, А.П. Верочка / А.П. Чехов // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 6. – М.: Наука, 1976. – С. 69-81.

Чехов, А.П. В родном углу / А.П. Чехов // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 9. – М.: Наука, 1976. – С. 313-324.

Эпштейн, М.Н. Слово и молчание: Метафизика русской литературы / М.Н. Эпштейн. – М.: Высшая школа, 2006. – 559 с.

В.В. МАРОШИ¹

*ФБГОУ ВПО «Новосибирский государственный
педагогический университет»*

**ТОПОСЫ ЗВЕРИНЦА И ЗООСАДА В РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВВ.**

В статье рассматриваются топосы зверинца и зоосада. Выявляется архетипическая специфика символики этих учреждений в русской литературе второй половины XIX–начала XX вв. Наиболее значимыми смыслами их становятся символика искусственного рая, ада и тюрьмы.

Ключевые слова: зверинец, топос, архетип, символ, метафора

V.V. MAROSHI

(Novosibirsk State Pedagogical University, Novosibirsk)

**THE TOPOI OF A MENAGERIE AND A ZOO IN THE RUSSIAN
LITERATURE OF THE SECOND HALF OF 19TH – EARLY 20TH
CENTURIES**

The article writer analyses the topoi of a menagerie and a zoo and reveals the archetypal symbolism of these institutions in the Russian literature of the second half of 19th – early 20th centuries. Their most important meanings are symbols of artificial paradise, hell, and prison.

Keywords: zoo, topos, archetype, symbol, metaphor

После долгих размышлений мы решили использовать термин «топос» в заголовке нашей статьи. Как известно, под топосом понимают место действия в произведении, более абстрактное, чем «локус», актуализируя тем самым

¹ Валерий Владимирович Мароши, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы и теории литературы Новосибирского государственного педагогического университета

пространственный аспект понятия, которое в переводе с греческого дословно обозначает «место». С античных времен известно и значение слова, обозначающее один из типов аргументации в риторике. Однако сейчас большинство литературоведов и культурологов согласны в том, что оно более всего связано с межтекстовым статусом некоего устойчивого образа в культуре и системой повторяющихся мотивов и тропов, «общих мест» («*loci communes*»). Топос в литературе, как это показал Э.Р. Курциус, обусловлен не риторикой, а коллективным сознанием, проявляющимся в художественных произведениях в виде архетипических образов. Нам представляется, что зверинец и зоосад, по крайней мере, в русской литературе, могут претендовать именно на роль «топосов» в силу нескольких причин: 1) они относятся к образам художественного пространства; 2) текстопорождение, связанное с ними, обусловлено несколькими устойчивыми метафорами; 3) часть последних, в свою очередь, восходит к двум архетипам культуры – представлениях о рае и аде. Два последних аргумента в отличие от первого не являются самоочевидными. Для того, чтобы прояснить их, нам придется кратко рассмотреть как мимезис, так и семиозис российских зверинцев и зоосадов.

Литературные смыслы, связанные с топосами зверинца и зоосада в России, развиваются в тесном переплетении, с одной стороны, попыток словесной репрезентации нового феномена социальной жизни а, с другой – воздействия на формирующийся образ определенных жанровых и культурных моделей. Миметический аспект в основном обусловлен тем, что переход в середине XIX в. от зверинцев к зоосадам мало что изменил в процессе содержания животных. Напомним, что до этого в стране было две основные разновидности зверинцев – «элитарные» (к ним можно отнести «царские» зверинцы, находившиеся возле резиденций императора и усадебные дворянские, уступавшие первым в размерах) и «публичные» – небольшие городские или передвижные зверинцы, в которых публике демонстрировался небольшой набор экзотических животных, а также некоторые цирковые номера с ними. Разница между ними была исключительно



велика. Первые были недоступны для публики и существовали для охоты или медитации правящих особ, во вторых животных «эксплуатировали» для извлечения максимальной прибыли и развлечения горожан. В элитарных зверинцах природная среда могла быть близка к естественной, особенно для автохтонных животных (медведей, лосей, оленей).

Как и в современных передвижных зверинцах, животных в городских и передвижных зверинцах России XIX в. держали в узких и маленьких клетках, их плохо кормили, они мало жили и часто болели. Много времени животные проводили в пути. Из-за небольшого размера самого зверинца набор животных в нем был весьма ограничен и сводился к наиболее страшным, экзотическим и привлекательным (волк, лев, пантера, слон, обезьяна). Обитатели зверинца в русской литературе изображаются как существа без пространственной, временной и главное – смысловой перспективы. Такое устройство зверинца и состояние животных вызывало ассоциации с дисциплинарным пространством тюрьмы или больницы. Реальность постсоветской России подпитывает актуальность подобных представлений и сейчас. Достаточно бегло просмотреть публикации в сегодняшней блогосфере и провинциальных СМИ: как защитники животных, так и просто «неравнодушные» блогеры клеймят современные российские и украинские передвижные зверинцы как коммерческие мини-тюрьмы для животных, которых содержат в ужасных условиях.

Хотя зоосады и были основаны с просветительскими и научными целями, а их коллекции животных были изначально гораздо больше, чем в зверинцах, но даже ближе к концу XIX в. отличие двух первых российских зоосадов, Петербургского и Московского, от частных зверинцев не было столь существенным, чтобы сформировать принципиально иные смыслы. Фельетоны А.П. Чехова 1880-х гг. в достаточной степени демонстрируют печальное состояние дел по крайней мере в Московском зоосаде и скептическое отношение к нему посетителей. Планомерная научная работа там не велась, животных тоже плохо кормили, они почти так же часто умирали, как и в зверинцах, зоосад был вынужден их продавать и сдавать площади под увеселительные заведения.

Мимезис, таким образом, задавал вполне определенный семиозис. В процессе становления последнего в русской культуре зверинец и на первых порах – зоосад – приобретают в основном негативные коннотативные смыслы, прежде всего метафорические, ассоциируясь с несправедливым устройством мира в целом или его части, неблагополучием внутреннего мира персонажа¹, наконец, войной, в ходе которой «звери-государства» вырываются из зверинца².

В конце XIX–начале XX в. наиболее актуальным был смысл зверинца как метафоры «нестерпимого гнета» российского государства. Например, цензура запретила первый вариант рассказа-«сценки» «Циник» А.П. Чехова, который назывался «Звери», с устной формулировкой, переданной Лейкиным: «Я просил пропустить „Зверей“ и утверждал, что это невинный рассказ, но в комитете мне сказали: „Неужель мы не понимаем, что тут идет речь не о зверях!“...» [Чехов, 1976, 4, с. 492]. Таким образом, миметизм образа только усиливает одну важнейшую особенность зоосемиозиса – его аллегорическое истолкование, в котором мир животных антропоморфизировался, уподоблялся миру людей.

Подобное прочтение в текстах 1880-х-1890-х гг. задавалось и присутствием персонажа-комментатора, и мотивом «объяснения зверей» для посетителей зверинца («Циник» А.П. Чехова, «В зверинце» А.И. Куприна), которые должны были настроить читателя на аллегорическое прочтение текста: «В это время он «объясняет» зверей не просто, а по новому, ему одному только принадлежащему, способу. «– Как объяснять? – спрашивает он публику, подмигивая глазом. – Просто или с психологией и тенденцией?» [Чехов, 1976, 4, с. 167-168]; «– Пож-жалуйте, господа! Нач-чинается объяснение зверей. Пож-жалуйте!» – закричал у входа сторож-немец.

Господа, в числе которых было десять-двенадцать дам с детьми и няньками, несколько гимназистов и юнкеров и человек тридцать хорошо одетых мужчин, подошли и окружили сторожа»

¹ См.: «Трагический зверинец» (1907) Л.Д. Зиновьевой-Аннибал, где собственно зверинец в ситуации содержания медвежат в усадьбе изображен лишь в первой главе.

² «Зверинец» (1916) О. Мандельштама.

[Куприн, 1964, 1, с. 238]. Разумеется, комментарии «циника» и сторожа ничего общего с символично-аллегорическими толкованиями средневекового бестиария не имеют.

С XVIII в. в русской литературе на первый план вышла не аллегоричность образов разных животных, а иносказательность самого зверинца как целого, прежде всего «царского» бестиария. Впервые такой зверинец появился в художественном пространстве «аллегорической сказки» «Царевич Хлор» (1782) Екатерины II. Как известно, «Царевич Хлор» был написан в дидактических целях и посвящен внуку императрицы Александру. Сказка входила в состав «Российской азбуки для обучения юношества чтению» и много раз переиздавалась. Зверинец киргиз-кайсацкого хана, куда попадает царевич, кстати, не только аллегория сложного мира, где нужно совершить правильный выбор, но и вполне правдоподобное по своему устройству элитарное «заведение» восточного владыки.

Сами смыслы средневекового бестиария к этому времени ушли в далекое прошлое, в современном «зверинце-бестиарии» был сохранен лишь похожий набор животных во главе с «царственным хищником» и сам принцип комментирования изобразительного, портретного по своей природе образа (в бестиарии собственно «картинки»). К самому жанру в более непосредственной форме литература начнет возвращаться только после возвращения интереса к религиозной герменевтике, поэтому «Зверинец» В. Хлебникова, где животные уподобляются по сути чему и кому угодно, в том числе и наиболее значимым религиозным конфессиям («верам»), мог появиться только в контексте символистского и постсимволистского семиозисов. В этом новом бестиарии уже доминируют индивидуальные, поэтические смыслы.

Эстетическая семиосфера сохраняет «память» о самых архаичных смыслах образа надежней и дольше, чем другие «семиотики». Так, жанр средневекового бестиария неожиданно актуализируется и в 1920-1930-х годах в советских дидактических книжках с картинками, предназначенных для детей. На его основе

появляется новый жанр стихотворений-экскурсий или фрагментов «обучающих» книг, посвященных зверинцам и зоопаркам¹.

Нельзя не обратить внимания на сходство двух «анти-бестиариев» – персонажного и авторского. Чеховский «циник»-комментатор, «объясняющий» публике животных и нарратор «Перечня зверей» (1935) Д. Хармса «демифлогизируют» диких хищников как обитателей зверинца, отказывая им даже в привычных культурных коннотациях: «Сюсин подводит публику к следующей клетке, где мечется и бьется о решетку дикая кошка.

«– Начинаю! Африканский лев! – говорит он, покачиваясь и насмешливо глядя на льва, сидящего в углу клетки и кротко мигающего глазами. – Синоним могущества, соединенного с грацией, краса и гордость фауны! Когда-то, в дни молодости, пленял своею мощью и ревом наводил ужас на окрестности, а теперь... Хо-хо-хо... а теперь, болван этакий, сидит в клетке... Что, братец лев? Сидишь? Философствуешь? А небось, как по лесам рыскал, так – куда тебе! – думал, что сильнее и зверя нет, что и чёрт тебе не брат, – ан и вышло, что дура судьба сильнее... хоть и дура она, а сильнее... Хо-хо-хо» [Чехов, 1976, 4, с. 168]; «– Дикая кошка! Прародитель наших васек и марусек! Еще и трех месяцев нет, как поймана и посажена в клетку. Шипит, мечется, сверкает глазами, не позволяет подойти близко. День и ночь царапает решетку: выхода ищет! Миллион, полжизни, детей отдала бы теперь, чтобы только домой попасть. Хо-хо-хо... Ну, что мечешься, дура? Что снуешь? Ведь не выйдешь отсюда! Издохнешь, не выйдешь!» [Чехов, 1976, 4, с. 170]; «Вот лев. Это страшный зверь. Взгляд его умен, но сам он глуп. Он бросается на толстые прутья железной клетки и грызёт их своими клыками. Он могучими лапами бьёт по деревянному пню. Он кричит страшным голосом неизвестно чего, и, когда он кричит, все другие звери приходят в страшное волнение. А он кричит и надсаживается иногда пятнадцать минут подряд, а потом, надравши глотку, ложится и мудрыми глазами глядит на вонючую толпу. Отойдите от него все! Это несчастный дурак. Не держите его в клетке. Отвезите его домой и отпустите на волю, где ему и

¹ «Что ни страница, – то слон, то львица...» В. Маяковского (1926), «Зверинец» (1929) Б. Пастернака, «Детки в клетке» С. Маршака, «Зоосад» (1936) Б. Корнилова, «Что я видел» (1939) Б. Житкова и т.д.

полагается быть. Он помчится, задравши хвост! Он помчится, взрывая задними лапами песок, такой же жёлтый как и он сам. Он убежит к далекому светлому ручью, напьётся прохладной воды и, широко разинув пасть, закричит своим ужасным голосом, прославляя Создателя всех вещей. Лев, лев! Тебе не место сидеть в человеческом городе!» [Хармс, 1993, с. 172]; «А это ягуар, он лижет своих детенышей и обдумывает план побега. Сторож Матвей свободно входит в его клетку, потому что ягуар давно считается ручным. Сторож Матвей спокойно теребит его за уши. И ягуар это любит. Но ещё больше любит он свободу. Он чувствует, что как-то при помощи Матвея он может удрать, но как, этого он решить не может. Он слишком глуп. Ах! он лежит и от напряжённой мысли морщит лоб. Вот в клетку входит сторож Матвей. Вот ягуар встает, потягивается и подходит к открытой дверце. “Ну, ты!” – кричит сторож Матвей и сапогом дает ягуару пинка в бок» [Хармс, 1993, с. 175].

Очевидно, что Д. Хармс конструирует «перечень зверей», отчетливо придавая ему как узнаваемые черты городского зверинца, так и бестиария. На первый указывают упоминания «клетки», «сторожа», на второй – само название («перечень зверей») и начало описания со льва как традиционно первого животного в подобном перечне. Правда, это скорее анти-бестиарий, где смешаны дикие и домашние животные, а лучшим из них оказывается тойтерьер: «Много, много есть различных зверей: царствующих, величавых, гнутых, вызолоченных, пришибленных и низкокланяющихся. Но лучший из них – это той-терьер. Его мы помянем ещё раз и прокричим ему ура!» [Хармс, 1993, с. 175].

Однако и принадлежность автора к символизму не была гарантией возвращения к многообразию бестиария. Так, стихотворение Ф. Сологуба «Мы плененные звери...», в котором обобщенный «зверинец» становится метафорой (символом) застывшего настоящего собирательного лирического героя, было написано 24 февраля 1905 г., на пике антигосударственных настроений интеллигенции и народа.

Мы – пленённые звери,
Голосим, как умеем.

Глухо заперты двери,
Мы открыть их не смеем.

Если сердце преданиям верно,
Утешаясь лаем, мы лаем.
Что в зверинце зловонно и скверно,
Мы забыли давно, мы не знаем.

К повторениям сердце привычно, –
Однозвучно и скучно кукуем.
Всё в зверинце безлично, обычно.
Мы о воле давно не тоскуем.

Мы – пленённые звери,
Голосим, как умеем.
Глухо заперты двери,
Мы открыть их не смеем.

Образ замкнутого пространства и застывшего настоящего создан с максимальной простотой – через символику запертых дверей и кольцевую композицию стихотворения. Лирическая субъектность позволяет включить автора и читателя в интересубъективное поле стихотворения.

Лирической стала и предельная концентрация мотивов, уже знакомых читателю из реалистической прозы того же Куприна – зловония («зловонно и скверно»), крика, воя «пленных» животных: «В конце концов в зверинец попал... в вонь... Хо-хо-хо!» [Чехов, 1976, 4, с. 168]; «Воздух насыщен острым запахом мелких хищников: лис, куниц и рысей, – смешанным с запахом испортившегося сырого мяса и птичьего помета»; «Вздрагивая от холода и тесно прижавшись друг к другу, пленники тяжело дремлют в своих клетках» [Куприн, 1964, 1, с. 238]; «Тяжелая, угнетающая тишина изредка прерывается странными звуками: то будто вздох продолжительный вырвется из чьей-то громадной груди, то стон послышится, то отрывистый хохот сумасшедшей гиены» [Куприн, 1964, 1, с. 238]. В «Проклятии зверя» Л. Андреева к холоду и вони добавится нестерпимая жара «...всем им нестерпимо жарко; что весь этот звериный, птичий, водяной мир вокруг меня задыхается от неестественной, дикой, нелепой жары. Задыхается молча, не

жалуясь, никем не понимаемый, одинокий в звериной пестроте своей» [Андреев, электронный ресурс, URL: <http://ruslit.traumlibrary.net/book/andreev1-ss06-03/andreev1-ss06-03.html>].

Как управляющие, так и посетители зверинцев и зоосадов вдобавок еще и издеваются над их обитателями: «Надо сказать, что людей, особенно после смерти Нелли, Зембо не любил. Нередко в булках, которые ему давали, попадались булавки, гвозди, шпильки и осколки стекла; праздные шалопаи пугали его внезапно раскрытыми зонтиками, дули ему нюхательным табаком в глаза. Очень часто жалкий чиновник, водя в праздник свою жену, детей, свояченицу и племянницу по зоологическому саду, отличался перед ними храбростью: щёлкал бедного Зембо ногтем по концу хобота или совал ему в ноздри зажжённую сигару, но благополучно и поспешно отступал, когда Зембо высовывал из загородки свой хобот, которым он мог бы убить не только человека, но и льва. Как часто без нужды и смысла бывает человек жесток к животным!» [Куприн, 1964, 5, с. 328]. Словесные издевательства Сюсина над животными в «Цинике» Чехова превращают его самого в «человека-собаку», киника-«циника».

Вынужденная мобильность животных в передвижном зверинце еще более усиливает их мучения. В «Зверинце в провинции» (1914) Н. Бурлюка вонь, жара, болезни и стоны животных, их жалкое состояние только усугубляются:

По пыльной мостовой, вдоль каменных домишек
Где солнце давит мух измученный излишек,
Скрипит вонючая тележка.
Безжалостных утех притонов и гостиниц
Мимо –
Чуть тащится зверинец.
Хранима проворною рукой с бичом,
Звериных стонов нагота:
Клыки и когти ни при чем
За ржавую решеткой.
С гноящимся плечом
И глазками крота
Утиною походкой

Плетется слон.
 Должно быть полдень, -
 Ленивый звон над городом.
 Верблюды не голоден
 Жует конец рожи.
 На обезьяньи рожи
 Глазеют прохожие.
 За репицу слона
 Хватаются мальчишки
 Срывая прелый волос.
 Под безглагольной крышкой
 Топорщится облезшая спина
 И треплется чей-то степной голос,
 Быть может лисица или волк больной.
 Рядом за стеной играют гаммы
 У ламы со сломанной ногой
 Привычные глаза....
 Господи!
 Когда же наконец будет гроза!?
 [Бурлюк, 2002, с. 473-474].

И «гроза» наступила, но не все сочли «зверей» освобожденными, наоборот, революция была воспринята многими как восстание в «зверинце». Сказочной аллегорией на события революции 1917 г. как на восстание охлоса можно по праву считать «Крокодил» (1917) критика К. Чуковского, профессионально знавшего стихи Сологуба, прозу Чехова и Андреева: «Нет, ты разбей эти гадкие клетки, // Где на потеху двуногих ребят // Наши родные мохнатые детки, // Словно в тюрьме, за решёткой сидят! // В каждом зверинце железные двери // Ты распахни для пленённых зверей, // Чтобы оттуда несчастные звери // Выйти на волю могли поскорей!» [Чуковский, 1990, 1, с. 67], «Ощетинились зверюги и, оскалившись, кричат: // “Так веди нас за собою на проклятый Зоосад, // Где в неволе наши братья за решётками сидят! // Мы решётки поломаем, мы оковы разобьём, // И несчастных наших братьев из неволи мы спасём. // А злодеев забодаем, искусаем, загрызём!” [Чуковский, 1990, 1, с. 63], “Не проклинаю палачей, // Ни их цепей, ни их бичей”; «Мы каждый день и каждый час // Из наших тюрем звали вас» [Чуковский, 1990, 1, с. 62-63]. В июне 1920

года Чуковский набрасывает в дневнике саркастический перевертыш сказочного сюжета 1917 года: «...Звери захватили город и зажили в нем на одних правах с людьми. Но люди затеяли свергнуть звериное иго. И кончилось тем, что звери посадили всех людей в клетку, и теперь люди – в Зоологическом саду, – а звери ходят и щекочут их тросточками» [Чуковский, 1991, с. 146-147]. Обратим внимание на то, что у Чуковского это «Зоологический сад», а не зверинец. Он же впервые зарифмует этот «сад» и «ад», прорвавшись, наконец, к принципиальной для топоса символике архетипа «infernо»: «Там наши братья, **как в аду** – // В Зоологическом саду. // О, этот сад, ужасный сад! // Его забыть я был бы рад» [Чуковский, 1990, 1, с. 62].

В силу этой традиции в 1920-х годах даже берлинский Zoo, считавшийся образцовым в Европе, предстает в прозе В. Шкловского скорее образцовой тюрьмой: «Обезьяна, Аля, приблизительно моего роста, но шире в плечах, сгорблена и длиннорука. Не выглядит, что она сидит в клетке.

Несмотря на шерсть и нос, как будто сломанный, она производит на меня впечатление **арестанта**.

И клетка – не клетка, **а тюрьма**» [Шкловский, 2002, с. 284-285]. Разумеется, для автобиографического героя Шкловского самец обезьяны – это его страдающий двойник. Однако мы увидим ниже, насколько разным могло быть авторское восприятие того же Zoo у Шкловского и Набокова.

Итак, риторическими формулами текстопорождения, связанного со зверинцем и зоосадам, становятся тропы «мир как зверинец», «мир как тюрьма», «Россия как тюрьма», «зверинец как ад». Эта метафорика и мотивика может поддерживаться и демонологическими аспектами, свойственными традиции осмысления совокупного образа животных, особенно хищных, в средневековых bestiариях. Однако чаще она переносится на тех, кто мучает в зверинце животных, превращая их в подобие «демонов»: «Перед публикой вертится он, как **чёрт перед заутреней**: бегаёт, изгибается, хихикает, играет глазами и словно кокетничает своими угловатыми манерами и расстегнутыми пуговками»; «Оставить! **Чёрт знает что?** Где хозяин?»; «Меня тоже, братец ты мой, **ух как черти носили!** Был я и в гимназии, и в

канцелярии, и в землемерах, и на телеграфе, и на военной, и на макаронной фабрике... **и чёрт меня знает, где я только не был!**» [Чехов, 1976, 4, с. 167-169].

Действительно, наиболее обобщенным архетипом подобного коллективного безысходного пространства мучений людей-зверей, которое часто теряет в нарративной перспективе актуальное временное измерение, становится *inferno*, ад. Этот архетип в русской прозе задан аллюзией на «Божественную Комедию» в чеховском «Цинике» (1885), ставшем одним из первых нарративов о зверинце («Тут, брат, тот же дантовский ад: оставьте всякую надежду!») [Чехов, 1976, 4, с. 168].), а в поэтической лирике и лироэпике – суммирован в тропе и рифме: «Кассирша ласково твердила: // – Зайдите, миленький, в барак, // Там вам покажут крокодила, // Там ползает японский рак. – // Но вдруг завыла дико пума, // Как будто грешники **в аду**, // И, озирался угрюмо, // Сказал я тихо: “Не пойду!”» [Кузмин, 1990, с. 295]; «Там наши братья, **как в аду** – // В Зоологическом саду» [Чуковский, 1990, 1, с. 62]. В прозе начала XX в. инфернальные смыслы уже не зверинца, а зоосада как подобия социума и современного города собраны в «Проклятии зверя» Л. Андреева: «И тут, следуя за его взорами, я внимательно пригляделся к саду. И мне стало совестно. Мне, человеку, стало совестно перед зверем. Не за жестокость, нет, что такое жестокость в этом мире! – а за мою, за нашу человеческую глупость. Сад, Боже мой! Огромный, прекрасный сад... И этому я мог радоваться! И это я мог считать за кусочек природы! И это я мог рекомендовать в утешение зверю, умному, неиспорченному, честному зверю!» [Андреев, электронный ресурс, URL: <http://ruslit.raumlibrary.net/book/andreevl-ss06-03/andreevl-ss06-03.html>]. Разумеется, именно это риторическое восклицание рассказчика Андреева предвосхищает более известное филологам «О, Сад, Сад!» В. Хлебникова [См.: Хлебников, 1986, с. 185-186].

С другой стороны, локус замкнутого пространства, внутри которого находятся животные в зоосаде, мог обернуться и своими позитивными смыслами – отъединенностью от мира города, уютной закрытостью, сохранением естественности, свойственной природе в растительном и древесном окружении зверей. В сочетании с растительностью (цветы, деревья) бестиальные персонажи зверинца отсылают к образу «hortus conclusus» и жанру идиллии. Напомним о

картинах голландских живописцев начала XVII в. (Брейгеля старшего и Брейгеля младшего, П. Рубенса – «Эдем», «Сад Эдема», «Рай» и др.), в которых изображена цветущая тропическая растительность и разнообразный животный мир, но главное – мирная совместная жизнь хищников и их жертв. Здесь «работает» другой набор метафор: «сад как Эдем», «зверинец как сад», «зоосад как созданный людьми новый Эдем, земной рай».

В 11 главе ветхозаветной «Книги пророка Исайи» мессианские ожидания восстановления справедливости обращены в сторону аллегории мирного сожительства разных видов животных, которое невозможно в нынешнем разделенном и развращенном мире: «¹И произойдет отрасль от корня Иессеева, и ветвь произрастет от корня его;² и почиет на нем Дух Господень, дух премудрости и разума, дух совета и крепости, дух ведения и благочестия;³ и страхом Господним исполнится, и будет судить не по взгляду очей Своих и не по слуху ушей Своих решать дела.⁴ Он будет судить бедных по правде, и дела страдальцев земли решать по истине; и жезлом уст Своих поразит землю, и духом уст Своих убьет нечестивого.⁵ И будет препоясанием чресл Его правда, и препоясанием бедр Его – истина.⁶ Тогда волк будет жить вместе с ягнцем, и барс будет лежать вместе с козленком; и теленок, и молодой лев, и вол будут вместе, и малое дитя будет водить их.⁷ И корова будет пастись с медведицею, и детеныши их будут лежать вместе, и лев, как вол, будет есть солому.⁸ И младенец будет играть над норою аспида, и дитя протянет руку свою на гнездо змеи.⁹ Не будут делать зла и вреда на всей святой горе Моей, ибо земля будет наполнена ведением Господа, как воды наполняют море» [Библия, 1983, с. 689]. В таком соседстве, пусть и за оградами и решетками, животные могут действительно мирно сосуществовать в зверинцах и зоопарках. В «Зверинце» Хлебникова «... лось целует сквозь изгородь плоскорогого буйвола» [Хлебников, 1986, с. 186].

Напомним, что одно из слов, обозначающих в большинстве европейских языков рай или Эдем – «paradise» – в древней Персии и означало «царский сад-зверинец». Оно было заимствовано из латинского «*paradisus*», древнегреческого «*parádeisos*» («*παράδεισος*»), а в последний попало из древнеиранского *pairi.daēza-* («окруженное стенами, оградой»; от «*pairi*» – «вокруг» и «-*diz*» –

«построить стену»). В древнегреческом слово было заимствовано после появления описаний походов греческих наемников в Малую Азию и на Ближний Восток, для помощи персидским царям (См. «Анабасис» Ксенофонта). Сады со зверинцами персидских царей дали начало европейской традиции устройства подобных же зверинцев и слова, которое с распространением христианства стало использоваться в переводах Библии на греческий язык для обозначения как ветхозаветного Эдема, так и грядущего новозаветного Рая. Для номинации же европейских королевских и усадебных зверинцев будет использоваться французское «ménagerie». Таким образом, восточные сады-зверинцы сами стали прообразом одного из аспектов христианского рая как утраченного и возвращенного библейского Эдема, где человек вновь окажется в удаленном от мира, благоустроенном и закрытом для всех грешников месте. Обычно эта символика распространяется на большие «царские» зверинцы, а затем и городские зоологические сады и зоопарки, в которых животные и люди чувствуют себя комфортно.

Такой зверинец был своего рода «индивидуальным раем» правителя Персии или Китая. Подобный тип отношений зверей и человека сохранился к середине XIX в элитарной, дворянской части российского социума, где нередкой была практика «домашнего» или «усадебного» зверинца. Неудивительно, что Л.Д. Зиновьева-Аннибал, выросшая в семье высокопоставленного чиновника, имела в детстве свой маленький «зверинец» (медвежата, журавль). Однако негативный опыт общения со «своими» животными стал основой для ее цикла «Трагический зверинец», в котором их символика переросла рамки обычного зверинца, распространившись и на насекомых, и на внутренний мир героини, и на ее имя (Вера и «зверинец» писались через «ять», что и обыграл позже Хлебников в своей поэме).

«Смена имиджа» и коннотаций, произошедшая в семиозисе на пути от зверинца к зоопарку, связана и с прогрессом отношения социума к самим животным: зоосады стали появляться в Европе в начале-середине XIX века как учреждения «демократические», предназначенные для массового посещения горожанами; они создавались на основе научного и просветительского подхода, где главной задачей было «воспитание» и образование посетителей,

сохранение в городских условиях и размножение животных. В еще большей степени те же цели были декларированы при создании советских зоопарков. Не столь уж удивительно, что зоологические сады Европы в начале XX в., после достижения ими определенной степени комфорта для животных и посетителей стали снова ассоциироваться с «искусственным раем».

В еще большей степени актуализация такого архетипа связана с формированием персональных квазибиографических нарративов модернистских писателей и поэтов, прежде всего мифов, опирающегося на представления о потерянном рае детства, Эдеме. Это важно, например, для Вяч. Иванова, который, действительно, провел детство в Волковом переулке, возле московского зоосада или для В. Набокова, потерявшего и Россию, и уютное имение под Лугой. Этот «удвоенный» (за счет реального сада, окружавшего дом) «детский рай» противопоставлен Вяч. Ивановым в поэме «Младенчество» (1918) «земной тюрьме»:

Зоологического Сада
Чуть не за городом в те дни
Тянулась ветхая ограда.
Домишко старенький они
Купили супротив забора,
За коим выла волчья свора
И в щели допотопный рог
Искал просунуть носорог.
С Георгиевским переулком
Там Волков узенький скрещен;
Я у Георгия крещен.
Как эхо флейт в притворе гулком
Земной тюрьмы, — не умирай,
Мой детский, первобытный рай!

XVIII

Меж окон, что в предел Эдема
Глядели, было – помню я –
Одно слепое... О, поэма
<...>
Зверям присвоенного рая
Служил преддверием наш сад:
Акаций старых вижу ряд,

Березу, – у ворот сарая
 Седого дворника, как лунь,
 Как одуванчик – только дунь!

XIX

В ложбине черной, над водами,
 Оленьи видел я рога.
 А за соседними садами
 Манили взрытые луга,
 Где пролагался путь железный.
 Но первый сон, душе любезный,
 В окне привидевшийся сон –
 Был на холме зеленом слон.
 С ним Персы, в парчевых халатах,
 Гуляли важно... Сад зверей
 Предстал обителью царей,
 Плененных в сказочных палатах,
 Откуда вспыхивал и мерк
 Хвостом павлиньим фейерверк
 [Иванов, 1995, с.14-15].

В. Набоков в рассказе «Путеводитель по Берлину» (1925) в четвертой главке «Эдем» для изображения берлинского Zoo переиначивает образную формулу психоделического рая Ш. Бодлера («Les Paradis Artificiels»): «Во всяком большом городе есть своего рода земной рай, созданный человеком. Если церкви говорят нам об Евангелии, то зоологические сады напоминают нам о торжественном и нежном начале Ветхого Завета. Жаль только, что этот искусственный рай – весь в решетках, но, правда, не будь оград, лев пожрал бы лань. Все же это, конечно, рай, – поскольку человек способен рай восстановить, И недаром против берлинского Зоологического сада большая гостиница названа так: гостиница Эден» [Набоков, 1990, с. 338-339].

«Присвоенный рай» Вяч. Иванова и «восстановленный рай» Набокова – разные Эдемы: в первом случае это лирический, воображаемый рай ребенка и поэта, во втором – рукотворный рай в центре современного европейского города.

Словесный рефрен и сам лирический зачин поэмы В. Хлебникова «Зверинец» (1910), которая, как известно, была инспирирована Вяч. Ивановым и ему же посвящена автором, – это,

конечно, аллюзия на тот же общий Эдем (Сад), утраченный людьми и животными: «О, Сад, Сад! <...>

Сад, Сад, где взгляд зверя больше значит, чем груды прочтенных книг. Сад» [Хлебников, 1986, с. 185-186].

Хлебников свертывает мифосмыслы до слова с заглавной буквы: в модернистском словоупотреблении это написание означало, что слово следует понимать не буквальном значении конкретного «зоосада», но в подчеркнуто-обобщенном смысле. В то же время в явном, эксплицированном виде в поэме Хлебникова ни «эдемские», ни inferнальные смыслы зверинца не были развернуты.

Автор этих строк, посещая на протяжении многих лет (с 1970 г.) сначала «старый», а затем и новый Новосибирский зоопарк, в полной мере ощутил на себе то, как резко может поменяться тот общий смысл, который строит для себя «реципиент» зоопарка как «текста». До переезда на новое место, в естественный сосновый бор на окраине города, Новосибирский зоопарк, ютясь на площади менее одного гектара, в центре мегаполиса и по соседству с Центральным рынком, представлял собой довольно жалкое зрелище: там почти не было деревьев, и посетители вместе с животными страдали летом от жары и вони, по степени скученности животных (1 га площади) и тесноте клеток зоопарк мог посоперничать со зверинцами. Однако хорошо известно, что и в тех стесненных условиях директор зоопарка и его персонал добивались впечатляющих результатов на поприще разведения и сохранения животных. «Имидж» зоопарка и его восприятие новосибирцами стали резко меняться с конца 1990-х–начала 2000-х годов: он расширился, отстроился, стал культовым местом города и даже стал составной частью имиджа города Новосибирска. Если отвлечься от харизматичности директора зоопарка Р. Шилов, этому во многом способствовала и новая природно-культурная среда: большая территория, сочетание леса с современным садово-парковым дизайном, просторные вольеры, существенное повышение комфорта для посетителей и т.д. Вместо «ада», маленького вонючего зверинца (конечно, это наше «художественное» преувеличение) город обрел свой «идиллический рай».

Новые смыслы в литературе придут вместе с советской идеологией и с обновлением самого локуса, который будет повсеместно преобразовываться в «зоопарк».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Андреев, Леонид. Проклятие зверя / Леонид Андреев [Электронный ресурс]. – URL: http://az.lib.ru/a/andreev_l_n/text_0420.shtml/. (10.01.2014), URL: <http://ruslit.traumlibrary.net/book/andreev1-ss06-03/andreev1-ss06-03.html>. (19.10.2014).

Библия. – М., 1983.

Бурлюк Д., Бурлюк, Н. Стихотворения / Д. Бурлюк, Н. Бурлюк. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2002. – 584 с.

Иванов, Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн.2 / Вяч. Иванов. – СПб.: Академический проект, 1995. – 432 с.

Кузмин, М. Избранные произведения / М. Кузмин. – Л.: Художественная литература, 1990. – 576 с.

Куприн, А. Собрание сочинений: В 9 т. Том 1 / А. Куприн. – М.: Правда, 1964. – 511 с.

Куприн, А.И. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 5 / А. Куприн. – М.: Правда, 1964. – 365 с.

Набоков, В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1 / В. Набоков. – М.: Правда, 1990. – 417 с.

Сологуб, Ф. Стихотворения / Ф.Сологуб. – Л.: Советский писатель, 1975. – 680 с.

Чехов, А.П. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 4. / А.П. Чехов. – М.: Наука, 1976. – 552 с.

Хармс, Д. «Меня называют капуцином...». Некоторые произведения Даниила Ивановича Хармса. – М.: МП Каравенто, 1993. – 351 с.

Хлебников, В. Творения / В. Хлебников. – М.: Советский писатель, 1986. – 736 с.

Чуковский, К. Дневник. 1901-1929 / К. Чуковский. – М.: Советский писатель, 1991. – 542 с.

Чуковский, К. Сочинения: В 2 т. Т. 1 / К. Чуковский. – М.: Правда, 1990. – 654 с.

Чуковский, К. Крокодил [Электронный ресурс]. – URL
<http://chukovskiy.ouc.ru/krokodil.html>. (10.01.2014).

Шкловский, Виктор. «Еще ничего не кончилось...». – М.:
Пропаганда, 2002. – 464 с. (Серия: «Литературные материалы»).

АРХИВНЫЕ РАЗЫСКАНИЯ

ИГОРЬ ЛОЩИЛОВ¹*(Институт филологии СО РАН,**Новосибирский государственный педагогический университет)*

«БЫЛА ЕМУ ЗВЕЗДНАЯ КНИГА ЯСНА...»

(Н. А. Заболоцкий и Н. А. Морозов: заметки к теме)²

В статье указаны источники двух стихотворений Николая Заболоцкого: «Весна в лесу» (ранняя редакция – «В лесу», 1935) и «Сквозь волшебный прибор Левенгука» (1948). Оба стихотворения восходят к «научной поэзии» ученого и революционера-народовольца Николая Александровича Морозова (1854 – 1946). Личность, поэзия и научные интересы Морозова привлекли, вероятно, внимание Заболоцкого и благодаря общим знакомым (Д.И. Хармс, В.А. Каверин), и в связи с его интересом к «народному знанию» («народная астрономия», «народная медицина») как к прообразу синтетической науки будущего. Во многих стихотворениях и поэмах Заболоцкого слышны отголоски сочинений и самого Морозова, и ученых его круга, в 1910–1932 годах объединившихся в Российское Общество Любителей Мироведения (Р.О.Л.М.). Если Заболоцкий и не разделял научных взглядов Морозова и его единомышленников, то хорошо понимал их «мифогенность» и потенциал перевода в поэтическое измерение. Однако Морозов в качестве поэта воспринимался Заболоцким, видимо, как «блестящий дилетант».

Два разбираемых стихотворения являются результатами иронического пастиширования двух стихотворений Морозова («В химической лаборатории» и «Мир в капле воды») и вписывают их темы и сюжеты в круг проблем, которые решала русская поэзия

¹ Игорь Евгеньевич Лощиллов, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института Филологии СО РАН, доцент кафедры русской литературы и теории литературы ФГБОУ ВПО НГПУ Институт филологии, массовой информации и психологии (Новосибирск).

² Сокращенная редакция этой статьи была опубликована [Лощиллов, 2013].

начала XX века. Морозов, специально интересовавшийся вопросами стихосложения, по биографическим причинам (более чем двадцатилетнее заключение в крепость за участие в революционном терроре) остался в стороне от качественного скачка в развитии национального поэтического языка, который свершился между 1882 и 1905 годом, когда ученый получил временную свободу. Его поэтические сочинения, при известном версификационном мастерстве, связаны с теми курьезными поэтиками, которые нередко вдохновляли поэтов круга ОБЭРИУ. Подхватывая и переосмысляя содержащиеся в них интенции, Заболоцкий аналитически продумывает выбор лексики, поэтического размера, числа стрóf, и доводит форму своих стихотворений до кристаллической четкости, которой лишены поэтические опыты Морозова.

Ключевые слова: научная поэзия, Николай Заболоцкий, Николай Морозов, пастиш

I. E. LOSHILOV

(Institute of Philology, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk State Pedagogical University, Novosibirsk)

“WELL DID HE KNOW THE BOOK OF STARS ...” (N.A. Zabolotskiy and N.A. Morozov: notes on the subject)

The article indicates the sources of the two poems by Nikolai Zabolotskiy: “Spring in the Woods” (in the early version – “In the Woods”, 1935) and “Through Leeuwenhoek’s magical instrument” (1948). Both poems date back to “scientific poetry” by Nikolai Morozov, a scholar and Narodnaya Volya revolutionary (1854 – 1946). Morozov’s character, poetry and scientific interests must have attracted Nikolai Zabolotskiy through both their common acquaintances (Daniil Kharms, Veiamin Kaverin), and in connection with his interest in “people’s knowledge” (“people’s astronomy”, “people’s medicine”) as the prototype of a synthetic science of the future to come. Zabolotskiy’s many poems echo the works and poetry by Morozov and his circle of scientists, who united themselves within Russian Society of Universe Study Fans (R.S.U.S.F.) in 1910-1932. Even if N. Zabolotskiy did not

share Morozov's scholarly views and those of his associates, he was well aware of their "mythogenic" potential and the capacity to be transferred to a poetic dimension. However, Zabolotskiy perceived Morozov only as "a brilliant amateur poet".

The two analyzed poems are the result of ironic pastiche of two poems by Morozov ("In the Chemical Lab" and "The World in a Water Drop"); they introduce their themes and subjects in the range of problems that were being solved in Russian poetry of the early XX century. Morozov, who had a particular interest in poetry-writing, on the reasons of his biography (over twenty years' term in a fortress for his participation in the revolutionary terrorism) remained aside from shifts in the quality of national poetic language, that occurred between 1882 and 1905, when the scholar received a temporary freedom. His poetic works, although known for certain mastership of versification skill, have relation to those comic poetics, which often inspired poets of OBERIU circle (from Russian *Объединение реального искусства*; the Association for Real Art). Picking up and reinterpreting poet's intentions contained in Morozov's poems, Zabolotskiy makes an analytically profound choice of vocabulary, poetic meter, number of stanzas, and brings his poems to form a crystalline clarity, lacked in Morozov's poetic experiences.

Keywords: scientific poetry, Nikolai Zabolotskiy, Nikolai Morozov, pastiche

В первомайском выпуске газеты «Известия» 1935 года было напечатано стихотворение Николая Заболоцкого «В лесу» [Заболоцкий, 1935]. В привычном современному читателю виде (под названием «Весна в лесу» и с добавлением одного четверостишия) оно вошло в состав «Второй книги» [Заболоцкий, 1937, с. 29–30]. В отличие от других стихотворений, появившихся на страницах редактируемой Н. И. Бухариным газеты, оно сохраняет связь с поэтикой «Столбцов» (и шире – с поэтикой ОБЭРИУ).

Вместе с тем, как отмечает исследователь, «В лесу» «всцело принадлежат к натурфилософскому направлению, которое доминировало в творчестве Заболоцкого в начале <19>30-х годов и стало основой его поэм того периода. <...> И оно, и "Осенние приметы" написаны не "к дате", не в угоду политической или публицистической газетной конъюнктуре; их тематика обусловлена

всего лишь временем года, когда они были написаны и опубликованы» [Платт, 2000, с. 94].

Изменение названия и общей композиции (четное число строф вместо нечетного) вуалируют связь с источником – стихотворением знаменитого ученого и революционера-народовольца Николая Александровича Морозова (1854 – 1946) «В химической лаборатории» [Морозов, 1921, кн. 2, с. 60–61]¹. Прочтем раннюю редакцию стихотворения Заболоцкого и стихотворение Морозова параллельно.

В лесу

Каждый день на косогоре я
пропадаю, милый друг.
Вешних дней лаборатория
расположена вокруг.

В каждом маленьком растеньице,
словно в колбочке живой,
влага солнечная пенится
и кипит сала собой.

Эти колбочки исследовав,
словно химик или врач
в длинных перьях фиолетовых
по дороге ходит грач.

Он штудирует внимательно
по тетрадке свой урок
и больших червей питательных
собирает детям впрок.

В химической лаборатории

В глубине лабораторий,
Лишь умолкнет все вокруг,
Удивительных историй
Ты наслышишься, мой друг.

Реагенты и приборы,
Колбы, тигли и песты
Там вступают в разговоры,
Шепчут вслух свои мечты.

Видишь круглый холодильник
Льдом и снегом окружен,
Под ретортою светильник
Установлен и зажжен.

Здесь мельчайшие частицы
Миллионною толпой,
Как невидимые птицы,
Вылетают пред тобой;

¹ На это сопоставление автора натолкнули записи и комментарии на страницах «Живого Журнала», сделанные пользователями [lucas_v_leyden](#) и [therese_phil](#); пользуясь случаем, выражаю им признательность. Режим доступа в Сети записи «Кое-что о научной поэзии: “Бактериада” Л.М. Горовиц-Власовой»: <http://lucas-v-leyden.livejournal.com/121062.html> (03.09.2014). См.: [Соболев, 2013, с. 132–140].

А внутри лесов таинственных
нелюдимый, как дикарь,
песню прадедов воинственных
начинает петь глухарь.

Словно идолище древнее,
обезумев от греха,
он рокошет за деревнею
и колышет потроха.

А на кочках под осинами,
солнца праздная восход,
с причитаньями старинными
водят зайцы хоровод.

И над песнями, над плясками,
в эту пору каждый миг,
населяя землю сказками
пламенеет солнца лик.

И наверно наклоняется
в наши древние леса
и невольно улыбается
на лесные чудеса.

Вылетают, улетают
И туда, где тает лед,
Словно ласточки свершают
Свой весенний перелет.

Загляни же, друг мой милый,
В этот тихий уголок,
Где таинственные силы
Свой устроили чертог.

Это силы – исполины,
Перед ними, милый друг,
Словно нити паутины
Все, что видишь ты вокруг.

Их работа из алмазов
Жизнь земную создала,
Ими сотканы из газов
Наши гибкие тела;

В них источник тех стремлений,
Что сроднили нас с тобой,
В них разгадка всех явлений
Вечной жизни мировой.

«В лесу» – не подражание и не пародия, но своего рода поэтическая полемика, основанная на инверсии «первой» (созданной Творцом) и «второй» (создаваемой человеком, рукотворной) природ: Морозов, описывая лабораторию ученого, метафорически уподобляет «частицы»-атомы перелетным птицам; Заболоцкий описывает весенний пейзаж как лабораторию. Полемика видна и на уровне формы: сохраняя в первом четверостишии память о рифмах соответствующего участка текста-источника, Заболоцкий «наращивает» дополнительный слог в комичной составной рифме (*на косогоре я – лаборатория*), и до конца стихотворения соблюдает чередование дактилических (а не женских, как у Морозова) рифм с мужскими.

Мажорный тон «весеннего» стихотворения Заболоцкого передает обаяние «вечной юности», которое отмечалось всеми, кто знал Морозова. Тэффи писала в мемуарном очерке о Сологубе:

«Как-то занялись мы с ним определением метафизического возраста общих знакомых. Установили, что у каждого человека кроме его реального возраста есть еще другой, вечный, метафизический. Например, старику шлиссельбуржцу Морозову мы сразу согласно определили 18 лет» [Тэффи, 1999, с. 401].

Достоверных сведений о времени, характере и степени знакомства Заболоцкого с поэзией Морозова и другими его работами, насколько нам известно, нет. Библиотека ленинградского периода не сохранилась; в личной библиотеке московского периода, которую поэт собирал после возвращения из лагерей, была, тем не менее, книга Морозова, посвященная толкованию Апокалипсиса («Откровение в грозе и буре», 1907). Вполне вероятным – во всяком случае, возможным – представляется их личное знакомство: по крайней мере, двое из близкого круга общения Заболоцкого в разные периоды жизни хорошо знали Морозова. Это Д.И. Хармс и В.А. Каверин, посвятивший знакомству и дружбе с Морозовым и его семьей, начавшимся в середине 1930-х, яркий мемуарный очерк [Каверин, 1988].

В записной книжке Хармса 1925 года выписаны домашний и служебные адреса Морозова [Хармс, 2002, с. 17]. В декабре 1929 года его имя появляется в неожиданном, но, вероятно, значимом контексте: в списке «естественных мыслителей» – мудрецов, которых в это время Хармс хотел объединить в кружок [Там же, с. 319]. В 1932 году благодаря хлопотам Морозова лагерный срок был заменен для Хармса ссылкой. К нему обратился отец писателя, И.П. Ювачев: «Когда-то именно в тюрьме началась дружба двух толкователей Апокалипсиса. Теперь в тюрьму попал сын одного из них» [Шубинский, 2008, с. 329].

Отношение к исследовательским трудам Морозова в кругу чинарей было, однако, скептическим. Липавский иронизировал над научными занятиями Друскина: «Что ни проделаешь с числами, всегда что-нибудь получится; это конечно любопытно. Можно, например, перемножать номера телефонов. Но ты к тому же любишь еще ниспровергать. Быть тебе в математике шлиссельбуржцом Морозовым» [Липавский, 2005, с. 358–369].

Еще в 1906 году Брюсов писал (в рецензии, подписанной псевдонимом): «Стихи такого человека не могут не быть интересны,

хотя бы как психологический документ» [Гармодий, 1905]. Ощущение уникальности личности Морозова усилилось в советские годы: «Двадцатый век с его напряженностью, неожиданностями, неуверенностью оставался за дверью квартиры Морозовых, и вы попадали в девятнадцатый, спокойный, радушный и поражающий тех, кто никогда не слышал мелодекламаций Ходотова и Вильбушевича и не ел ветчины, присланной из собственного имения» [Каверин, 1988, с. 164].

Двухтомный итоговый свод поэтических сочинений Морозова был издан кооперативным Товариществом «Задруга» в 1920–1921 годах (возможно, вторая книга вышла в 1922).

Кажется, единственное стихотворение Морозова, которое оказалось «жизнеспособным», – сочиненное вместе с Д.А. Клеменцем «Тайное собрание (По городским слухам)» (<1879>) [Поэты-демократы, 1962, с. 412–414]. Другой, более пространственный вариант, публиковался без указания соавтора и носил название «Песня о Гронове-генерале (Поэма из времен покойной памяти Охранного Отделения)» [Морозов, 1921, кн. 2, с. 70–78]. Как отмечал в комментариях А.М. Бихтер, эти стихи легли в основу сатирических куплетов, «популярных в студенческой среде 1880–1890-х годов», «в различных вариантах и с добавлениями» [Поэты-демократы, 1962, с. 556]. Новая жизнь куплетов связана с именем Владимира Высоцкого, исполнявшего их в спектакле «Десять дней, которые потрясли мир» («Ох, как в Третьем отделении...»).

Сын и биограф Заболоцкого приводит фрагмент политического стихотворения 1917 года из рукописного домашнего журнала «Жулик»:

...Ну, кажись, уж все готово,
Но Скворцов заводит снова.
На бочонке он стоит,
Речь такую говорит

[Заболоцкий, 2003, с. 41].

Четырнадцатилетний Николай Заболотский, конечно, не знал имени автора строк переименованного им текста, бытовавшего в режиме анонимности. Что, однако, могло привлечь его внимание к поэзии Морозова в годы зрелого поэтического творчества?

Во вступительной статье к сборнику поэтов-восьмидесятников указаны три жанрово-тематических локуса поэзии Морозова. Во-первых, это окрашенная «в ярко подчеркнутые лирические тона» «революционная тема», явно неактуальная для Заболоцкого. Во-вторых – «элементы сатиры» и отдельные сатирические стихотворения, одно из которых почти случайно, кажется, отозвалось в виршах из «Жулика». И, наконец, в-третьих – «научная поэзия», «пионером» которой на русской почве назвал Морозова в 1929 году критик Игорь Поступальский [1929, с. 53–55].

Именно эта стихия оказалась важной для Заболоцкого.

Николай Гумилев откликнулся на первый, однотомный вариант «Звездных песен», вышедший в 1910 году при содействии Брюсова и обернувшийся для автора годичным заключением в Двинской крепости так: «Неужели в почтенные лета автора можно дебютировать книгой стихов, имея подобный запас образов, приемов и закристаллизованных переживаний? Или это та научная поэзия, о которой столько говорят во Франции Ренэ Гиль и его сторонники? Нет, там все построено на искании синтеза между наукой и искусством, а в стихах Николая Морозова мы не видим ни того, ни другого. Одно великолепное презрение к стилю, издевательство над требованиями вкуса и полное непонимание задач стиха, столь характерные для русских поэтов-революционеров конца XIX столетия, да разве еще шаблонность переживаний, тупость поэтического восприятия и бесцеремонность в обращении с вечными темами – вот стихи Морозова» [Гумилев, 1910].

В статье «Наука в поэзии и поэзия в науке», предпосланной «Звездным песням» (напечатанной впервые в первом номере «Русских ведомостей» за 1912 год) декларировалась программа не только содержательного, но и формального обновления поэзии: «Нам тесны стали пять старинных ритмов классической поэзии, эти хорей, ямбы, дактили, амфибрахий и анапесты. Мы начали по временам выходить из них и в новые стопы...» [Морозов, 1921, кн. 1, с. X].

Версификационная практика Морозова – при известном остроумии в постановке и решении формальных задач – была далека от подлинного новаторства. Реакция Гумилева объяснима: Морозов оказался оторванным от литературного процесса в начале

1880-х годов, с их безрадостным поэтическим фоном, а вернулся на свободу и начал печатать стихи в годы, когда поэтический язык находился на несравненно более сложной стадии развития.

И.С. Поступальский признавал: «Н. Морозов не стал выдающимся поэтом из-за отсутствия у него серьезной поэтической культуры. Действительно, если условно разложить любое его стихотворение на “форму” и “содержание”, сразу же станет ясно, насколько внешняя оболочка (устаревшие рифмы, бледные эпитеты, изношенные метры) уступает внутренней сущности (новые темы, научное мировоззрение и т. д.)» [Поступальский, 1929, с. 55].

Тетради с рабочими записями Морозова по стихосложению носят вполне ученический характер: видно, как почтенный ученый – химик, астроном и историк науки – со всей силой юношеского энтузиазма взялся штурмовать тайны поэтического мастерства, вооружившись книгой Н.Н. Шульговского «Теория и практика поэтического творчества. Технические начала стихосложения» (1914) [Морозов, без даты]¹.

Думается, Заболоцкого привлекала не только уникальность поэтики Морозова, но и ее своеобразная курьезность: как и другие обэриуты, он был чувствителен к курьезным поэтикам такого рода, от реальных графа Хвостова и Бенедиктова до сугубо «литературных» Козьмы Пруткова и Игната Лебядкина. «Научная поэзия» Морозова становится для Заболоцкого материалом для иронического, но почтительного пастиширования.

Многие стихотворения Морозова написаны от лица ученого, который излагает основы научного знания «профану» (ученику или возлюбленной). Достижения науки облекаются в веселую и занимательную форму, как бы адаптируются к возможностям восприятия и понимания адресата. Неприязательность стихосложения мотивируется игровым и ролевым характером таких стихотворений, их «домашностью». Заболоцкого, как и Олейникова, интересовала сама *фигура ученого* – не менее, чем его «наука». Достаточно вспомнить о переписке поэта с Циолковским, о присутствии в его поэзии имен Мичурина,

¹ Архив ученого полностью оцифрован и доступен пользователям Интернета.

Бербанка, Эйнштейна; наконец, о Безумном волке из одноименной поэмы.

Поэзия Морозова основывается на представлении о «двух науках»: «древней», наивной, сохранившейся лишь в формах оккультного «тайного знания», – и наследующей ей современной, «новой» науке, основанной на позитивном знании и способной к кардинальному преобразованию физического мира. О сфинксе Гизеха, например, говорится:

Его оккультные науки
Исчезли в сумраке времен,
И, у груди сложивши руки,
Уже не верит в правду он... <...>

На миг его умолкла мука.
Он вдаль глядит, под небеса,
И видит: новая наука
Творит уж в мире чудеса!

[Морозов, 1921, кн. 2, с. 42–43]

Отсюда – обилие в «научной поэзии» Морозова загадочных образов, сюжетов и терминов, связанных с его астрологическими, алхимическими, масонскими интересами.

Н.А. Морозов был единственным и бессменным председателем Российского Общества Любителей Мироведения (Р.О.Л.М.), действовавшем с 1909 по 1932 год: «...общество “Мироведения”, очевидно, под влиянием Н.А. Морозова, принадлежавшего к масонскому ордену “Великий Восток Франции” (ложе “Полярная звезда” в Петербурге), проявляло большой интерес к мифам и литературным памятникам древности, в которых сохранились ценные астрономические “указания”, в частности, к священным книгам, таким, как Библия и Талмуд. Вот названия некоторых докладов, прочитанных в обществе на тему палеоастрономии: “Когда возникла Каббала” (Л. Филиппов, 1913), “Астральная основа христианского эзотеризма первых веков” (Д.О. Святский, 1914), “Зеленый луч в Древнем Египте” (А.А. Чикин, 1918), “Созвездия в Ветхом Завете” (Г.А. Тихов, 1918), “Зодиак в

Ветхом и Новом Завете” (Д.О. Святский, 1918), “Астрономия и мифология” (Н.А. Морозов, 1920)» [Андреев, 2004, с. 96–97].

Свидетельств о контактах Заболоцкого с кругом ученых Р.О.Л.М. не сохранилось, но на всех этапах его поэтического творчества видны точки пересечения и с интересами этого круга, и с тематикой изданий, которые выходили под эгидой Общества (символика знаков Зодиака, Атлантида, сказание о звезде Чигирь, зеленый луч), и даже с эмблематикой этих изданий (египетский «крылатый шар»; ср. «Над башней рвался шар крылатый / И имя “Зингер” возносил» [Заболоцкий, 1972, т. 1, с. 36]).

В начале 1930-х годов Заболоцкий на вопрос об интересующих его предметах отвечал: «Символика; изображение мыслей в виде условного расположения предметов и частей их. Практика религий по перечисленным вещам. Стихи. <...> Народная астрономия. Народные числа. <...> Книга, как ее создать. Буквы, знаки, цифры» [Липавский, 2005, с. 307–308].

Вероятно, Заболоцкого привлекало в стихах Морозова и отражение уникальной личности их автора – «современного Фауста», приблизившегося к разгадке вечной молодости. Некоторые строки Морозова напоминают о традиции русских переводов «Фауста»:

Сила сцепленья
 Вяжет пары,
 Мощь тяготенья
 Держит миры

Атомов сродство
 Жизнь создает,
 Света господство
 К знанью ведет
 («Силы природы»)
 [Морозов, 1921, кн. 2, с. 46].

В наследии Заболоцкого есть еще одно сочинение, непосредственно восходящее к поэзии Морозова. Это написанное в 1948 году стихотворение «Сквозь волшебный прибор Левенгука», впервые напечатанное в 1957 [Заболоцкий, 1957, с. 83].

Два «морозовских» стихотворения Заболоцкого, таким образом – «мост» между ленинградским и московским периодами его творчества: одно из них создано незадолго до ареста поэта, второе – вскоре после его освобождения. Существенно, может быть, что к 1948 году жизненный путь Морозова был уже завершен. («Повести моей жизни» и «История моего заключения» дают если не материал для сопоставления, то повод для размышлений...)

Сюжет и образный строй стихотворения о микромире перекликаются с тематически близким стихотворением Морозова, датированным 25 декабря 1918 года:

Мир в капле воды

Посв. С.И. Метальникову

Он долго смотрел в окуляр микроскопа
В настое травянистых веществ.
Там плыли, прозрачны как капли сиропа,
Рои чуть заметных существ.

Близь нежных, как тина, зеленых прослоек,
Что создал, дробясь, протококк,
Качались изящные стебли сувоек,
Плыл стентор, как светлый рожок.

Скачками десятки проворных халтерий
Свершали свой вечный галоп,
И между рядами заснувших бактерий
Метался усатый циклоп.

Кой-где парамеции плыли устало,
Тянулся микробов пунктир,
И жил своей жизнью невидимо малый
Волшебный, таинственный мир.

И он любовался привычной картиной,
Над каплей склонясь головой,
Там пары мельчайших существ воедино
Сливались друг с другом порой.

Они разделялись и двигались снова,

И плазма в них тихо текла.
И было слиянье – их жизни основа,
Деленье – источник числа.

И вспомнил он прежний свой ряд наблюдений
За этим любимым столом:
Он видел зачатки людей и растений
Под тем же волшебным стеклом.

И также пред ним в глубине микроскопа,
Являлись источником их
Слиянья прозрачных, как капли сиропа,
Таких же крупинок живых.

Из групп их слагались ткани растений,
И члены людей и зверей,
И были они среди всех изменений
Едины в основе своей.

Во всех эмбрионах их плотные сети
Казались ячейками сот,
И так же делились они, как и эти
Жильцы застоявшихся вод.

И думал он: «Жизни невидимой крохи!
Пришельцы неведомых дней!
Мы созданы вами не в древней эпохе
А в собственной жизни своей!»

Таинственно в каждом людском поколенье
Проходим мы все через вас:
Мы – только последнее ваше явление,
Вы – первая стадия нас!

Примите ж привет, мои младшие братья,
В болотном настое травы,
Когда-то, на первой ступени зачатья,
Таким же я был, как и вы!»

[Морозов, 1921, кн. 2, с. 100–102]

Забавно ритмизованные штампы официальной речи («В результате их общих усилий / Зажигается пламя Плеяд...»)

возникают под пером Заболоцкого из пастиширования непреднамеренно курьезной повествовательности источника («И вспомнил он прежний свой ряд наблюдений...»). Развернутая во второй половине стихотворения апология размножения стягивается в игривый и многозначительный, двусмысленный намек финала в стихотворении Заболоцкого («И стремительный шум созиданья...»).

Соприсутствие в одном стихотворении *сирона*, *тины*, *парамеций* и *протококков* напоминают о лексико-стилистической какофонии в стихах Олейникова. Заболоцкий несравненно осторожней в обращении с терминами. Согласно воспоминаниям И.М. Синельникова, еще в конце 1920-х он говорил: «Некоторые научные, технические термины следовало бы смело вводить в стихи. Я подумываю о таком слове, как “перспектива”. Как бы оно оживило стих, как бы создало впечатление глубины!» [Воспоминания, 1984, с. 115.]

Более существенным представляется выбор поэтического размера для стихотворения об освоении человеком микромира. У Морозова это, по всей видимости, случайно, вне памяти о поэтической традиции, выбранный амфибрахий. «Сквозь волшебный прибор Левенгука» Заболоцкого написано размером первого стихотворения из знаменитого (но запрещенного в 1940–1950-е годы) цикла «Капитаны» Гумилева, как раз и критиковавшего Морозова-стихотворца за «презрение к стилю» и «полное непонимание задач стиха». После «Капитанов» трехстопный анапест с его наступательной инерцией ассоциируется с мотивами путешествия и освоения неизведанного пространства, в широком смысле – «конкисты»:

На полярных морях и на южных,
По изгибам зеленых зыбей,
Меж базальтовых скал и жемчужных
Шелестят паруса кораблей.

Быстрокрылых ведут капитаны,
Открыватели новых земель,
Для кого не страшны ураганы,
Кто изведал мальстремы и мель <...>

[Гумилев, 1998, с. 262].

Сравним:

Сквозь волшебный прибор Левенгука
 На поверхности капли воды
 Обнаружила наша наука
 Удивительной жизни следы. <...>

Но для бездн, где летят метеоры,
 Ни большого, ни малого нет,
 И равно беспредельны просторы
 Для микробов, людей и планет.

В результате их общих усилий
 Зажигается пламя Плеяд,
 И кометы летят легкокрылей,
 И быстрее созвездья летят
 [Заболоцкий, 1957, с. 83].

Сравнительная степень составного прилагательного (ср. «Быстрокрылых ведут капитаны» у Гумилева и «И кометы летят легкокрылей» у Заболоцкого) усиливает ироническую тональность стихотворения, неучтенную в единственном известном нам разборе [Кононов, 2013].

На исходе XVIII столетия была создана поэма «Храм природы» Эразма Дарвина (1731 – 1802) – дедушки основоположника эволюционной теории и завершителя жанровой традиции описательной дидактической поэмы, у истоков которой в английской словесности стоял почитаемый Заболоцким Александр Поуп (Поп)¹. Переводчик «Фауста» и зоолог Н.А. Холодковский опубликовал свой перевод и комментарии к поэме в 1911 году [Холодковский, 1911]. Отзвуки его ритмико-интонационного строя слышны в поэмах и во многих стихотворениях Заболоцкого 1930-х – 1950-х годов:

¹ В письме к К.Э. Циолковскому от 18 января 1932 г. Заболоцкий цитировал «Торжество Земледелия» в ранней редакции, где были строки: «Здесь вол, зачитываясь Попом, / Назад во времени плывет» [Заболоцкий, 1972, с. 380].

Так, выпуклым стеклом усилив взор
И наблюдая соляной раствор,
Мы видим, как проворные частицы
Слагаются в кристаллы – призмы, спицы;
Иль Мукора растущий стебелек
Пускает корни, всасывает сок;
Встречаемся мы взором изумленным
То с нитью, то с колечком оживленным;
Монада, точка малая средь вод,
Без ног, без членов – плавает, снует;
Там Вибрион, как угорь, вьется бойко;
Живым мерцает колесом Сувойка;
А там играет формами Протей,
То шар, то куб, то будто червь иль змей;
И вдруг плывет огромный Клещ, пред нами
С подвижным сердцем, с длинными ногами
[Дарвин, 1954, с. 21]¹.

Пассаж о микромире из перевода поэмы Дарвина-старшего отозвался у Заболоцкого много раньше, в 1936 году, и тоже в стихотворении, посвященном освоению неизведанного пространства – но не малой капли воды, а необъятного советского Севера. И тот и другой миры находятся «на ином уровне организации мироздания, чем мир, данный эмпирически (вариантный)» [Фарыно, 2010, с. 798]:

...где снег, сверкая, падает на нас,
и каждая снежинка на ладони
то звездочку напомним, то кружок,
то вдруг цилиндром блеснет на небосклоне,
то крестиком опустится у ног <...>
[Заболоцкий, 1957, с. 28].

¹ В комментариях переводчик давал пояснения («В пресной воде встречается много мелких паукообразных животных – клещей [Acaridae]») и толкования: мукор – «род плесени»; монада (Monas), вибрион (Vibrio) и сувойка (Vorticella) – «названия микроскопических организмов, встречающихся в воде»; «протей – амeba (Amoeba)» [Дарвин, 1954, с. 188].

Проект «собрании иероглифов» и «общей азбуки мира», обсуждавшийся Заболоцким и его друзьями [Липавский, 2005, с. 382], также, возможно, восходит – кроме прочих источников – к дидактике Эразма Дарвина, где, как у Морозова и Циолковского, тайное знание древности воспроизводилось в образах зодиакальных знаков:

Так раньше, чем науки дух могучий
Отметил в буквах речи звук летучий,
Чем пестрое искусство древних лет
Оставило в иероглифах след,
Иль, звездный свод небес изображая,
Чертило на поверхности шаров
Созвездия, их виду подражая
Фигурами медведей, львов, волков, –
Явилась уж, как грубые картины
Египта учат, из морской пучины
Диона в пене плещущих валов
[Дарвин, 1954, с. 23]¹.

Вряд ли поэт всерьез разделял взгляды Морозова на историю (отголоски которых можно предположить, например, в давно отмеченных исследователями анахронизмах, см., например: [Полякова, 1979, с. 387]), но, несомненно, оценил по достоинству их «мифогенность», их мифопоэтический потенциал. Отметим в заключение еще несколько сближений.

В круг источников стихотворения «Меркнут знаки Зодиака» (1929), недавно описанный с полнотой, близкой к исчерпанию [Жолковский, 2010], следует, видимо, ввести и «астральные» стихи

¹ «Диона – одно из имен Венеры (Афродиты)», – пояснял переводчик [Дарвин, 1954, с. 188]. В прозаической «Дополнительной заметке VI. Иероглифические фигуры» к поэме (изданной в русском переводе, однако, лишь в 1954 г.) говорилось: «Контурсы тела животных, давших имена созвездиям, а также обозначения, применяемые в химии для названия металлов, а в астрономии – планет, вначале были иероглифическими фигурами, которые до изобретения букв применялись египетскими магами для сообщения своих открытий в области этих наук» [Дарвин, 1954, с. 123].

Морозова, в первую очередь – почти одноименное: «Загадка Зодиака» [Морозов, 1921, кн. 2, с. 42–43].

Составной медицинский термин в блестящей строке «Я сделался нервной системой растений» из «Гомборского леса» (1957) – конечно, не ляпсус, как предположил автор оскорбительной заметки в журнале «Крокодил» [Без подписи, 1958], а, как и строка «Слышу речь органических масс» в стихотворении о микроскопе, – результат поэтического преобразования специальных слов и терминологических сращений, которыми обильны стихи Морозова.

Рифма *нунций – унций* в миниатюре из позднего шуточного цикла «Записки старого аптекаря», встречается в стихотворении Морозова «Сон Парацельза» [Морозов, 1921, кн. 2, с. 33].

По воспоминаниям И.Л. Андроникова, Заболоцкий, говоря о Гете, цитировал Баратынского: «Была ему звездная книга ясна, / И с ним говорила морская волна» [Воспоминания, 1984, с. 195]. Именно эти строки служат эпиграфом к большому сочинению Морозова, носящему название «Иоанн на Патмосе. Поэма натурсимволического культа древности» [Морозов, 1921, кн. 2, с. 165].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Андреев, А.И. Оккультист страны Советом / А.И. Андреев. – М.: Яуза; Эксмо, 2004. – 366 с.

<**Без подписи**> Из записок Ляпсуса // Крокодил. – 1958. – № 1. – С. 7.

Воспоминания о Заболоцком / Изд. 2-е, доп.; сост. Е.В. Заболоцкой, А.В. Македонова и Н.Н. Заболоцкого. – М.: Советский писатель, 1984. – 462 с.

Гармодий [Брюсов В.Я.] Николай Морозов. Из стен неволи. Шлиссельбургские и другие стихотворения. Изд. «Донской Речи». – СПб., 1906. Ц. 25 к. // Весы: Ежемесячник искусств и литературы. – 1906. – № 6. – С. 71.

Гумилев, Н.[С.] Письма о русской поэзии [<...> Николай Морозов. Звездные песни. Москва. К-во «Скорпион», 1910 г. Цена 1 р. 50 к. <...>] // Аполлон. – 1910. – № 9. – [2-я паг.]. – С. 37.

Гумилев, Н.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы / Н.С. Гумилев. – М.: Воскресение, 1998. – 502 с.

Дарвин, Э. Храм природы / Пер. Н.А. Холодковского; предисл., ред. и коммент. акад. Е.Н. Павловского / Э. Дарвин. – М., 1954. – 260 с.

Жолковский, А.К. Загадки «Знаков Зодиака» / А.К. Жолковский // Н.А. Заболоцкий: Pro et contra. Дичность и творчество Н.А. Заболоцкого в оценке писателей, критиков, исследователей: Антология / Сост. Т.В. Игошевой, И.Е. Лощилова. – СПб.: Издательство Русской Христианской Гуманитарной Академии, 1010. – С. 867–910.

Заболоцкий, Н.[А.] В лесу / Н. Заболоцкий // Известия. – 1935. – № 105 (5656), 1 мая. – С. 7.

Заболоцкий, Н.А. Вторая книга / Н.А. Заболоцкий. – Л.: Гослитиздат, 1937. – 45 с.

Заболоцкий, Н.А. Стихотворения / Н.А. Заболоцкий. – М.: ГИХЛ, 1957. – 199 с.

Заболоцкий, Н.А. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1: Столбцы и поэмы. Стихотворения / Вступ. ст. Н. Л. Степанова, примеч. Е.В. Заболоцкой / Н.А. Заболоцкий. – М.: Художественная литература, 1972. – 399 с.

Заболоцкий, Н.Н. Жизнь Н.А. Заболоцкого / Изд. 2-е, дораб. / Н.Н. Заболоцкий. – СПб.: Logos, 2003. – 664 с.

Каверин, В.А. Живая история: Н.А. Морозов. Глазами восьмидесятых / В.А. Каверин // Каверин В.А. Литератор: Дневники и письма. – М.: Советский писатель, 1988. – С. 158–166.

Кононов, Н.А. Научная картина мира в стихотворном произведении Н. Заболоцкого «Сквозь волшебный прибор Левенгука» / Н.А. Кононов // Заболоцкие чтения: Материалы Всероссийской конференции (Киров – Уржум, 6–7 мая 2013 г.) / науч. ред. И.Е. Лощилов; редкол.: С.Н. Будашкина [и др.]. – Киров: ИД «Герценка», 2013. – С. 104–107.

Липавский, Л.С. Разговоры / Л.С. Липавский // Липавский Л.С. Исследование ужаса. – М.: Ad Marginem, 2005. – С. 307–423.

Лощилов, И.Е. «Была ему звездная книга ясна...» (Н.А. Заболоцкий и Н.А. Морозов: заметки к теме) / И.Е. Лощилов //

Альманах «XX век»: Сб. статей. Вып. 5. / ГЛМ «XX век»; сост. Е.В. Воскобоевой. – СПб.: Островитянин, 2013. – С. 76–87.

Морозов, Н.[А.] Звездные песни. Первое полное издание всех стихотворений до 1919 года: В 2 кн. / Н. Морозов. – М.: Кооперативное товарищество «Задруга», 1921. – Кн. 1.: XIII + 190 с.; Кн. 2: – 206 с.

Морозов, Н.А. Стихосложение. Материалы по изучению метра и ритма стиха. В 2-х тетрадах. Автограф. Без даты // Архив РАН. Ф. 543. Оп. 1. Д. 570. [Электронный ресурс]. URL: http://www.ras.ru/namorozovarchive/2_actview.aspx?id=582 (03.09.2014).

Плат, К.М.Ф. Н.А. Заболоцкий на страницах «Известий»: К биографии поэта 1934–1937 годов / К.М.Ф. Плат // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 44. – С. 91–107.

Полякова, С.В. «Комедия на Рождество Христово» Дмитрия Ростовского – источник «Пастухов» Н. Заболоцкого / С.В. Полякова // Труды Отдела древнерусской литературы. – Т. 33: Древнерусские литературные памятники. – Л.: Наука, 1979. – С. 385–387.

Поступальский, И.[С.] К вопросу о научной поэзии. Статья информационная / И. Поступальский // Печать и революция. – 1929. – Кн. 2–3. – С. 51–68.

Поэты-демократы 1870–1880-х годов / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. А.М. Бихтера. – М.;Л.: Советский писатель, 1962 (Библиотека поэта. Малая серия). – 572 с.

Соболев, А.Л. Летейская библиотека: Очерки и материалы по истории русской литературы XX века: [В 2 т]. Т. 2: Страннолюбский перебарщивает. Сконапель истоар. / А.Л. Соболев. – М.: Трутень, 2013. Т.1. – 490 с., Т.2. – 456 с.

Тэффи [Лохвицкая Н.А.]. Собрание сочинений: В 3 т. Т.1: Проза, стихи, пьесы, воспоминания, статьи / Тэффи. – СПб.: Издательство РХГИ, 1999 (Из архива русской эмиграции). – 460 с.

Фарыно, Е. «Метаморфозы» Заболоцкого (Опыт реконструкции поэтического языка) / Е. Фарыно // Н.А. Заболоцкий: Pro et contra. Дичность и творчество Н.А. Заболоцкого в оценке писателей, критиков, исследователей: Антология / Сост. Т.В.

Игошевой, И.Е. Лощилова. – СПб.: Издательство Русской Христианской Гуманитарной Академии, 1010. – С. 786–811.

Хармс, Д.И. Полное собрание сочинений: Записные книжки. Дневник: В 2 кн. Кн. 1. / Д.И. Хармс. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2002. – Т. 1. – 480 с.; Т. 2. – 416 с.

Холодковский, Н. [А.] Храм природы [Поэма Эразма Дарвина] / Н. Холодковский // Журнал Министерства народного просвещения. – 1911. – Новая сер. – Ч. XXXII. – № 3. – Отд. 2. – С. 1–64.

Шубинский, В.И. Даниил Хармс. Жизнь человека на ветру / В.И. Шубинский. – СПб.: Вита Нова, 2008. – 560 с.

ПОЛЕМИКА

М.В. СТРОГАНОВ¹, Р.А. БОРОВИК²
(Тверской государственной университет)

ФУТБОЛЬНЫЕ КРИЧАЛКИ И РЕЧЕВКИ КАК ЖАНРЫ ГОРОДСКОГО ФОЛЬКЛОРА

В статье предлагается гипотеза, согласно которой такие жанры, как кричалки и речевки, органично вписаны в традиционный фольклор, вопреки представлению некоторых ученых, относящих эти жанры к околоспортивному фольклору, что в свою очередь ведет к их рассмотрению в качестве современного городского фольклора.

Ключевые слова: амебейная композиция, городской фольклор, кричалки, музыкально-ритмический рисунок, речевки, традиционный фольклор

M.V. STROGANOV, R.A. BOROVIK
(Tver State University)

FOOTBALL CHANTS AND SLOGANS AS A GENRE IN URBAN FOLKLORE

The paper hypothesizes that such genres as chants and slogans blend in traditional folklore, despite conceptions of some scholars who consider these genres nearing a football folklore, which in turn leads one to consider them as a variety of modern urban folklore.

¹ Михаил Викторович Строганов, доктор филологических наук, профессор, директор научно-исследовательского Центра тверского краеведения и этнографии Тверского государственного университета, заведующий сектором координации научных программ Государственного республиканского центра русского фольклора (Москва).

² Рьяна Александровна Боровик, выпускница Тверского государственного университета (2013).

Keywords: amoeba-like composition, urban folklore, chants, musical and rhythmic pattern, slogans, traditional folklore

Наиболее полно футбольные фанаты выражаются в песнях, кричалках, речевках, баннерах. Эти жанры относятся к околофутбольному фольклору и рассматриваются обычно как современный городской фольклор.¹ Мы намерены показать связь кричалок с традиционным фольклором.

¹ См., напр.: Илле, А. Футбольный фанатизм в России: Фандвижение и субкультура футбольных фанатов // Молодежные движения и субкультуры Петербурга. – СПб., 1999; Громов, Д.В. 1) Прагматика современной молодежной речевки // Труды ученых МГПУ. Вып. 4. – М., 2007. – С. 148–156; 2) Сленг молодежных субкультур: лексическая структура и особенности формирования // Русский язык в научном освещении. 2009. № 1 (17). С. 228–240; Красиков, М.М., Горбатюк, К.В. Жанр «футбольной кричалки» в современном фольклоре // Славянская культура: истоки, традиция, взаимодействие. Материалы Международной научной конференции «VII Кирилло-Мефодиевские чтения». – М.: Гос.ИРЯ: Икар, 2006. – С. 115-120; Круглова, Ю.В. Особенности художественного изображения ФК «Ротор» (Волгоград) в кричалках футбольных болельщиков // Татьяна день: Сборник статей и материалов Десятой всероссийской научно-практической конференции «Литературоведение и эстетика в XXI веке» («Татьянин день»), посвященной памяти Т.А. Геллер (25-27 января 2013 года, Казань). – Казань-Нижний Новгород: Фабрика печати, 2013. – С. 268-274; Купрещенко, О.Ф. 1) Сквозные мотивы в «кричалках» российских и английских болельщиков (на примере клубов ЦСКА (Москва) и «Арсенал» (Лондон) // Татьяна день: Сборник статей и материалов Десятой всероссийской научно-практической конференции «Литературоведение и эстетика в XXI веке» («Татьянин день»), посвященной памяти Т.А. Геллер (25-27 января 2013 года, Казань). – Казань-Нижний Новгород: Фабрика печати, 2013. – С. 274-280; 2) Трансформация традиционных жанров фольклора в субкультуре футбольных болельщиков // Эстетико-художественное пространство мировой литературы: Материалы Международной научно-практической конференции «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XIV Кирилло-Мефодиевские чтения»: 14 мая 2013 года. – М.; Ярославль: Ремдер, 2013. – С. 241-244; Фатеев Д.Н. 1) Образ судьи в кричалках футбольных болельщиков // Русский язык за рубежом. Учебно-методический журнал. – М., 2013. – №4 (239). – С. 82-88; 2) Позднетрадиционный фольклор. Классификация жанра футбольная

кричалка // Русский язык за рубежом. Учебно-методический журнал. – М., 2012. – №3 (232). – С. 80-84; 3) «Судью – на мыло!» (Эмоционально-экспрессивная оценка образа главного арбитра в фольклорном жанре «футбольная кричалка») // Категории рационального и эмоционального в художественной словесности: сб. науч. ст. по итогам VII Междунар. науч. конф. «Рациональное и эмоциональное в литературе и фольклоре»: 28-30 окт. 2013 г., Волгоград). – Волгоград: Изд-во ВГСПУ «Перемена», 2013. – С. 14-20; 4) Футбольная кричалка как жанр современного фольклора. // Программы общепрофессиональных дисциплин. Литературоведение. Ч.1. – М.: Гос. ИРЯ им. А.С. Пушкина, 2009. – С. 21-25; Фатеев, Д.Н., Горбатюк, К.В. 1) Современные жанры фольклора: футбольные кричалки // VIII межвузовская научно-методическая конференция «Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом образовании» (14 марта 2009г.). – М.: МГПИ, 2009. – С.170-176; 2) Формы поэтической символизации в фольклорном жанре футбольная кричалка // Эстетико-художественное пространство мировой литературы: Материалы Международной научно-практической конференции «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XIII Кирилло-Мефодиевские чтения»: 15 мая 2012 года. – М.; Ярославль: Ремдер, 2012. – С. 189-195; Фатеев, Д.Н., Кобозева, А.В. К вопросу о классификации футбольных зарядов: кричалки «за» (на примере текстов о ФК Спартак (Москва)) // Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. Материалы Форума молодых ученых. Международная научно-практическая конференция «XI Кирилло-Мефодиевские чтения» (Москва, 18-19 мая 2010 г.). – М.: Ремдер, 2011. – С. 386-391; Фатеев, Д.Н., Круглова, Ю.В. «Футбол – это класс, футбол – это сила, любовь к футболу нас навек объединила» (Классификация и анализ публикаций, посвященных фольклорному жанру футбольная кричалка) // Эстетико-художественное пространство мировой литературы: Материалы Международной научно-практической конференции «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XIV Кирилло-Мефодиевские чтения»: 14 мая 2013 года. – М.; Ярославль: Ремдер, 2013. – С. 274-281; Фатеев, Д.Н., Купрещенко, О.Ф. Авторская песня как основа футбольной кричалки (на примере текстов о ПФК ЦСКА (Москва)) // Эстетико-художественное пространство мировой литературы: Материалы Международной научно-практической конференции «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XIII Кирилло-Мефодиевские чтения»: 15 мая 2012 года. – М.; Ярославль: Ремдер, 2012. – С. 195-201; Фатеев, Д.Н., Синяев, А.Р. Историко-культурная основа фольклорного жанра футбольная кричалка // Эстетико-художественное пространство мировой литературы: Материалы Международной научно-практической конференции «Славянская культура:

истоки, традиции, взаимодействие. XIV Кирилло-Мефодиевские чтения»: 14 мая 2013 года. – М.; Ярославль: Ремдер, 2013. – С. 281-289; Фатеев, Д.Н., Синяев, А.Р. 1) К вопросу о классификации футбольных зарядов: кричалки «против» // Вопросы языка и литературы в современных исследованиях. Материалы международной научно-практической конференции «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XI Кирилло-Мефодиевские чтения» (18-19 мая 2010 г.). – М.; Ярославль: Ремдер, 2010. – С. 387-399; 2) Номинации московских футбольных клубов в кричалках болельщиков // Вопросы языка и литературы в современных исследованиях. Материалы международной научно-практической конференции «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XII Кирилло-Мефодиевские чтения» (17 мая 2011 г.). – М.; Ярославль: Ремдер, 2011. – С. 611-615; 3) Номинации футбольных клубов-чемпионов России в кричалках болельщиков // Татьяна день: Сборник статей и материалов девятой республиканской научно-практической конференции «Литературоведение и эстетика в XXI веке» («Татьянин день»), посвященной памяти Т.А. Геллер (25-27 января 2012 года, Казань). – Казань; Нижний Новгород: ИП Кузнецов, 2013. – С. 358-363; 4) Синкретизм футбольной кричалки как жанра современного городского фольклора // Жизнь провинции: Материалы и исследования. Сборник статей по материалам Всероссийской научной конференции с международным участием «Жизнь провинции как феномен духовности» 15 – 17 ноября 2012 г. – Нижний Новгород: изд-во «Дятловы горы», 2013. – С. 155-161; 5) Специфика проведения спецкурса «Фольклорный жанр «Футбольная кричалка» на филологическом факультете // Филологическое образование в школе и вузе. Материалы международной научно-практической конференции «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XIII Кирилло-Мефодиевские чтения» (15 мая 2012 г.). – М.; Ярославль: Ремдер, 2012. – С. 154-157. Доклады: Синяев, А.Р. Версии и вариативность кричалок футбольных болельщиков // Доклад на X Всероссийской научно-практической конференции «Татьянин день» г. Казань, 23-25.01.2013 г.; Жамкина, В.И. Зрительное отображение «кричалок» футбольных болельщиков на примере ПФК ЦСКА (Москва) // Доклад на Международной научно-практической конференции «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XV Кирилло-Мефодиевские чтения»: 14 мая 2014 года; Фатеев, Д.Н. 1) Мимикрия как особенность «визуального» типа футбольных кричалок // Доклад на XI Всероссийской научно-практической конференции «Татьянин день» (г. Казань, 23-25.01.2014 г.); 2) Номинации футбольного клуба «Торпедо» (Москва) в кричалках футбольных болельщиков // Доклад на Международной научно-практической конференции «Славянская культура: истоки, традиции,

По содержанию футбольные кричалки делятся на два типа.
В одних кричалках идеализируется любимый клуб, игрок, тренер:

Акинфееву¹ ура!
Им гордится вся страна,
Им гордится весь народ!
ЦСКА идет вперед!
(О.И. Егорова, 19 лет, Тверь, декабрь 2007.²).

*

Мы – фанаты «Локомотива».
Red-Green-Vikings³ – великая сила.
За любимую команду любого порвем,
Наши ряды крепнут с каждым днем.
(Фанаты ФК «Локомотив», 20–30 лет, Тверь, январь 2008.)

*

Красно-зеленый горит небосвод
Наш паровоз – как самолет!
Снова победа от нас не уйдет!
Локо, вперед! Локо, вперед!

Дерзкая воля к победе зовет,
Дима Лоськов⁴ команду ведет,
Красно-зеленое море ревет:
Локо, вперед! Локо, вперед!

Локо – легенда! Локо – улет!
«Локомотивом» гордится народ,

взаимодействие. XV Кирилло-Мефодиевские чтения»: 14 мая 2014 года; 3) Стикеры как визуальное отображение кричалок футбольных болельщиков// Доклад на Международной научно-практической конференции «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XV Кирилло-Мефодиевские чтения»: 14 мая 2014 года.

¹ Акинфеев Игорь, вратарь ПФК ЦСКА.

² Все тексты записаны Р.А. Боровик.

³ Red-Green-Vikings (Красно-зеленые викинги), название одной из хулиганских группировок ФК «Локомотив».

⁴ Лоськов Дмитрий, полузащитник московского «Локомотива», культовый игрок для болельщиков команды.

Фаны скандируют, сердце поет:
Локо, вперед! Локо, вперед!
(Данила Моисеев, 19 лет, Тверь, 21.01.2008)

*

Это столичный град,
Это лучший клуб,
Это наш «Зенит»,
Это Петербург.
Будет навсегда
Номером один!
Это Ленинград,
Это наш «Зенит»!
(А.Н. Кузнецов, 25 лет, Тверь, декабрь 2007)

*

О-о-о, «Спартак» Москва,
Ты не будешь один никогда,
Борись везде и всегда,
И побеждай ты врага,
И ты не будешь один никогда!
(Анна Александрова, 19 лет, Тверь, декабрь 2007)

*

Вместе мы – сила, и нас не сломать,
Осенью снова нам в Лиге¹ играть,
Бойся, Европа! Идет чемпион!
Освободи паровозный трон!
(Ю.М. Майорова, 17 лет, Тверь, декабрь 2007)

Другие кричалки высмеивают команду противника, игрока,
тренера:

Раздается звон копыт,
Показалось дышло.
То команда ЦСКА
На разминку вышла.
(О.И. Егорова, 19 лет, Тверь, декабрь 2007)

¹ Лига – международный футбольный турнир Лига Чемпионов
УЕФА.



*

ЦСКА – Москва!

С тобой враги мы везде и всегда!

Твоим фанатам п...,

Мы ненавидим тебя,

И ты не клуб, а просто х....!

(Андрей Раков, 22 лет, Тверь, 25.01.2008)

*

Эх, «Динамо» – жемчужина футбола,

Эх, «Динамо» – не можешь жить без гола,

Эх, «Динамо» – ты самый «лучший клуб»,

И отсоси, «Динамо», три тысячи залуп.

(Алексей Богатов, 30 лет, Жуковский Московской обл., ноябрь 2010)

*

«Локомотив» – х... клуб,

Не клуб, а сборище залуп.

(Фанаты ФК «Зенит», матч ФК «Зенит» – ФК «Локомотив»,

Петербург, 8.05.2011)

*

По полю несется стая гондонов,

Московский «Спартак» – кумир миллионов!

(Денис Богачевский, 29 лет, Тверь, 17.02.2008)

*

ЦСКА – команда гондонов,

Больше вам не стать чемпионом,

Отсосите х... вы у Мясa,

Красно-синие п...!

(Анна Александрова, 19 лет, Тверь, декабрь 2007)

Как видим, в обличительной кричалке широко используются мат и жаргон. Это объясняется тем, что городской фольклор, в отличие от фольклора традиционного общества, идеологически маргинален [Неклюдов, 1997, с. 15]. Прюдизм в восприятии футбольной кричалки напоминает возмущение частушками в ученой среде начала XX в., когда шла бурная полемика между обличителями и адвокатами жанра.

Реже встречаются кричалки, которые одновременно высмеивают противника и восхваляют свою команду:

Кто болеет за «Зенит»,

У того не всё стоит;
Кто болеет за «Динамо»,
У того стоит не прямо;
Кто болеет за «Спартак»,
У того стоит не так;
Кто болеет за «Ростов»,
У того всегда готов!

(Алексей Богатов, 30 лет, Жуковский Московской обл., ноябрь

2010)

*

Все бабы – стервы, весь мир – бардак,
Когда болеешь за «Спартак»!
Прекрасны женщины и мир красив,
Когда с тобой «Локомотив»!
(Данила Моисеев, 19 лет, Тверь, 21.01.2008)

Кроме именных, существуют ситуативные кричалки, которые невозможно атрибутировать определенному клубу. В таких кричалках обычно высмеивается команда соперника:

Атакуй – не атакуй,
Всё равно получишь х...!
(Александр Шмелев, 20 лет, Тверь, февраль 2008)

*

У нас опасные подачи,
У нас красивые голы.
Ну что ж, соперники, удачи,
Ведь ваши шансы так малы.
(С.С. Маркина, 17 лет, Тверь, декабрь 2007)

Известны сатирические кричалки в адрес команды, которая не участвует в матче. Их исполняют фанаты обеих команд, обычно в начале матча. На матче 34 тура чемпионата России в сезоне 2011/2012 г. между столичными ЦСКА и «Динамо» фанаты команд-соперников, сидевшие на противоположных секторах стадиона «Лужники», в течение нескольких минут скандировали: «Москва без Мяса! Москва без Мяса!» (Мясо – команда «Спартак», Москва). Ультраправые шовинистские и ксенофобские настроения приводят к появлению кричалок в адрес команды, которая не участвует в матче, типа «Е...., Кавказ, е....!». При этом невозможно определить,

какая именно команда имеется в виду: «Анжи» (Махачкала), «Терек» (Грозный), «Спартак» (Нальчик), «Алания» (Владикавказ).

Эти ультраправые и националистические настроения порождают кричалки типа «Русские, вперед!»; «Только Русь! Только Победа!» Они популярны не только на матчах футбольной сборной России или международных футбольных встречах отечественных футбольных команд, где их употребление имеет определенный практический смысл, но и на встречах команд во внутреннем чемпионате. Здесь, под словами *русские*, *Русь* фанаты понимают исключительно местных игроков своей команды.

Две группы кричалок футбольных фанатов: восхваляющие свою команду и осуждающие команду-соперника – целесообразно рассматривать по аналогии с величальными и корильными песнями князьего стола традиционной свадьбы. Величальные и корильные песни князьего стола выполняют магическую функцию, перераспределяя общую долю при создании новой семьи. Ту же самую магическую функцию выполняют и кричалки футбольных фанатов.

Дело в том, что любое спортивное состязание является способом перераспределения доли и в этом смысле относится к обрядам перехода. Не случайно спортивные состязания зародились как элемент поминального обряда при распределении наследства покойного [Топоров, 1990]. Получение первого, второго, и т.д. места в турнирной таблице, завоевание кубка – всё это отголоски древнего ритуала состязания. Иначе сказать, любое спортивное соревнование – это институция по перераспределению доли, и борьба за лучшую долю, участь, богатство (во всех архаических связях этих терминов) составляет смысл спортивного соревнования.

В этой борьбе участвуют, конечно, сами спортсмены, в нашем случае сами футбольные команды. Болельщик же является просто зрителем, свидетелем этой борьбы. Но в отличие от болельщика, футбольный фанат участвует в матче активно, поскольку полагает, что от него зависит результат матча. Например:

Вперед лети, «Локомотив»,
Храни тебя футбольный бог,
Тебе поможем победить

Мы – твой двенадцатый игрок!

(Зап. от Игоря Друшкова, 19 лет, Шуя Ивановской обл., ноябрь 2007)

Фанат не смотрит спортивное состязание, а участвует в нем. Его величальные кричалки усиливают мощь своей команды и приближают ее победу, а корильные кричалки уменьшают силу команды соперника и делают ее проигрыш обязательным. Фанат верит в магическую силу слова: то, что сказано, непременно сбудется в силовом состязании. В некоторых кричалках слияние фаната с клубом достигает физиологической мимикрии:

Наши яйца желто-голубые,
Мы болеем за «Динамо», Киев!

(Зап. от Ю.М. Майоровой, 17 лет, Тверь, декабрь 2007)

Тексты, сопровождавшие состязания при дележе наследства, до нас не дошли. Зато сохранились песни, исполнявшиеся на свадебном пиру. Сходство свадьбы и похоронного обряда как обрядов перехода хорошо известно [Байбурин, Левинтон, 1990; Байбурин, 1998]. Именно это и позволяет нам перенести названия песен княжьего стола: величальные и корильные – на кричалки футбольных фанатов.

В отличие от традиционного фольклора тексты современного городского фольклора легко и быстро распространяются по всей стране – и в устной, и в письменной форме. Естественно, не последнюю роль в этом процессе играет доступность современных средств звукозаписи, позволяющих распространять не только текст песни, но и ее исполнение. Поэтому даже те фанаты, которые проживают далеко от того города, где базируется их любимый клуб, знают наиболее популярные кричалки и активно их используют. Но поскольку кричалкам свойственно употребление какого-либо устойчивого, широко известного музыкально-ритмического рисунка, на один и тот же мотив накладывают тексты фанатские группировки разных клубов:

Он – российский, он – народный,
Каждый знает – это так!
Он – как рыцарь благородный,

Наш кумир – родной «Спартак»!
(Анна Александрова, 19 лет, Тверь, декабрь 2007)

*

Он – российский, он – народный,
Каждый знает – он могуч!
Он – как рыцарь благородный,
Наш кумир – приморский «Луч»!
(А.Н. Кузнецов, 25 лет, Тверь, декабрь 2007)

Приведем еще одну популярную кричалку:

Всё может быть, всё может стать:

С женою может муж расстаться,

Мы можем бросить пить, курить.

Но чтоб «Динамо» разлюбить?

Такое вряд ли может быть!

(Алексей Богатов, 30 лет, Жуковский Московская обл., ноябрь

2010)¹

Некоторые кричалки в настоящее время уже стали традиционными, некоторые кажутся свежими и оригинальными, но все их можно разделить на хвалебные и корильные, все они либо поддерживают, либо ругают. Фактически невозможно проследить, какой клуб стал родоначальником той или иной кричалки, если эту кричалку используют болельщики разных команд.

Такое же обрядовое происхождение имеют и речевки футбольных фанатов, хотя отношение их к «дележу», к перераспределению доли иное. Цель речевки состоит в объединении фанатов одного клуба: сплочение коллектива придает ему мощь, которая транслируется игрокам любимой команды и должна увеличить их силу, привести их к победе. Речевки используют как фанаты каждой команды в отдельности, так и стадион в целом. Родиной речевок была Англия, и во многих странах используют одни и те же английские речевки. Чисто теоретически это делает

¹ Ср. варианты: «Но чтоб „Спартак“ наш разлюбить?» (Анна Александрова, 19 лет, Тверь, декабрь 2007), «Но наш „Зенит“ не победить!» (А.Н. Кузнецов, 25 лет, Тверь, декабрь 2007), «Но чтоб армейцев разлюбить? / Нет, этого не может быть!» (О.И. Егорова, 19 лет, Тверь, декабрь 2007).

возможным исполнением речевки целым стадионом не только на первенстве внутреннего чемпионата, но и на международной арене. Массовое исполнение речевки является ее жанровой принадлежностью. Хотя кричалка известна всем фанатам, она исполняется либо индивидуально, либо небольшим коллективом; большой коллектив для ее исполнения противопоказан. Речевка же захватывает всех фанатов, вовлекает каждого и привлекает силу каждого в единый мощный порыв.

Речевки имеют амебейную композицию двух типов. Первый тип речевки основан на хоровом повторе одной определенной ключевой фразы, которая на самом деле отвечает на вопрос хоревода. Вопрос еще не задан, но ответ уже звучит:

Постой, фанат, я хочу спросить:
 Оле-оле, «Динамо», Москва!
 Что может лучше «Динамо» быть?
 Оле-оле, «Динамо», Москва!
 «Динамо» лучший в России клуб,
 Оле-оле, «Динамо», Москва!
 Все чемпионом его зовут.
 Оле-оле, «Динамо», Москва!
 Нет в России лучше игроков,
 Оле-оле, «Динамо», Москва!
 Чем Добровольский, Лосев, Кирияков,
 Оле-оле, «Динамо», Москва!
 Чем Семенов, Яшин и Светлов.
 Оле-оле, «Динамо», Москва!
 Мы приглашаем на матч всех,
 Оле-оле, «Динамо», Москва!
 Потом отпразднуем свой успех,
 Оле-оле, «Динамо», Москва!
 В Семи Дорогах пивка поьем,
 Оле-оле, «Динамо», Москва!
 Потом ебальники всем набьем.
 Оле-оле, «Динамо», Москва!
 А в пердяевке живут быки,
 Оле-оле, «Динамо», Москва!
 А в Ярославле все мудаки.



Оле-оле, «Динамо», Москва!¹

(Зап. от Алексея Богатова, 30 лет, Жуковский Московская обл., ноябрь 2010).

Как видим, диалог ведет не хоревод, а сам хор, хоревод же лишь предлагает аргументацию к тому утверждению, которое высказывает хор. Впрочем, приведенная выше речевка, вполне удовлетворяющая общему правилу по построению, слишком велика и описывает не только сам матч, но и последующие действия фанатов, что является основным содержанием фанатских песен, о которых мы будем говорить позднее. Объединяющая функция речевки проявляется в том, что словесный текст в них до крайней степени редуцирован и сводится к повторению слов *оле* и *ола* на различные мотивы. Между тем самая популярная международная футбольная речевка «Оле-оле-оле» происходит не из Англии, а из Испании, где слово *оле* выкрикивалось на корриде или танцах фламенко. В связи с растущей посещаемостью стадионов такие речевки становятся всё более популярными, поскольку легко усваиваются и позволяют подключиться к действию даже профанам.

Приведем примеры таких речевки, где первый, собственной текстовый элемент произносит хоревод, а оле – все фанаты:

Ты уступи скорей ему дорогу, вперед идет «Локомотив»!
Оле, оле! оле, оле! оле, оле, оле, оле!
Оле, оле! оле-оле-оле-о! оле, оле, оле, оле!
Или:
<Хлопки>.

¹ Лосев Виктор Васильевич (род. 25.01.1959), футболист, защитник, мастер спорта (1984), заслуженный мастер спорта СССР (1989). Кирыков Сергей Вячеславович (род. 1.01.1970), футболист, нападающий, мастер спорта СССР (1988), мастер спорта СССР международного класса (1990). Яшин Лев Иванович (22.10.1929-20.03.1990), футболист, вратарь, олимпийский чемпион 1956 г. и чемпион Европы 1960 г., 5-кратный чемпион СССР, заслуженный мастер спорта СССР (1957), Герой Социалистического Труда (1990), единственный вратарь, получивший «Золотой мяч». Светлов Сергей Александрович (род. 17.01.1961), хоккеист, олимпийский чемпион. Заслуженный мастер спорта СССР.

Это наше Черкизово, вперед Черкизово,
Оле-оле, «Локомотив»!

(Оба текста: зап. от фанатов ФК «Локомотив», матч ФК «Локомотив» - ФК «Химки», Москва 14.03.2009. В угловых скобках показаны вариативные части текста)

Наконец, существуют речевки, в которых словесный текст хора заменен ритуальными действиями: хлопки, звукоподражания и т.д. Хоровод исполняет небольшой текст, а хор совершает эти звуковые акции:

А Поезд едет.

5 хлопков.

Собаки лают.

5 раз гавкнуть.

Стучат Копыта.

Прогогокать.

Звенит Кипильник.

5 хлопков.

Подбили Крылья

5 хлопков.

А Поезд едет!¹

(Зап. от С.С. Маркиной, 17 лет, Тверь, декабрь 2007)

Второй тип речевек представляют так называемые переключки, когда один из секторов или верхний ярус стадиона пропеваает строчку кричалки, а второй сектор или нижний ярус эту строчку повторяет:

1. Вперед, мой клуб,

2. Вперед, мой клуб,

1. Вперед, родной,

2. Вперед, родной.

1. Иди вперед, вали врагов, мы все с тобой.

2. Мы все с тобой.

1. И мы сильней,

2. И мы сильней,

1. Мы победим.

¹ Поезд – «Локомотив»; Собаки; Копыта – Кони, ЦСКА, Кипильник; Крылья – «Крылья Советов».



2. Мы победим.

1. И дух «Динамо» вам сегодня не сломить.

2. Нет, не сломить.

(Зап. от фанатов ФК «Динамо», матч ФК «Динамо» – ФК «Анжи», Химки Московской обл., 5.03.2012).

Дело не в незнании текста некоторой части стадиона. Фанаты, повторяющие текст первой партии, знают, что некоторые строчки не следует повторять целиком, из них необходимо воспроизвести только вторую половину строки. Но такие тавтологические речевки помогают болельщикам сплотиться еще теснее и оказать силовое воздействие на всё проходящее мероприятие.

Амебейное построение речевок имеет архаические корни в амебейном исполнении обрядовых песен и в последующем амебейном построении эпических текстов, которое описал А.Н. Веселовский [Веселовский, 1989].

«Локомотив»! «Локомотив»! Вперед идет «Локомотив»!

Кроме того, текст может быть наложен на мотив популярной песни, которая легко угадывается. Такова, например, песня на мотив широко известной песни военных лет «Катюша» (музыка М. Блантера):

Вот мы здесь, и нам нужна победа.
Эй, «Зенит», ты должен победить!
Ни «Спартак», ни Мусор¹, ни «Горпедо»
Нас не смогут переубедить.

Пусть враги жестоки и коварны,
Нам всегда сопутствует успех.
Мы – «Зенит», мы питерские парни,
И в России мы сильнее всех!
Мы сильнее всех!

¹ Здесь – футбольный клуб «Динамо» (Москва).

(Зап. от фанатов ФК «Зенит», матч ФК «Зенит» – ФК «Локомотив», Петербург, 8.05.2011).

Или песня на мотив народной песни «Дубинушка»:

Много песен слышал я в родной стороне,
Как их с горя, как с радости пели,
Но одна только песнь в память врезалась мне,
Эту песню затянут болелы:
Ухни, Рубинушка, ухни! ууухх...
Эх, Красно-зеленые! Игра пойдет, игра пойдет! .
Поможем, поможем...

За шизою толпа, натянут розы сотни рук,
Ноет грудь, ломит шею и спину.
Но вздохнут те бойцы, только плечи разомнут,
Грянув хором, запевают «Рубину»!
Ухни, Рубинушка, ухни! ууухх...
Англичанин-хитрец, чтобы делу помочь,
Финтовал да дриблинг мутил...
Ухитрились и мы, чуть пришлось невмочь,
Вспоминаем родному «Рубину».
Ухни, Рубинушка, ухни! ууухх...

(Зап. от фанатов ФК «Зенит», матч ФК «Зенит» - ФК «Локомотив», Петербург, 8.05.2011).

Или песня на мотив песни «Гадалка» («Ежедневно меняется мода») из телефильма «Ах, водевиль» (музыка М. Дунаевского):

Время рушит команды и клубы,
И заносит песком имена.
Но командою лучшею будет
Наш московский «Спартак» на века.
Наш удар на себе испытали
Сотни тысяч футбольных полей,
И за это мы преданно верим
В красно-белых своих королей.
Припев:
Ну что сказать, ну что сказать,
Недаром мы болеем!
Ну что сказать, ну что сказать,
Коней гонять умеем!

Ну что сказать, ну что сказать,
Ну что сказать вам, люди?
Сегодня трогать и гасить
Легавых мы не будем.
(Зап. от Анны Александровой, 19 лет, Тверь, декабрь 2007).

Или песня на мотив песни «Ничего на свете лучше нету» из мультипликационного фильма «Бременские музыканты» (музыка Г. Гладкова):

Ничего на свете лучше нету,
Чем бродить с командою по свету.
Нам бы видеть двери гастронома
И армейцев в ранге чемпиона,
И армейцев в ранге чемпиона.
На-на-на-на-най, на-на-на-най-най,
На-на-нае, хрю-хрю, хрю-хрю
Мы свое призванье не забудем,
За армейцев фанатеть мы будем.
Нам ни водка, ни чужие жены
Не заменят сектор стадиона,
Не заменят сектор стадиона.
(Зап. от О. И. Егоровой, 19 лет, Тверь, декабрь 2007).

Фанатские кричалки, речевки, как правило, неизменны в течение многих лет и даже десятилетий, в некоторой степени архаичны. Например, несмотря на то, что и Советский Союз и советский гимн уже давно ушёл в прошлое, давным-давно нет на футбольных полях таких прославленных отечественных футболистов как Астаповский, Чесноков, Ольшанский, Бобров, игравших за ЦСКА в 1950–1960-е гг., среди фанатов московского ЦСКА до сих пор широко распространено такое хоровое пение:

Союз нерушимый армейцев московских
Сплотил нас навеки советский футбол,
Да здравствует лучший вратарь Астаповский,
Могучий и сильный армейский орел.
Славься команда непобедимая
Игра Чеснокова – надежный оплот

Сережа Ольшанский – защитник любимый
И Сева Бобров нас к победе ведет
Сквозь грозы сияло нам солнце победы
И Всеволод Бобров нам путь озарил
Расстопчем «Динамо», «Спартак» и «Торпедо»
Со всеми расправиться хватит нам сил.
Могучая поступь великой команды
Железного волей навек скреплена
Господь нам поможет, и нашему клубу
Мы будем верны беззаветно всегда!»
(Русский Фан-вестник. 2001. № 20).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Зап. А.В. Арушановой от Андрея Киселева, 16 лет. Ученик 10 класса.
Исполнитель родился и проживает в г. Твери.

113. По реке плывет доска,
Это гроб для ЦСКА!

(Зап. А. Арушанова от А. Киселева, 16 лет, г. Тверь, 22. 07. 2001 г., Тетр. Л. 49).

114. Кто не ударил судью в ухо?
Это Тихонов Андрюха!

(Зап. А.В. Арушановой от А. Киселева, 16 лет, г. Тверь, 22. 07. 2001 г., Тетр. Л. 49).

115. У кого нога как пушка?
Это Тихонов Андрюшка!

(Зап. А.В. Арушановой от А. Киселева, 16 лет, г. Тверь, 22. 07. 2001 г., Тетр. Л. 49).

116. В России нет еще пока
Команды лучше «Спартака»!

(Зап. А.В. Арушановой от А. Киселева, 16 лет, г. Тверь, 22. 07. 2001 г., Тетр. Л. 49).

117. «ЦСКА», не робей,
По своим воротам бей,
А по нашим попадешь –
До больницы не дойдешь!

(Зап. А.В. Арушановой от А. Киселева, 16 лет, г. Тверь, 22. 07. 2001 г., Тетр. Л. 49).

118. «Спартак» – чемпион
По нырянию в бетон!

(Зап. А.В. Арушановой от А. Киселева, 16 лет, г. Тверь, 22. 07. 2001 г., Тетр. Л. 49).

119. «ЦСКА» – «кони»!

(Зап. А.В. Арушановой от А. Киселева, 16 лет, г. Тверь, 22. 07. 2001 г., Тетр. Л. 49).

120. «Динамо» – мусор!

(Зап. А.В. Арушановой от А. Киселева, 16 лет, г. Тверь, 22. 07. 2001 г., Тетр. Л. 49).

121. «Спартак» – мясо!

(Зап. А.В. Арушановой от А. Киселева, 16 лет, г. Тверь, 22. 07. 2001 г., Тетр. Л. 49).

122. Что за мусорная яма?

Это общество «Динамо»!

Что за яма рядом с ней?

Это общество коней!

А над ними вьется флаг –

Это общество «Спартак»!

(Зап. А.В. Арушановой от А. Киселева, 16 лет, г. Тверь, 22. 07. 2001 г., Тетр. Л. 49).

123. Конина протухла! Конина воняет!

А фанат «Спартака» «армейца» гоняет!

(Зап. А.В. Арушановой от А. Киселева, 16 лет, г. Тверь, 22. 07. 2001 г., Тетр. Л. 49).

124. Из толчка торчит рука –

Это тренер ЦСКА!

(Зап. А.В. Арушановой от А. Киселева, 16 лет, г. Тверь, 22. 07. 2001 г., Тетр. Л. 49).

125. Титов в «Спартаке» – игрок новый,

Головой забьет одиннадцатиметровый!

(Зап. А.В. Арушановой от А. Киселева, 16 лет, г. Тверь, 22. 07. 2001 г., Тетр. Л. 49).

126. Немало видел громких побед

Сергей Горлукович по прозвищу «дед»!

(Зап. А.В. Арушановой от А. Киселева, 16 лет, г. Тверь, 22. 07. 2001 г., Тетр. Л. 49).

127. В российском футболе три богатыря –

Добровольский, Радимов и Цымбаларь Илья!

(Зап. А.В. Арушановой от А. Киселева, 16 лет, г. Тверь, 22. 07. 2001 г., Тетр. Л. 49).

128. Кто болеет за «Горпедо»,

Тот упал с велосипеда!

(Зап. А.В. Арушановой от А. Киселева, 16 лет, г. Тверь, 22. 07. 2001 г., Тетр. Л. 49).

129. Кто болеет за «Динамо»,

Тот убил родную маму!

(Зап. А.В. Арушановой от А. Киселева, 16 лет, г. Тверь, 22. 07. 2001 г., Тетр. Л. 49).

130. Кто болеет за «коней»,

Тот сожрал по десять вшей!

(Зап. А.В. Арушановой от А. Киселева, 16 лет, г. Тверь, 22. 07. 2001 г., Тетр. Л. 49).

131. Самый лучший коллектив –

Это наш «Локомотив»!

(Зап. А.В. Арушановой от А. Киселева, 16 лет, г. Тверь, 22. 07. 2001 г., Тетр. Арушанова.01. Л. 49).

Зап. О. Асташкина, А. Пчелкина от Марины Ружиной, 19 лет, пос. Озерки, июль 2000.

В Петровском парке есть маяк,

Он светит нам всегда

И говорит: «Постой, фанат,

Зайди скорей сюда –

Тут двери всем открыты,

Стаканы всем налиты,

И девушки танцуют до утра.

Да – да – да!»

(Зап. О. Асташкина и А. Пчелкина от М. Ружиной, 19 лет; Тверская обл., п. Озерки; июль 2000. Тетр. 612(1).00. Л. 68).

В России нет еще пока

Команды, лучше «Спартака»!

(Зап. О. Асташкина и А. Пчелкина от М. Ружиной, 19 лет; Тверская обл., п. Озерки; июль 2000. Тетр. 612(1).00. Л. 68).

Боже, «Спартак» храни,

Дай ему силы,

Чтоб победил он

Все клубы страны.

Боже, «Спартак» храни,

Дай ему силы,

Чтоб победил он

Во имя Москвы!

(Зап. О. Асташкина и А. Пчелкина от М. Ружиной, 19 лет; Тверская обл., п. Озерки; июль 2000. Тетр. 612(1).00. Л. 68).

Показалась голова,

Показалось дышло –

Это наше ЦСКА

Из конюшни вышло!

(Зап. О. Асташкина и А. Пчелкина от М. Ружиной, 19 лет; Тверская обл., п. Озерки; июль 2000. Тетр. 612(1).00. Л. 68).

Мы свое призванье не забудем:

За «Спартак» всегда болеть мы будем.

Даже водка и чужие жены

Не заменят сектор стадиона!

(Зап. О. Асташкина и А. Пчелкина от М. Ружиной, 19 лет; Тверская обл., п. Озерки; июль 2000. Тетр. 612(1).00. Л. 68).

Красно-белый реет флаг –

Это общество «Спартак»!

(Зап. О. Асташкина и А. Пчелкина от М. Ружиной, 19 лет; Тверская обл., п. Озерки; июль 2000. Тетр. 612(1).00. Л. 68).

Зап. К. Гусева от Сергея Александровича Гусева, 23 лет, август 2001, Тверь.
Образование высшее, работает в Академии ПВО.

155. Спартак – чемпион

По нырянию в бетон.

(Зап. К. Гусева от С.А. Гусева, 23 лет, август 2001, Тверь. Тетр. 766. Л. 41).

156. В России нет ещё пока

Команды лучше СПАРТАКА.

(Зап. К.А. Гусевой от С.А. Гусева, 23 лет, г. Тверь, 08.2001г. Тетр. 766. Л. 41).

157. На старом заборе,

На старом суку

Висит телеграмма:

«Хана СПАРТАКУ».

(Зап. К.А. Гусевой от С.А. Гусева, 23 лет, г. Тверь, 08.2001г. Тетр. 766. Л. 41).

Кузнецова-Боровик

1. Мы – фанаты «Локомотива».

Red-Grin Wikings – великая сила.

За любимую команду любого порвем,

Наши ряды крепнут с каждым днем.

(Зап. Кира Александровна Кузнецова от фанатов «Локомотива», 20-30 лет, январь 2008 г., Тверь)

2. Москва – без «Торпедо»!

(Зап. К. Кузнецова от фанатов «Локомотива», 20-30 лет, Тверь, январь 2008).

3. Зуб за зуб, за око – око,

Если на поляне Локо.

(Зап. К.А. Кузнецова от фанатов «Локомотива», 20-30 лет, январь 2008 г., Тверь)

4. «Все на матч!» – клич летит,

Полный вперед, «Локомотив»!

(Зап. К. Кузнецова от Ю.М. Майоровой, 17 лет, Тверь, декабрь 2007).

5. Вместе мы – сила, и нас не сломать,

Осенью снова нам в Лиге играть,
Бойся, Европа! Идет чемпион!
Освободи паровозный трон!
(Зап. К. Кузнецова от Ю.М. Майоровой, 17 лет, Тверь, декабрь 2007).

6. Не знает страха паровоз,
Слетая храбро под откос.
(Зап. К. Кузнецова от Ю.М. Майоровой, 17 лет, Тверь, декабрь 2007).

7. «Байер», «Селтик», «Депортиво»,
Вы – лишь тень «Локомотива»!
(Зап. К. Кузнецова от Ю.М. Майоровой, 17 лет, Тверь, декабрь 2007).

8. Всё сметает на пути
Суперклуб «Локомотив».
Лучше в мире не найти,
Паровоз – непобедим!
(Паровоз, вперед лети!)
(Зап. К. Кузнецова от Ю.М. Майоровой, 17 лет, Тверь, декабрь 2007).

9. Поется на мотив песни «You in the army now» группы «Статус-кво»
На московском перекрестке дорог
Стадион, он красив, высок.
Черкизово¹.
О-у-о, мое Черкизово.

Любой вам скажет, что на тысячи миль
Много арен, но он такой один.
Черкизово.
О-у-о, мое Черкизово.

Здесь вся Россия зажигает огни,
В Лиге остались мы опять одни.
Черкизово.
О-у-о, мое Черкизово.

Стыковые нелегко пройти,
«Шахтер» донецкий вырос на пути,

¹ Стадион «Локомотив» на Черкизовской улице в Москве, кратко Черкизово.

Черкизово.

О-у-о, мое Черкизово.

Написали, что нам повезло...

Ну, конечно же, нам повезло!

А с «Интер»-то как? Все как назло!

Черкизово.

О-у-о, спасет Черкизово.

Бесконечна соперников рать,

Но Палыч¹ нам крикнет: «Надо играть!

Ведь вы в Черкизово.

О-у-о, страна в Черкизово!

Ведь вы в Черкизово.

О-у-о, страна в Черкизово»!

Пусть паникеры предрекают конец,

Но громче баранов 30000 сердец!

Черкизово.

О-у-о, живем Черкизово.

Мое Черкизово.

О-у-о, живем в Черкизово.

«Локомотив» не привык отступать,

Всегда для нас приходит. Нам играть

В Черкизово.

О-у-о, родной Черкизово.

Мы в Черкизово.

Москва в Черкизово.

О-у-о, мы все в Черкизово.

Страна в Черкизово.

О-у-о, мы все в Черкизово.

Мы в Черкизово.

Весь мир в Черкизово.

О-у-о, мы все в Черкизово.

Я знаю, Бог уже давно живет в Черкизово.

Мы знаем, Бог уже давно живет в Черкизово.

Все знают, Бог уже давно живет в Черкизово.

Мы верим, Бог уже давно с ЛОКО, ЛОКО.

(Зап. К. Кузнецова от Ю.М. Майоровой, 17 лет, Тверь, декабрь 2007).

¹ Юрий Павлович Семен, бывший главный тренер «Локомотива».

10. А поезд едет (5 хлопков),
Собаки лают (5 раз гавкнуть),
Стучат копыта (прогогокать),
Звенит кипильник (5 хлопков),
Подбили крылья (5 хлопков),
А поезд едет!

(Зап. К. Кузнецова от С.С. Маркиной, 17 лет, Тверь, декабрь 2007).

11. У нас опасные подачи,
У нас красивые голы.
Ну что ж, соперники, удачи,
Ведь ваши шансы так малы.

(Зап. К. Кузнецова от С.С. Маркиной, 17 лет, Тверь, декабрь 2007).

12. ЛОКО – это класс!
ЛОКО – это школа!
ЛОКО – звездный час
Российского футбола!

(Зап. К. Кузнецова от С.С. Маркиной, 17 лет, Тверь, декабрь 2007).

13. Оле – оле – оле – оле – о,
Болей – болей – болей за ЛОКО,
Оле – оле – оле – оле – о,
Болей – болей – болей, за ЛОКО,
За ЛОКО, за ЛОКО.

(Зап. К.А. Кузнецова от Игоря Друшкова, 19 лет, ноябрь 2007 г., г. Шуя Ивановская обл.)

14. Вперед лети, «Локомотив»,
Храни тебя футбольный бог,
Тебе поможем победить
Мы – твой двенадцатый игрок!

(Зап. К.А. Кузнецова от Игоря Друшкова, 19 лет, ноябрь 2007 г., г. Шуя Ивановская обл.)

15. Мы победим,
Вперед, Dream-team¹,
«Локомотив» - № 1

¹ букв. – команда – мечта.

(Зап. К.А. Кузнецова от Игоря Друшкова, 19 лет, ноябрь 2007 г., г. Шуя Ивановская обл.)

16.
Черно-белое знамя,
Мы развернем полотнище,
Мы знаем – нас мало,
Гордых и духом сильных.
Пусть меняются лица,
Но над сектором реют
Черно-белые мысли
С черно-белой идеей.
Равнодушие убьет слабых,
Простодушие сломает сильных,
Разноцветные потоки фальши
Разобьются об это имя.
Припев. «Торпедо» Москва будет,
«Торпедо» Москва станет.
Черно-белыми красками окрасится мир,
Черно-белые флаги один за одним,
Мы не забудем их имена.
«Торпедо» Москва.

Время сжимает тисками
Мир у нас на ладони.
Черно-белое зарево
Прольется над стадионом,
И опять от весны до осени
В черно-белые двенадцать месяцев
Как обрывки усталой совести
Мне с утра это имя шепчут.
Припев. «Торпедо» Москва будет,
«Торпедо» Москва станет.
Черно-белыми красками окрасится мир,
Черно-белые флаги один за одним,
Мы не забудем их имена.

(Зап. К.А. Кузнецова от Игоря Друшкова, 19 лет, ноябрь 2007 г., г. Шуя Ивановская обл.)

17. Не позорьте наше имя, хей – хей – хей!

(Зап. К.А. Кузнецова от Игоря Друшкова, 19 лет, ноябрь 2007 г., г. Шуя Ивановская обл.)

18. Отсоси у паровозов, хей – хей.

(Зап. К. Кузнецова от Игоря Друшкова, 19 лет, ноябрь 2007 г., г. Шуя Ивановская обл.)

19. Будь победа иль беда –
ЛОКО, мы с тобой всегда!

(Зап. К.А. Кузнецова от Игоря Друшкова, 19 лет, ноябрь 2007 г., г. Шуя Ивановская обл.)

20. Оле – оле, «Волга» - Тверь,
Оле, «Волга» – Тверь,
Кипучая, могучая,
Никем непобедимая,
Родная наша «Волга» – Тверь,
Ты – самая любимая!

(Зап. К. Кузнецова от Зованыча, 40-45 лет, Тверь, октябрь 2007).

21. Болейте, люди, за «Зенит»,
И вам «Виагра» не грозит!

(Зап. К. Кузнецова от А.Н. Кузнецова, 25 лет, Тверь, декабрь 2007).

22. Эй, «Зенит», давай вперед –
Петербург победы ждет!

(Зап. К. Кузнецова от А.Н. Кузнецова, 25 лет, Тверь, декабрь 2007).

23. В России нет, мы скажем прямо,
Команды лучше, чем «Динамо».

(Зап. К. Кузнецова от А.Н. Кузнецова, 25 лет, Тверь, декабрь 2007).

24. Солнце вышло из-за туч –
Победит сегодня «Луч»!¹

(Зап. К. Кузнецова от А.Н. Кузнецова, 25 лет, Тверь, декабрь 2007).

25. Если «Ротор» не команда,

¹ Имеется в виду «Луч - Энергия» (полное название клуба).

Значит, Волга не река!

Станет «Ротор» чемпионом,

Знаем мы наверняка!

(Зап. К. Кузнецова от А.Н. Кузнецова, 25 лет, Тверь, декабрь 2007).

26. Лучше клуба нам не надо,

Чем «Зенит» из Ленинграда!

(Зап. К. Кузнецова от А.Н. Кузнецова, 25 лет, Тверь, декабрь 2007).

27. Братцы! Позади Нева!

Нужен гол, а лучше два!

(Зап. К. Кузнецова от А.Н. Кузнецова, 25 лет, Тверь, декабрь 2007).

28. Единым дыханьем дышал стадион

Болел горячо и открыто.

Пусть кто-то не верил: «Зенит» – чемпион

Мы верили в подвиг «Зенита»!

(Зап. К. Кузнецова от А.Н. Кузнецова, 25 лет, Тверь, декабрь 2007).

29. ЦСКА! Играть!

Чтоб вашу мать!

(Зап. К. Кузнецова от О.И. Егоровой, 19 лет, Тверь, декабрь 2007).

30. Кто забьет нам гол –

В ответ получит два!

(Зап. К. Кузнецова от О.И. Егоровой, 19 лет, Тверь, декабрь 2007).

31. Красно-синий –

Самый сильный

(Зап. К. Кузнецова от О.И. Егоровой, 19 лет, Тверь, декабрь 2007).

32. Маленький мальчик пришел в стадион,

Тихо сказал он: ««Спартак» – чемпион».

Долго пинали холодное тело,

Никто не вступился, ведь били за дело.

(Зап. К. Кузнецова от О.И. Егоровой, 19 лет, Тверь, декабрь 2007).

33. Армейцы Москвы –

Чемпионы страны!

(Зап. К. Кузнецова от О.И. Егоровой, 19 лет, Тверь, декабрь 2007).

34. Только клуб один

В сердце на века!

Не остановить

Наш любимый ЦСКА!

(Зап. К. Кузнецова от О.И. Егоровой, 19 лет, Тверь, декабрь 2007).

35. О-о-о, «Спартак» – Москва,

Ты не будешь один никогда,

Борись везде и всегда,

И побеждай ты врага,

И ты не будешь один никогда!

(Зап. К.А. Кузнецова от Анны Александровой, 19 лет, декабрь 2007 г., Тверь)

36. Месяц – для ночи,

Солнце – для дня,

Свет – для природы,

«Спартак» – для меня!

(Зап. К.А. Кузнецова от Анны Александровой, 19 лет, декабрь 2007 г., Тверь)

37. Я – фанат, и фанатом останусь,

Буду вечно болеть за «Спартак»,

А когда я умру, мне поставят

На могиле спартаковский флаг.

И еще, и еще раз увижу,

Как играет родимый спартач,

Посмотрю, как «Спартак» забивает

Конюшне спартаковский мяч!

(Зап. К.А. Кузнецова от Анны Александровой, 19 лет, декабрь 2007 г., Тверь)

38. Гладиатор – тот, кто бьется!

С кем – неважно, где придется!

Взрыв трибун, атака, гол –

Вот спартаковский футбол!

Взлет, паденье – не беда,

Будем верить мы всегда!

Разбивая в прах и пух,
Нас ведет победы дух!

(Зап. К.А. Кузнецова от Анны Александровой, 19 лет, декабрь 2007 г., Тверь)

39. Давай, «Спартак», дави врага!

*Зап. К. Кузнецова от Анны Александровой, 19 лет, Тверь, декабрь 2007).

40. Красно-зеленый горит небосвод,

Наш паровоз – как самолет!

Снова победа от нас не уйдет!

ЛОКО, вперед, только вперед!

Дерзкая воля к победе зовет,

Дима Лоськов команду ведет,

Красно-зеленое море ревет:

«ЛОКО, вперед, только вперед!»

ЛОКО – легенда, ЛОКО – улет!

«Локомотивом» гордится народ,

Фаны скандируют, сердце поет:

«ЛОКО, вперед, только вперед!»

(Зап. К. Кузнецова от Данилы Моисеева, 19 лет, Тверь, 21.01.2008).

41. Все бабы стервы, весь мир бардак,

Когда болеешь за «Спартак»!

Прекрасны женщины и мир красив,

Когда с тобой «Локомотив»!

(Зап. К. Кузнецова от Данилы Моисеева, 19 лет, Тверь, 21.01.2008).

42. Сегодня в Милане припущены флаги:

Затоптан Лоськовым Филиппо Индзаги.

(Зап. К. Кузнецова от Данилы Моисеева, 19 лет, Тверь, 21.01.2008).

43. Знаю я и знаешь ты:

Этот клуб непобедим!

В голове один мотив:

Чемпион – «Локомотив»!

(Зап. К. Кузнецова от Андрея Ракова, 22 лет, Тверь, 25.01.2008).

44. Зимой и летом, и в стужу, и в зной –

Всегда мы болеем за ЛОКО родной!

(Зап. К. Кузнецова от Андрея Ракова, 22 лет, Тверь, 25.01.2008).

45. Локо к победе ведет капитан –
Плачет в унынии соперника фан.

(Зап. К. Кузнецова от Андрея Ракова, 22 лет, Тверь, 25.01.2008).

46. Мы к вам приедем,
Мы вас отп...здим,
Мы в рот *бали
Вонючий Питер!

(Зап. К. Кузнецова от Андрея Ракова, 22 лет, Тверь, 25.01.2008).

47. ЦСКА – Москва!
С тобой враги мы везде и всегда!
Твоим фанатам пи...*да,
Мы ненавидим тебя,
И ты не клуб, а просто х...*йня!

(Зап. К. Кузнецова от Андрея Ракова, 22 лет, Тверь, 25.01.2008).

48. ЛОКО, рвись смелее в бой!
Знай, что мы всегда с тобой!

(Зап. К. Кузнецова от Александра Шмелева, 20 лет, февраль 2008, Тверь)

49. Атакуй – не атакуй,
Все равно получишь х*й!

(Зап. К.А. Кузнецова от Александра Шмелева, 20 лет, февраль 2008 г.,
Тверь)

50. Если ЛОКО проиграет,
Наши ваших отпинают!

(Зап. К. А. Кузнецова от Александра Шмелева, 20 лет, февраль 2008 г.,
Тверь)

51. О, «Спартак» – Москва,
Ты не будешь один никогда!
Борись везде и всегда,
И побеждай ты врага,
И ты не будешь один никогда!
О, «Спартак» – Москва!
Красно-белые наши сердца,
Мы с тобой – как один,
И ты непобедим,

И ты не будешь один никогда!

(Зап. К.А. Кузнецова от Александра Шмелева, 20 лет, февраль 2008 г., Тверь)

52. Круче водки, круче пива

Лишь игра «Локомотива»!

Клубы все заткнет за пояс

Наш московский бронепоезд!

(Зап. К. Кузнецова от Дениса Богачевского, 29 лет, Тверь, 17.02.2008).

53. Паровоз идет в атаку –

Береги, соперник, сраку!

(Зап. К. Кузнецова от Дениса Богачевского, 29 лет, Тверь, 17.02.2008).

54. Красно-белые футболки

Мы топтали возле елки!

(Зап. К. Кузнецова от Дениса Богачевского, 29 лет, Тверь, 17.02.2008).

55. Туши огонь бензином,

Дровишек не жалеи,

Сгорит пусть на фиг база

Московских спартачей!

(Зап. К. Кузнецова от Дениса Богачевского, 29 лет, Тверь, 17.02.2008).

56. Банка тушенки, ромбиком знак –

Здесь похоронен московский «Спартак»!

(Зап. К. Кузнецова от Дениса Богачевского, 29 лет, Тверь, 17.02.2008).

57. Хоть ты лопни, хоть ты тресни,

Паровоз на первом месте!

(Зап. К. Кузнецова от Дениса Богачевского, 29 лет, Тверь, 17.02.2008).

58. «Локомотив», а не «Реал» -

Вот наш сегодня идеал!

(Зап. К. Кузнецова от Дениса Богачевского, 29 лет, Тверь, 17.02.2008).

59. Игроков нет лучше в мире,

Чем в московском «Локомотиве»!

(Зап. К. Кузнецова от Дениса Богачевского, 29 лет, Тверь, 17.02.2008).

60. В голове один мотив:

Чемпион – «Локомотив»!

(Зап. К. Кузнецова от Дениса Богачевского, 29 лет, Тверь, 17.02.2008).

61. Красная армия¹ всех сильней,
Если заранее купит судей!

(Зап. К. Кузнецова от Дениса Богачевского, 29 лет, Тверь, 17.02.2008).

62. Кто трибуны покидает, то пид*р!

(Зап. К. Кузнецова от Дениса Богачевского, 29 лет, Тверь, 17.02.2008).

63. И появилась вновь она,
Она пришла к нам не одна,
Она пришла к нам навсегда,
Ее зовут победа? Да!

(Зап. К. Кузнецова от Дениса Богачевского, 29 лет, Тверь, 17.02.2008).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Байбурин, А.К., Левинтон, Г.А. Похороны и свадьба / А.К. Байбурин, Г.А. Левинтон // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Погребальный обряд. – М.: Наука, 1990. – С. 76-77.

Байбурин, А.К. Обрядовое перераспределение доли у русских / А.К. Байбурин // Судьбы традиционной культуры: Сб. статей и материалов памяти Ларисы Ивлевой. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. – С. 78-82.

Веселовский, А.Н. Эпические повторения как хронологический момент / А.Н. Веселовский // А.Н. Веселовский Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – С 769-101.

Неклюдов, С.Ю. Устные традиции современного города: смена фольклорной парадигмы / С.Ю. Неклюдов // Исследования по славянскому фольклору и народной культуре. Studies in Slavic Folklore and Folk Culture. Вып. 2. – Oakland, Berkley Slavic Specialties, 1997. – P. 77-89.

Топоров, В.Н. Конные состязания на похоронах / В.Н. Топоров // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Погребальный обряд. – М.: Наука, 1990. – С. 11–47.

¹ Имеется в виду ЦСКА (Центральный Спортивный Клуб Армии).

РЕЦЕНЗИИ**А.С. БАКАЛОВ¹
ИСТОРИЯ, СТАВШАЯ РОМАНОМ**

Рецензия на книгу А.Шнайдера «Мариенталь XVIII-XIX» (Berlin: VIATEMKA-Verlag, 2014; Барнаул: ИПП АСТ, 2014 / пер. с немецкого А. Шнайдер-Стремяковой) и роман А.Шнайдер-Стремяковой «Айсберги колонизации» (СПб.: Алетей, 2012; Барнаул, 2014)

Книги, поднимающие проблемы самоидентификации того или иного народа, выходят в свет нередко и особенно часто становятся фактом литературы в «эпохи перемен». В истории своего прошлого писатели пытаются найти смысл сегодняшней жизни своего народа, обозначить, предугадать пути и перспективы дальнейшего бытия нации. В этом смысле актуальным и в каком-то смысле ожидаемым фактом стал почти одновременный выход в свет двух книг на одну и ту же тему, хотя и написанных авторами с временным разрывом почти в 200 лет, – мемуарных записок Антона Шнайдера (XIX век) и исторического романа его современного нам потомка Антонины Шнайдер-Стремяковой «Айсберги колонизации». Обе книги, презентация которых с успехом прошла в августе 2014 года в «Российско-немецком доме» г. Барнаула, заслуживают самого чуткого внимания и, прежде всего, – со стороны представителей двух наций – русских и немцев. Ибо написаны они «русскими немцами», опубликованы почти одновременно и в России, и в Германии, и речь в них идет тоже о «русских немцах», об истории их мучительно трудного вхождения в русскую жизнь и в российскую историю.

Авторы: Антон Шнайдер, немецкий колонист третьего поколения, талантливый художник, просветитель середины XIX века, публицист. Его записки порой становились важным

¹ Анатолий Семенович Бакалов, доктор филологических наук, профессор Поволжской социально-гуманитарной академии, член Союза германистов РФ, член Союза переводчиков РФ

источником информации для работ профессиональных историков. В настоящем издании они вышли как двуязычная книга на немецком и русском языках в отличном переводе его потомка. И сам этот потомок выступал на презентации как второй автор. Это наша современница Антонина Адольфовна Шнайдер-Стремякова, в прошлом учитель-гуманитарий, полвека проработавшая в школах Алтая, а ныне писательница, недавно переселившаяся в Берлин, автор ряда произведений, в основном, автобиографического характера.

До недавних пор темы, поднятые авторами рецензируемых книг, вряд ли были популярны. То, о чем в мемуарных записках и в историческом романе повествуется, всегда было не то что бы тайной, но сферой, к которой надо было относиться с осторожностью, потому ее и не касались. Само собой разумеется, что среди российской интеллигенции, среди русских политиков и военных едва ли не каждый пятый носил немецкую фамилию, да и сейчас, в эпоху массовых отъездов, далеко не все носители таких фамилий спешно променяли русскую рыбалку на немецкую лицензию на отлов трех рыбок.

Кто из россиян не знает, что в Саратовской губернии издавна обитали некие «волжские немцы», что с середины прошлого века немецкими поселениями стали затем обрастать районы Урала, Сибири, Казахстана, Средней Азии? Автору этой рецензии самому приходилось собирать со студентами-филологами немецкий и латышский фольклор по деревням Кемеровской области. Но как, какой волной были вынесены эти «нетитульные» здесь народы из мест их исконного проживания?

В нашем сознании этот «немецкий вопрос» был всегда молчаливо связан с именами Екатерины II и Сталина. Императрица поселила немцев на юге России, Сталин же почти два века спустя угнал их еще дальше вглубь страны. Государственная целесообразность, что тут можно еще добавить?

Ни в мемуарах немецкого поселенца А. Шнайдера, ни в романе А.Шнайдер-Стремяковой имени «отца народов», конечно, нет и быть не могло - время действия и время художественное заканчивается в обоих произведениях за добрую сотню лет до предстоявших репрессий, но тут встает вопрос, а так ли уж сильно

советский и постсоветский XX век отличался от веков предыдущих? И вопрос этот тоже под стать айсбергу, мимо которого никак беспрепятственно не проплыть.

Тема и мемуарных воспоминаний, и написанного на их основе романа – не очень долгая история проживания неподалеку от Саратова «волжских немцев». А если точнее, то это «труды и дни» одной лишь маленькой немецкой колонии, одной из ста пяти (105!) похожих на нее, крошечной части немецкого населения, откликнувшегося в XVIII веке на призыв русской императрицы. Они перебрались из своих вюртембергских, саксонских, гессенских княжеств, истерзанных Семилетней войной, в малозаселенные области Нижней Волги, чтобы укрепить там и упорядочить дикие степные окраины Юго-Востока России. В бурно развивавшейся после Петра империи не доставало своего населения, ее пустынным, но беспокойным территориям «дикого поля» остро и на долгие годы требовались цивилизованные «гастарбайтеры», которые со временем автоматически становились бы гражданами России. Екатерина II призывала на благодатный русский юг тысячи своих трудолюбивых земляков, выделяя им деньги из бюджета («проездные» и «кормовые»!), не скупясь на обещания и открывая перед новоселами самые светлые перспективы. В своих надеждах и обещаниях императрица была, наверное, искренна, но, как всегда неизбежно было и есть в нашем отечестве, ни в верхах, ни в низах никто не изучил и не учел подводную часть многих «айсбергов» – социально-политических, межнациональных, этнических, да и просто бытовых и погодных.

Современному читателю, привыкшему к поездкам и самолетам, приходится простодушно напомнить, что два столетия назад расстояние от какого-нибудь Вюрцбурга до Саратова – на лошадаках и морских переправах – преодолевалось за... два-три года, что в пути переселенцам нужно было пережить как минимум две зимовки при суровых российских морозах, нужно было привыкать к пьянству и угрюмой бытовой ксенофобии русской деревни, лечить обмороженных детей и хоронить скончавшихся больных, а по прибытии «к месту назначения» вдруг обнаружить, что их здесь никто не ждал, что для местных саратовских властей их приезд – малоприятный сюрприз. И тогда только взволнованный переселенческий комитет уже в авральном порядке – и вовсе не

тотчас – придется расселять немцев в лучшем случае по целинным землям, – не обеспечивая никого ни тягловой силой, ни продовольствием, ни посевным инвентарем. В самом же обычном варианте – так и вообще по солончакам и «ничейным» песчаным неудобцам. Никак не выходят из головы слова современного поэта, посвященные, правда, освоению других «целинных и залежных земель»:

*На новых землях, в стороне, открытой
И нужен срок, чтоб здесь укорениться
Для счастья людям, часто жизнь трудна.
И жизнь иною памятью облечь,
И кажется она им необжитой,
И новым детям нужно здесь родиться,
И помнится родная сторона,
И должно дедам в эту землю лечь...*

В названных книгах – с бóльшим или меньшим погружением в бытовые факты – перед читателями пройдет жизнь четырех поколений немецких колонистов, откликнувшихся на призыв русской императрицы. Их будет выручать здесь, а то порой и становиться помехой их немецкая ментальность: их оптимизм и их житейская трезвость, добропорядочность и, случалось, так и желание схитрить и скрыться с полученными на переезд «русскими» деньгами, немецкое упорство и трудолюбие с немецкой же наивной верой в силу закона. Российская действительность не забывала и тут методично вносить во все свою «национальную» коррекцию.

Там, где в соприкосновение приходят разные народы, они – независимо от характера этого соприкосновения – взаимно обогащают друг друга своим опытом – как хорошим, так и дурным. А в данном случае речь идет о трудной взаимной «притирке» представителей трех национальностей, оказавшихся причастными к одной территории: немецкой, русской и кочевых киргизов-кайсаков, традиционные пастбища которых волею властей были отданы в землепользование немецким переселенцам.

Исторический роман как жанр не есть роман-хроника и не обязан воспроизводить точную копию и последовательность исторических событий. Эта форма повествования просто дает

ощущение исторической правдивости изображаемого, пусть и в сочетании с элементами художественного вымысла. Так, в мемуарах А. Шнайдера нет, конечно, и не могло быть лирических, любовных сюжетных линий или, скажем, такой сцены, как беседа Екатерины Второй с расположившимся у ее ног Григорием Орловым. Тем не менее, исторический роман А. Шнайдер-Стремяковой, все это включивший, вообще похоже на роман документальный, на хронику о том, что было и ушло. Он несет в себе ощущение «голой» правды, идентичности всего изображаемого. Здесь и споры-сомнения обывателей земли Вюртемберг на тему: ехать – не ехать в Россию, и отчаяние первого поколения переселенцев, оставленных властями один на один с природой – без крыши над головой, без денег и инвентаря. Труд, лишения, устройство быта, взаимопомощь и работа – до крови, до смертного изнеможения... И едва колония станет обретать бытовую стабильность, грянет восстание Пугачева с грабежами и убийствами со стороны залетных банд. Едва стала забываться подавленная властями пугачевщина, как приходит еще более страшное – регулярные августовские набеги киргизов, их насилие, убийство детей, порушенные семьи, киргизские полоны. Обо всем этом в обеих книгах достаточно подробностей, порой душераздирающих.

Государство, пригласившее иностранцев к себе на жительство, самоустранилось от своих обязательств перед приезжими, душит налогами, не обеспечивает их безопасности. И когда, наконец, преодолев это все, колонисты за счет своего немецкого пота все-таки становятся хозяевами положения и уже выводят край к процветанию, опомнившаяся было «матушка-императрица» уравнивает своих земляков с... российскими крепостными крестьянами, вводя в закон унижение перед алчными чиновниками и непомерные подати – «подушные, казенные и на работника». И в немецкие семьи приходят полтора десятка воистину черных лет – годы зависимости от любого заезжего чиновничьего «картуза», нищенства, недоедания, вымирания. После смерти Екатерины Павел I ее указ отменит, в Мариенталь снова станет возвращаться пора стабильности, но впереди, увы, будет еще XX век!

Как и записки Антона Шнайдера, роман его потомка написан от третьего лица, от объективного повествователя, но это

«лицо», – разумеется, немецкого происхождения. Его (скорее ее) немецкими глазами мы воспринимаем всю историю колонизации, и было бы, наверное, понятно и объяснимо, если бы где-нибудь, скажем, в рассказе о зверской жестокости грабителей-кочевников или о самодовольной тупости и лени русского чиновничества прозвучали антикиргизские или антирусские нотки. Однако этого в романе нет. Было по-всякому, было много бесчеловечного, но было и такое, о чем в одном месте узнается из диалога персонажей:

– Мне тут недавно мужик из соседней колонии историю свою рассказал, – оживился молчавший Йоханнес. – Явился к нему молодой киргиз и на родном нашем диалекте назвал его братом. Просил поехать с ним в орду и провести там свою мать. Немец поехал и, действительно, встретил мать. Обнимались. Плакали...Плакало и десять детей ее новой семьи, но возвращаться в колонию старушка отказалась. Одарила сына лошадьми, скотом, разного рода подарками и осталась в новой семье.

– Да-а. Немцы породнились с киргизами, скрепили родство кровью...(С. 217).

Итак, если подвести итог работе рецензента, то таковой убежден: **обе книги, выпущенные немецким и российскими издательствами, несмотря на различие жанровых особенностей,** представляют собой чтение познавательное, нелегкое, полезное, интересное, поднявшее во многом те же проблемы, от которых государство российское, увы, не торопится избавляться по сей день. Это произведения, в рамках своих жанров, несомненно, состоявшиеся и достойные самого внимательного прочтения.

Если сделать акцент на романе как симбиозе хроники и вымысла, то в художественном повествовании можно найти и слабые стороны. Это и преобладание диалогов, порой превращающее роман в киносценарий, и некоторая стилистическая и редакторская невыверенность текста.

Думается, однако, что книгу, как и любой другой труд кого бы то ни было, ценить надо не потому, что в ней недоделано, а по тому, что удалось. В целом критик-рецензент склонен считать роман А. Шнайдер-Стремяковой произведением качественным и значительным. И не в последнюю очередь из-за системы

персонажей, как индивидуально обрисованных, так и собирательного образа немецких переселенцев в целом.

Вот среди них мудрая, многострадальная и по-своему героическая Луиза Шнайдер, вот красавица Антуанетта, достойная гораздо лучшей женской участи, вот энергичный и жизнелюбивый Матиас и устремленный к знаниям мальчик Антон Шнайдер – тот самый, который напишет когда-то свои «мемуары» – фактическую основу для романа. Остаются в памяти и герои второго плана – пастор Вернборнер, ценой своей жизни попытавшийся спасти колонию от повторного киргизского нашествия, скромная Китти, прижимистый и вороватый Франс. Никак нельзя забыть и фигуру, для романа эпизодическую, – русского майора Гогеля – этакого удалого Анику-воина, с горсткой солдат разогнавшего орду головорезов и вызволившего из киргизского плена десятки женщин и детей. Хотя об этом ни в записках, ни в романе не сказано, но Гогель – поляк по происхождению – это видный сподвижник Г.Р. Державина в деле подавления пугачевского бунта, храбрец, сорвиголова, достойный, думается, быть главным героем особого исторического романа.

Пусть не прозвучит здесь непомерной натяжкой и еще одно: то, что роман о «русских немцах» местами явно напоминает одно «нобелевское» произведение XX века с похожей же канвой сюжета. Уйдя из обжитого места, где жизнь в силу каких-то причин не задалась, группа людей самого разного возраста идет вслед за лидером «в направлении наугад», чтобы на диком месте основать новую жизнь, фактически новую цивилизацию. И будет ими основано поселение, и станет селение разрастаться, и станут править в нем любовь и кровь, и будет в городке много разных чудес, и начнут из внешнего мира вползать в это «экспериментальное» пространство политика и церковь, просвещение и бизнес, торговля и наука. И, наконец, в апокалипсисе поглотившей все «цивилизации» погибнет городок Макондо по прошествии ста лет существования.

Да, это «Сто лет одиночества» Г.Г. Маркеса. И пусть на этом аналогия по существу и заканчивается, ведь автор «Айсбергов» никак не претендовала на мифологические глубины романа, вобравшего в себя всю историю Латинской Америки. У нее, автора, частная история заселения немцами земель Поволжья, история,

описанная то ли пером очевидца, то ли его кровью, и все же не более того. Но разве не несет в себе ее мудрая Луиза – жена, вдова, мать, любовница, бабушка – черт праматери Макондо Урсулы Игуаран? А обольстительная Антуанетта – не родная ли она сестра Ремедиос Прекрасной? Разве что ей не дано было вознестись на небеса. И разве не воспринимаются оба эти столь неравнозначные произведения – и великого венесуэльца, и русской писательницы, не порвавшей со своими немецкими корнями, – в первую очередь как романы о любви? А буквальная «перенаселенность» обоих произведений персонажами с одинаковыми или похожими именами?

И концовка, не поэтому ли она так щемяще грустна в обоих романах-хрониках, где авторы подводят печальный итог своим цивилизациям – пусть исчезнувшим, но никак не канувшим «в Лету» бесследно!

Научный электронный журнал
«Культура и текст»

Научное издание

Статьи журнала включаются в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ), доступный в интернете по адресу:
<http://elibrary.ru>

Ответственность за аутентичность и точность цитат, имен, названий и иных сведений, а также за соблюдение законов об интеллектуальной собственности несут авторы публикуемых материалов

Точка зрения редакции может не совпадать с мнением авторов статей