

КУЛЬТУРА
И
ТЕКСТ

КУЛЬТУРА И ТЕКСТ

СЕТЕВОЕ ИЗДАНИЕ

**№ 1(16)
2014**

БАРНАУЛ

КУЛЬТУРА И ТЕКСТ
№ 1(16) 2014

Редакционная коллегия

Главный редактор –

Козубовская Галина Петровна,
доктор филологических наук, профессор

Ответственные редакторы по разделам

Лингвистика – **Бринев Константин Иванович**
Литературоведение – **Козубовская Галина Петровна**
Культурология – **Ан Светлана Андреевна**

Редакционная коллегия

Бутакова Л.О. (д-р филологических наук, ОмГУ, Омск), Габдуллина В.И. (д-р филологических наук, АлтГПУ, 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), Колесов И.Ю. (д-р филологических наук, АлтГПУ, Барнаул), 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), Семькина Р.Н. (д-р филологических наук, ААЭП, Барнаул), Скатов Н.Н. (д-р филологических наук, член-корр. РАН, ИРЛИ, Санкт-Петербург), Строганов М.В. (д-р филологических наук, Москва), Строганова Е.Н. (д-р филологических наук, Москва), Фарыно Ежи (д-р филологических наук, Варшава, Польша), Худенко Е.А. (д-р филологических наук, АлтГПУ, Барнаул), Яковлева Е.А. (д-р филологических наук, БГПУ им. М. Акмуллы, Уфа)

Учредитель: ГОУ 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. Ядринцева, 136, Алтайская государственная педагогическая академия, филологический факультет, ф. 207. Тел. 8 (3852) 62-35-57. Адрес электронной почты: galina_mifo@mail.ru

СОДЕРЖАНИЕ

SLAVICA

JERZY FARYNO

@: СОБАКА – ОБЕЗЬЯНА – ЧЕРВЯК – УЛИТКА
– ГЕРМЕС

6

МИФОПОЭТИКА

С.Д. Титаренко

МИФОПОЭТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В КНИГЕ
СТИХОВ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА «НЕЖНАЯ
ТАЙНА. ЛЕПТА»: СИМВОЛИКА ЛУННОГО
МИРА

54

Ю.А. Шанина

АРХЕТИП РЕБЕНКА В АНГЛИЙСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

68

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНАЯ ПОЭТИКА

С.А.Кибальник

К ВОПРОСУ О ЛИТЕРАТУРНОМ ГЕНЕЗИСЕ
МИСТЕРА АСТЛЕЯ

88

АРХИВНЫЕ РАЗЫСКАНИЯ

Е.Н. Строганова

МОСКОВСКИЙ ЦЕНЗОР Д.С. РЖЕВСКИЙ:
ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ

101

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ДАТЫ

205 лет со дня рождения Н.В. Гоголя

В.Д. Денисов

О СТАНОВЛЕНИИ ГОГОЛЯ-ПИСАТЕЛЯ

118

НАУКА В ЛИЦАХ

Г.М. Васильева

МОРФОЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА: ЛИННЕЙ,
ГЁТЕ, ПРОПП

138

МОЛОДАЯ ФИЛОЛОГИЯ

Е.И. Кулаковская

ЭМБЛЕМАТИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ РАССКАЗА
Б.ЕВСЕЕВА «КУТУМ»

152

КУЛЬТУРА

С.М. Телегин

MORTIFICATIO – АЛХИМИЧЕСКАЯ КНИГА
МЕРТВЫХ

160

ИНТЕРВЬЮ

В.Д. Денисов: «ЕСЛИ МУЗЫКА НАС

ОСТАВИТ...»	179
ПОЛЕМИКА	
М.В. Строганов	
КСП В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ	188
ПРЕЗЕНТАЦИЯ КНИГИ	
«ОТ НЕАПОЛЯ ДО ГРАНАДЫ...»	
С.А. Кибальник ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНАЯ	
ПОЭТИКА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО	198

SLAVICA

Ежи Фарыно¹
Польша, Варшава

**@ СОБАКА – ОБЕЗЬЯНА – ЧЕРВЯК – УЛИТКА –
ГЕРМЕС**²

В статье, посвященной генезису и названиям интернетного знака @, изложены гипотезы его происхождения. Дается семиотический анализ его изображений, исследуется специфика его вербализации и концептуализации в различных языках и культурах, выявляются историко-культурные смыслы, реконструируются семантические цепочки, связанные с этимологией, эмблематикой и символикой знака, прослеживается трансформация значений, реализованная в культурных кодах.

Ключевые слова: вербализация, иконический, концептуализация, культурный код, семантическое поле, семантический потенциал; обезьяна, собака, улитка, червяк, яблоко / apple, małpa, caragol, chiocciola, kukas.

JERZY FARYNO
(Poland, Warsaw)

@ DOG – APE – WORM – SNAIL – HERMES

¹ Фарыно Ежи, известный польский литературовед; один из крупнейших славистов, автор многочисленных трудов по мифопоэтике русской литературы

² Главки, помеченные звездочкой, печатаются в юбилейном, посвященном профессору Арпаду Ковачу (Kovács Árpád), сборнике Университета Паннон в Веспрем (Pannon Egyetem, Veszprém) в Венгрии.

The article presents some theories regarding the origin of the internet @ symbol and its name. The article writer suggests a semiotic analysis of the sign images, explores its specific verbalization and conceptualization in different languages and cultures, identifies historical and cultural meanings, restores semantic chains linked to etymology, emblems and symbolism of @ sign, and traces the transformation of meanings realized in cultural codes.

Keywords: verbalization, iconic, conceptualization, cultural code, semantic field semantic potential; *ape, dog, snail, worm, apple, maľpa, caragol, chiocciola, kukac.*

Художник за работой*

Среди поздравительных интернетных открыток, предлагаемых на российской странице *Всемирный День Почты (World Post Day)*, установлен ООН в 1969 году, с 1970 ежегодно отмечается 9 октября и открывает *Неделю Письма*), есть и открытка *Художник за работой* ([см. илл. 1] ни год, ни ее автор, подписавшийся анаграммой «ДВ» в виде кораблика, не указаны; судя по такой же анаграмме на других карикатурах, – это предположительно Валентин Дубинин). Сюжет классический: «Он» (солидной фигуры, окрашен синеватым цветом) – художник – пишет портрет; позирует ему хрупкая юная и онемевшая «Она» (светло-коричневого цвета; на голове пышный розовый бант бабочкой в белый горошек). Идея тоже классическая – говорит не столько об отображении внешнего облика портретируемого персонажа, сколько о проникновении искусства (живописи) в его сущность. Этим самым вопрос визуального сходства между моделью и изображением отклоняется и переводится в другой регистр.

Обстановка и атрибутика типичные. Центр открытки (а заодно и мастерской) занимает незначительно покосившийся налево большой треног мольберта с распятым на нем холстом, на полочке под полотном – измятый выжатым тюбик, в левой руке художника – тоже наклоненная влево палитра с растертыми красками и полоскательницей для кисти, сам же художник дан в полупрофиль и, равновесия перекося мольберта и палитры, заметно сдвинут и отклонен вправо, что знаменует энергичность, но заодно и критическую сосредоточенность на выводимом кистью мазке.

Портретируемая занимает левую часть открытки. Она поменьше художника, статична и неподвижна – сидит на грубо сколоченном, но устойчивом четырехножном стуле, ноги до пола не дотягиваются, что не дает возможности встать, руки держит вдоль коленок, немигающий застывший взгляд (глаза добросовестно широко открыты, рот плотно закрыт, носик черной пуговкой выжидательно вытянут вперед), ухо свободно провисает, будто прядь волос, на голове розовый бант в белую горошину, которым перехвачена кокетливая пальмочка гривки. Динамика же в поле мольберта и художника призвана передавать не только внешнюю динамику живописца, но и внутреннюю динамику как творческого акта, так и выявляемую внутреннюю динамику «Её».

Открытка шуточная. Это две собачки (скорее всего пара йорков или жесткошерстный фокстерьер и жесткошерстная такса, но их порода, вероятно всего, особой значимости не имеет, хотя не исключено, что этот образ восходит к таксе логотипа, созданной в 1984 году первой интернетной сети Фидонет / FidoNet [программист – Tom Jennings / Том Дженнингс]). В роли художника мы видим здесь артистично повязанного полосатым шарфом (в желто-коричневую поперечную полоску) бородатого пса в творческом трансе – наклон головы, взвихренные лохматые уши, решительное и непрерывное движение кисти.

Портрет почти закончен. Если «Она» уйдет из мастерской или если смотреть завершённый портрет в галерее, – нельзя догадаться, что это именно портрет и именно сидящей на стуле. Пока мы ее видим, то понимаем, что всё-таки это «Она», не только в силу понимания происходящего (она позирует художнику, он пишет ее портрет), но и сохраненного на портрете знака тождества (по принципу идентификации персонажа при помощи повторяющейся детали, как в нарративных сериях клейм житийных икон или картинок лубка и современных комиксов). В данном случае это большой розовый бант-бабочка, парящий над основной фигурой холста. Сама же эта фигура ничуть не похожа на портретируемую (разве что только на уровне цвета – обе даны светлой охрой). Это – занимающий весь центр картины большой парящий в пустом (слегка окрашенном голубоватым цветом) пространстве типографический знак @, – разделяющий

«кому» и «куда», т.е. имя адресата (кому) и название домена (куда), знак электронного адреса.

Тонкость юмора этой открытки покоится однако не только на ее изобразительном ряде, но и на его вербализации.

Изъятая из мастерской картина потеряет свою связь с портретом – останется изображением только знака «@» с бантом над ним, и, в лучшем случае, получит статус прославляющей или отмечающей какой-то праздник (юбилей) электронной почты [см. илл. 2]. Тогда будет безразлично, как этот знак «@» назовет зритель данной картины (хотя дальнейшая интерпретация во многом будет зависеть как от этой исходной вербализации, так и от активизированного запаса культурных ассоциаций зрителя).

Статус портрета сохранится только в показанной на открытке ситуации: одна собачка (пес) пишет портрет другой собачки. Однако и здесь не всё так просто.

Владеющий только английским или, скажем, только венгерским, увидит всего лишь прикольную сценку, как некий песик пытается изобразить позирующую ему собачку, но кисть его подводит и выписывает «at / эт» или знак «kukas / червяк» (или: козыряет перед ней своими умениями, или показывает / обучает, как выглядит / пишется знак «at / эт» / «kukas»).

Владеющий только польским, словенским или немецким, вероятнее всего, поймет эту сценку (если в ней ничего не менять) как дружескую дразнилку или язвительную аллюзию, т.е. – пёсик пишет мартышку / обезьянку, поскольку в польском языке знак @ называется именно «mafra / обезьяна» (в словенском – «afna / обезьяна», в немецком – «Klammeraffe / цепляющаяся обезьяна»). Чтобы сохранить авторский юмор открытки, следовало бы перевести не язык вербализации, а изобразительный ряд и вместо собачек дать обезьянок (в польском, словенском, немецком вариантах, а в венгерском – червячков). То же самое произойдет и в случае тех языков, где знак @ называется, напр., улиткой (итальянский – «chiocciola»; каталонский – «saragol»; белоруский – «сьлімак», «смоўж», «вітушка»; украинский – «равлик», «слимачок» но и «вуха» и «песик»), слоновым хоботом (датское, шведское – «snabel a»), уткой (греческое название – «παλάκι / paraki»), селедкой (словацкое и чешское «zavináč», т.е. свернутое в рулончик с начинкой из лука или корнишона филе маринованной селедки – рольмопс), куском слоеного пирожного в поперечном

разреze типа маковый рулет или штрудель (вопреки академической рекомендации называть «@» словом «כרוכית / krukhit / kruhit / kruchit / крухит», израильтяне предпочитают именно слово «שטרודל / strudel / shtrudel / штрудель»). При этом чешское, словацкое, равно как и израильское название, проще всего передать не жанром портрета, а жанром натюрморта – на стуле рольмопс, штрудель или даже кусок макового рулета – на картине «@», художник же по усмотрению (хотя бы и некий антропоморфный компик).

Открытка Дубинина интересна еще и тем, что ее семантика замкнута на самой себе (но в пределах конкретного – тут русского – языка). Это легко проверить. Если спросить, откуда тут взялись собачки, ответ будет примерно таков: из буквального прочтения (этимона) русского названия электронного знака «@» и визуализации этого этимона. Если же спросить, откуда тут взялся знак «@», ответа будут два. Один – это знак собаки (произносится-читается как «собака», т.е. омонимно к названию пса). Второй – из-за пределов картинки, то есть из графического набора компьютерных знаков пользователей электронной почты (такой графемой обозначается адресная связка для «куда / где»). Иначе говоря, «@» – это тема (предмет) изображения. Собачки же – ее концептуализация. Насколько удачная – судить трудно. И дело не в решении художника, а куда сложнее, поскольку сами названия знака «@» (не только в русском) никак не связаны с семантическим полем «(электронный) адрес / почта / переписка / поиск в сети».

Откуда взялся знак «@»

Откуда взялся знак «@», относительно известно. Чаще всего говорится, что это средневековое стяжение (лигатура) латинского «ad» («к», «на», «до», «у», «при»), английский торговый знак «at [at the rate] / (по [цене])», означавшая определенный объем стандартная амфора для вина (в записях 1536 года флорентийского купца Francesco Lapi / Франческо Лапи; к этому документу восходит и объявленная в 2000 году популярная гипотеза итальянского ученого Giorgio Stabile / Джорджо Стабиле) или означавшая меру веса старинная испанская (в арагонской рукописи *Taula de Ariza* 1448 года такое сокращение арробы в виде «@» обнаружил испанский историк Jorge Romance /

Хорхе Романсе в 2009 году) и португальская лигатура arroba (и это название «арроба» сохранилось там и за электронным «@»), ставшая затем международным коммерческим знаком (русское академическое название – «коммерческое at»). И в этом качестве она в 1900 году попала на клавиатуру печатной машинки Underwood No 5. А три четверти столетия спустя (в ноябре 1971 года) с уже стандартной клавиатуры ввел этот знак в адрес электронной почты программист Рей Томлинсон / Ray [Raymond Samuel] Tomlinson [1941], руководствуясь тем, что он не совпадает ни с одной из букв и этим самым не вызывает никакой путаницы.

В 2007 году в поисках материалов к батальным сценам памятника царю Калояну скульптор Александър Хайтов обнаружил подобное начертание буквы «a» (в слове «@мин») в болгарском переводе 1345 года *Хроники* Манасия (хранится в Ватикане – Codex vaticanus slav.II [см. илл. 37]). Само собой разумеется, что многие болгарские интернауты сразу же стали провозглашать болгарское происхождение знака «@» и отстаивать его болгарское первенство.

Аналогичным образом и шведский вариант статьи «snabel-a» в Википедии сопровождается фотографией строк из протокола 1674 года (в региональном архиве в Упсале) с так же написанной буквой «a» (см: Klipp från Arboga rådhusrätt och magistrats gemensamma protokoll A 1:6 1670-1674 sidan 997. Texten visar hur man använde snabel-a i betydelsen å. Volymen förvaras hos Landsarkivet i Uppsala).

Такой знак имеется и в *Судебнике* Ивана IV (1550 года), но здесь это не столько буква, сколько буквенная цифра «аз» со значением «1» (первый пункт).

Знак «@» и «a»

Хотя на деле ни коммерческий типографский, ни электронный знак «@» не буква, не входит в состав алфавита, у него нет фонического эквивалента, он никак не произносится и не называется (что его исключает даже из пунктуационных знаков), тем не менее в силу сходства со строчным «a» в ряде языков заметно стремление считать его буквой. Так, напр., по-датски и по-шведски говорят – «snabel a», по-норвежски – «alfakrøll» (буквально – «морщинистая или завивочная альфа» (поэтому на вывеске одного из парикмахерских салонов в Осло *Alfa Krøll* одно из колец изображенных ножниц изгибается в виде знака «@»), в болгарском его называют то

«маймунского а» («обезьянье а»), то «кльомба» (коряво написанная буква, каракулина), в сербском (наряду с «мајмунско а», «мајмунчић») – «лудо а» (чокнутое / свихнувшееся / придурковатое а»), а в турецком, по всей вероятности в силу традиционного культа каллиграфии, – «güzel a / изящное а» или «özel a / особое а». Еще нагляднее такие дизайнерские решения как проект вывески-логотипа для интернет-кафе *Сова* (Орел, ул. Горького, 44; название придумали сами заказчики; дизайн-сервис – Олег Кучинов; дизайнер и автор написания @ – Екатерина Толмакова; год заказа и его реализации – предположительно 2009-2012¹, где в названии «Сова» совершенно бесконфликтно буква «а» совмещена со знаком «@» – «Сов@») [см. илл. 17], или сходный прием на фирменном щите компьютерного магазина «СоБаК@.ru»; при этом здесь изображен еще и большой вырезной картонный маскот – пёс (Пермь, угол улиц Вильямса и Никитина; фотографию в интернете от 5 февраля 2012 публикует Kaprizka) [см. илл. 19]. Или на одном из венгерских плакатов *Национального Конкурса Электронной Карикатуры* (2013-го года) *Országos e-Karikatúra Pályázat* [см. илл. 23], где «а» в слове «kukac» пишется через «@» – «kuk@с», хотя фонетически венгерское «а» ближе к «о» (в отличие от «á», произносимого почти как «а»). То же самое наблюдается и в ряде логотипов кафе с интернетными услугами – таковы, в частности, объявления, вывески или знаки типа «Internet C@fé» или только «C@fé», где слово «C@fé» не только парит над явственно кофейной чашкой горячего ароматного кофе (это вычитывается из конкретного рисунка в виде поднимающихся над чашкой извилистых линий), но и содержит знак «@» вместо буквы «а», т.е. читается как «а», а значит ‘интернетная / электронная связь’ (поэтому возможен и еще более простой вариант – в волны испарений над чашкой врисовывается лишь одно бессловесное «@») [см. илл. 15-16]).

¹ На вопрос про этот проект Олег Кучинов ответил [8 февраля 2014] «дизайн вывески с совой не понравился заказчику и вывеска была сделана с другим дизайном», тогда по моей просьбе проф. Алкесандр Шайкин наведлся туда 12 февраля 2014, но там в одном из компьютерных офисов ему сказали, что «когда-то было, но давно... теперь нет».

В принципе такой же композиционный прием инкорпорации применяет и фирма Apple / Sony (см. фотографию на сайте: <http://www.design-laorosa.com/2010/10/possible-apple-and-sony-merger.html>; 28 октября 2010), когда в слове «Sony» букву «о» подменяет логотипом Apple – силуэтом надкушенного яблока с листочком над ним [см. илл. 21-22]. Яблоко и «о» ни графически, ни фонетически, ни семантически не содержат в себе ничего общего. Единственное сходство – некая частичная округлость силуэта логотипного яблока. На деле его прочтение / произнесение как «о» – эффект другого механизма: позиция буквы / звука «о» в знакомом слове и начертании «Sony» и сильный автоматизм чтения. Привычный шрифт глаз читает не побуквенно, а схватывает все слово целиком. По этой причине тут мог бы быть пробел, клякса и что угодно (так не сразу замечаются опечатки, в частности, пропуски или перестановка букв). От этого заменитель не становится эквивалентом / вариантом замещаемого, логотип Apple'a не становится буквой / звуком «о». Наоборот, композиция рассчитана на зрительное восприятие, заинтересована не только тем, чтобы подмена была замечена, но и совмещением в умах воспринимающих представлений о «Sony» и об «Apple». В итоге получается новый гибридный знак. «C@fé» уже не только кафе и не простое кафе, но особое – интернетное кафе / *‘кафе с интернетом’*, а «Sony» – *‘Sony-c-Apple’* или некое *‘SonyApple’*.

Пример «Sony» с инкорпорированным графически чужеродным логотипом Apple'a позволяет отчетливее осознать, что и в начертаниях «Сов@», «C@fé» или «kuk@c» знак «@» тоже чужероден – он взят не из буквенной, а изобразительной системы, хотя и совмещается с буквой / звуком «а».

Обезьяний хвост, хобот слона, ухо, улитка, червяк, штурдель

Разнообразие названий знака «@» в различных странах и языках вполне естественно – каждый язык любой предмет (в том числе и новый) называет по-своему. Равным образом естественно и разнообразие метафорических именовании – другие традиции, другой круг ассоциаций / обоснований. В основном полагается, что в большинстве случаев они покоятся на визуальном (начертательном) сходстве. Обезьяний хвост, хобот слона, ухо, червяк, улитка (с ракушкой), свернувшаяся спящая кошечка, булочка с корицей [см. илл.

6] (у шведов «kanelbulle», наряду со «snabel-a»), штрудель (в разрезе), рольмопс так или иначе напоминают рисунок знака «@», при условии, однако, что мы знаем, что речь именно об «@». Не зная же или без подсказки, по одним этим названиям никак не угадать, в чем дело¹.

Со штруделем дело не так просто, как кажется. Во-первых, не совсем ясно, к какой кулинарной традиции относится (считается, что к центрально-европейской, точнее – австро-венгерской, а туда он попал с Ближнего Востока – через турков) и какая разновидность имеется в виду, хотя в принципе узор разреза может быть одинаков, – Strudel (польск. «sztrudla / штруцля» – свернутый в трубочку рулет из листового теста, с разнообразной начинкой прослойки, в основном – фруктовой) или Strutzel (польск. «strucla / струцля» – такой же по форме рулет, но преимущественно с маковой начинкой, которая устойчивее и дает более выразительный рисунок [см. илл. 5]).

Во-вторых, рисунок разреза может восприниматься произвольно, в зависимости от ассоциаций зрителя или художника. Одни могут в нем видеть только спираль, другие – улитку, третьи некую букву, интернаваты скорее всего – подобие знака «@» (само слово «Strudel» этимологизируется как «вихрь, воронка, водоворот»), тогда как рекомендуемое «kruchit / krukhit / kruhit» переводится в семантическом поле ‘*границы, завернутости, связанности-неразделимости*’ и в итоге акцентирует не рисунок, а функцию². Так, напр., на картине венгерского художника Адольфа Феньеша *Натюрморт с маковым рулетом* его прочтение как «@» исключается (картина датируется 1910 годом), но в силу предметного состава этого натюрморта и его пасхальной семантики он может читаться и как

¹ Большой обзор разноязычных наименований знака «@» см. в статье: Paweł Rutkowski, *Małpa w Internecie*. „Wiedza i Życie” 2001, nr 1; этот обзор базируется в основном на данных тайваньской лингвистики Karen Steffen Chung, доступных в интернете на сайте: <http://linguistlist.org>; относительно обширные списки названий на разных языках содержатся также и в соответствующих статьях Википедии.

² Ср. статью *What came first, kruchit or strudel?* на сайте <http://expeditions.daattravel.com/media/what-came-first-the-kruchit-or-the-strudel/#sthash.2j3qa2h7.dpuf>.

латинская буква «J» (от имени «Jesus / Иисус»), и как буквы иврита «צ / Бет» или «פ / Пэй» [см. илл. 3-4]¹.

И тут вопрос осложняется. Все эти лексические названия слишком самостоятельны и без нового референта отсылают к закрепленным за ними своим первичным. Это отлично видно в тех случаях, когда интернавты или художники пытаются пошутить или создать логотип. Так, изображение улитки на каком-нибудь кафе будет воспринято как знак, что здесь подают улиток, но никак что это интернет-кафе: так можно попасть впросак в Сиене, где целый район Contrada della Chocchiolo сплошь и рядом заселен разнообразными – графическими и скульптурными – изображениями улиток.

Если рисунок знака «@» обязателен, его подмена рисунком денотата названия не только затруднительна (технически) и не только ограничит понимание до определенной языковой семиосферы, но и из-за своей неполноценности как эквивалента знака «@» может ввести в заблуждение. Так, кстати, исключительно находчивый логотип «собак@.ru», в котором знак «@» уподоблен собачке – к нему пририсованы уши [см. илл. 20] (подобным образом, но безотносительно к названию и оценочно, к знаку «@» пририсовываются либо дьявольские рожки, либо рисуют над ним ангельский нимб, что должно обозначать «Bad Mail / Коварный мэйл» или наоборот – «Good Mail / Желательный мэйл» [см. илл. 27]), не сразу будет понят как логотип дизайнерской компьютерной фирмы, а не какого кинологического общества. К тому же, в нем слишком много собак: и слово, и произвольная вербализация знака «@», и визуализация этимона названия этого знака. Положение спасает только отчетливая графема «@». Все остальное на деле избыточно.

¹ Разбор данного натюрморта и замечание по этому поводу см. в статье: Roman Bobryk, *Fényes Adolf – «Mákoskalács» (Натюрморт с маковым рулетом Адольфа Феньеша)*. [В сборнике:] *A szó élete. Tanulmányok a hathanéves Kovács Árpád tiszteletére*. Szerkesztőbizottság Jerzy Faryno, Thomka Beáta, Ivan Verč. A kötetet szerkesztette Szitár Katalin. Argumentum, Budapest 2004, pp. 385-399 или в польском варианте: Roman Bobryk, *Fényes Adolf – «Mákwiec» (1910)*. [В книге:] Roman Bobryk, *Martwa natura. Gatunek, motywy, kompozycje*. Siedlce 2011, s. 151-161. На с. 159 в примечании 249.

С семиотической точки зрения наиболее показательны, пожалуй, шведский логотип в Упсале, где верхняя дужка знака «@» прерывается и подменяется соответственно вкомпонованным словом «snabel-a» [см. илл. 14], и шведская фотография слона (на сайте: pic.twitter.com/BUjHpBgz..., публикация от 6 февраля 2013 [см. илл. 13]). В первом случае мы получаем знак «@» и его близкое к дескрипции название (но не семантику) или, если желательно, наоборот – название знака и его начертание. Во втором случае сфотографирован только слон (голова и хобот, поскольку слон как таковой называется по-шведски иначе – «elefant»), а знак «@» написан на этой фотографии белым фламастером на спирально свернутом кончике хобота. Читать ее можно двояко, как наглядную картинку в букваре: так выглядит настоящий «snabel[-a]»; хобот слона сворачивается точь-в-точь как знак «@» (т.е., как «snabel-a»). Никакой семантики знака «@» здесь нет (её надо знать, надо знать, что такой знак значит, когда и где употребляется).

На деле то же самое мы имеем дело и в случае рисунков (логотипов), безразлично – серьезных или же прикольных.

Таковы итальянские, испанские и каталонские улитки (соответственно «chiocciola»; «caracol»; «caragol») и даже венгерский червяк («kukac»). Сама улитка изображается то более условно, схематически, то более реалистически, а ее опознавательный атрибут – домик-ракушка на спине – вполне естественно в виде спиралевидного «@». В результате получается некий фантастический гибрид [см. илл. 7-10]. С одной стороны – иконическая реализация метафоры (в данном случае – катахрезы, лат. *abusio*). С другой – сочетание условного письменного типографского знака с иконическим рисунком. И еще семиотическая некомпатибельность – рисунок (равно, как и название) «улитка / червяк» и т.д. передает не семантику «@», а окказиональную семантику (этимон) названия этого «@». В несколько лучшее положение попадает венгерский («kukac / червяк»). Он вписывается в фигуру «@» – его образует пробел между собственно «а» и окружающим его хвостиком. Тут, в свою очередь, наблюдается графическая иллюзия совмещения двух фигур – основной фигуры «@» и фигуры фона (такой же принцип, как и в разрезе штруделя или макового рулета: раз видится темный слой начинки, раз светлый слой

теста). Но все равно и здесь вторичная фигура – никак не «@», а не имеющий никакого отношения к интернету «червяк» [см. илл. 23-24].

Все это говорит о том, что знак «@» самостоятелен и никак не связывается ни с визуализацией своего названия, ни даже с названием обозначаемого им заведения (кафе, магазина, фирмы).

Вернемся к случаю интернет-кафе *Сова* в Орле. По каким соображениям владельцы этого кафе выбрали такое название – остается только гадать. Возможно, что на волне пришедшей из Японии моды на совиные кафе, возможно, что руководствовались поздними часами работы, возможно, что так, на совиный лад, им ассоциировалась связь по интернету. Но оно никак не вызвано русскими названиями знака «@». Дизайнер же, как обычно и ожидается, предложил проекты с акцентом на названии «Сова» и включил его в визуальный ряд изосемантических мотивов совы, а информацию о том, что это интернет-кафе, передал как в виде особого написания слова «Сов@ », так и в виде подписи «интернеткафе» стилизованным под машинопись шрифтом Таймс Нью Роман (Times New Roman) в словесном ряду [см. илл. 17].

Логотипы, фирменные знаки, вывески, как правило, тяготеют к эмблематичности и оформляются то на основании легко читаемой символики, то на основании изосемантизма графического и информационного рядов (стремятся к самообъясняющимся). Таковы, в частности, польские логотипы основанного 8 февраля 1919 года Банка *Powszechna Kasa Oszczędności Bank Polski* / Всеобщая Сберегательная Касса, в обиходе просто РКО (чит. ПэКаО), и польской судоходной компании пассажирских теплоходов на Балтике на линиях между Польшей и скандинавскими странами *Polska Żegluga Bałtycka SA (PŻB)* или международное название *Polferries* (действует с 31 января 1976 года; последняя модификация – 1999).

Логотип РКО [см. илл. 35] скомпонован так, что его три буквы образуют внятную форму простой банки-копилки: буква «Р» – это и буква и заодно рисунок боковой левой стенки и верхнего доньшка с прорезью-щелью, буквы «КО» под петлей-крышкой буквы «Р», с соответственно скругленными нижним и верхним краями образуют переднюю стенку, над «Р» ради вящей наглядности монетка «1zł / 1 злоты» (логотип на плакате 1968 года *Październik – miesiącem oszczędności* / Октябрь – месяц экономных, дизайнер – Karol Śliwka / Кароль Съливка [1932]; позже незначительно модифицирован –

изменился цвет, а монетка стала бронзовым / оранжевым кружком; в 2008-ом появилась еще и подпись «Powszechna Kasa Oszczędności Bank Polski»).

Короче – буквы аббревиатуры «РКО» своей композицией и графической формой повторяют (раскрывают / визуализируют) свою семантику, т.е. идею сбережения / экономности. Попутно скажем, что в польском «skarbonka / банка-копилка» не содержит никакого «банк-» и даже «копить», и если и ассоциируется с банком, то в силу наличного в ее названии «(puszka)-skarbonka» слова «skarb / 'сокровище, состояние'», что значит, что в пределах польского рисунок «банки-копилки» активизирует только ее функцию, т.е. идею «oszczędności / сбережения, / накопления / экономности».

То же происходит и в случае логотипа «Polferries» (его автор нигде не назван): составленный из соответственно начертанных букв рисунок изображает их содержание, т.е. силуэт теплохода / парома и на обоих уровнях – словесном и иконическом – имеется одно и то же – ferry(boat) [см. илл. 36]. В итоге получается реализованная семантика. Но опять-таки в рамках английского языка, в польском же или русском останется только рисунок и его вербализация «prom / паром, теплоход», безотносительно к словесному ряду «(Pol)ferries».

На деле это та же ситуация, что и в случае открытки *Художник за работой*, каламбурной картинки *Я в этом деле @ съел* или так же каламбурной польской прикольной картинки *Człowiek pochodzi od małpy*.

Человек произошел от обезьяны*

За пределами русского языка визуальный сюжет картинки *Я в этом деле @ съел* [см. илл. 37] публикация – Cartoonbank.ru) понятен и смешон только отчасти, да и то только публике, знающей культовый фильм (и бесчисленные вариации по его мотивам – комиксы, аниме, компьютерные игры) *The Matrix / Матрица* (вышел на экраны США 31 марта 1999; реж. – The Wachowski Brothers / братья Вачовски). Соль же картинки содержится в наборе инструментов и реплике представителя Internet-сервиса «Я в этом деле @ съел», которую надо не только видеть, но и читать на русском, то есть вербализовать знак «@» как «собаку», что невозможно в случае языков, где «@» называют иначе. Даже там, где знак «@», так сказать, съедобен – типа «chiocciola»,

«caracol», «caragol», «zavináč», «shtrudel» или «kanelbulle». Подыскать семантический эквивалент русского фразеологизма «Я в этом деле собаку съел» в значении *‘по собственному длительному опыту знаю все тонкости такого дела’*, естественно, возможно, но он никак не свяжется со знаком «@» (в польском, напр., говорят «(wszystkie) zęby na tym zjadłem / буквально: ‘я (все) зубы на этом съел’», но в болгарском «Аз в тази работа съм врял и кипял / ‘Я в этом деле варился и кипятился’», в венгерском «Ebben nagy mester vagyok / A kisujjában van a dolog» или в итальянском «Mangiare la foglia / Съесть лист, т.е., понять где собака зарыта, раскусить, в чем дело, разобраться, сообразить что к чему») и не получится решительно ничего.

Сюжет польской картинки *Człowiek pochodzi od małpy / Человек произошел от обезьяны* [см. илл. 40] и его решение восходит к широко распространенным традиционным иллюстрациям эволюции – несколько фигур (тут – четыре) выстраиваются по принципу выпрямления – от согнутого (на четвереньках) силуэта обезьяны по шагающую фигуру человека (иногда – снова согнутого, но уже за столом у компьютера). Здесь же предполагающаяся обезьяна представлена знаком «@», который в очередных фазах постепенно раскручивается и выпрямляется (попутно обретая ноги, подобие рук и головы) и завершается фигурой гордо шествующего человека.

Для тех, в чьем языке название знака «@» никак не связано со значением *‘обезьяна’*, эта картинка вовсе будет непонятна даже на ее визуальном уровне, а перевод надписи на виньете *Człowiek pochodzi od małpy / Человек произошел от обезьяны* ничуть не поможет и вызовет недоумение. Кстати, и американские поляки говорят не «małpa / обезьяна», а на своем местном жаргоне – «kotek, ogon / кошечка, хвост». Тут нет возможности даже подменить визуальный ряд (как собачек антропоморфными улитками или червячками в случае открытки *Художник за работой*). Дело в том, что этот визуальный ряд (его сюжет) связан с непреодолимой, обязующей на всех языках, вербализацией «Человек произошел от обезьяны», тогда как названия знака «@» метафоричны, вариативны, изменчивы от языка к языку (а тем самым и визуализируются не одинаково).

Собака с дискетой

Если относительно известно, откуда взялся знак «@» (в России / СССР он появился лишь вместе с компьютерами), то его русское название «собака / собачка» скорее всего мистифицируется. Если даже согласиться, что оно подразумевает некое сходство со свернувшейся спящей собакой, то все равно возникает вопрос, а почему не нечто не менее сходное другое (та же кошка, улитка или хотя бы крендель)? Есть и такой вариант, что название «собака» появилось и закрепилось под влиянием созданной в 1984 году первой интернетной сети для передачи сообщений Фидонет (FidoNet; программист – Tom Jennings / Том Дженнингс), эмблемой которой был именно схематический, начертанный символами ASCII, рисунок собаки (говорят даже, что таксы Fido самого Дженнингса, хотя, по другим источникам, у него никакой собаки не было; автор этого логотипа – John Madil / Джон Мэдил): сидящая собачка держит в зубах дискету, а пуговка носа имеет вид угловатого знака «@» [см. илл. 38].

И еще вариант. «По другой версии, происхождение названия «собака» связано с компьютерной игрой *Adventure*, в которой игрока сопровождал пес, которого можно было посылать с разведывательными миссиями и который обозначался символом @.»¹

Название «собака» настолько прочно вошло в язык интернавтов, что на запрос «собака» или «памятник собаке» поисковики показывают не только собак, но и знак «@» (а на запрос «памятник @» – просто любые памятники и никаких «@»). Так, в частности, оказалось, что в России есть уже три скульптурных изображения знака «@»:

– Классический, выдавленный в бетонной плите 1,5х1,5 метра на площади перед зданием с офисами «РСН-Чита», «Русского радио», информационного интернет-агентства «Чита.Ру» в Чите (установлен 29 апреля 2006 года; по инициативе активистов читинского интернет-ресурса «Неформат») [см. илл. 41].

¹ Цит. по статье @ в Википедии: <http://ru.wikipedia.org/wiki/@> и ср. статью: Почему значок @ в электронной почте называют «собака» на сайте http://www.piranya-net.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=29&Itemid=25.

– Классический, но в виде стоящей буквенной скульптуры на небольшом постаменте в аллее Октябрьского проспекта в Кирове [см. илл. 42] (25 августа 2013 года; инициаторы проекта – блогеры (ikirov.ru))¹ в The Pride of Valley Sculpture Park [Rushmoor, England]².

– Шаро- или глобусообразная форма, с одной, более вогнутой и, так сказать, засасывающей стороны которой формируется «@», а с другой, более выпуклой и расслоенной, надпись на нескольких языках «Дружба без границ», в том числе и по-латыни «Amiticia sine limitibus» в Троицке под Москвой [см. илл. 45-46] (макет был установлен 26-го июня 2009, даты каменной реализации нет; скульптор – Александр Васильев [в некоторых источниках он обозначен как Веселов]). Показательно при этом, что интернетавты описывают его, равно как и читинский, именно как «памятник электронной собаке / собачке», тем не менее, в отличие от графики скульптурных реализаций знака «@» в образе собак, улиток или обезьян пока не видно, хотя и тут особых пластических препятствий нет, кроме того же, что и в случае графики – сюрреалистическая гибридность из-за обязательности некоего маркера, опознаваемого как электронное «@» (так скульптура *Ágaskodó csiga / Буйная улитка* в Будапеште (Budapest IX. kerület, Dési Huber utca, установлена в 2002; автор – Csákvári Nagy Lajos [1923] в беларуском, итальянском, каталонском или украинском контексте вполне успешно могла бы читаться как электронный «сьлімак», «смоўж», «chiocciola», «сарагол» или «равлик», «слимачок», но не в венгерском, если бы даже маркировать ее дополнительно – знаком «@» или каким компьютерным окружением, поскольку в венгерском «@» вовсе не «csiga» [см. илл. 12]; даже украинская настенная кованая скоба в виде равлика / улитки с выразительным «@» на спине вместо ракушки для подвески цветочниц [*Підставка (кріплення) для підвісної*

¹ Он похож на парковую металлическую скульптуру «@» скульптурной композиции из трех знаков «! @ ?» [см. илл. 43-44] [на некоторых фотографиях – «? @ !»]

² Год не указан, есть только даты фотографий в интернете, предположительно самая ранняя из них выложена 12 августа 2006; автор тоже не назван, а название вероятнее всего публикаторов фотографий – то *A Swear Word / Проклятельство*, то *A Rude 3 Letter Word / Грубое, бранное 3-буквенное слово*.

kvitki – *Равлик* предлагаемая на сайте <http://kovka.com.ua/ua/> будет понятна только там, где «@» называют улиткой, но и тогда ей полагается найти соответствующее мотивирующее место, иначе так и останется замысловатой безделушкой) [см. илл. 11].

Тем временем самих скульптур («памятников»), связанных с компьютерной тематикой (атрибутикой типа клавиатура, мышь, дискета, флешка / pendrive, лэптоп, ноутбук, дисплей) или посвященных Стиву Джобсу (Steve Jobs [1955-2011]) и его Яблоку (символу-логотипу Apple), уже не счесть (см., в частности, памятники в Одессе (открыт 5 октября 2012 при Новосельской улице; автор – Кирило Максименко), в Будапеште (открыт 21 декабря 2011 в Graphisoft Park, Budapest; автор – Ernő Tóth) и ср. памятник *Imre Kálmán* у здания Театра Оперетты (Operettszínház előtt Budapest VI ker; открыт 20 октября 2007; автор – Gábor Veres), где рядом с сидящей на скамейке фигурой Кальмана установлен действующий лэптоп.

Вестовой на велосипеде

Скульптура *The Internet Messenger* (2000; примыкающий к Тель-Авиву город Холон / Holon; автор – Buky [Moshe] Schwartz [1932-2009]) имеет иной характер – это и не изображение знака «@», и не реализация его названия¹.

Общая фигура скульптуры опознается легко – это велосипедист на велосипеде. Но они особые.

Велосипед – оба колеса большие @ и @, голова велосипедиста тоже имеет форму @. Это получается, поскольку скульптура плоская и к тому же ажурная, и лучше всего смотрится с профиля – как графика или кружевная бумажная силуэтная вырезка (восходящая к еврейскому искусству «פירורי פתח», польск. «wycinanka», укр. «витинанка», бел. «выцінанка», англ. «papercutting»). Третье измерение тоже есть –

¹ Никаких намеков не только на израильские «kruchit / shtrudel // крухит / штрудель», но и на иноязычные названия, а концептуализация Интернета – посвящение новой информативной эпохе («A tribute to the new information age»), составленная, однако, почти исключительно из интернетной (электронной) мотивики [см. илл. 47-50].

велосипедист крылат, однако крылья видно, если смотреть спереди или сзади. Оптимальный же ракурс – искоса спереди или сзади. Крылья особые – это три обращенных назад WWW (но и сзади отчетливо читаются как WWW, то есть как аббревиатура названия системы доступа к связанным между собой документам, расположенным на различных компьютерах, подключенных к Интернету – *World Wide Web / Всемирная паутина*), сама же фигура велосипедиста вкомпонована в срединное W, в место слияния составных V и V. Целое дополняет плоское чугунное подножье, по которому катит велосипед. По форме это – компьютерная мышь, с извилистым и теряющимся в траве хвостиком. Заодно этот хвостик сильно динамизирует скульптуру, но это видно сверху, если подойти поближе (издали мышь не видно – создается впечатление, будто велосипедист мчится прямо по коврику-газону).

«Дайте гляну, если червивый – брать не буду!»*

Повторим лишний раз, что ни на уровне названий, ни на уровне их визуализации «собака», «обезьяна / мајмунчић / maľpa, afna», «улитка / равлик / смоўж / chiocciola, caragol», «червяк / kukас», «штрудель / shtrudel» и т.д. семантически неактивны. Возможная их семантика никак не вписывается в семантику знака «@». Наоборот, ее активизация скорее противопоказана, поскольку вела бы в сторону концептуализации электронной почты как *‘собачьей / обезьяньей / улиточной, т.е. замедленной, или червивой почты’*. Красноречивее всего это показывают такие изображения знака «@», где он получает дьявольские рожки [см. илл. 27], или картинка Евгения Крана (1960) (см. сайт: cartoon.Kulichki.ru) с собакой на цепи, прикрепленной к конверту со знаком «@» в качестве печати [см. илл. 18]. Но это не концепты электронной почты как таковой, этим сущностью электронной почты не раскрывается и не семантизируется, обыгрываются лишь всякие нежелательные ее последствия. Знак «@» с рожками лучше всего только видеть, а читать / называть не его, а только эти рожки и понимать их как предупредительный знак коварства. Зато у Крана, наоборот, активизируется ассоциативный потенциал названия «собака». И, тем не менее, это ассоциации другого, внешнего по отношению к электронной связи, ряда (неслучайно кто-то из интернавтов подписал эту картинку якобы уже расхожим афоризмом «Сервер входящей электронной почты – это место, куда спускают всех

собак»). На другой карикатуре Крана изображена сценка покупки компьютера – покупает (вероятно, наслушавшийся про всяких вирусов) грибник с корзиной в одной и ножом в другой руке и говорит: «Дайте гляну, если червивый – брать не буду!» (см. сайт: cartoon.Kulichki.ru) [см. илл. 28]. В его отечественном, российском, контексте эта картинка понимается как антивирусная и заодно как насмешка над распространенными представлениями о компьютерных вирусах (будто они не только проникают в программы во время работы в сети, но и вообще ими заражены уже сами аппараты). Зато в венгерском, где «червяком» называют знак «@», возможны и ассоциации с опасностью электронной почты, что опять-таки концептуализирует не электронную почту как таковую, а злоупотребление ею (как и всякой другой).

Однако поскольку венгры называют знак «@» «kukac / червяк», то возможно и другое прочтение: «Nem veszem (vásárolom) meg, ha kukacos / брать / покупать не буду, если червивый, если он с «червяком», т.е., если с электронной почтой»).

Кукас / червяк*

Червяк, особенно фруктовый, – один из популярных антропоморфных персонажей многих стихов, сказок, картинок для детей и интернетных приколов в разных странах. По ряду причин в эпоху интернета он оказался почти в идеальном положении. С одной стороны, его образу благоприятствует название компьютерной фирмы *Apple / Яблоко* и ее логотип (не редкость остроумные рисунки этого яблока с червячком). С другой – антивирусные программы с их лексикой (включающей слово «worm / червяк») и их иконографическим рядом (вирусы и червяки часто изображаются одинаково; таковы, напр., картинки на упаковках и дискетах одной из первых польской антивирусной программы *MKS-vir*) [см. илл. 25 и 26].

В Венгрии эта семиотическая / семантическая потенция усиливается еще и за счет того, что и электроника фирмы *Apple* там более распространена, и сам знак электронной почты «@» (а в популярном восприятии и интернета вообще) называется по-венгерски именно «червяком».

Так, в частности, обыгрывается «kukac» в детском стишке Мушкат Жужи [Muskát Zsuzsa] *Kukacos* (буквально «неряха», «грязнуля», но и «червивый»):

Üzenetet írt a kukac:
Ha nem tanulsz buta maradsz!
Almában ne keress engem,
ott vagyok az interneten¹.

В свободном переводе:

Червяк послал мессидж (послание):
Если не учишься, останешься глупым!
Не ищи меня в яблоке,
Я в Интернете.

А сам стишок декламируется ребенком и сопровождается соответствующей картинкой – знак «@» с удивленной, укорительной, панической рожицей внутри овала курсивного «a» [см. илл. 31].

То, что заглавие и содержание стишка не владеющим венгерским приходится объяснять, – естественно (каждый, даже родственник, язык нуждается в переводе, а культура и быт в объяснении). Зато картинки, по распространенным представлениям, считаются понятными. Однако не все и не всегда.

На мой опрос среди друзей (владеющих несколькими языками и постоянно пользующихся интернетом) «проверяю понятность картинки. Что на ней изображено (с чем ассоциируется)?» пришли такие ответы: все опознали знак «@», но рожицу назвали на своем – «собака /собачка», «małpa / małpka» – правда, с некоторыми оговорками или с дополнениями типа «змейка, добрый ужик», «смешное пресмыкающееся из мультика», «Колобок», «смайлик», «duszek Каспер [отсылка к созданному в 1930-е годы (авторы – Seymour Reit и Joe Oriolo) персонажу мультфильма *Casper the Friendly Ghost* (в польском телевидении этот детский сериал шел в 1990-е годы и повторно в 2013)]», «постмодернистская улитка», «duże ucho /

¹ За помощь в переводе благодарю Katalin Szöke.

большое ухо» и даже «guzik / пуговица». Один ответ (Szőke Katalin, 18 марта 2014) из Венгрии пришел очень лаконичный – одно слово «Червь!». Внешне по-русски, но скорее всего по-венгерски, поскольку не ясно, что именно так названо – знак «@» или же рожица (возможно, что вопрос следовало формулировать иначе).

Среди множества других венгерских картинок, связанных с тематикой яблока, червяка, знака «@» и интернета вообще, есть и такие:

– Приглашающая развлечься «Unatkozol? Nézz be! / Скучно? Давайте посмотрим!» [см. илл. 32], на которой дана фотография красного яблока с начерченным на нем черной тушью знаком «@». Яблоко, хотя и не логотипное, а реальное, подразумевает скорее всего систему Apple (или символ познания), а знак «@» – не червивость / порочность, а связь и доступ к интересному.

– На картинке демотиватора с подписью «Kukacos alma – Rosszul csinálod», наоборот, изображен белый силуэт логотипа Apple на черном фоне, со знаком «@» в верхней левой части яблока, который, согласно подписи «Kukacos alma», тут следует читать именно по-венгерски – как «червяк» и понимать как «червивое (яблоко)», что уточняется продолжением «Rosszul csinálod / Делает неверно (вредит)» [см. илл. 33]. На иной (подписана «by: ReNi / Reginek: 3») дается то же, но буквально: красный силуэт логотипа Apple на сером фоне, в левой верхней части яблока из проделанной дырочки выглядывает розовый червяк с хитрой рожицей. Картинку поймут все, кому известны червивые яблоки, и истолкуют ее как знак вируса, тем не менее, не совсем так, как венгры – они увидят в этом червяке еще и визуализацию «kukac'a», т.е., интернетного знака «@».

– И еще один показательный прикол-шарж – *Steve Jobs és a karma* (подписана NYULTAMpontCOM; см. сайт: <http://nyultam.com/nagy-okossagok/steve-jobs-es-a-karma/>) с надписью над яблоком «Kard be, reincarnacio! / Fuck you, reincarnation! / К черту с реинкарнацией!» [см. илл. 34]. Из зрелого красного яблока выглядывает червяк, но в образе легко опознаваемой головы создателя Apple'a Стива Джобса (Steve Jobs [1955-2011]) на длинной тонкой шее. Картинка сопровождается комментарием:

«Hát, ha van humorérzéke a sorsnak, akkor Steve-et egy kukac képében szüli újra a világra. Es akkor verge orokke a hon

szeretett álmában lehet / Ну, если вам не чуждо чувство юмора по отношению к судьбе, то в день рождения Стив снова явился в земном облике. А потом всегда будет любимым на грани сна».

Ситуация родственна той, которая наблюдалась в случае польской картинки *Człowiek pochodzi od małpy* / *Человек произошел от обезьяны*. Но если там обезьяну подменяет рисунок выпрямляющегося «@», то здесь интернетный знак «@» подменен червяком – визуализацией его венгерского названия «kukac».

В картинке *Стив Джобс и карма* для иноязычного зрителя яблоко мотивируется знаниями, кто таков Стив Джобс, червяк яблоком (тоже знаниями, что яблоки бывают червивые), а сюжет получается двусмысленным (не ясно, как тут связываются червяк со Стивом Джобсом), а для владеющего венгерским все взаимомотивировано и в итоге изосеманлично: червяк мотивируется не столько яблоком-фруктом, сколько яблоком-названием и логотипом Apple, с одной стороны, и венгерским названием интернетного знака «@» – «kukac / червяк», с другой.

Отдельная проблема – часто встречающиеся в интернете изображения логотипа Apple с выглядывающим из него червяком [см. илл. 29-30]. За пределами венгерского они воспринимаются то как издевательства над фирмой Apple (некими ее несовершенствами), то как предупреждения о вирусных инфекциях. Как такие картинки видят / понимают и отличают от своих венгры с их «kukac'ом» – вопрос открытый, требует широкого опроса.

Весть и El caracol y el ángel

Вкомпонованные в скульптуру *Вестовой на велосипеде* Буки Шварца знаки «@» в силу ее локализации свободны от языка (а если язык и включается, то это зависит от публики, которая в Израиле принципиально многоязычна). Поэтому концептуализирующее начало покоится тут в велосипеде, фигуре велосипедиста и, особенно, в его окрылении. То есть, в тех запасах коннотаций, какие им полагаются европейской (считающейся относительно универсальной) культурой.

В первую очередь это ассоциации с античным вестовым-посланцем Гермесом / Меркурием. И так, в частности, как «Modern Hermes / Современный Гермес» и выложена фотография этой

скульптуры в Wikimedia Commons – File: Modern Hermes.jpg. На таком же основании возможна и интерпретация в категориях ангела, тем более, что этому способствует не только иконографическая традиция изображать ангелов в антропоморфном облике с крыльями за спиной, но и само, вошедшее в множество языков, слово «ангел» (др.-греч. ἄγγελος, *ангелос* – ‘вестник, посланец’). Москвичи в этот контекст могут свободно включить, напр., скульптуру сидящего на льве крылатого ангела в Брюсовом переулке (напротив церкви Воскресения Христова), на невысоком постаменте которой высечено именно такое ее название – *Весть* (1994; авторы скульптуры – Александр Б. Лягин и Сергей Е. Мольков) ([см. илл. 57]).

Из более широкого контекста здесь уместно напомнить и скульптуру Сальвадора Дали *Улитка и Ангел* или просто *Улитка* / *El caracol y el ángel* / *Snail and the Angel* (1977; Salvador Felip Jacint Dalí i Domènech [1904-1989]; (хранится в парижском музее *Вселенная Дали* [*L'Espace Dalí*, Montmartre, 11 Rue Poulbot, Paris]; а также на родине Галы – Елены Дьяконовой – в Казани, в Государственном музее изобразительных искусств Республики Татарстан [коллекция Александра Шадрина, приобретенная в 2006 году у европейского фонда *Мир Дали*]) [см. илл. 58].

Для разбираемой проблематики скульптура Дали интересна по нескольким соображениям. Не только из-за фигуры крылатого Ангела на ракушке Улитки или из-за спирального узора этой ракушки. Дело еще в том, что Дали оснастил эту Улитку гермесовыми крылышками, что ввел в оборот своеобразную мифологию, и что для тех, кто знак «@» называет «улиткой» (каталонцы, итальянцы, беларусы, украинцы), это, так сказать, не сюрреалистический, а естественный контекст для концептуализации электронного знака: парадигма Дали «замкнутая на себе приземленная улитка → разворачивающаяся в бесконечность спираль ракушки-домика → отрытый воспаряющий вовне одухотворенный ангел» помогает увидеть аналогичную парадигму в скульптуре Шварца: «мышь как привязанное к земле → велосипед как подвижный, но все-таки медленный и ограниченный → крылья велосипедиста как знак бесконечного полета и сиюминутной связи».

Автомифологию самого Дали про мотив улитки в его творчестве пересказывают и толкуют по-разному. В частности и так:

собравшись на почту, Дали увидел на багажнике своего велосипеда улитку, но не сбросил ее, а прокатил ее до почты и обратно, т.е. оторвал от реальности и показал ей космос (см. сайт. rg.ru 4 февраля 2010 г., публикация – Олег Корякин, Казань). Случилось ли такое, или это только легенда, мало существенно. Важнее другое – на каком языке (коде) воспринял или сочинил этот факт сам Дали, и на каком языке (коде) он истолковывается.

Крылатое колесо

Дали, прилаживая улитке крылышки, а Шварц своему велосипедисту крылья, именно при помощи крыльев переводят их в качественно иное измерение, за пределы привычного бытия. При этом если Дали крылышки присочинил, занимая их у сандалий античного Гермеса, то Шварц, оставаясь в долгу у той же семиосферы, дополнительно открыл их в графической форме аббревиатуры «WWW». Остальное же на деле тоже заимствование или, корректнее говоря, семиотическая преемственность.

Крылья и велосипедист в европейском восприятии – очевидность. Велосипед с самого начала его изобретения и увлечения новым видом езды изображался в движении, а движение передавалось, в частности, развевающимися за спиной циклистов (англ. cyclist) полами (крыльями) накидок, реющими шарфами и лентами, клубящимися шлейфами платьев, иногда облаком волос. Этот образ сохранился и в наше время, часто именно в виде крыльев, то за спиной у велосипедиста, то у колес [см. илл. 51-52]¹.

Не менее показательна и лексика, описывающая езду на велосипеде, ср. хотя бы «Bicycle Flight / Велополет»; «Imagine that as you're riding your bicycle down the street, it grows wings and begins to fly. What happens next? Where does it take you? / Представь, что ты катишься по улице на велосипеде, а у него вырастают крылья и он взлетает. И что же дальше? Куда он тебя уносит?»; «If I were on a bike and it grew wings, it would take me to a magical land. Если бы я оказался

¹ См., напр., сайты: <http://bluedoorbicycles.com/index.php/products/electric-bikes/>; <http://younginklings.org/the-ink-splat/bicycle-flight/>; статью от 17 сентября 1913 года *Как установить крылья на велосипед?* на сайте http://bikes.sportiv.ru/n_velopoleznosti/215.htm.

на велике и он обрел крылья, он унес бы меня в сказочную страну» (Walter, 4th grader).

Но крылатый велосипед – позднее и вторичное образование. Ближайший его предшественник – железная дорога, а точнее – ее эмблематика. Речь о древнейшем символе крылатого солнечного диска, круга и колеса, которым художники XIX века концептуализировали поезд / паровоз как покорение пространства (расстояний), прогресс и оживление косной материи (хотя на противоположном полюсе той же парадигмы железная дорога с ее паровозом воспринималась как хтоническое чудовище, огненный змей, нечистая сила).

Как говорит Алексей Михайлов в статье *AlterLogo «Российских железных дорог»* (см.: в № 11 журнала *Identity* или на сайте <http://www.sostav.ru/articles/2007/11/26/ko1/>):

«В самом широком смысле это олицетворение материи в состоянии сублимации и преобразования. [...]

[...] такое происхождение железнодорожного символа «крылатого колеса» привело к тому, что этот знак чрезвычайно прочно стал ассоциироваться с железнодорожной тематикой у большинства представителей европейской (точнее – западной) культуры. Настолько сильно, что даже один из самых знаменитых психологов, один из создателей психологии как науки – Карл Густав Юнг, анализируя в своих работах понятие «символа», в качестве общеизвестного и общепринятого примера ссылается именно на этот знак. Данные традиции оказались настолько крепкими, что до сих пор логотипы множества железнодорожных компаний по всему миру используют этот знак в разной степени стилизации.»

В частности, в виде такой эмблемы (крылатое колесо на рельсе) поставлен скульптурный памятный знак в Люксембурге, на месте давней станции (1888-го года) в граничащем с Германией местечке Böttel / Bettel / Бэттель [см. илл. 53-54].

В России крылатое колесо включило в свою символику Главное Общество Российских Железных Дорог в 1871-ом году.

«Во времена СССР [...] долгое время использовался прежний знак «имперского» МПС – «топор и якорь». Некоторую особую символику имели представители железнодорожных войск. В частности, в 1924 г. в элементах военной формы снова начало использоваться «крылатое колесо» (первоначально – в качестве эмблемы службы ВОСО (военных сообщений).

С 1963 г. «крылатое колесо» «осеняет собой» и все «гражданское» железнодорожное ведомство. Ну а в 1994 г. вводится «комбинированный знак», содержащий окружность с помещенным в центре техническим знаком, справа и слева от которой располагались знаки «усеченной рессоры».

Данное обстоятельство, вероятно, и повлияло на то, что крылья колеса, уже достаточно стилизованные к этому времени, тоже стали считать изображением железнодорожной рессоры. Вместе с тем нагрудный знак не подвергся стилизации и сохранил каноническую форму.» (Алексей Михайлов, *«Российских железных дорог»* на сайте <http://www.sostav.ru/articles/2007/11/26/ko1/>)

В 2003–2007 годах логотипом «Российских Железных Дорог» была надпись «РЖД», внизу колесо с двумя крыльями, а под ним – перекрещённые молоток и разводной ключ [см. илл. 55-56]. Но в мае 2007 года руководство компании объявило о смене корпоративного имиджа и в результате конкурса в 2008 году ввело принципиально новый логотип – стилизованную аббревиатуру «РЖД» (его автор – Влад Ермолаев).

Велосипед, велосипедист, почтальон с велосипедом

В свою очередь велосипед тоже легко мифологизируется. Легче всего на французском и перенявших от него это название языках – «vélo», полная и более старая форма – «vélocipède» (от латинских «vēlōx / ‘быстрый’ и «pēs / ‘нога’»), буквально «быстроногий» (в античности один из эпитетов Гермеса / Меркурия). Название «pédicelle / vélocipède» обычно датируется 1868-ым годом и приписывается лионскому каретному инженеру Пьеру Мишо / Pierre Michaux. Не исключено, однако, что оно восходит к так же построенному названию

самоката «Laufmaschine / машина для ходьбы, бегунок» (получившего потом имя «дрезина» и «veloziped»), которую изобрел Karl von Drais / Карл Драйс или Дрез [1785-1851] в 1817 году, и на которой катались, отталкиваясь ногами от земли (педали и цепная передача появились в лишь в 1840-1862 годы).

Естественно, в ряде языков этого этимона нет, и данная семантика теряется. Ср: в болгарском «велосипедът / колело», в украинском «велосипед / самокат», с одной стороны, и с другой, – «bicycle / bike» в английском, «bicicleta» в каталонском, «bicicletta» в итальянском, «kerékrág» (буквально – ‘пара колес’) в венгерском и «dvokolo» (‘два колеса / двуколка’) в словенском («двуколый» встречается и в русском (см., напр., сайт <http://bikeherson.com.ua/viewtopic.php?id=188> и Велофорум Херсона» Фотоархив » ВЕЛОЖИВОПИСЬ <ДВА КОЛЕСА НА ХОЛСТЕ>), но в немецком уже «Fahrrad / Rad» и то же в чешском – «jízdní kolo» (‘ездовое / прокатное колесо’), а в польском первичные «welocyped» и «bicykl» быстро устарели, распространилось и закрепилось «rower» (от выпускавшей велосипеда [с 1883 года] британской фирмы Rover), соответственно «велосипедист» это «rowerzysta» (но в спортивном языке вся лексика связана с этимоном «колесо» – «kolarstwo, kolarski, kolarz», вероятно, калька с английского «cyclist»).

Более универсальной оказывается фигура велосипедиста. Однако не сама по себе, а в связи с почтой, точнее с почтальоном. Так, британская почта ввела велосипеды уже в 1880-е годы. С тех пор почтальон на велосипеде прочно вошел в быт всех европейских стран (в частности, 6 июля 2011 года пресс-служба Почты России сообщала о покупке 16 тысяч новых моделей велосипедов для ее почтальонов). В последние десятилетия появились, по-разному мотивированные, и городские скульптуры почтальона с велосипедом (многочисленных скульптур велосипедов, велосипедистов, как и «пеших» почтальонов – не учитываю).

Во Франции – *Почтальон, вручающий встреченной даме письмо* / *A Postman on Tour* в Пюто под Парижем на сквере в поблизости тамошнего почтамта (скульптор – Jean Louis Toutain [1948-2008]; Puteaux, Ile de France) [см. илл. 59].

В 2005 году (9 сентября) появилась скульптура *Паштальён / Почтальон* (авторы – Владимир Жбанов [1954–2012] и Евгений

Колчев) у кинотеатра *Октябрь* на проспекте Независимости в Минске (Беларусь) [см. илл. 60]. Этот *Почтальон* скорее всего разносчик газет подписчикам – газеты выглядывают из его растопыренной сумки, он сам тоже остановился и, оперевшись на велосипед, рассматривает то ли рекламный разворот какой-то газеты, то ли план города. Дело в том, что спонсором этой скульптуры является городская газета бесплатных объявлений «Из рук в руки».

В России имеются четыре:

– Нижний Новгород (10 сентября 2006; к сожалению, автор нигде не назван); этот *Почтальон* стоит на Большой Покровской, почти рядом с нижегородским главным почтамтом, где некогда находился предшественник почты – ямской двор [см. илл. 61].

– Елабуга / Алабуга. Композиция *Связист и почтальон* (открытие 24 августа 2007; скульптор – Владимир Демченко) состоит из двух фигур – *Связист* (монтер) на телеграфном столбе с рупором радиовещателя, и беседующая с ним *Почтальонша* с велосипедом [см. илл. 62].

– Луховицы под Москвой – напротив здания местной почты *Почтальон Печкин* (17 мая 2008; скульптор – Полина Горбунова) [см. илл. 63-64]. Это тоже многофигурная композиция – катящего на велосипеде Печкина сопровождают еще кот Матроскин, собака Шарик и севший на плечо галчонок Хватайка. Их, конечно, опознают те, кто знает произведения детского писателя Эдуарда Успенского и поставленные по ним советские мультфильмы (с самого раннего начиная – *Дядя Фёдор, пёс и кот: Матроскин и Шарик* – 1975 года).

– Раменское под Москвой – *Почтальон Печкин* (2011 год, скульптор – Олег Ершов). Здесь Печкин разъединен со своими товарищами (они сидят отдельно на скамейке у фонтана) и не едет, а идет, придерживая свой велосипед за руль.

Все эти скульптуры (не исключая и самую необычную по форме Toutain'a) реалистичны, так сказать, изобразительны. Почтальон опознается в них по униформе, по перекинутой через плечо сумке, и по велосипеду, который тоже дается стандартно (разницы моделей и некие условности обозначения спиц особой роли не играют). Похоже, что они опоздали по крайней мере на полстолетия. В доинтернетную эпоху письмо и посредники – почта (почтовый ящик, почтовое окошко, марка, конверт), почтальон имели особый

семиотический ореол, вплоть до мистического. Письма писали и писем ждали, появление почтальона с письмом было незаурядным событием, почтальона или девушку в окошке считали своеобразной заведующей вестями инстанцией (как раз их спрашивали «Когда письмо дойдет / придет?») и благодарно воспринимали ответы типа «Скоро» или «Ждите, пишут»). Теперь тот временной разрыв, сократившийся до мгновения, и те посредники, хотя и не исчезли, но превратились в иную, едва осязаемую, «виртуальную» реальность, и прежнюю «мистику» приходится рассказывать / объяснять. В указанных скульптурах она наличествует, пожалуй, только у Toutain'a в виде экзатичности фигур Адресатки и вручающего письмо Почтальона. Остальные – ничего не концептуализируют, остаются на уровне этнографических иллюстраций (особенно скульптуры в Нижнем Новгороде и в Елабуге) или, в лучшем случае, занимают место ушедших в прошлое барочных статуй (сирен, сатиров, муз, медуз, нептунов, но и пресловутых девушек с веслом). Их следует рассматривать в одном ряду с запрудившими тротуары и скверы многих городов фотографов, парикмахеров, дворников, сантехников, трубочистов, чистильщиков, корабельников, торговков, зазывал, гармонистов, бабушек-вязальниц, городских, попрошаек, бродяг. Скорее всего, они восполняют огромный пробел истории – повышают ранг и вводят в сознание и в публичную иконосферу то, что прежние историографические и эстетические каноны держали за своими пределами – быт и жизненно важные для общества занятия и профессии. В несколько другом положении были литература и живопись, но они не соперничали с имиджем истории и городского пространства и, по всей вероятности, неслучайно большинство интенавтов не находят этим фигурам подходящего названия и говорят / пишут «памятник» (не только по-русски или по-польски; по-английски преобладает однако более адекватное «sculpture / statue»).

Ушедший ореол этих исторических персонажей не восстановить / оживить, остается только заимствовать его у литературы и дневниковых бытоописаний и превратить в набор давних мифологем. Возможно, что поэтому как раз так повсеместно явление скульптуризации (аналогично экранизациям и инсценировкам) популярных литературных, анекдотических персонажей и киногероев (ср., напр., заскульптуренность России и Украины героями Ильфа и

Петрова, Гоголя, Чехова [в Томске и Таганроге], Лескова [в Орле и Челябинске], литературные дворики в Одессе [открытый в 1995 году *Сад скульптур* при Одесском Литературном музее (1977)] и Петербурге [открытый 21 октября 2002 года *Парк современной скульптуры* во дворе филологического факультета СПбГУ на Университетская наб., д. 11], Раменское и Хабаровск с их скульптурами по мотивам популярных мультфильмов [в Польше такая тенденция наблюдается в сlying своей киностудией городе Лодзь / Łódź] или окружение цирков, кукольных и детских театров [Киев, Минск, Гомель], а драматических – фигурами персонажей [актеров в соответствующих ролях], как это имеет место вокруг нового здания Национального Театра в Будапеште [*Nemzeti Színház* – открыт 15 марта 2002 года; архитектор – Mária Siklós / Мария Шиклош].

Возвращаясь к фигуре с велосипедом, небезынтересно отметить и такой факт. На сайте от 26 февраля 2013 <http://bip-club.ru/topic/737-polsha-den-vtoroj-poznan-pervoe-znakomstvo/> автор заметки – Михаил (по всей вероятности, из России) рассказывает, как, будучи проездом в Познани, принял скульптуру с велосипедом за памятник почтальону:

«Дойдя до перекрестка, мы повернули направо. Там нас привлек замечательный памятник. Конечно же, мы не смогли пройти мимо. Ребенок сразу полез фотографироваться.

Сначала я подумал, что это памятник почтальону. Так подумал, наверно, потому, что в детстве я часто встречал почтальонов на велосипеде и с сумкой с письмами и газетами через плечо. И эти два образа совпали в этом памятнике. Сфотографировав ребенка, сделал фото памятника на память. На самом же деле это памятник Старый Марыч» [должно быть «Марых» – польское «ch / x» он читает на английский лад – как «ч» – J.F.].

Действительно – это *Stary Marych* / *Старый Марых* (открыт 20 марта 2001; скульптор – Robert Sobociński / Роберт Собоциньски [1960]) (у стечения улиц Półwiejska и Strzelecka, Poznań / Познань) (Польша) [см. илл. 65-66]. Фиктивный литературный персонаж балагур познанских радиопередач на местном диалекте *Blubry Starego*

Marycha / *Балагурки Старого Марыха*, продолжавшихся семнадцать лет (с 13 февраля 1983 по 31 декабря 1999; автор текстов – Juliusz Kubel / Юлиуш Кубэль; исполнитель-чтец – актер Marian Pogasz / Мариан Погаш, черты лица которого опознаются и в скульптуре). Стоит на мостовой с велосипедом, к рулю которого приторочен внушительный, но уже потрепанный, портфель (согласно некоторым интернавам, – символ поэзии). Для познания – колоритная «народная» фигура, с готовой, порожденной радиопередачами семантикой, и, дополнительно, привлекающая отсутствием пафоса (тогда – в 2001 – в Польше скульптуры по мостовым еще не ходили, преобладала эстетика изыятых из окружения памятников на пьедесталах достойным историческим деятелям). Не зная, кто такой, его можно принять за любого дядьку, прикатившего в город на велосипеде по делам, в том числе и за почтальона. И это как раз благодаря велосипеду и отчасти портфелю. Иначе говоря, даже если бы это и был почтальон, то почту он не концептуализирует, семантически не обогащает – все остается на уровне опознавательных знаков (идентифицирующих атрибутов).

Для тех, кто знает такую фигуру почтальона (по опыту, по живописи, по кино, по фотографиям, по литературным описаниям), *Вестовой на велосипеде* / *The Internet Messenger* Буки Шварца легко ассоциируется с идеей почты / почтальона, но дополнительно концептуализированной и осовремененной. Отживающий культурный код занимает место базового – опознавательного («почтальон»), а интернетная атрибутика («@», «WWW» и «мышь») – концептуализирующего, интерпретирующего.

Для тех, в чьем ассоциативном фонде фигура почтальона уже не активна (а то и вообще отсутствует), остаются только опознаваемость знаков интернета («@», аббревиатура «WWW» и отчасти «мышь», которая, все время меняет свой вид и, совершенствуясь, постепенно выходит из употребления) и концептуализация в категориях довольно устойчивого античного кода («крылья» → «Гермес») без промежуточного звена «почтальон».

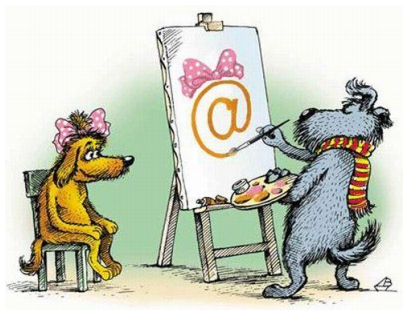
Естественно, направление концептуализации изменчиво – зависит от того, что зритель посчитает тут исходным предметом изображения. Еще более изменчивы прочтения-интерпретации – они зависят как от культурной «энциклопедии» воспринимающего, так и

от его языка, т.е. от того, на каком языке он артикулирует (называет, вербализирует) и опознаваемое, и интерпретирующие объяснения.

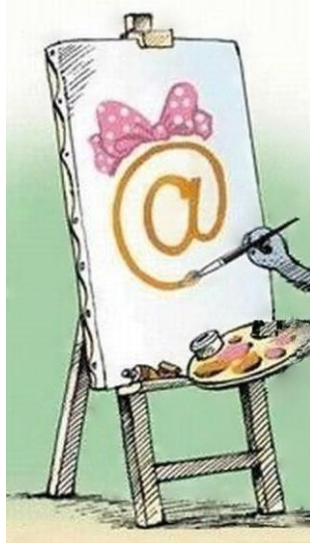
Что получается

И последнее замечание. Только выход за пределы своего языка и своей семиосферы позволяет увидеть их действенность и их ограниченность. Все рассмотренные картинки оказываются порождением конкретных языков. Там, где знак «@» называется коммерческим at / эт (в английском и калькирующих его языках, напр., в литовском [«comercial et»], латышском [«et»], эстонском [«kommerts ätt, kommerts märk»], отчасти финском [«ät merkki»] или турецком [«et»]) или же воспринимается как особая разновидность «а» (болгарский, хорватский, турецкий), остается только одна изобразительная практика – базирующаяся на начертательных или функциональных свойствах графемы «@», как, впрочем, и букв всякого алфавита с типографскими знаками вроде знаков препинания включительно.

Хотя буквы уже давно потеряли свои имена (типа «Аз – Буки – Веди») в пользу произносительного аспекта (типа «а – б – в»), тем не менее, время от времени их актуализируют, как активизируют давние или возникающие новые вызываемые их начертанием ассоциации-семантизации. Но тоже – в каждой культуре и в каждом из ее срезов по-своему. Вопрос крайне сложный. Поэтому о нем речь пойдет в другой работе.



1. Открытка *Художник за работой*
(автор – Валентин Дубинин)



2. Открытка *Художник за работой* (автор – Валентин Дубинин) (Деталь; кадровка и ретушь мои – J.F.)



3. Натюрморт с маковым рулетом / *Mákoskalács* (1910; художник – Fényes Adolf) (Венгрия)



4. Натюрморт с маковым рулетом / *Mákoskalács* (1910; художник – Fényes Adolf). (Венгрия) (Деталь; кадровка моя – J.F.)



5. Strucla z makiem / Маковый рулет
(Польша)



6. Pumpkin Cinnamon Rolls / Пирожное с
корицей (фото – интернет)



7. Итальянская улитка – Chiocciola



8. Каталонская улитка – Arrova / Caragol



9. Каталонская улитка – Arrova / Caragol



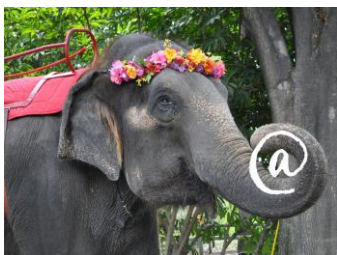
10. Итальянская улитка – Chiocciola



11. Украинская улитка – *Равлик*
(Підставка (кріплення) для підвісної квітки) (Украина)



12. Парковая скульптура *Буйная улитка / Ágaskodó csiga* (2002; автор – Csákvári Nagy Lajos) (Будапешт / Budapest) (Венгрия)



13. Шведский слоновый хобот – «snabel-a»



14. Шведский логотип слоновый хобот – «snabel-a» (Упсала / Upsala)



15. Логотип Internet-Café



16. Логотип Internet-Café



17. Проект вывески-логотипа для интернет-кафе *Сова* (2009-2012; дизайнер – Екатерина Толмакова) (Орел, Россия)



18. Комментируется афоризмом «Сервер входящей электронной почты – это место, куда спускают всех собак» (художник – Евгений Кран) (см. сайт: cartoon.Kulichki.ru) (Россия)



19. Вывеска компьютерного магазина «СоБаК@.ru» (Пермь, Россия) (фото 5 февраля 2012; публикация – Kaprizka)

СоБаК@.ru

20. Логотип «собак@.ru» (Россия)



21. Рекламный логотип корпорации Sony/Apple (фото – Интернет)



22. Рекламный логотип корпорации Sony/Apple
см. фотографию на сайте:
<http://www.design-laorosa.com/2010/10/possible-apple-and-sony-merger.html>; 28 октября 2010)



23. Венгерский «червяк / kukac» –
Плакат *Национального Конкурса
Электронной Карикатуры* (2013-го
года) – *Országos e-Karikatúra Pályázat*
(Budapest / Будапешт) (Венгрия)



24. Венгерский «червяк / kukac» – Плакат
*Национального Конкурса Электронной
Карикатуры* (2013-го года) – *Országos e-
Karikatúra Pályázat* (Budapest / Будапешт)
(деталь)



25. Дискета польской антивирусной программы MKS-vir (1990-е годы) (Польша)



26. Компьютерный червяк / вирус (см. сайт: <http://howtogetridofpopups.com/what-are-computer-worms/>)



27. «Bad Mail / Коварный мэйл»



28. Грибник покупает компьютер – (художник – Евгений Кран) (см. сайт: <http://www.evgeniykran.com/>)

cartoon.Kulichki.ru)



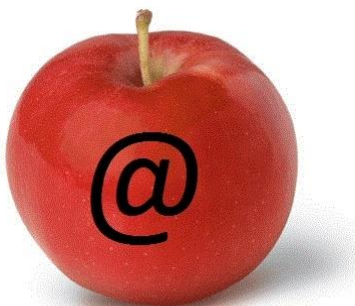
29. *W tym jabłku jest robak / В этом яблоке есть червяк* (Польша)



30. *Apple worm / Яблочный червяк*



31. Иллюстрация к стишку *Kukacos / Грязнуля* или *Неряха* Мушкат Жужи [Muskát Zsuzsa] (Венгрия)



Unatkozol? Nézz be! www.AZTADOM.CO
32. *Unatkozol? Nézz be! / Скучно? Давайте посмотрим!* (Венгрия)



33. Демотиватор *Kukacos alma – Rosszul csinálod* / Червивое яблоко (Венгрия)

Kapd be,
reinkarnáció!



figyelem

34. *Steve Jobs és a karma* / Стив Джобс и карма (Венгрия)



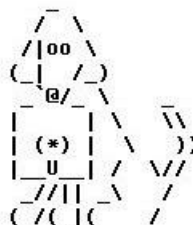
35. Логотип польской Всеобщей Сберегательной Кассы / РКО (Powszechna Kasa Oszczędności Bank Polski) (1968; дизайнер – Karol Śliwka)

polferries

36. Логотип польской судоходной компании пассажирских теплоходов на Балтике на линиях между Польшей и скандинавскими странами – Polferries (с 31 января 1976 года)



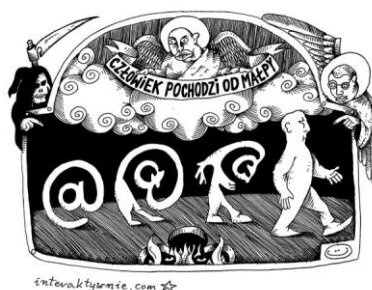
37. Кльomba в слове «@мин» (перевод 1345 года на болгарский *Хроники Манассия*) (Ватикан) (эпизод побега Париса и Елены в начале Троянской войны) (фото – Википедия)



38. Логотип сети FidoNet (1986; автор – John Madil / Джон Мэдил)



39. Я в этом деле @ съел (публикация – Cartoonbank.ru) (Россия)



40. Człowiek pochodzi od małpy / Человек произошел от обезьяны (публикация – interaktywnie.com) (Польша)



41. Скульптура электронной собаки / знака «@» (установлен 29 апреля 2006 года; по инициативе активистов читинского интернет-ресурса «Неформат»), (Чита, Россия)



42. Скульптура электронной собаки / знака «@» (25 августа 2013 года; инициаторы проекта – блогеры (ikirov.ru) (Киров, Россия)



43. Скульптура знака «@» (The Pride of Valley Sculpture Park, Rushmoor, England) (Великобритания)



44. Скульптура знака «@» (The Pride of Valley Sculpture Park, Rushmoor, England) (Великобритания) (деталь)



45. Скульптура электронной собаки /знака «@» – *Дружба без границ* (макет установлен 26-го июня 2009; автор – Александр Васильев) (Троицк под Москвой, Россия) (вид спереди)



46. Скульптура электронной собаки /знака «@» – *Дружба без границ* (макет установлен 26-го июня 2009; автор – Александр Васильев) (Троицк под Москвой, Россия) (вид сзади)



47. Скульптура *The Internet Messenger* (2000; автор – Buky [Moshe] Schwartz) примыкающий к Тель-Авиву город Холон / Holon. Israel) (Израиль)



48. Скульптура *The Internet Messenger* (2000; автор – Buky [Moshe] Schwartz) примыкающий к Тель-Авиву город Холон / Holon. Israel) (Израиль)



49. Скульптура *The Internet Messenger* (2000; автор – Buky [Moshe] Schwartz) примыкающий к Тель-Авиву город Холон / Holon, Israel) (Израиль)



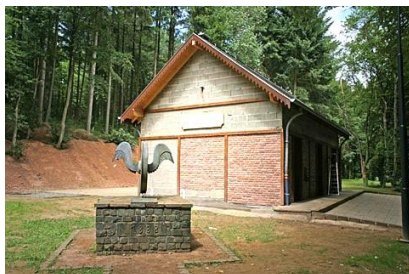
50. Скульптура *The Internet Messenger* (2000; автор – Buky [Moshe] Schwartz) примыкающий к Тель-Авиву город Холон / Holon, Israel) (Израиль) (деталь)



51. E-Bike (London / Лондон)



52. Bike with wings / Крылатый велосипед



53. Памятник-Эмблема железной дороги на месте станции 1888 года в граничащем с Германией местечке Бэттель / Bëttel / Bettel (фото 10 июля 2005) (Люксембург) (общий вид)



54. Памятник-Эмблема железной дороги на месте станции 1888 года в граничащем с Германией местечке Бэттель / Bëttel / Bettel (фото 26 июня 2001) (Люксембург) (деталь)



55. Эмблема Российских железных дорог (22 декабря 1994 до 2007) – (на форменном костюме и на тулье форменной фуражки) (Россия):



56. Логотип компании «Российские железные дороги» (2003-2007; в 2008 сменил совершенно другим) (Россия)



57. *Весть* (1994; авторы – Александр Б. Лягин и Сергей Е. Мольков) (Брюсов переулок, Москва) (Россия)



58. *El Caracol y el Angel / Улитка и Ангел* (1977) (автор – Salvador Dalí)



59. *Postman on Tour* (фото 15 декабря 2010; скульптор – Jean Louis Toutain [1948-2008]) (Пюто / Puteaux, Ile de France) (Франция).



60. *Паістальён / Почтальон* (9 сентября 2005; автор – Владимир Жбанов / Уладзімір Жбанаў) (праспект Незалежнасці, Мінск. Беларусь)



61. Почтальон (10 сентября 2006; скульптор не указан) (у Главпочтамта, Большая Покровская, Нижний Новгород) (Россия)



62. Связист и почтальон (24 августа 2007; скульптор – Владимир Демченко) (Елабуга) (Татарстан, Россия) (деталь композиции)



63. Почтальон Печкин с котом Матроскиным, собакой Шариком и галчонком Хватайкой – персонаж детского писателя Эдуарда Успенского и советских мультфильмов (17 мая 2008; автор – Полина Горбунова) (Луховицы под Москвой, Россия)



64. Почтальон Печкин с котом Матроскиным, собакой Шариком и галчонком Хватайкой – персонаж детского писателя Эдуарда Успенского и советских мультфильмов (17 мая 2008; автор – Полина Горбунова) (Луховицы под Москвой, Россия)



65. *Stary Marych / Старый Марых* (20 марта 2001; скульптор – Robert Sobociński / Роберт Собоциньски [1960]) (ul Półwiejska i ul Strzelecka, Poznań / Познань) (Польша)



66. *Stary Marych / Старый Марых* (20 марта 2001; скульптор – Robert Sobociński / Роберт Собоциньски [1960]) (ul Półwiejska i ul Strzelecka, Poznań / Познань) (Польша) (деталь)

МИФОПОЭТИКА

С.Д. Титаренко¹

Санкт-Петербургский университет

МИФОПОЭТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В КНИГЕ СТИХОВ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА «НЕЖНАЯ ТАЙНА. ЛЕПТА»: СИМВОЛИКА ЛУННОГО МИРА

Статья посвящена анализу малоизученного сборника стихов Вячеслава Иванова «Нежная Тайна. Лепта». Предметом специального анализа является лунарный миф, который основан на системе мифологических образов, символизирующих женское начало. Рассматриваются авторские стратегии мифологизации, основные сюжеты, мотивы и образы.

Ключевые слова: Вячеслав Иванов, русский символизм, мифопоэтика, архетип, символ, миф.

S.D. Titarenko

Saint Petersburg State University

MYTHOPOETICAL SOURCES IN THE POETRY BOOK BY VYACHESLAV IVANOV "TENDER MYSTERY. ЛЕПТА": SYMBOLISM OF LUNAR WORLD

The article analyzes a little-studied collection of verses by Vyacheslav Ivanov titled "Gentle Secret. Лепта". The subject of special attention is the lunar myth based on a system of mythological images symbolizing femininity. The writer considers V. Ivanov's strategy of mythologization, main themes, some motives and imagery.

¹ Светлана Дмитриевна Титаренко, доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета

Key words: Vyacheslav Ivanov, Russian Symbolism, myth poetics, archetype, symbol, myth.

Сборник Вяч. Иванова – теоретика русского символизма, называвшийся в первом издании: «Нежная Тайна. Лепта» (СПб.: Оры, 1912), как отмечает А.В. Лавров, носит переходный характер, так как являет своего рода postscriptum к петербургскому периоду творчества поэта и не осложнен системой лирических циклов, хотя выделяется «Лептой» (разделом стихотворений-посвящений друзьям и близким) [Лавров, 2002, с. 188].

В развитии мифологического сюжета сборника нашли отражение реальные события, связанные с женитьбой Иванова на своей приемной дочери – Вере Александровне Шварсалон после смерти ее матери и жены Вяч. Иванова – Л.Д. Зиновьевой-Аннибал. О.А.Шор в своей мифологизированной истории жизни Иванова писала, что «В.И. пришлось пережить тайну преемства между живыми и ушедшими как решающее событие своей личной жизни: <...> В.И. видел в дочери Лидии – дочь Деметры, Персефону Элевсинских мистерий» [Иванов, 1971, I, с. 133]. Вячеслав Иванов говорил М.С. Альтману о Вере Константиновне: «... я в ней вижу лик и отсвет моей любимой, ее матери, второй жены – Лидии Дмитриевны Зиновьевой-Аннибал», «я боюсь потерять ее так же внезапно, как потерял ее мать» [Альтман, 1995, с. 48].

Эта внезапность потери – важный элемент мифа о Деметре и Персефоне, так как Плутон (Аид) – бог подземного царства – похитил Персефону, когда она собирала цветы в долине. Страдающая Деметра искала ее, пока не узнала истину. Сюжет мифа в различных вариациях использовался в мировой литературе. Классическим образцом является гомеровский гимн «К Деметре», строки из которого Вяч. Иванов использовал в качестве эпиграфа к стихотворению «Красота», открывающего книгу стихов «Кормчие Звезды» (1903). Поэтому миф о Деметре и Персефоне начинает формироваться уже в первых сборниках поэта. В книге «Прозрачность» (1904) он находит глубокое воплощение в стихотворении «Персефона»: «Свершился год – / И небо синей, / И с темного лона / Я встаю, / И Матери – Гее / Венец вию, / И веду хоровод / Весенних дней, / О смертный род! – / Царица теней, / Персефона / <...>» [Иванов, 1971, I, с. 745]. Хоровод – символ празднования весны –

возвращения Персефоны, так как Плутон (Аид) по велению богов отпускает Персефону на девять месяцев из подземного царства.

В книге «Нежная Тайна» символическим становится загадочное число три. Оно в одной из версий мифа о Деметре и Персефоне означало лунную богиню Гекату как трех богинь, связанных с культом Великой Матери. Это триединое божество: Гея – Мать Земля, которую олицетворяет Деметра, Персефона – богиня подземного царства и Луна-Геката – богиня подлунного и лунного мира. Лунный мир с древнейших времен связан с символикой женского начала. Мать и Дочь символизируются в мифологии Луной как воплощением женского начала и ночной стороны души. В оргиастической эллинской религии, как пишет Ф.Ф. Зелинский, – участие в культе Великой Матери предварялось посвящением, что сближало этот культ, с одной стороны, – с элевсинским мифом, с другой, – с дионисийским [Зелинский, 2003, с. 190]. Поэтому элевсинский миф о Матери и Дочери мог рассматриваться Ивановым не как обособленный, лунарный, а как продолжение дионисийского, который был для его мифопоэтики принципом бытия и поэтики в целом [Козубовская, 1995, с. 91-110; Козубовская, 2011, с.150-170]. Переживая дионисийство, он воплощает лунарный миф в системе изоморфных образов как вечное возрождение и становление, как миф о самосозидании божественного начала в душе, сознании и жизнетворчестве.

Чтобы понять архетипическое значение лунной мифологии, обратимся к работам К.Г. Юнга. В мифологической традиции, на которую опирался в своих разысканиях Юнг, лунное начало Гекаты является частью мира Деметры и частью мира Персефоны. Он пишет, что двойственные отношения Деметры-Земли и Керы-Персефоны связаны с соучастницей преступления в гомеровском гимне «К Деметре» – Гекатой. «Триада ярких индивидуальных образов, – пишет он, – такими представлены в гимне три богини: Мать, Дочь и богиня Луны – Геката. Их скульптурные изображения можно перепутать...» [Юнг, 2004, с. 126]. Он высказывает предположение, что Геката – это еще одна Деметра – владычица ночи. «Можно предположить, – пишет он, – что греки называли Гекатой богиню, сочетающую в себе свойства луны, природу Деметры и черты Керы...». В триаде богинь гомеровского гимна «высвечивается идея связи между тремя аспектами мира: девушкой, матерью и луной...» [Юнг, 2004, с. 127], поэтому их

архетипом является троичная форма. Геката как повелительница трех царств – земли, небес и моря – упоминается в «Теогонии Гесиода», поэтому архаические изображения представляют ее как трехглавую богиню [Юнг, 2004, с. 128].

В московских и петербургских кругах сюжет женитьбы Иванова на падчерице был предметом обсуждений и злословия. По свидетельству М. Альтмана, поэт признавался, что в ответе на клевету его недругов им был написан ответ – стихотворение на латинском языке, которое было посвящено его третьей жене – падчерице, и там была использована «игра слов [vera * и] Вера» [Альтман, 1995, с. 75]. Комментируя стихотворение-посвящение Г.И. Чулкову («Истолкование сна»), представляющее ответный сонет Иванова на присланный ему сонет «Сон», А.В. Лавров отмечает полемический характер ивановского стихотворения-вызова его союзу с падчерицей [Лавров, 2002, с. 192-193]. На строки стихотворения Чулкова: «Медуза в ней и в ней же Прима-Вера» – Иванов отвечает: «Но хлынет блеск недольной синевы: / Жена грядет, одета светлой славой» [Иванов, 1979, III, с. 45].

Предвосхищением лунарного мифа было также стихотворение «Целящая» из книги Вяч. Иванова «Cor Ardens» (1911-1912). Оно имело посвящение: «Диотиме». Так называли Л.Д. Зиновьеву-Аннибал участники «платоновских симпозионов» на «Башне» Вяч. Иванова – литературно-художественном салоне в Петербурге (1905-1912). Мифологические события, воссозданные в этом стихотворении, связаны с внебрачным союзом Деметры и Иасия, который осуществился на трижды вспаханном поле, как свидетельствуют источники [Грейвс, 2005, с. 111]. Поэтому Деметра уподобляется в стихотворении Милитте и Кибеле. Ее образ спроецирован также на Изиду, ищущую и воскресающую мужа, а также на Марию Магдалину и ее мистический союз с Христом. Изоморфизм женских мифологических образов – важная особенность мифопоэтики Вяч. Иванова, как показали наши специальные исследования [Титаренко, 2012].

Сюжет священного брака позволяет проводить мифологические уподобления жены и матери, матери и дочери. Слово «тайна» – ключевое в мифопоэтике книги. Оно имеет множество значений, в том числе и восходящих к сокровенным элевсинским мистериям, которые понимались как мистическое тайнодействие. Все ритуалы элевсинских мистерий табуировались, как считают исследователи [Новосадский, 1887, Кереньи, 2007, Лауэнштайн, 1996].

Андрей Белый в примечаниях к статье «Проблема культуры», вошедшей в сборник «Символизм» (1910), приводя названия книг, посвященных мистериям, писал, что «в мистериях не преподавалось эзотерической доктрины, но творческая доктрина переживалась». «Элевсинские мистерии, – далее указывает он, – по мнению В. Иванова и других, – живой и действенный фокус культурной жизни Греции; впоследствии император Юлиан признавался, что не мистерии признаваемы с точки зрения учения неоплатоников, но, наоборот: самое это учение есть лишь эмблематическая передача того, что действительно происходит в мистериях» [Белый, 2010, с. 332-333].

В книге Дж. Фрэзера «Золотая ветвь», хорошо известной Иванову, приводится древнейшее толкование смысла мифологического двуединства матери-дочери как отражение близнечного архетипа. Оно основано на тождестве матери и дочери элевсинских мистерий – Деметры и Персефоны. Фрэзер пишет: «В пользу тождественности матери и дочери говорит не только большое сходство их художественных образов. Известно, что в великом святилище в Элевсине к ним обеим без особого различения их индивидуальных свойств и атрибутов постоянно применяли титул “две богини”, как будто они обе являются воплощением некой единой божественной субстанции» [Фрэзер, 1980, с. 441]. Это ритуальное представление связано с символикой плодородия матери-богини Деметры (Земли) и жизненной энергией дочери Персефоны – залога будущего урожая. Элевсинские мистерии также были связаны с культом мертвых и с надеждой на их будущее воскресение. Воскресение символизировала Кора-Персефона, возвращающаяся каждой весной из царства Плутона к матери Деметре. Она связывала подземный (хтонический) и земной мир.

Из исследований, проводимых английскими мифологами, известно, что солярные мифы связаны с образами священного царя или героя [Иванов Вяч. Вс., 1994, с. 461]. Солярный миф, сложившийся в книге «Cor Ardens», трансформируется в книге «Нежная Тайна» в солярно-лунарный. Это древнейшие дуалистические мифы, которые вызывают друг друга, как считает Вяч. Вс. Иванов [Иванов Вяч. Вс., 1994, с. 461]. В книге лирики «Нежная Тайна» Иванова-символиста сюжет основан на мифологии священного брака – *иерогамии*, центральными символами становятся алхимические образы царя и царицы. Носителями этой тайны являются многие близкие Иванову

люди, дружеские послания к которым входят в состав второй части сборника – «Лепты».

«Религия разрыва и разлучения», согласно мысли Иванова, «утверждала свою коренную идею в противоположении полов, основном и глубочайшем разъединении мира», и чувство пола, как он пишет, «было чувством всей тайны, подосновою всех боговещих, нечеловеческих переживаний духа» [Иванов, 1905: 6, с. 187]. С образом Л.Д. Зиновьевой-Аннибал Иванов связывал помощь своей жене – ее дочери при рождении их сына – Димитрия Вячеславовича. Вяч. Иванов говорил М. Альтману: «Тайна нежна» и приводил строки следующего стихотворения: «Шелест рощ умильный, / Рокот волн унылых – / Все доносит милых / Шепот замогильный...», вспоминая события рождения сына [Альтман, 1995, с. 73].

Н.И. Новосадский, труды которого хорошо знал Иванов, в книге об элевсинских мистериях пишет, что когда Нумерий начал разглашать тайны мистерий, к нему явились во сне Деметра и Персефона и выразили свой гнев за такой легкомысленный поступок [Новосадский, 1887, с. 6]. Исследователь приводит множество объяснений слову мистерия и большая часть из них заключается в этимологии слова «мистерия» в значении «тайна» или «телестика». Телестикой называли этап завершения мистерий, их исполнение, обряд [Новосадский, 1887, с. 12-13]. Во всяком случае, служение Деметре и Персефоне считалось тайным культом и, по свидетельству исследователей этого культа, было окружено священным ореолом глубокой тайны [Кереньи, 2000, с. 14-14] Д. Лауэнштайн, ссылаясь на оды Пиндара, писал, что таинства элевсинских мистерий позволяли поэтам осмыслить метаморфозы между двумя жизнями – исходом земной и новым ее началом» [Лауэнштайн, 1996, с. 11].

Интересна трактовка образов Деметры и Персефоны, сделанная также Ф.Ф. Зелинским. В своей работе «Рим и его религия» он в самом начале сравнивает греческую Деметру и римскую Цереру, чтобы понять «душу» римского язычества. Деметра и Церера – символы «возрождения хлеба», но Деметра – сила более трансцендентальная, символизирующая сам процесс возрождения, Церера – имманентная. В римской истории, как указывает Зелинский, это явление проявилось в феномене пандемонизма, то есть в обоготворении знаменательных для человеческой жизни моментов [Зелинский, 1910, с. 17].

Поэтому римский подтекст религиозного переживания элевсинского мифа о Деметре и Персефоне сыграл большое значение для автобиографического мифа, развиваемого в книге «Нежная Тайна». Он выявляется в образах «царского поезда» («Ты царским поездом назвал...») и «царя» («Уход царя»), который в лунных чарах ищет свой венец – алхимическое обретение царицы. Царь в мифологиях мира сочетал в себе космологическое и социальное начала как продолжение рода. Интересно, что созданию некоторых стихотворений предшествовала возникшая в сознании мелодия (мелос) или звучащая музыка. Вяч. Иванов вспоминал, как появилось стихотворение «Уход царя»: «Лидия (дочь) сочинила музыку и предложила мне подобрать к ней слова, результатом и явилась эта баллада» [Альтман, 1995, с. 73].

Алхимические образы царя и царицы связаны в структуре книги с представлениями древности о священном браке. Дж. Фрэзер в книге «Золотая ветвь» пишет, что ритуалом празднования священных браков в Древней Греции была брачная церемония. «Бога виноградной лозы Диониса в Афинах каждый год женили на Царице, и, по-видимому, существовала особая церемония заключения брачного союза богов» [Фрэзер, 1980, с. 166]. Мифология священного царя была известна Иванову по многим источникам, в том числе и книгам Дж. Фрэзера, Дж. Харрисон и другим, на которые он ссылается в «Эллинской религии...» и «Дионисе и прадионисийстве». У Фрэзера и Харрисон мифологический образ священного царя связан с архетипом Мирового Древа, его царство начинается со священного брака, что знаменует смену царств [Фрэзер, 1980, с. 18; Брагинская, 1994].

Путь царя к царице в сборнике «Нежная Тайна» подсказывает свет луны как символа женского начала. Луна–Геката – многозначный символ. В стихотворении «Зеркало Гекаты» поэтом воссоздан лунный мир чар и обольщения. Геката названа «двойником Мира». Она олицетворяет женский мир и противопоставлена своему двойнику – мужскому корреляту – Миру Солнца [Иванов, 1979, III, с. 37].

Одно из значений слова «Элевсин» Н.И. Новосадский объясняет этимологией обозначения места, где пребывают блаженные после их смерти. Доступ к этому месту открыт через посвящение в элевсинские мистерии. Новосадский выдвигает две точки зрения исследователей мифа о похищении Персефоны: лунарную и теллургическую. «Представители первой видели в образах Деметры и Керы луну и

разные ее фазы» (стоики, неоплатоники, Порфирий, Ямвлих), – пишет он, а теллургисты – землю – «аллегорическое представление того, как брошенное в землю зерно опять возвращается к жизни в виде растения» [Новосадский, 1887, с. 33]. Похищение Персефоны символизирует нисхождение душ в подземный мир, а ее возвращение – восхождение к Солнцу.

Лунная символика связана с ритуальной оргией. Приготовление к ритуальной оргии воспроизводится в стихотворении «Сон». Иванов писал, что глубинный смысл ритуальной оргии – в снятии всех граней, слиянии вещей, упразднении ограничений. Это древнейший смысл ритуального обряда оргазма как символа плодоносящих сил земли. Символика лунного света играет здесь большое значение. Анализируя орфические гимны, вобравшие в себя символику элевсинских мистерий, Н.И. Новосадский указывает на то, что в гимнах Персефоне «придаются эпитеты луны», что «Орфей также приписывал этой богине свойства луны» [Новосадский, 1900, с. 63]. Лунная символика присутствует во многих стихотворениях «Нежной Тайны», связана она и с Персефой, и с Деметрой. В «Послании на Кавказ (Юрию Верховскому)», помещенному в раздел «Лета» есть строки: «Я начал, помню, жить / В ночь лунную, в пещерах Колизея. / И долго жил той жизнью, живой / Впервые. / Вновь потом я умер. / Боль смертельная той смерти все жива...» [Иванов, 1979: III, с. 58].

Цикл «Материнство» из книги «Нежная Тайна» говорит читателям о состоявшемся лунном посвящении. В третьем стихотворении цикла есть строки: «Всем посвящения венцы / Нам были розданы; и свиток / Прочитан всем, – и всем напиток / летейский поднесли жрецы. // В древь Лабиринта все пловцы / Вошли с клубком заветных ниток...» [Иванов, 1979, III, с. 24]. Испытание лабиринтом преодолевается «Тайной нежной»: «Как двойственна душа магнита,/ Так Плоти Страсть с Могилой слита, / С рождением – Скорбь. Ее святя» [Иванов, 1979, III, с. 25].

Тема посвящения в тайны Элевсина возникает и в предшествующих сборниках Вяч. Иванова, напр., в книге лирики «Сог Ardens», в стихотворении «Аттика и Галилея». О посвящении говорит «венки элевсинский», одеваемый на миста: «Мой венки элевсинский веяньем тонким / Ласкала Афина; мединица Гимета ... / <...> Но белее – лилия Галилеи!» [Иванов, 1974, II, с. 269]. Иконичность образа заключается в его двойственности: сквозь один образ как бы

«просвечивает» другой. О способности Иванова видеть один образ через другой писал А. Блок в статье «Творчество Вячеслава Иванова» (1905), отмечая «двойное зрение» поэта как способность «за покрывалом» открыть «мир – целое» [Блок, 2003, 7, с. 13]. Две богини: богиня Аттики и богиня Галилеи – символизируют мистический обряд, совершаемый Деметрой и Персефоной, матерью и дочерью. «Обряд содержит образ того, – пишет о нем Д. Лауэнштайн, – что должно произойти в душе миста, в котором элевсинское таинство таким способом вызывает желанное пробуждение, открывает способность к духовидению, – образ оплодотворения свыше. На этот же процесс указывает и широко известное еще в древности изображение Элевсинских мистерий – найденный под руинами элевсинской гробницы Триптолема рельеф, датируемый примерно 440 годом до Р.Х. Перед нами обнаженный юноша Триптолем в окружении «обеих владычиц» ... <...> И сам обряд, и это изображение показывают, как «мать» наделяет человека плодом, питающим тело, а дочь – духовным огнем, пробуждающим душу» [Лауэнштайн, 1996, с. 196].

В книге «Cor Ardens», в разделе «В старофранцузском стиле», помещено еще одно стихотворение Вяч. Иванова, предвосхищающее элевсинский миф «Нежной Тайны». Это сонет «Роза ветров» (Иванов, 1974, II, с. 494). 30 января 1932 года О.А. Шор записала высказывание Иванова, которое раскрывает суть таинственных событий: «Аполлон был принят рассудком как “Эллада” в школе, но в переживании дан через Диониса (как и в самой Греции). В бурном жизненном переживании раскрылся дионисийский пафос и узнался крест. А в христианстве через “нежную тайну” рождения открылась девственность, целостность (греч. категория), роза» [Иванов, 2001, с. 138].

В христианской религии сокровенной тайной считалось непорочное зачатие и рождение Девой Марией Христа. Слово «тайна» вводится уже во втором стихотворении цикла, посвященного А. Блоку и спроецированного на образ Вечной Женственности В.С. Соловьева и икону Девы Марии: «Затем, что оба Соловьевым/ Таинственно мы крещены; / Затем, что обрученьем новым / С Единою обручены. // Убрус положен на икону: / Незримо тайное лицо...» [Иванов, 1979, III, с. 10]. В последующих стихотворениях этот образ приобретает многозначность и символический смысл. Напр., в стихотворении «Prooemion», где ассоциируется со знаменем, которое пережил поэт: «Я не знаю Нежной

Тайны явных ликов и примет. / Снятся ль знаменья поэту? Или знаменьё – поэт?» [Иванов, 1979, III, с. 11].

По свидетельству исследователей, мифологемы Матери-Земли, Деметры, Богородицы у Иванова тесно связаны с философемой и теологемой Софии – сакральным смыслообразом мистической традиции. Ключевым для истолкования образа Марии-Софии является стихотворение «*Gratiae plena*», посвященное Деве Марии, познавшей «нежную тайну» рождения Христа. Этой же теме посвящен цикл «Материнство», где многократно обыгрывается семантика и символика этого образа: «Не ты ль учила Тайне нежной / Того, кто “Господи, доколь?” – // Стенал, взирая на юдоль / Земной судьбины безнадежной, – / Чтоб он познал, по тайне смежной, / Что значит в Боге Смерть и Боль?» [Иванов, 1979, III, с. 25]. Великая тайна богорождения становится частью духовной жизни и проецируется на судьбу поэта: «Не Тайна ль нежная твоя./ Земля, взрастила воле злобной /Распятыя крест?.....» [Иванов, 1979, III, с. 26].

Поэтому удел поэта – таить «тайну нежную» («Тайна поэта»). Исповеданием этого становится стихотворение «Нежная Тайна», в котором образ Невесты закликает смерть и символизирует Христа: «Тайна нежна, – вот слово мое, а жизнь колыбельна; / Смерть – повитуха; в земле – новая нам колыбель. / Тайна нежна: мир от вечности – брак, и творенье – невеста;/ Свадебный света чертог – Божья всезвездная Ночь. /Тайна нежна! Все целует любовь и лелеет Пощада. / Все, что ни вижу, венцом светлым объемлет Жених» [Иванов, 1979, III, с. 30]. Следующее стихотворение – «Примитив» – основано на сюжете создания поэтом иконы Тайны Нежной. Это икона, которую «рисует» поэт в воображении, уподобляясь Апостолу Луке. Икона воплощается на древе кипарисном как символе Древа Познания, где «... цвет Единый/ Взрос из тайника, /Где Корень свит змеинный, / В эфир листвою сочной; / И Агнец непорочный / На пурпуре Цветка». Поэт–художник воспроизводит сюжеты икон «Благовещения» и «Успения Богоматери», проецируя их на тайны человеческой жизни, любви и смерти, которые в иконе невоплотимы, поэтому «... распались своды /И синий свет сверкнул...» [Иванов, 1979, III, с. 32]. Софиологический смысл символа Девы Марии отражается через сюжет мифа о Деметре и Персефоне («плодородия-смерти»), который можно считать центральным для этого сборника, так как он связан с реальным планом жизни Иванова и

создаваемым им автобиографическим мифом о единстве для него Матери и Дочери.

К. Кереньи считает, что элевсинские мистерии представляли собой пример ритуального воплощения мифов об «Изначальной Деве», которые «впервые появились в результате насильственной смерти божественного существа», как и Дионис [Кереньи, 2000, с. 14-15]. Образы матери и дочери в элевсинских мистериях, по его мысли, – образы святой двойственности: Дева соответствует Матери и соотносится с Анимой как идеализированный образ женщины в представлении мужчины. В работах Кереньи и Юнга Деметра и Персефона воплощают архетип женской судьбы и женский культовый миф, как и у Вячеслава Иванова. Кереньи пишет: «Мать и дочь – “архетипические факты человеческого существования”, а не только психики человека», заключающиеся в том, что в мистериях видели женский источник жизни [Кереньи, 2000, с. 21-22]. В стихотворении Вячеслава Иванова «Ночь» говорится: «И лоно Матери со дна / Горит мильярдами огней!...» [Иванов, 1979: III, с. 14].

В «Эллинской религии...» Иванов пишет о том, что культ пола – одна из особенностей дионисийской религии, что «жертвенное служение силам мира загробного и половой оргазм – два противоположных полюса единого экстаза». Далее он указывает: «Именно культ хтонического, подземного Диониса и соединяется с оргазмом чувственным. Вместе с тем, поклонение полу приводится в связь с почитанием божеств хтонических (напр., Деметры и Керы)...» [Иванов, 1905, 6, с. 185-186]. Сакрализация образа «невесты вечной Отца» осуществляется в образах ритуального мифа, когда невестой является «им первоузнанная дочь»: «Вы – родились. И свет иной / Вы криком встретили давно. / Но к нам склонились, в мир ночной: / Затем что вы и Мать – одно» [Иванов, 1979, III, с. 13-14]. Мифологическая основа мистического брака воплощается метафорически в стихотворении «Нежная Тайна», ключевом для всей книги [Иванов, 1979, III, с. 53].

Поэтому Великая Богиня-Мать (Земля, Деметра, Богородица) в лирике Вяч. Иванова – божество всеединства – Душа Мира. Восхождение к ней является путем прозрения Софии. Тайна воплощается в символических образах античных богинь: Деметры и Персефоны элевсинских мистерий, которые являются отражениями

Вечной Женственности и Души Мира (цикл «Материнство», «Примитив»). Глубочайший смысл «Нежной Тайны» восходит к судьбе Богоматери, символизирующей Вечную Женственность («Но нет в мирах души недужней, / Чем в коей Вечная Жена / Мнит жизнь родить собой, безмужней» [Иванов, 1979, III, с. 26]). Он также отсылает и к тайне Голгофы: «Не Тайна ль нежная твоя, / Земля, взрастила воле злобной / Распятъя крест? <...> / Так и Голгофа, братья, – роды / Многострадалные Природы, / Дабы созрел на древе Плод! // И Плоть на Древе – роженица, / И млеко – крови смесь и вод. / И повивальник – плащаница» [Иванов, 1979, III, с. 26]. Архетип Мирового Древа связан здесь с символикой креста-распятя Христа.

Лунарные мотивы в мифопоэтике книги лирики «Нежная Тайна» являются сюжетообразующими, они развивают тему о демонической власти женского начала. Они берут начало уже в первом сборнике Иванова «Кормчие Звезды». Напр., в стихотворениях: «Лунные Розы», «Явление Луны», «Полнолуние», «Лунный плен». Лунный мир был всегда магическим и таинственным для поэта. В стихотворении «Вести» лунарные мотивы переплетаются с мотивами «нежной тайны»: «Не расскажешь песнью струнной: / Облак лунный / Как просвечен тайной нежной?» [Иванов, 1979, III, с. 330]. Образ «нежной тайны» связан с новолунием и с появлением Царя («Август»).

Образ царского поезда, Царя и Царицы – это мифологические образы, спроецированные на биографию поэта. В последних стихотворениях первой части книги («Уста зари» и «Радуга») лунный мир как бы просветляется «огненным безмолвием» Солнца. Солнечным восхождением завершается выход из лабиринта лунного мира и венчается образом испепеленного Диониса как Древа Жизни («Конь Арион»). Образ Диониса древесного воплощает архетипические представления. Он связан также с мифологией элевсинских мистерий и темой смерти-возрождения. Древо – мыслительная форма человеческого существования, символизирующая жизнь и неразрывно связанная с Дионисом, говоря словами К. Кереньи, в «архетипическом образе неразрушимой жизни» [Кереньи, 2000, с. 22].

Таким образом, формирование автобиографического мифа в книге Вяч. Иванова «Нежная Тайна. Лелта» основано на сакральном мифологическом сюжете священного брака, восходящем к таинствам элевсинских и дионисийских мистерий. Книги лирики Вяч. Иванова, как можно убедиться в процессе их анализа, формируются как единый

метатекст на основе принципа мифологизации и использования изоморфных образов-символов. Усиливающийся процесс циклообразования в 1900-1910-е годы привел к формированию в его творчестве *метаязыка* индивидуально-авторских мифов, символов-образов и символов-понятий. Тексты жизни трансформируются в разветвленную систему символов. Событие реальной жизни у Иванова спроецировано на священный брак – основной миф элевсинских мистерий о Деметре и Персефоне и скрытом в этом мифе импульсе Диониса. Сакральный миф познания является «зерном», «ядром» его. Элевсинский миф связан с мифологией Мирового Древа как Древа Познания и Древа Жизни. В плане эволюции сюжета дионисийского мифа, Иванов предвосхитил тот подход, какой наметился в книге О.М. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра» (1935). Рассматривая эту работу в аспекте проблемы: от зарождения мифа – к формированию лирики, Е.М.Мелетинский и Н.В. Брагинская пишут о том, что литературная «форма» концентрирует в себе реликтовое содержание, которое будет важным для каждой последующей «мифотворческой эпохи» [Мелетинский, Брагинская, 1973, с. 101]. В отличие от Фрейденберг, считавшей, что в архаических формах литературы не мифологизм, а стихия конкретности «управляла художественной мыслью» [Фрейденберг, 2008, с. 12], Иванов считал «прамиф» и обрядовый мифологизм стержнем развития лирической темы. Причем «прамиф», согласно его установкам, неоднократно декларировавшимся в статьях и книгах, укоренен в древнейших формах синкретизма.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Альтман, М.С. Разговоры с Вяч. Ивановым / Сост. и подгот. текстов В.А. Дымшица, К.Ю. Лаппо-Данилевского / М.С. Альтман. – СПб.: Инапресс, 1995. – 367 с.

Белый, А. Символизм: Книга статей / Общ. ред. В.М. Пискунова / А. Белый. – М.: Республика, 2010. – 527 с.

Блок, А.А. Творчество Вячеслава Иванова / А.А. Блок // Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т.7: Проза (1903-1907). – М.: Наука, 2003. –С. 7-14.

Брагинская, Н.В. Царь / Н.В. Брагинская // Мифы народов мира. – М.: Российская энциклопедия, 1994. – Т. 2. – С. 614-616.

Грейвс, Р. Мифы Древней Греции / Пер. с англ. К. Лукьяненко / Р. Грейвс. – Екатеринбург: «У-Фактория», 2005. – 1008 с.

Зелинский, Ф.Ф. Рим и его религия / Ф.Ф. Зелинский // Из жизни идей. Т.3: Соперники христианства. 2-е изд. – СПб., 1910. – С. 1-12.

Зелинский, Ф.Ф. Эллинская религия / Ф.Ф. Зелинский. – Минск: Экономпресс, 2003. – 330 с.

Иванов, Вяч. Религия Диониса: Ее происхождение и влияния / Вяч. Иванов // Вопр. жизни. – СПб., 1905. – Июнь. – С. 185–220; Июль. – С. 122–148.

Иванов, Вяч. Собр. соч. / Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт; с введ. и примеч. О. Дешарт / Вяч. Иванов. – Брюссель: «Foyer Oriental Chrétien», 1971 – 1987. Т. I. – 1971. – 872 с.; Т. II. – 1974. – 851 с.; Т. III. – 1979. – 896 с.

Иванов, Вяч. Сентенции и фрагменты Вяч. Иванова в записях О. Шор / Предисловие С.С. Аверинцева; подготовка текста А.Б. Шишкина / Вяч. Иванов // Archivio italo-russo III: Vjačeslav Ivanov – Testi Inediti: Русско-итальянский архив III: Вячеслав Иванов – новые материалы / Сост. Даниэла Рицци и Андрей Шишкин. – Salerno, 2001 (Europa Orientalis). – С. 133-149.

Иванов, Вяч. Вс. Лунарные мифы. Солярные мифы / Вяч. Вс. Иванов // Мифы народов мира. – М.: Российская энциклопедия, 1994. – Т. 2. – С. 78-80; 461-463.

Кереньи, К. Элевсин: архетипический образ матери и дочери / К. Кереньи. – М.: Рефл-бук, 2000. – 288 с.

Кереньи, К. Дионис: прообраз неиссякаемой жизни / Пер. с нем. А.В. Фролова, Л.Ф. Поповой / К. Кереньи. – М.: Ладомир, 2007. – 319 с.

Козубовская, Г.П. Вяч. Иванов: миф о Дионисе и принцип дионисийства / Г.П. Козубовская // Козубовская Г.П. Проблема мифологизма в русской поэзии конца XIX – начала XX веков. – Самара-Барнаул: Барнаульск. гос. пед. ун-т, 1995. – С. 91–110.

Козубовская, Г.П. Рубеж XIX-XX вв.: Миф и мифопоэтика / Г.П. Козубовская. – Барнаул: АлтГПА, 2011. – 318 с.

Лавров А.В. Из примечаний к «Лепте» Вячеслава Иванова / А.В. Лавров // Вячеслав Иванов: Творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения / Сост. Е.А. Тахо-Годи; отв. ред.: А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи. – М.: Наука, 2002. – С. 187-193.

Лауэнштайн, Д. Элевсинские мистерии / Пер. с нем. Н. Федоровой / Д. Лауэнштайн. – М.: Энигма, 1996. – 368 с.

Мелетинский, Е.М., Брагинская, Н.В. От мифа к лирике / Е.М. Мелетинский, Н.В. Брагинская // Вопросы литературы. – 1973. – № 11. – С. 101-103.

Новосадский, Н.И. Елевсинские мистерии / Н.И. Новосадский. – СПб.: Типография В.С. Балашова, 1887. – 183 с.

Титаренко, С.Д. «Фауст нашего века»: мифопоэтика Вячеслава Иванова / С.Д. Титаренко. – СПб.: ИД «Петрополис», 2012. – 654 с.

Фрейденберг, О.М. Миф и литература древности / Сост., послесл., коммент. Н.В. Брагинской / О.М. Фрейденберг. – Екатеринбург: «У-Фактория», 2008. – 896 с.

Фрэзер, Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Дж. Фрэзер. – М.: Изд-во политич. лит-ры, 1980. – 831 с.

Юнг, К.Г. Введение в сущность мифологии / К.Г. Юнг // Юнг К.Г. Душа и миф: Шесть архетипов / Пер. – Минск: «Харвест», 2004. – 400 с.

Ю.А. Шанина¹

*Башкирский государственный педагогический университет
им. М. Акмуллы*

АРХЕТИП РЕБЕНКА В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

В данной работе на основе анализа романов английских писателей У. Голдинга, И. Макьюэна, Г. Свифта, Д. Лессинг сделан вывод о том, что в английской литературе второй половины XX века архетип ребенка приобретает принципиально новое содержание, отличается амбивалентностью трактовки.

Ключевые слова: английский роман, архетип, мифологизм, У. Голдинг, Д. Лессинг, Г. Свифт, И. Макьюэн.

¹ Шанина Юлия Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы

J.A. Shanina

M. Akmullah Bashkir State Pedagogical University

**THE CHILD ARCHETYPE IN BRITISH NOVEL
IN THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY**

This article is devoted to the analysis of novels, created by British writers such as W. Golding, D. Lessing, I. McEwan, G. Swift in the second half of the twentieth century. It is shown that child archetype gets new contents, is noted by ambivalent interpretation.

Key words: archetype, British novel, W. Golding, D. Lessing, I. McEwan, mythologism, G. Swift.

Образы детей занимают центральное место в литературных произведениях, начиная с эпохи английского романтизма, что во многом происходит под влиянием новых концепций формирования личности философии эпохи Просвещения. С тех пор феномен детства становится не только предметом художественного воплощения, но и объектом психологических, педагогических, философских, социологических изысканий. Поэтому нельзя не согласиться с мнением А.Г. Ненилина о том, что «тема детства, непосредственно связанная со знаковыми культурно-философскими концептами <...> представляет собой индикатор важнейших изменений в культурно-философском климате западной цивилизации» [Ненилин, 2006, с. 6]. В частности, формирование новых мировоззренческих систем в западном обществе во второй половине XX века влечет за собой и существенную трансформацию трактовки образов детей в литературе, о чем свидетельствуют романы У. Голдинга («Повелитель мух», «The Lord of the Flies», 1954), Г. Свифта («Земля воды», «Waterland», 1983), Д. Лессинг («Пятый ребенок», «The Fifth Child», 1988), И. Макьюэна («Цементный садик», «The Cement Garden», 1978; «Дитя во времени», «The Child in Time», 1987; «Искупление», «Atonement», 2001).

Проблема, связанная с особенностью интерпретации детских образов в английской литературе второй половине XX века, рассматривалась в монографии Е. Пифер, диссертации О.О. Масловой, статьях С.В. Киприной, А.С. Одышевой, К. Уильямса. Актуальность

данного исследования обусловлена рассмотрением новых произведений в связи с заявленной проблематикой, также в статье образ ребенка соотнесен с понятием архетипа и рассмотрен с позиций культурологии и мифокритики. Основное внимание сосредоточено на анализе проблематики, сюжетных мотивов, связанных с образами детей, с целью определения нового содержания архетипа ребенка, порожденного культурой XX века.

Опираясь на определения современных отечественных исследователей, мы исходим из того, что под архетипом следует понимать «не сам образ, а его схему» [Якушева, 2001, с. 60], «первообраз, изначальную модель мировосприятия, укорененную в коллективном бессознательном человечества, нации, рода, и актуализирующуюся в индивидуальной (творческой) деятельности» [Большакова, 2010, с. 8]. Выбор методологии нашего исследования обусловлен тем, что образы детей в английской литературе второй половины XX века создаются в сопоставлении с широким контекстом предшествующей культурной традиции, которая существенно переосмысливается. Многочисленные мифологические сюжетные мотивы, образы и сопоставления, литературные реминисценции в указанных произведениях, элементы фантастики (в романах «Дитя во времени», «Пятый ребенок»), сказочного повествования (в романе «Земля воды», «Пятый ребенок»), условность жанровых форм притчи, антиутопии (в романах «Повелитель мух», «Цементный садик», «Пятый ребенок») придают образам детей архетипическую обобщенность.

До эпохи романтизма в европейской культуре доминирует миф о детстве, сложившийся под влиянием фольклорной традиции и библейских текстов, где образы детей «в метафорическом значении указывают на состояние беспомощности и зависимости, неведения и незрелости (Мф, 18:3; Кор, 14:20; Пет, 2:2)» [Ринекер, Майер, 1999]. Вместе с тем образ ребенка ассоциировался с самим Иисусом Христом, воплощающим собой будущность человечества, надежду на спасение, эталон нравственной чистоты, что находит отражение в знаменитой легенде о Святом Христофоре и евангельском тексте: «Если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» [Мф, 18:3]. Возникает «культ святых невинных детей, поклонение детям, как первым мученикам», изображения младенцев

воспринимаются как «символ человеческой души» [Холл, 1996, с. 412]. Романтическая концепция образа ребенка складывается в рамках данных представлений и под влиянием идей Ж.Ж. Руссо, согласно которым детство – это источник нравственной непорочности, идеальное состояние естественности и непосредственности, к которому должно стремиться человечество. «Романтические поэты подчеркивали невинность и хрупкость ребенка, а викторианские романисты были более обеспокоены осуждением материального и психологического положения детей в обществе. <...> В период позднего викторианства мир детство выступает как повод к эскапизму» [Williams, 1996, p. 212, 214]. То есть образ ребенка в английской литературе XIX века выполняет разные функции, но его трактовка остается неизменной.

Принципиально новое понимание феномена детства в XX веке было связано с открытиями З. Фрейда в области психологии ребенка, теорией психологического архетипа ребенка К.Г. Юнга и историей двух мировых войн. Несомненно, в литературе основоположником новой традиции изображения детей явился Уильям Голдинг (1911-1993), который задумал свой знаменитый роман «Повелитель мух» как пародию на детскую литературу викторианской эпохи, представляющуюся в свете событий Второй мировой войны далекой от истины. Как современник фашизма и школьный учитель Голдинг решает разрушить прежние мифы и представляет «реалистический взгляд» [Keating, 1964, p. 196] на детскую психологию.

События притчи отнесены ко времени предполагаемой третьей мировой войны: в ходе эвакуации группа английских школьников оказывается на необитаемом острове. Сравнение острова с кораблем вызывает целый ряд мифологических и литературных аллюзий, заставляет сопоставить историю Голдинга с мифами о всемирном потопе, плавании Одиссея, многочисленными робинзонадами и придает ей характер условности. После ядерной катастрофы спасенной оказывается лучшая часть человечества – дети, с ними связано будущее европейской цивилизации, что вполне традиционно. Но, по иронии, оказавшись на лоне прекрасной девственной природы необитаемого тропического острова, английские школьники не проявляют своих лучших качеств, подобно героям «Кораллового острова» Р.М. Баллантайна, «Ласточек и амазонок» А. Рэнсома, «Острова сокровищ» Р.Л. Стивенсона и т.д. Напротив, единение с

природным началом пробуждает инстинкты, приводит к постепенной деградации. Наперекор концепции Руссо Голдинг представляет жизнь природы как постоянное противостояние света и тьмы, жары и холода, воды и камня: *«Они воспринимали удовольствия утра <...> как время, когда хорошо играть, жизнь так полна, что в надежде нет необходимости и поэтому она забыта. В конце дня <...> было другое время относительной прохлады, но угрожающей приходящей темнотой. Когда солнце опускалось, темнота падала на остров, как огнетушитель, и шалаши были полны нетерпения под отдаленными звездами»* [Golding, 1982, p. 107]. Оказавшись в плену этих стихий, дети чувствуют абсолютную беспомощность, так как сумма рациональных знаний не может помочь им в самоопределении и познании хаотичного мира, разумные доводы не освобождают их от страха перед тьмой и неизвестным. Нарастающий ужас перед непонятным окружающим миром дети компенсируют насилием над другими.

Мир детства в романе Голдинга не противопоставляется миру взрослых, как это было в произведениях романтиков, а скорее уподобляется ему. Оказавшись на острове, школьники воспринимают свою деятельность как игру. Играя, герои романа «Повелитель мух» воспроизводят усвоенную ими культуру. Охота, новый культ зверя, по сути, мало отличаются от форм существования европейской цивилизации. Внешний мир охвачен войной, о чем не раз вспоминают сами дети и о чем свидетельствуют послания, доходящие до них из мира взрослых: мертвый парашютист, военный крейсер. Собственную войну-охоту начинают и недавние школьники. Поклонение свиной голове предстает как один из вариантов религиозного культа, созданного по образцу, усвоенному до прибытия на остров, так как многие из детей – бывшие церковные хористы.

Кроме того, мотив игры является следствием стереотипного представления о детстве как времени беззаботного счастья. Форма игры выводит поступки детей за рамки нравственных норм, так как она лишь имитация настоящей жизни. В самом начале все, что задумывали делать дети, было связано с намерением *«хорошо провести время»* до тех пор, пока их не заберут взрослые [Golding, 1982, p. 77]. Они намеревались играть в благородных героев знаменитых детских книг, но это потребовало труда (строительство

шалашей), усилий над собой (соблюдение правил). Поэтому они все больше и больше оказываются под властью Повелителя мух, из уст которого слова о развлечениях, обращенные к Саймону, уже звучат угрожающе: *«Мы собирались поразвлечься на острове! Так что не пытайся этому мешать. <...> Мы с тобой разделаемся. Понял?»* [Golding, 1982, p. 221]. Безудержная жажда развлечений порождает агрессию по отношению ко всему, что препятствует достижению этой цели, так же освобождает от обязанностей и долга. Поэтому Ральф после смерти Саймона, кражи очков Хрюши призывает отказаться от игры и напоминает о чувстве ответственности каждого за происходящее: *«В конце концов мы не дикари, и спасение это не игра»* [Golding, 1982, p. 255]. Мотив игры подчеркнуто противопоставляет роман произведению Д. Дефо «Робинзон Крузо», в котором доминирующим является мотив труда. Английские школьники XX века не способны на труд, как физический, так и духовный, поскольку он не стал для них осознанной необходимостью, а только повинностью под строгим контролем взрослых.

Разрушая романтическую утопию об исключительности детства в силу невинности и чистоты, Голдинг противопоставляет ей доктрину первородного греха и представление о том, что пороки являются следствием самой человеческой природы. В одном из своих интервью писатель говорил: *«Я убежден в первородном грехе в понимании Блаженного Августина. <...> Поскольку дети беспомощны и ранимы, самые страшные вещи могут совершить дети по отношению друг к другу. <...> Мы путаем невежество с невинностью. Но я до сих пор думаю, что корень нашего греха в ребенке. Как только он получает возможность действовать во внешнем мире, он будет эгоистичным, и конечно, первородный грех и эгоизм – это слова взаимозаменяемые»* [Cagey, 1986, p. 174]. Исходя из мысли Блаженного Августина о том, что «младенцы невинны по своей телесной слабости, а не по душе своей» [Исповедь, I; 7:12], Голдинг предлагает рассматривать детство как время нравственного становления, направленного на преодоление природного эгоизма, инстинкта самосохранения. Поэтому итогом испытаний, своего рода инициации главного героя Ральф является осознание *«тьмы человеческого сердца»*, врожденной способности человека ко злу и насилию. В результате, притча английского прозаика дает архетипу ребенка принципиально новое истолкование, связывая с

ним мотивы преступления, власти инстинкта, вопросы об истинной сути человеческой природы и путях спасения.

Завершается роман Голдинга финалом, который является открытым и оставляет у читателя двойственное впечатление. С одной стороны, герои спасены: они покидают остров и на военном крейсере возвращаются в цивилизацию, но с другой стороны, встает вопрос о том, «кто спасет корабль взрослых» [Moody, 1966, p. 29], поскольку он устремлен в мир, охваченный войной. Спустя четверть века, над этим вопросом рассуждает Иен Макьюэн (род. 1948 г.), поместив персонажей своего раннего романа «Цементный садик» (1978) в условия городской цивилизации, куда и направлялись персонажи Голдинга. При этом место действия сужается до пространства одного дома, окруженного небольшим садом, меньше становится и круг действующих лиц: это четверо детей (Джули, Джек, Сью и Том), оставшихся сиротами и решившими скрыть смерть матери. В англоязычной критике данное произведение Макьюэна называют «урбанистический „Повелитель мух“», поскольку сам автор, рассказывая о замысле своего романа, признавался: «Когда я начал сам писать романы, я не мог сопротивляться ни инерции моих детских фантазий, ни силе голдиновского образа» [Tiger, 2008, p. 135].

Развитие действия в романах в обоих случаях подчинено постепенной деградации детей, которая сопровождается мотивами грязи, разложения. Джека преследует гнилостный запах, который напоминает трупный смрад, распространяющийся из подвала дома, где в цементном саркофаге покоится его мать. В запустение также приходят дом и сад, что подчеркивается натуралистическими деталями, связанными с описанием мусора, отходов, зловония и расплодившихся мух. *«На кухне царило зловоние и тучи мух. Никто из нас не испытывал желания что-либо делать с этим, кроме как держать кухонную дверь на запоре. Было слишком жарко. <...> Через какое-то время мухи распространились по всему дому, повисли прозрачными облаками перед окнами и производили постоянный щелкающий звук, ударяясь о стекло»* [McEwan, 2004, p. 65-66]. Мухи ассоциируются с распадом, гниением, невыносимой жарой, а их жужжание еще больше усиливает впечатление безвременья, пустоты существования. Данная деталь также отсылает нас к тексту притчи Голдинга, где мухи упоминаются в имени дьявола (Повелитель мух –

перевод имени Вельзевула), сопровождают воплощения Зверя: кабанью голову, труп парашютиста – и символизируют моральное разложение.

Голдиновское открытие способности детей ко злу и насилию дополняется в «Цементном садике» сексуальными откровениями героя, которые шокируют и отталкивают читателя. Джек полностью находится в плену своих природных инстинктов: пробуждающейся сексуальности, неприязни к отцу (из-за которой герой действительно способствовал его смерти), жажды насилия, влечения к собственной сестре – которым ему нечего противопоставить. Сфера сексуальных отношений и переживаний оказывается областью сосредоточения тьмы, перед которой герои испытывают пугающие и необъяснимые чувства. Место Повелителя мух, которому поклонялись герои Голдинга, в романе Макьюэна занимает фигурка Пана, расположенная в саду, поэтому у Макьюэна кульминацией падения героев будет инцест, который знаменует полный отказ Джули и Джека от общественных табу и условностей. Хотя повествование ведется от лица Джека, отличается абсолютной бесстрастностью и отсутствием четко выраженной авторской позиции, культурная традиция невольно влечет за собой оценочное восприятие читателем происходящего с героями, так как в мифах инцест «связан с противопоставлением цивилизованного человеческого общества дикому» [Левинтон, 1988, с. 546]. Ожидаемым следствием должно быть наказание героев, наступление катастрофы. Но читателю понятно, что возвращение в социум не станет тем наказанием, которое бы способствовало исправлению Джека, его брата и сестер, поскольку и там отсутствует определенная система ценностей, способная сдерживать хаотические начала в микрокосме человеческой души. Глазами Джека город предстает как пустырь, лабиринт, торжество стандартов, цемента. *«Главная улица, на которой расположены магазины, была пуста, если не считать машин. Было воскресенье»* [McEwan, 2004, р. 66]. *«Блочные высотки были уродливыми со свежими пятнами»* [McEwan, 2004, р. 107]. *«Это была уже не улица, а дорога посреди совершенно пустого заброшенного двора»* [McEwan, 2004, р. 118]. Герои «Цементного садика» стремятся избежать контакта с этим миром, который выступает как нечто враждебное, угрожающее разрушить круг их семьи.

В результате, в отличие от У. Голдинга, Макьюэн отказывает своим героям в спасении, более того в романе абсолютно отсутствует категория будущего. Даже когда дом окружен полицейскими машинами дети не думают о том, что их может ожидать в будущем, а погружаются в воспоминания о прошлом. Оградившись от внешнего мира хаоса и абсурда, герои оказываются перед лицом хаоса внутреннего, устремленного только к удовлетворению инстинктов и наслаждений. В этом смысле роман можно рассматривать как оценку состояния современного европейского общества, для которого продолжает оставаться открытым вопрос об основаниях человеческой нравственности.

Следующим этапом трансформации архетипа ребенка в английской литературе становится эпоха тэтчеризма, которая сопровождалась реформами в области системы образования, протестными движениями молодежи. Не случайно кризисное состояние английского общества 1980-х годов рассматривается сквозь призму детских образов. В частности, главный герой романа Грэма Свифта (род. 1949 г.) «Земля воды» (1983) школьный учитель истории Том Крик, подводя печальные итоги своей жизни и пытаясь осознать *«то, что будет»*, неизбежно обращается к теме детства: вспоминает о собственных детских впечатлениях, о судьбе сверстников, жены Мэри. В своих рассуждениях он обращается к детям, классу учащихся, которому он преподает курс истории. Более того, роман начинается и заканчивается воспоминаниями Крика о своем детстве, которое воспринимается и как прошлое, предопределившее последующие судьбы героев, и как аналог, предвестник будущего учеников Тома Крика. Образ детства оказывается непосредственно связан с вопросами о будущем цивилизации, о перспективах истории, ее конечной цели и создается на основе сопоставления традиционных представлений, нашедших отражение в мифах, и авторской позиции.

Некоторые сюжетные линии романа соотносятся с мифами о ребенке спасителе мира, которые, по мнению К. Юнга, объединены архетипом божественного ребенка, обладающего рядом свойств: «мифологическое представление о ребенке является ясно познаваемым символом: речь идет о божественном, чудесном ребенке, а вовсе не о человеческом – зачатом, рожденном и выращенном при совершенно необычных обстоятельствах. Его дела столь же чудесны и чудовищны,

как его природа и телосложение» [Юнг, 1997, с. 358]. В качестве подобного божественного ребенка в романе выступает брат рассказчика Дик Крик. Он появляется на свет при особых обстоятельствах, в результате инцеста. Эрнест Аткинсон, дед Тома Крика, влюбляется в собственную дочь, которая в его сознании в силу своей необычайной красоты ассоциируется с Богородицей. По убеждению Э. Аткинсона, Дик должен был стать новым мессией, способным спасти движущийся к Апокалипсису мир. Его ребенок действительно рождается не таким, как все дети, но его исключительность отнюдь не свидетельствует о божественной сути, а следствие врожденного недостатка – слабоумия, которое наперекор христианской традиции изображения святых не означает богоизбранности и не указывает на невинность, нравственную чистоту. Во внутреннем мире Дика парадоксально сочетаются наивность, ранимость, вера в чудодейственность любви и «ослиное упрямство», ревность, способность к убийству. В итоге стремление Эрнеста Аткинсона спасти мир приводит к череде новых трагедий: убийству Фредди Парра, самоубийству самого Дика, обрекает на страдания Хенри Крика.

С мифом о сыне божьем ассоциируется и судьба жены Тома Крика – Мэри, которая напрямую неоднократно сравнивается автором с Мадонной. Жена учителя истории, лишенная возможности иметь детей, как и Эрнест Аткинсон, уверовала в существование божественного ребенка, «*которого послал ей Бог*» и «*который нас всех спасет*» [Свифт, 2004, с. 401]. Но невероятное в ее представлении явление младенца по велению свыше на самом деле является банальным воровством, и вновь вера в спасение влечет за собой преступление и окончательный крах всех надежд. Таким образом миф о божественном ребенке расценивается автором романа как утопия, которая не может привести к спасению ни всего мира, ни отдельной человеческой души.

Миф о чудесном ребенке-спасителе, невинности детства развенчивается в романе и посредством раскрытия сложности детской психологии в русле открытий литературы и психологии XX века. Детские воспоминания главного героя романа «Земля воды» отличаются предельной откровенностью. В его повествовании находят отражение ностальгические воспоминания об отце и матери, рассказ о влюбленности, которая стала первым сексуальным опытом, открытием

тайн физиологии и глубоким чувством, которое он пронес через всю жизнь. Детские игры героев Свифта так же, как и на острове в романе У. Голдинга «Повелитель мух», завершаются убийствами. Дик Крик сталкивает в воду не умеющего плавать Фредди, сам Том оказывается виновным в самоубийстве Дика, растолковав ему тайну его рождения, и третьей жертвой становится неродившийся ребенок Мэри и Тома. Череда этих смертей летом 1943 года становится для главных героев рубежом, отделяющим детство от взрослого мира, обрядом перехода, инициацией. Эпизод, посвященный обстоятельствам аборта Мэри, напрямую сравнивается со сказочным сюжетом о встрече детей в лесу с ведьмой, который «сохранил не только следы представлений о смерти, но и следы некогда широко распространенного обряда, тесно связанного с этими представлениями, а именно обряда посвящения юношества при наступлении половой зрелости (initiation, rites de passage, Pubertatsweihe, Reifezeremonien)» [Пропп, 2007, с. 48]. Как известно, обряд инициации сопровождался физическим испытанием, символизирующим ритуальную смерть посвящаемого, завершался возрождением юноши или девушки для новой взрослой жизни, предполагал духовное перерождение, приобретение неких тайных знаний. Вступление во взрослую жизнь, с точки зрения Свифта, связано с традиционным открытием тайн бытия. Но писатель подчеркивает, что в современную эпоху посвящение не ведет к духовному возрождению, а его итогом становится осознание смерти, ничто, тьмы как основной перспективы человеческого существования, что лишает человека жизненной силы и ведет к утрате неких положительных качеств, присущих только детям.

Свифт убежден, что, отказавшись от веры в положительный потенциал детства, общество лишило себя надежды на будущее. В этом смысле символична финальная сцена романа, посвященная самоубийству Дика Крика, причина которого не только в осознании ошибки собственного рождения, но и понимание невозможности иметь детей. Поэтому Г. Свифт разделяет архетипическое представление о «"вечном" ребенке в человеке, <...> что составляет последнюю ценность и бесценность личности» [Юнг, 1997, с. 380], но только заключается она не в нравственной чистоте или памяти о бессознательном состоянии (по Юнгу), а в наличие любопытства, устремленности в будущее: *«Из любопытства рождается любовь.*

Оно венчает нас с миром. Оно – составная часть извращенной, идиотской нашей любви к этой несносной планете, на которой мы все живем» [Свифт, 2004, с. 240]. Поэтому Т. Крика привлекает, казалось бы, самый нерадивый ученик Прайс, *«нарушитель спокойствия», «наделенный беспокойным умом молодой человек»* [Свифт, 2004, с. 146]. Он обнаруживает в нем любопытство, которое не сдерживается опытом и опасениями, стремление действовать наперекор взрослым, дерзость, которые могут способствовать изменению будущего.

Наиболее последовательно идеал детства опровергается в романе Дорис Лессинг (1919-2013) *«Пятый ребенок»* (1988), который, по признанию автора, был создан под влиянием трагических событий XX века. Он посвящен истории распада семьи Ловаттов, подобно тому, как «войны разрушили прекрасный домашний очаг со всеми любящими детьми» самой писательницы [Rothstein, 1988]. К осмыслению впечатлений своего детства она обращается спустя много лет, усматривая в общественной жизни 1970-1980-х годов подобную разрушительную для семьи атмосферу, когда «некоторые все время ощущают своего рода боль, безнадежность, гнев» [Rothstein, 1988].

Дэвид и Гарриет Ловатты наперекор свободе и раскованности шестидесятых решают посвятить свою жизнь созданию крепкой большой многодетной семьи. Первоначально их существование напоминает воплощенную в жизнь сказку, поэтому свой большой викторианский дом герои сравнивают с «королевством», «крепостью». Жизнь в нем протекает в соответствии с христианским праздничным циклом чередования Рождества и Пасхи, в полной изоляции от *«жадных и эгоистичных шестидесятых»*, когда *«жестокость и преступления стали обычным делом»* [Lessing, 2001, p. 29]. Идиллия нарушается появлением на свет пятого ребенка Бена, чья необычная внешность (*«холодные нечеловеческие глаза»* [Lessing, 2001, p. 132], *«плотная маленькая фигура с большой головой, желтая щетина грубых волос», «тяжелый низкий лоб»* [Lessing, 2001, p. 126]) и агрессивное поведение по отношению к животным и сверстникам полностью противоречат традиционному представлению об архетипе ребенка.

Благодаря сравнениям с мифологическими персонажами (гномом, хоббитом, троллем, гоблином), необычным обстоятельствам рождения Бен, как и Дик, персонаж романа Г. Свифта, ассоциируется с юнговским Божественным ребенком. Но в противовес многовековой

традиции его появление не предвещает спасения, а наоборот, свидетельствует о дикой, темной стороне человеческой натуры, абсолютное преодоление которой невозможно. Нечеловеческие качества Бена не являются результатом деградации, как это было в предшествующих романах: Лессинг настаивает на его врожденной жестокости и дикости, которые трактуются как атавизм, память о доисторическом первобытном существовании человечества. Полной противоположностью Бена являются ангелоподобные Пол и Эми, воплощая собой «лики добра и зла человеческой натуры, подобно Янусу» [Brevet, 2011]. Появление Бена в идеальной семье Ловаттов, основанной на любви (фамилия персонажей образована от английского слова «love»), указывает на иллюзорность надежд Дэвида и Гарриет укрыться от язв и проблем цивилизации, в которой они живут. Парадокс заключается в том, что Бен не кажется исключительным никому из окружающих за пределами семьи Ловаттов. В школе есть и другие дети, у которых отсутствует способность к обучению, случаются приступы жестокости, для психологов и педагогов он просто «гиперактивный», «трудный» ребенок, которого не любит мать. С этой точки зрения шокирующий роман Лессинг является протестом против британского общества 1980-х годов, которое лишено четких критериев человечности, чья идеология базируется на рациональном восприятии мира и индифферентном отношении к вопросам морали и духовности.

Подобно Дорис Лессинг, И. Макьюэн обращается в своем романе «Дитя во времени» (1987) к постановке в большей степени социальных проблем. Его действие отнесено к 1990-м годам, то есть, как и в «Повелителе мух», события разворачиваются в недалеком будущем, поэтому образ ребенка в нем приобретает особую символичность, хотя собственно дети как персонажи в произведении отсутствуют, они представлены исключительно сквозь призму взрослого восприятия. Главный герой произведения детский писатель Стивен Льюис несколько лет назад потерял свою трехлетнюю дочь Кейт: ее украли в супермаркете. Произведение посвящено постепенному возвращению Стивена к полноценной жизни: оно связано с поисками его пропавшей дочери, утраченного детства.

Каждая глава романа начинается с эпиграфа, который представляет собой цитаты из «Официального руководства по

детскому воспитанию». Это вымышленный документ, разрабатываемый подкомитетом по охране детства, членом которого является главный герой. Эти выдержки отражают тенденции в социальной политике Англии, направленной на создание общества послушных граждан, исполнительных работников, для которых важны не духовные устремления, а *«материальные стимулы»* [Макьюэн, 2008, с. 128]. По сути предложенная система воспитания рассматривающая детство как *«тяжелую болезнь», «состояние физической и психической недееспособности, расстройства эмоциональной сферы, органов чувств и интеллектуальных возможностей»* [Макьюэн, 2008, с. 202], должна способствовать нивелировке личности.

Кроме того, мотив киднеппинга также раскрывает подспудные проблемы английского общества, внешне благополучного и обеспеченного, но на самом деле в мирной британской столице конца XX века человек не чувствует себя в безопасности. *«Мир за пределами его (Стивена) комнаты, даже за пределами его одежды, вдруг стал необъяснимо злым и жестоким»* [Макьюэн, 2008, с. 186]. Человек абсолютно беззащитен перед лицом зла, преступности и все нарастающей ядерной угрозы. Поэтому глубокая депрессия Стивена во многом обусловлена осознанием своего абсолютного бессилия, неспособности защитить собственную дочь от окружающего зла и насилия. По справедливому замечанию Э. Пифер, «тема потерянного детства – преданного забвению или забытого обществом все более и более равнодушного к человеческому творчеству и индивидуальности – отражается не только в личной и профессиональной жизни Стивена, но и на культуре, состоянии английского общества в целом в конце столетия» [Pifer, 2000, p. 192]. Несмотря на то, что в XX веке детство представляется своего рода *«привилегией»* [Макьюэн, 2008, с. 102], оно выглядит далеко не безоблачным, является объектом политических спекуляций, насилия.

В романе также ставится вопрос о месте и ценности детских воспоминаний для сознания зрелой личности. Сам Стивен посвящает этой проблеме свою первую книгу «Лимонад», которая становится бестселлером. По отзывам поклонников, это *«печальная книга, но правдивая»*, о том, что *«детство не навсегда»* [Макьюэн, 2008, с. 34]. Под ее впечатлением друг Льюиса Чарльз Дарк решает воспротивиться закону времени. Подобно Питеру Пену, он отказывается взрослеть и

удаляется со своей женой в загородный дом, где ведет жизнь вечного мальчика, требуя от жены заботы о себе, как о ребенке. Но возвращение в детское состояние означает не только беззаботное ощущение радости и полноты жизни, но и эгоцентрическое восприятие окружающего мира. Вновь став ребенком, Чарльз отказался от груза ответственности, которую полностью переложил на плечи своей жены Тельмы, и дал волю эгоистическим желаниям, нашедшим наивысшее проявление в его самоубийстве. По словам Тельмы, *«он хотел причинить мне боль, причинив боль самому себе, – беспощадная логика. Чарльз ушел в лес и сел на землю. Он сам выгнал себя на холод. Как способ самоубийства это слишком капризно и по-детски»* [Макьюэн, 2008, с. 230]. Фактически Дарк реализует обычную фантазию ребенка, которому кажется, что его недостаточно любят, и который пытается представить, как будут страдать взрослые, если он умрет.

Раскрывая неоднозначность детской психологии, Макьюэн продолжает оспаривать представление о детстве как воплощении идеала, потерянного рая, к которому всегда мечтают вернуться взрослые. Так, попытка друга Стивена Чарльза Дарка вернуться в детство рассматривается в произведении как патология, мания, сопровождающаяся сексуальными и эмоциональными отклонениями. Окончательное разрешение проблема ностальгии взрослых о поре детства получает во время разговора Стивена со своей матерью, которая убеждена, что *«память не имеет отношения к годам. Ты помнишь то, что помнишь. Тот момент, когда я впервые увидела твоего отца, так же ясно стоит у меня перед глазами, словно это было вчера»* [Макьюэн, 2008, с. 188]. Так и детство всегда с тобой, пока ты о нем помнишь, но абсурдны попытки привнесения детского восприятия во взрослую жизнь. Категория детства по отношению к созданию личности, по мнению Макьюэна, должна быть источником проявления лучших качеств: готовности к несению ответственности, самопожертвованию, по словам О. Джумайло, «к человечности, способности выходить за пределы своего эго» [Джумайло, 2010, с. 248].

Завершается роман тем, что главный герой принимает роды у своей жены Джулии. Ребенок заставляет героя окончательно вернуться в настоящее, определить свое место во времени и пространстве,



поскольку как воплощение будущего, он не может не быть основным смыслом жизни человека. Символично и то, что время романа охватывает девять месяцев и поэтому в целом произведение посвящено постепенному духовному возрождению героя. Таким образом, Иен Макьюэн и Г. Свифта рассматривают архетип ребенка как символ надежды, связи между настоящим и будущим, духовного просветления.

Роман Макьюэна «Искупление», созданный в начале XXI века, является своеобразным подведением итогов развития культуры Англии на протяжении XX столетия, что в полной мере касается и концепции детства. Главная героиня Брайони Толлис – писательница, которая на склоне лет публикует свой последний роман. В нем описываются события ее далекого детства, прошедшего в английском поместье в предвоенные годы, и происходящее представлено с точки зрения детского и взрослого восприятия. Произведение становится формой искупления вины перед сестрой Сесилией и ее возлюбленным Робинот, которого Брайони тогда оговорила. При этом, на наш взгляд, проступок Брайони, о котором она сожалеет всю жизнь и который повлек за собой череду трагических событий, нельзя истолковать только как следствие детской наивности. Действительно, героиня романа не преступала закон, а наоборот, последовала ему. Ее поступок оправдан и поддержан взрослыми, поскольку она помогла найти виновного в изнасиловании ее пятнадцатилетней кузины. Но фактически она оказывается невольной соучастницей преступления, которое совершают взрослые, решившие, что лучше обвинить в произошедшем простого садовника, чем провоцировать скандал. Следствием лжесвидетельства девочки становится распад семьи Толлисов, гибель сестры и Робби во время Второй мировой войны.

На этот раз Макьюэн, вновь возвращаясь к преступлению, совершенному ребенком, выдвигает на первый план вопрос о путях становления нравственности личности. Трагические события в поместье совпадают с периодом взросления Брайони: ей тринадцать лет, и как любому подростку ей не терпится проникнуть в тайны взрослого мира. Девочке раскрываются интимные подробности развивающихся взаимоотношений Сесилии и Робби, которые она истолковывает, исходя из смутных детских представлений об отношениях между мужчиной и женщиной и ханжеской морали. В результате глубоко личные переживания влюбленных становятся

поводом для ложного обвинения Робби. В те далекие годы Брайони-девочка глубоко убеждена в том, что поступает разумно и способствует установлению истины. По своей натуре она была максималисткой: *«Брайони была из тех детей, что одержимы желанием видеть мир упорядоченным»* [Макьюэн, 2004, с. 10]. Поэтому и нравственность в ее представлении сводится к четким категориям, которые ей внушили ей взрослые, они не допускают сомнений и не требуют дополнительных размышлений. Хотя на самом деле подспудной причиной ее поступков являются скрытые страсти. Она воображала садовника Робби своим поклонником, испытывая к нему детскую влюбленность, а по отношению к старшей сестре переживала неосознанную ревность. Кроме того, выступление свидетельницей в столь деликатном деле кажется ей настоящим прощанием с детством, поскольку она разочаровывается в прежних представлениях о жизни, постигая цинизм, порочность взрослого мира.

Таким образом, история еще одного детского преступления показывает, что формирование нравственности – это не просто усвоение суммы правил и следование им, она не может заключаться в самонадеянном чувстве превосходства над другими за счет собственной непорочности. Также спустя годы, Брайони понимает, что взросление не связано с тотальным разочарованием во всех идеалах. К концу жизни она признается, что у нее *«больше нет храбрости для пессимизма»* [Макьюэн, 2004, с. 408], и в своем последнем романе она стремится утвердить наперекор трагизму жизни детскую веру в неизбежность торжества любви и света.

Подводя итог, можно сделать вывод о том, что архетипическая обобщенность образов детей в романах английских писателей создается благодаря их соотнесению с широкой культурной традицией, включающей сюжетные мотивы и образы мифов, сказок, романов воспитания XIX века, детской литературы, и благодаря амбивалентности их интерпретации. С одной стороны, детство продолжает ассоциироваться с категорией будущего, то есть с надеждой, хотя ее основания различны. Вместе с тем, история двух мировых войн разрушает представление о душевной чистоте и непорочности как неотъемлемых свойствах человеческой натуры, что ведет к переосмыслению содержания архетипа ребенка. Детство

больше не является синонимом нравственной чистоты, оно сопровождается мотивами преступления, насилия, дикости, жестокости, источниками которых является страх, инстинкт самосохранения. Близость ребенка к природе для писателей XX века является свидетельством отсутствия ясных нравственных ценностей и торжества инстинкта. Детство не представляется беззаботным и счастливым временем: большинство детей изображено в пограничной ситуации перехода, которая заставляет воспринимать его как период сложного нравственного самоопределения, ставит вопрос о путях формирования нравственной личности перед лицом хаоса, лжи, абсурда окружающей жизни, власти собственных инстинктов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Большакова, Ю.А. Архетип, миф и память литературы / Ю.А. Большакова // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: материалы Международной заочной научной конференции (г. Астрахань, 19-24 апреля 2010 г.)/под ред. Г.Г. Исаева; сост.: Г.Г. Исаев, Т.Ю. Громова, Д.М. Бычков. – Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2010. – 289 с. – С. 5-14.

Джумайло, О. Против сентиментальности: Иен Макьюэн / О. Джумайло // Вопросы литературы. – 2010. – №6. – С. 242-260.

Левинтон, Г.А. Инцест / Г.А. Левинтон // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т./гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Советская энциклопедия, 1988. – Т.1. – С. 546.

Макьюэн, И. Дитя во времени / И. Макьюэн. – М.: ЭКСМО; СПб.: Домино, 2008. – 352 с.

Макьюэн, И. Искупление / И. Макьюэн. – М.: ООО «Издательство АСТ»: ОАО «ЛЮКС», 2004. – 413 с.

Ненилин, А.Г. Стивен Кинг и проблемы детства в англо-американской литературной традиции: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Спец.10. 01,03-лит. народов стран зарубежья / А.Г. Ненилин; Нижегород. гос. пед. ун-т; Науч. рук.: Т.А. Якадина. – Н. Новгород: НГПУ, 2006. – 25 с.

Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – М.: Лабиринт-К, 2007. – 332 с.

Ринекер, Ф., Майер, Г. Библийская энциклопедия Брокгауза /пер. с нем. В.М. Иванова / Ф. Ринекер, Г.Майер. – Paderborn:

Christliche Verlagsbuchhandlung, 1999. — 1120 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://kodges.ru> (2.06.2009).

Свифт, Г. Земля воды /пер. с англ. В. Михайлина / Г.Свифт. — СПб: Азбука-классика, 2004. — 416 с.

Холл, Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве /пер. с англ. А. Майкапара / Дж. Холл. — М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. — 656 с.

Юнг, К. Божественный ребенок / К. Юнг. — М.: «Олимп, АСТ-ЛТД», 1997. — 400 с.

Якушева, Г.В. Архетип / Г.В. Якушева // Литературная энциклопедия терминов и понятий/под ред. А.Н. Николюкина. — М.: НПК, «Интелвак», 2001. — 1600 стб. — С. 59-60.

Brevet, Anne-Laure. “The shadow of the fifth”: patterns of exclusion in Doris Lessing’s *The Fifth Child*// [http:// La Clé des langues](http://LaClédeslangues.com) (Lyon: ENS LYON/DGESCO). ISSN 2107-7029. Mis à jour le 9 décembre 2011. [Электронный ресурс]. URL: cle.ens-lyon.fr (дата обращения 13.02.2014).

Carey, John. William Golding Talks to John Carey//*The Man and his Books. A tribute on his 75th Birthday.* Ed. John Carey. — London; Boston: Faber & Faber, 1986. — P. 171-189.

Golding, W. *Lord of the Flies. The Pyramid. Envoy Extraordinary.* — М.: Прогресс, 1982. — 496 с.

Keating, James. Interview with William Golding. Purdue University; May 10, 1962//Golding W. *Lord of the Flies.* Edited by James R. Baker, Arthur P. Ziegler. (Casebook edition. Text, notes & criticism.). — New York: G. P. Putnam's Sons, 1964. — 291 p. — P. 189-197.

Lessing, Doris. *The Fifth Child.* — London: Flamingo, 2001. — 159 p.

McEwan, Ian. *The Cement Garden.* — London: Random House, 2004. — 144 p.

Moody, Philippa. *A Critical Commentary on William Golding’s Lord of the Flies.* — London: Macmillan, 1966. — 57 p.

Pifer, Ellen. *Demon or doll: images of the child in contemporary writing and culture.* — Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2000. — 272 p.

Rothstein, Mervyn. *The Painful Nurturing of Doris Lessing's 'Fifth Child'*// *The New York Times.* — June 14, 1988 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nytimes.com> (дата обращения 13.01.2014).

Tiger, Virginia. Lord of the Flies//William Golding's Lord of the Flies. Bloom's modern critical interpretations/ed. by Harold Bloom. – New York, Infobase Publishing, 2008. – 176 p. – P. 133-161.

Williams, Christopher. Ian McEwan's The Cement Garden and the Tradition of the Child/Adolescent as 'I-Narrator'//Atti del XVI Convegno Nazionale dell'AIA: Ostuni (Brindisi) 14-16 ottobre 1993. – Schena Editore, Fasano di Puglia, 1996. – P. 211-223.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНАЯ ПОЭТИКА

С.А.Кибальник¹

*Институт русской литературы (Пушкинский Дом),
Санкт-Петербургский государственный университет*

К ВОПРОСУ О ЛИТЕРАТУРНОМ ГЕНЕЗИСЕ МИСТЕРА АСТЛЕЯ

Сравнение мистера Астлея со многими образами англичан в английской и французской литературах, а также с образами англичан, иностранцев и англоманов в русской литературе 1830-1850-х годов позволяет уточнить наши представления об этом герое и расширить список его литературных прообразов. Оно также показывает, что образ мистера Астлея восходит не только к английской и французской, но и к русской литературе.

Ключевые слова: герой, англичанин, иностранец, русский, роман, прообраз, интеркультурный, дискурс.

S.A. Kibalnik

*Institute of Russian Literature (Pushkin House)
St. Petersburg State University*

TOWARDS THE ISSUE OF MR. ASTLEY'S LITERARY GENESIS

Mr. Astley's comparison with many portraits of the English in English and French literature, as well as portraits of the English and Anglomania foreigners in Russian literature of 1830-1850s allows us to refine our understanding of this character and expand the list of his literary

¹ Сергей Акимович Кибальник, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом), профессор Санкт-Петербургского государственного университета, член Международного общества Ф.М. Достоевского

prototypes. It also shows that the figure of Mr. Astley goes back not only to the English and French, but also to Russian literature.

Keywords: character, an Englishman, a foreigner, a Russian novel, the prototype, intercultural, discourse.

Литературный генезис образа мистера Астлея, по-видимому, значительно более сложен по сравнению с его реально-биографической основой. В первую очередь он связан с типом благородного, но чудаковатого британца, который широко представлен во многих произведениях английской и французской литературы. С одной стороны, мистер Астлей «сопровождается “шлейфом” ассоциаций – от “Векфильдского священника” Голдсмита до положительных героев Диккенса» [Живолупова, 2004, с. 16; см. также: Катарский, 1966, с. 357-401]. С другой стороны, его взаимоотношения с Полиной «психологически созвучны истории главных героев первого романа Ж. Санд “Индиана” (1832; русск. перевод – 1833). Сходство усиливается тем, что благородный и преданно любящий Индиану персонаж этого романа Ральф – англичанин, противопоставлен его сопернику – французу Раймону» [Достоевский, 1973, V, с. 402].

М.В. Джоунс полагал, что «Индиана» представляет собой при этом «наиболее убедительную аналогию. <...> Сэр Ральф Браун, подобно мистеру Астлею, обязан своим состоянием торговле в Восточно-Индийских колониях (хотя и торговле кофе, а не сахаром); он превращает свою глубокую страсть к героине в самоотверженное служение и братскую дружбу, которые включают старание оградить ее от более хищных, беспринципных и внешне блестящих мужчин. <...> Однако хотя эти типологические параллели бросаются в глаза, мы имеем здесь дело не с переносом, а с такой сложной трансформацией, которая типична для раннего Достоевского. Готическая атмосфера романа Санд, с его внутренним призывом к эмансипации женщин, превращена в соответствии со сходной моделью в комедию в духе Достоевского, построенную на психологии крайностей» [Jones, 2002, p. 41].

Герой Жорж Санд действительно один из ближайших прообразов мистера Астлея. Особенно сильно это ощущается в определенных эпизодах «Игрока». Так, самоотвержение и преданность, которые мистер Астлей проявляет в отношении Полины

после ночи, проведенной ею в комнате Алексея Ивановича, очевидно, представляют собой трансформацию поведения и разговора Ральфа Брауна с матерью Реймона де Рамьера после ночи, проведенной Индианой в их доме: « – Она хотела обмануть мужа! Она хотела обесчестить себя! – повторял Ральф с остановившимся взглядом, в каком-то странном смятении чувств. – Как же сильно она любит этого недостойного человека! Ральф совсем забыл, что говорит с матерью Реймона. – Я уже давно догадывался, – продолжал Ральф, – но почему я не предвидел, что наступит день, когда она решит окончательно погубить себя! Я скорее убил бы ее, чем допустил это! Такие речи в устах Ральфа крайне поразили госпожу де Рамьер; она думала, что говорит с человеком спокойным и снисходительным, и теперь раскаивалась, что поверила его внешней невозмутимости» [Жорж Санд, 1992, I, с. 194].

Герой Достоевского также теряет самообладание в финале романа, открывая Алексею Ивановичу, что Полина по-прежнему любит его: « – Это гнусный вздор... потому, потому... знайте же! – произнес мистер Астлей дрожащим голосом и сверкая глазами, – знайте же, неблагодарный и недостойный, мелкий и несчастный человек, что я прибыл в Гомбург нарочно по ее поручению...» [Достоевский, 1973, V, с. 316-317]. Тем не менее, будет ли вознаграждена в романе его преданность Полине, в отличие от преданности Ральфа Индиане, так и остается неясным.

Впрочем, у мистера Астлея есть и другой близкий прообраз во французской литературе, который до настоящего времени не был даже назван. Это молодой лорд Артур Гранвиль из «Тридцатилетней женщины» (<1842>) Бальзака. Герой Достоевского в его не менее сильным, чем у Алексея Ивановича, увлечении Полиной, сохраняет, однако, все черты британской «застенчивости, стыдливости и молчаливости» [Достоевский, 1973, V, с. 221]: «Мистер Астлей весьма часто встречается с нами на прогулках. Он снимает шляпу и проходит мимо, умирая, разумеется, от желания к нам присоединиться. Если же его приглашают, то он тотчас отказывается. На местах отдыха, в воксале, на музыке или пред фонтаном он уже непременно останавливается где-нибудь недалеко от нашей скамейки, и где бы мы ни были: в парке ли, в лесу ли, или на Шлангенберге, – стоит только вскинуть глазами, посмотреть кругом, и непременно где-нибудь, или

на ближайшей тропинке, или из-за куста, покажется уголок мистера Астлея» [Достоевский, 1973, V, с. 222].

Все эти черты, а также скромные и в то же время настойчивые ухаживания за Полиной, похоже, унаследованы им от лорда Гранвиля, влюбленного в Жюли д'Эглемон, которой ее тетя с полным основанием замечает: «...ведь, конечно, не ради меня он проезжает под нашими окнами по два раза в день с тех пор, как вы здесь...», «Они (Жюли и ее тетя – С.К.) одновременно обернулись и увидели молодого англичанина, который, как всегда, не спеша проезжал по улице. Казалось, он изучил, какой образ жизни ведут затворницы, и никогда не пропускал часа их завтрака или обеда. Лошадь сама замедляла шаг, не было надобности приостанавливать ее; проезжая мимо окон – двух окон столовой, – Артур не сводил с них печального взгляда. <...> Садясь за стол, обе женщины одновременно посмотрели на островитянина. На этот раз глаза Жюли и Артура встретились, и она прочла в его взгляде столько чувства, что вспыхнула. А он тотчас же хлестнул лошадь и умчался галопом» [Бальзак, 1983, II, с. 85, 90].

Любознательность и страсть к путешествиям мистера Астлея: «...был нынешним летом на Норд-Капе...» [Достоевский, 1973, V, с. 210] – самом известном из северных мысов Европы, на лапландском острове Магерез в Норвегии (скала высотой свыше 1200 футов) – и желание заниматься научными исследованиями: по словам Полины, «он хочет на Северный полюс ехать для ученых исследований...» [Достоевский, 1973, V, с. 297] – возможно, также навеяны этим героем Бальзака: «В тысяча восемьсот втором году он по совету врачей приехал в Монпелье, надеясь, что воздух тех краев исцелит его от тяжелой грудной болезни, – он был почти при смерти. А тут началась война, и, как все его соотечественники, он был арестован по приказу Бонапарта: ведь этот изверг жить не может без войны. И молодой человек от скуки стал изучать свою болезнь, которая считалась неизлечимой. Мало-помалу он увлекся анатомией, медициной и пристрастился к наукам этого рода, что весьма удивительно для человека знатного: впрочем, ведь увлекался же Регент химией! Словом, господин Артур добился успехов, удивлявших даже профессоров в Монпелье; занятие наукой скрасило ему жизнь в плену, да к тому же он совершенно излечился» [Бальзак, 1983, II, с. 85].

Если в финале «Игрока» сообщается, что для поправления здоровья Полина «некоторое время» жила с «матерью и сестрой»

мистера Астлея «в северной Англии», а теперь «путешествует вместе с семейством» его «сестры, вышедшей замуж» [Достоевский, 1973, V, с. 315], то в «Тридцатилетней женщине» лорд Гранвиль «целый год» «самоотверженно заботился» о Жюли д'Эглемон: «Лорд Гранвиль закрыл лицо рукой, ибо глаза его наполнились слезами. В первый раз со дня их отъезда из Парижа Жюли благодарила его. Целый год он самоотверженно заботился о ней. Вместе с д'Эглемоном он сопровождал ее на воды в Экс, потом на морское побережье, в Ла-Рошель. Он неотступно следил за тем, как в подорванном организме Жюли восстанавливаются силы под воздействием его разумных и простых предписаний, он выхаживал ее, как страстный садовод выхаживает редкостный цветок» [Бальзак, 1983, II, с. 110].

Так и оставшаяся не вознагражденной беззаветная преданность лорда Гранвиля Жюли д'Эглемон оттеняет несколько пренебрежительное отношение женившегося на ней по расчету графа-француза Виктора д'Эглемона, который отдаленно напоминает Де-Грие Достоевского. Первая часть романа заканчивается смертью лорда Гранвиля, который, чтобы не бросить на ее честь каких-либо подозрений, проводит «в лютый холод» ночь на балконе Жюли: приехав к ней, он был вынужден спрятаться там, так как в дом вернулся д'Эглемон [Бальзак, 1983, II, с. 123].

Последний мотив отдаленно корреспондирует со следующим диалогом между Алексеем Ивановичем и мистером Астлеем: «Кстати, вы мне даете идею: не стояли ли вы всю ночь у нас под окном? Мисс Полина всю ночь заставляла меня открывать окно и смотреть, — не стоите ли вы под окном, и ужасно смеялась. — Неужели? Нет, я под окном не стоял; но я ждал в коридоре и кругом ходил» [Достоевский, 1973, V, с. 300]. Впрочем, эта деталь поведения мистера Астлея скорее отчасти восходит к мучениям Армана Дюваля из «Дамы с камелиями», который проводит ночь, следя за домом Маргариты и желая «подтвердить свои подозрения». «Около полуночи» он действительно видит, как знакомая ему карета «остановилась около девятого номера. Вышел граф Г., отпустил экипаж и вошел в дом. Одно мгновение мне казалось, что ему, как и мне, ответят, что Маргариты нет дома и он уйдет, но я тщетно ждал до четырех часов утра. Я много страдал за последние три недели, но все это ничто в сравнении с тем, что я выстрадал в ту ночь» [Дюма, 1991, с. 111].

Разумеется, в первую очередь с образом Армана у Достоевского соотнесен образ пылкого Алексея Ивановича [см. подробнее об этом: Кибальник, 2014, с. 135-148], однако, как мы видим, отдельные детали, относящиеся к нему, перешли и на обычно сдержанного мистера Астлей. Причем, соответственно, мистер Астлей в какой-то мере восходит в этом случае и к кавалеру де Гриё из романа А. Прево «Манон Леско». Впрочем, в этом нет ничего удивительного: «Верностью, преданностью Полине напоминает героя Прево и англичанин мистер Астлей. Возникает новая параллель – и вновь в конфликтном варианте, суть которого раскрывает Алексей Иванович в разговоре о красоте и “национальных формах”» [Жиликова, 1991, с. 188].

Как известно, мистер Астлей если и не лорд, то, во всяком случае, по словам Алексея Ивановича, «племянник лорда, настоящего лорда, это известно всем, лорда Пиброка...» [Достоевский, 1973, V, с. 242].¹ И в то же время он занят предпринимательской деятельностью: «– Вы **сахаровар**, мистер Астлей? – Да, я участвую в компании известного сахарного завода Ловель и Комп. – Ну, вот видите, мистер Астлей. С одной стороны – **сахаровар**, а с другой – Аполлон Бельведерский; все это как-то не связывается» [Достоевский, 1973, V, с. 316]. Соединение родовитости с предпринимательской деятельностью в то время было особенностью англичан, резко отличающей их от русского дворянства.

При этом Достоевский приписывает мистеру Астлею род деятельности, пользовавшийся в те годы в Европе особой популярностью. Свидетельство этому находим в романе Тургенева «Дворянское гнездо»: «Паншин между тем продолжал поддерживать разговор. Он навел речь на **выгоды сахароварства, о котором недавно прочел две французские брошюры**, и с спокойной скромностью принялся излагать их содержание, не упоминая, впрочем, о них ни единым словом» [Тургенев, 1976, VI, с. 39]. Мимолетная деталь характеристики тургеневского героя-«дилетанта», больше всего

¹ Эта черта сближает мистера Астлея также и с одним из героев очерка Теккерея лордом Талбойсом. См. подробнее: Кибальник С.А. Достоевский и Теккереи (о претекстах романа «Игрок») // Достоевский и мировая культура. Альманах № 30. Ч. 1. – М., 2013. – С. 126-148.

напоминающего в «Игроке» француза Де-Грие, становится у Достоевского основной сферой деятельности полуидеального героя-англичанина.

Вообще же англичане-промышленники в литературе того времени были расхожим типом богатого мужчины – выгодного жениха или щедрого покровителя. Так, в «Утраченных иллюзиях» Бальзака об одном из них мы узнаем из мимолетного признания эпизодического персонажа – театральной актрисы: «Ну, а ты, деточка, – сказал Фино красивой “поселянке”, слушавшей их разговор, – где ты похитила алмазные пуговицы, что у тебя в ушах? Обобрала индийского принца? – Нет, **англичанина, фабриканта ваксы**; он уже уехал!» [Бальзак, 1983, IV, с. 247].

Обеспеченность (а «мистер Астлей колоссально богат») [Достоевский, 1973, V, с. 221] и предпринимательская деятельность отчасти роднят мистера Астлея с капитаном Гиксом из очерка В.Теккеря «The Kicklebury on the Rhine» («Кикльбюри на Рейне» – 1850), пользующимся (в отличие от него) взаимностью в отношениях с Фанни Кикльбюри. В отличие от мистера Астлея, драгунский капитан Гикс, впрочем, самого демократического происхождения: его «отец богатый стряпчий на Бедфорд-Роу». Причем у Теккеря подчеркивается отсутствие природных различий между людьми знатного и незнатного происхождения: «Усы мещанина, мой любезный Ленкин, растут не хуже бороды какого-нибудь маркиза; а чтоб выучиться полькировать, не нужно много благородной крови» [Бутаков, 1851, с. 38, 107].¹

Впрочем, исследователи уже давно и небезосновательно находят следы мистера Астлея не только в английской и французской, но также и в русской литературе. Так А. Бем высказал предположение о том, «не является ли и М-р Астлей творческим развитием эпизодического англичанина, которому близкий родственник покойной графини во время ее похорон шепнул на ухо, что Герман “ее побочный сын”, на что “англичанин ответил холодно: Oh!”?» [Бем,

¹ Об очерке Теккеря как претексте «Игрока» см.: Кибальник С.А. Достоевский и Теккерей (о претекстах романа «Игрок») // Достоевский и мировая культура. Альманах № 30. Ч. 1. – М., 2013. – С. 126-148.

1925, с. 384]. Разумеется, этот пушкинский англичанин мог послужить лишь первоначальным зерном образа мистера Астлей и, возможно, первоисточником одной детали в поведении героя: «Он радушно протянул мне руку, с своим обычным восклицанием: “А!” [Достоевский, 1973, V, с. 285].¹

Совсем другие, гораздо более значительные интертекстуальные связи, по-видимому, есть у этого образа с гончаровским «Обломовым». «Мистер Астлей является в романе, носителем тех положительных качеств, которые представляются нужными и даже спасительными для русского человека. – отмечал Н.С. Тендитник, – Эти черты – трезвость, деловитость, практицизм. Для большой эпохи, убежден Достоевский, нужны люди дела, а не красивых слов. <...> Подобно тому, как Гончаров в поисках настоящего человека возвеличил образ буржуазного дельца Штольца, так и Достоевский наделяет избранного им героя чертами практического склада, неутомимой жизненной энергии, одновременно сочетавшейся с благородством и застенчивостью» [Тендитник, 1955, с. 71-90]. Впрочем, при этом исследователь проходит мимо того существенного обстоятельства, что в характере мистера Астлей одновременно выявляются черты как Штольца (холодность,

¹ Не совсем верно, что мистер Астлей, как иногда об этом пишут, никогда не заходит на рулетку (см.: Криницын А.Б. Творчество Достоевского в контексте европейской литературы // www.portal-slovo.ru). Напротив, он не только там бывает, но даже неплохо понимает в игре, хотя и никогда не ставит: «Мне много в этом объяснил мистер Астлей, который целое утро простоял у игорных столов, но сам не поставил ни разу» [Достоевский, 1973, V, с. 224]. И в этом отношении он напоминает пушкинского Германа, о котором «один их гостей» отзывался так: «отроду не брал он карты в руки, отроду не загнул ни одного паролки, а до пяти часов сидит с нами, и смотрит на нашу игру!». Впрочем, он, безусловно, не мог бы в точности повторить вслед за Германом объяснение своему поведению, которое давал тот: «– Игра занимает меня сильно, – сказал Герман: – но я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее» – хотя бы потому что ему не пришлось бы жертвовать необходимым» [Пушкин, 1948, VIII (1), с. 232].

практицизм, рассудочность), так и Обломова (искренность, сердечность).

Как бы совмещая тем самым в одном лице образы Штольца и Обломова, Достоевский в одном существенном отношении остается на позициях Гончарова: его героиня может оценить достоинства такого человека, как мистер Астлей, но не может полюбить его. Более того, Достоевский сознательно несколько трансформирует сюжетную схему «Обломова», выказывая тем самым свой скепсис к перспективам союза Ольги Ильинской и Штольца: по крайней мере, в границах романного пространства «Игрока» Полина продолжает любить Алексея Ивановича и воздерживается от того, чтобы выйти замуж за мистера Астлея. Причем препятствием к этому оказывается именно его штольцевская рассудочность: «А мистер Астлей?.. Ну, этот не соскочит с Шлангенберга, как ты думаешь?..» – а также, возможно, его снобизм и высокомерие по отношению к русским: «Он говорит, что мы, русские, без европейцев ничего не знаем и ни к чему не способны... Но он тоже добрый!» [Достоевский, 1973, V, с. 297].¹

По точному замечанию И.Л. Альми, «ситуация ухода русской женщины к “чужаку” (сюжетный стержень “Обломова” и “Накануне”), по Достоевскому, – следствие давней общественной болезни – беспочвенности культурного слоя, порожденной особыми условиями «петербургского периода» русской истории» [Альми, 1999, с. 509-510]. Однако эта сюжетная ситуация в «Игроке» все же так и не реализуется, и роман Достоевского в этом отношении оказывается внутренне соотнесен с названными исследовательницей произведениями русской литературы в полемическом плане. Эта черта художественного мира Достоевского сохраняется и в его дальнейшем творчестве: Катерина Николаевна Ахмакова из «Подростка» отказывается от своего намерения выйти замуж за барона Бьоринга, Грушенька в «Братьях Карамазовых» разочаровывается в герое-поляке, в которого она была влюблена [Достоевский, 1976, XIV, с. 376-390].

¹ Ср. сходную черту в Васине из «Подростка», вызвавшую разочарование в нем Лизы Версиловой: «...Васин даже очень скоро перестал ей тогда нравиться; он был спокоен, и именно это-то вечное ровное спокойствие, столь понравившееся ей вначале, показалось ей довольно неприглядным» [Достоевский, 1973, XIII, с. 579].

Таким образом, разные черты мистера Астлея восходят к различным литературным источникам: его беззаветная рыцарская преданность и самоотверженное служение – к жоржсандовскому сэру Ральфу Брауну и к бальзаковскому лорду Гранвиллю, его доброта и флегматичность – к векфильдскому священнику В. Гольдсмита и героям Ч. Диккенса, его холодность, практицизм, рассудочность и одновременно дружеское участие в судьбе Алексея Ивановича – к гончаровскому Штольцу, его сердечность – к Обломову, его мучения ревности и в то же время готовность переступить через связь любимой женщины с другим мужчиной – к Арману Дювалю Александра Дюма-сына. Полигенетизм этого образа помогает Достоевскому создать поистине многосторонний характер, образ «положительно прекрасного человека», далекий от ходульности и необидительности гоголевских помещиков из второго тома «Мертвых душ».

Симпатия, которой согрет в романе Достоевского мистер Астлей, в наиболее обобщенной форме – как симпатия к англичанам вообще – выражена «бабушкой»: «Англичанин. То-то он устался на меня и **зубов не разжимает**. Я, впрочем, люблю англичан» [Достоевский, 1973, V, с. 251]. Эта симпатия имеет в русской литературе давнее происхождение и восходит к англomании, распространившейся в русской литературе еще со времен героев Грибоедова («помешанный на Англии и всем английском» князь Григорий в «Горе от ума») и Пушкина (увлекающийся дендизмом Онегин и «настоящий русский барин» Григорий Иванович Муромский из «Барышни-крестьянки»). Тип русского героя-англомана широко представлен и в творчестве Тургенева – вспомним хотя бы Павла Петровича Кирсанова в «Отцах и детях». Менее хрестоматийный пример, безусловно, также бывший на памяти у Достоевского – это отец Лаврецкого в «Дворянском гнезде»: «Иван Петрович вернулся в Россию англоманом. Коротко остриженные волосы, накрахмаленное жабо, долгополый гороховый сюртук со множеством воротничков, кислое выражение лица, что-то резкое и вместе равнодушное в обращении, **произношение сквозь зубы**, деревянный внезапный хохот, отсутствие улыбки, исключительно политический и политико-экономический разговор, страсть к кровавым ростбифам и портвейну – все в нем так и веяло Великобританией; весь он казался пропитан ее духом» [Тургенев, 1976, VI, с. 59].

Мистер Астлей, безусловно, обрисован в романе в соответствии с этим этнокультурным гетеростереотипом англичанина, который сформировался в русской культуре к середине XIX века [см.: Бойко, 1994, с. 5-60]. Его сдержанность, молчаливость, спокойствие, хладнокровие, застенчивость названы и показаны в романе неоднократно: «Впрочем, мистер Астлей до того застенчив, стыдлив и молчалив, что на него почти можно понадеяться, – из избы сора не вынесет» [Достоевский, 1973, V, с. 221], «Любопытно и смешно, сколько иногда может выразить взгляд **стыдливого и болезненно-целомудренного человека**, тронутого любовью, и именно в то время, когда человек уж, конечно, рад бы скорее сквозь землю провалиться, чем что-нибудь высказать или выразить, словом или взглядом. <...> Он снимает шляпу и проходит мимо, умирая, разумеется, от желания к нам присоединиться. Если же его приглашают, то он тотчас отказывается» [Достоевский, 1973, V, с. 222], « – Я люблю вас и потому к вам пришел <...> он был **очень застенчив**» [Достоевский, 1973, V, с. 244], «**спокойно** отвечал мистер Астлей» [Достоевский, 1973, V, с. 248].

Отчасти этот гетеростереотип, безусловно, питался западно-европейской и прежде всего французской литературой. Те же самые черты английского национального характера: серьезность, невозмутимость, хладнокровие – подчеркиваются во многих знакомых Достоевскому произведениях европейских литератур – например, в той же «Тридцатилетней женщине» Бальзака: «Дружеская шутка вызвала веселый холод. Только Артур по-прежнему был **холоден и невозмутим, как подобает джентльмену**, который считает, что серьезность должна быть основой характера» [Бальзак, 1983, II, с. 105]. Так, этноцентризм и высокомерие по отношению к русским: «Он говорит, что мы, русские, без европейцев ничего не знаем и ни к чему не способны...» [Достоевский, 1973, V, с. 297] – могли быть известны Достоевскому не только из личных впечатлений, но и из их обобщенной характеристики в очерке Теккерей: «Мы везем с собою всюду нашу нацию: мы на своем острове, где бы мы не находились», «Правду же говорят, будто бы нам, англичанам, **нравится только свое** и что мы переносим с собою всюду свое предубеждение» [Бутаков, с. 121, 124].

Впрочем, если мистер Астлей все же образ-стереотип, то отнюдь не обобщенного, а довольно детализированного рода. Так, в него входит не только снобизм, но и не так уж часто отмечаемые в англичанах добросердечие, теплота и дружелюбие. Как мы видели выше, некоторые черты мистера Астлея скорее противоречат стереотипу англичанина и, может быть, идут от идеи Достоевского создать образ «положительно прекрасного» человека. И, следовательно, Астлей не такой уж и стопроцентный англичанин. Скорее в нем можно видеть своего рода интерференцию черт русского и англичанина – не только потому, что образ англичанина создается Достоевским средствами русского языка, но и потому что среди литературных прообразов его ощущаются и некоторые герои русской литературы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Альми, И.Л. «Француз и русская барышня» – три стадии в развитии одного сюжета (Загоскин, Пушкин, Достоевский) / И.Л. Альми // Статьи о поэзии и прозе. – СПб: «Скифия», 2002. Кн. 2. – С. 508-509.

Бальзак, О. де. Собр. соч.: В 10 т. / О. де Бальзак. – М.: Художественная литература, 1982-1987. Т. II. – М., 1983. – 735 с.; Т. IV. – М., 1983. – 607 с.

Бем, А.Л. «Игрок» Достоевского: (В свете новых биографических данных) / А.Л. Бем // Современные записки. – 1925. Кн. 24. – С. 379-392.

Бойко, М.Н. Художественная «география» Достоевского / М.Н. Бойко // Художественные проблемы русской культуры второй половины XIX века. – М.: Искусство, 1994. – С.5-60.

Бутаков, А. Английские туристы. Очерк Вильяма Теккерея / А. Бутаков // Отечественные записки. – 1851, № 6, отд. VIII. – С. 106-144.

Достоевский, Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л.: Наука, 1972-1988. Т. V. – 407 с.; Т. XIII. – 456 с.; XIV – 511 с.

Дюма, А. Дама с камелиями // Александр Дюма-отец, Александр Дюма-сын. Дама с камелиями. Графиня Солсбери. Полина. – Ставрополь: Ставропольское книжное издательство, 1993. – С. 5-161.

Живолупова, Н.В. Исповедь антигероя в архитектонике «Игрока» Достоевского / Н.В. Живолупова // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – Воронеж: Воронежский государственный университет. – 2004. – № 1. – С. 13-16.

Жилякова, Э.М. Синтез эпического и драматического начал в творчестве Достоевского (от романа «Игрок» к рассказу «Вечный муж») / Э.М. Жилякова // Творчество Ф.М. Достоевского: Искусство синтеза. Сб. ст. Ред. Г.К. Щенникова, Р.Г. Назирова. – Екатеринбург: Екатеринбургский государственный университет, 1991. – С. 182-203.

Катарский, И. Диккенс в России/ И. Катарский. – М.: Наука, 1966. – 428 с.

Кибальник, С.А. Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского (на материале романа «Игрок») / С.А. Кибальник // Русская литература. – 2014. – № 1. – С. 135-148.

Пушкин, А.С. Полн. собр. соч. Т. 8. Кн. 1. / А.С. Пушкин. – М.; Л.: Издательство Академии наук, 1948. – 496 с..

Санд, Жорж. Индиана / Жорж Санд // Собр. соч. Т. 1. – М.: Художественная литература, 1983. – С. 39-258.

Тендитник, Н.С. Проблематика романа Ф.М. Достоевского «Игрок» / Н.С. Тендитник // Труды Иркутского государственного университета им. А.А. Жданова: Серия литературоведения и критики. – Иркутск: Иркутский государственный университет, 1955. – Т. XXVIII. Вып. 1. – С. 71-90.

Тургенев, И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. / М.С. Тургенев. – М.: Наука, 1972. – Изд. продолжается. Т. VI. – 495 с.

Jones, M.V. The Enigma of Mr. Astley // Dostoevsky Studies: New Series. Vol. 6. – Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2002. – P. 39-47.

АРХИВНЫЕ РАЗЫСКАНИЯ. ЗАБЫТЫЕ ИМЕНА

Е.Н. Строганова¹

Тверской государственный университет

МОСКОВСКИЙ ЦЕНЗОР Д.С. РЖЕВСКИЙ: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ

Статья посвящена разным аспектам деятельности Д.С. Ржевского, чья недолгая цензорская служба пришлась на последние годы царствования Николая I. С привлечением архивных и печатных источников не только уточняются биографические факты, но создается представление о личности Ржевского (гражданская позиция, общественная деятельность) как одного из «лучших» людей.

Ключевые слова: забытое имя, архивные материалы, гражданская позиция, цензурное ведомство, эпоха реформ, защита крестьян.

E.N. Stroganova

Tver State University

MOSCOW CENSOR D.S. RZHEVSKY: TOUCHES TO THE PORTRAIT

The article is devoted to various aspects of D.S. Rzhnevsky's activities. This censor's brief office term fell upon the last years of the reign of Russia's Emperor Nicholas I. With the use of archival and published documents the author not only clarifies Rzhnevsky's biographical facts, but also formulates the idea of his personality (his civic position, social activities) as one of the "best" people.

Keywords: a forgotten name, archival materials, civic position, censorship agency, era of reforms, the protection of peasants.

¹ Строганова Евгения Нахимовна, доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Центра тверского краеведения и этнографии Тверского государственного университета

Дмитрий Семенович Ржевский (1817¹–1868) не снискал громкой известности при жизни и был забыт потомками. В немногочисленных упоминаниях он чаще всего репрезентируется как московский цензор, но его деятельность никогда не становилась предметом рассмотрения. Однако говорить лишь об одной стороне жизни Ржевского в отрыве от биографии в целом вряд ли правомерно. Попытаемся соединить воедино разрозненные сведения и хотя бы в общих чертах воссоздать облик одного из тех людей, кого современники называли «лучшими»².

Уроженец Рязанской губернии, Ржевский в 1838 г. окончил Московский университет. Служил в Тифлисе в канцелярии главноуправляющего Закавказским краем, затем был причислен к ведомству Министерства иностранных дел и с 1843 г. жил в Петербурге. В 1849 г. он переводится на службу в Московский главный архив (вспомним пушкинских «архивных юношей»), а в 1850 г. получает должность цензора Московского цензурного комитета³ (ГАТО. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 3500. Л. 2 об. – 7 об.). В Москве

¹ Печатные источники датируют рождение Ржевского 1810-ым г. [Гринченко, Патрушева 2000, с. 428]. Точная дата рождения (23.11.1817) и крещения (27.11.1817, церковь Преображения Господня села Погост Дошатый Зарайского у.) приводится: [Анохин, <http://www.history-ryazan.ru/phpbb/viewtopic.php?f=29&t=314>]. Год рождения подтверждается и формулярным списком: Государственный архив Тверской области (ГАТО). Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 3500. Л. 2 об. Далее отсылки к архивным документам приводятся в тексте с указанием архивохранилища, номера фонда, описи, единицы хранения и листа.

² Говоря о второй половине 1850-х гг., «лучшим человеком того времени в Твери» назвал Ржевского Унковский в письме к Г.А. Джаншиеву от 23 апреля 1892 г. [Джаншиев, 1894, с. 139].

³ Есть сведения о том, что Ржевский занимался публицистикой. А.В. Мезьер называет его сотрудником «Московских ведомостей» [Мезьер, 2000, с. 97]. См. также [Ржевский Д.].

Ржевский женился на Наталье Сергеевне Фонвизиной (1826/1831¹–1886)², внучатой племяннице драматурга. В их доме бывали известные люди, в том числе литераторы – знакомые хозяина по его служебным занятиям [Соколова, 1911, с. 106–109]. Близостью с Ржевским, курировавшим «Москвитянин», Н.Ф. Щербина объяснял свое сотрудничество в этом журнале: «Я печатался в “Москвитянине” *единственно только потому*, что <...> я был сам лично корректором и редактором своих стихотворений <...> и лично бывал у цензора, когда они цензиrowались...» [Ежегодник, 1980, с. 171]. Атмосферу дома определяла хозяйка, которая обладала «чудесным голосом» [Ржевская, 2010, с. 21], «сама писала прекрасные музыкальные вещи»³ и славилась «исключительным умом». Остроумие Натальи Сергеевны носило подчас рискованный характер, и одна из шуток, донесенных до начальника московской жандармерии, даже стала, по словам современницы, «причиной неприятностей» для ее мужа [Соколова, 1911, с. 104].

Поведение цензоров определялось не личными пристрастиями, но политическими причинами. Сохранившиеся сведения о цензурской деятельности Ржевского дают представление не столько о его эстетических предпочтениях, сколько о гражданской позиции. Его служба в цензурном ведомстве пришлась на особенно тяжелые для литературы времена. Я.П. Полонский вспоминал: «...цензура разоряла вконец <...> надо было бороться с цензором из-за каждого слова. Получить место я не мог – писатели были в загоне; Щербине советовали не употреблять имя Гегеля и Шеллинга в разговорах: иначе, говорили ему, на вас будут коситься и вы ничего не добьетесь. На Погодина, на Хомякова, Краевского, Самарина были доносы, они тоже были под подозрением, – словом, страшное, тяжелое

¹ Указания на дату рождения Н.С. Фонвизиной разнятся: 22 февраля 1826 г. [Анохин] / 1831 г. [Любарский].

² Дочь Сергея Павловича Фонвизина, главы тайной московской масонской ложи [Долгоруков, 1934, с. 327].

³ Н.С. Ржевская была одной из немногих женщин-композиторов середины XIX в. Известны ее романсы на слова А.В. Кольцова («Моя юность цвела», «Так и рвется душа»), И.С. Никитина («Песня бобыля»), Н.А. Некрасова («Прости») и др., ноты которых печатались в 1867–1889 гг. См. также: [Ржевская, 1862].

время я прожил в эти 50-е годы» [цит. по: Мушина, 1986, с. 10–11]. Должность цензора предполагала высокую степень личной ответственности, поэтому стремление некоторых из них обезопасить себя доходило порой до абсурда. Известен анекдот о цензоре Н.С. Ахматове, который в поваренной книге Е.А. Авдеевой не пропустил совет ставить пироги «на вольный дух» [Скабичевский, 1892, с. 370]. Автор современного исследования замечает, что «служебное поведение московских цензоров» отличалось нестандартностью, «отсутствием конъюнктурных устремлений», некоторые из них «демонстрировали готовность рисковать своим хорошо оплачиваемым служебным положением ради поддержки литературы» [Ботова, 2003, с. 28]. В числе таких цензоров был Д.С. Ржевский, что подтверждают неоднократные нарекания в его адрес. Приведу несколько эпизодов.

В первой половине XIX в. цензура находилась в ведении Министерства народного просвещения, в Москве должность председателя цензурного комитета с 1828 г. занимал попечитель учебного округа [Гринченко, Патрушева, 2000, с. 411]. 21 ноября 1851 г. министр просвещения «конфиденциально поручил» председателю Московского цензурного комитета В.И. Назимову сделать внушение цензору Ржевскому за публикацию «Колыбельной песни» Некрасова¹, которая первоначально была напечатана в «Московском сборнике» 1846 г. и «подверглась порицанию правительства». При этом министр замечал: «Хотя о сем обстоятельстве и не было сообщено Московскому цензурному комитету, но <...> цензор Ржевский не мог не заметить крайней неприличности содержания и выражений “Колыбельной песни”, а потому, при нынешних еще более строгих требованиях цензуры, никак не должен был допустить одного к печати» [цит. по: Стасов, 1903, с. 686]. О сделанном ему внушении Ржевский сообщал Погодину: «Сегодня в комитете получена бумага, заключающая выговор мне за пропуск пародии Некрасова “Баюшки-баю”, и потому, почтеннейший Михаил Петрович, не излишне было бы Вам с общего согласия удвоить предосторожность» [цит. по:

¹ Речь идет о статье Б. Алмазова (Москвитянин. 1851. № 19–20), в которой стихотворение «Колыбельная песня. Подражание Лермонтову» оценивалось «как неприличная и оскорбительная выходка», но приводился полностью ее текст [Летопись, 2006, с. 382].

Летопись, 2006, с. 385]¹. Несколькоими месяцами позднее, в письме от 16 мая 1852 г., министр обращал внимание председателя цензурного комитета на то, что в «Москвитянине» была помещена повесть «Он», обнаруживающая «нелюбовь, непочтение и даже пренебрежение дочери к своим родителям». Министр конфиденциально просил Назимова «сделать цензору Ржевскому замечание за допущение ее в печать» [Стасов, 1903, с. 695–696]. В цензурской практике Ржевского были и другие административные порицания, что в конце концов привело к его отставке.

Причиной отставки цензоров Ржевского и М.Н. Похвиснева А.В. Никитенко называл напечатанную в «Москвитянине» (1854. № 12–14) повесть В. Лихачева «Мечтатель», содержащую несколько мест, которые «лучше было бы не пропускать во избежание худшего зла» [Никитенко, 1893, с. 570]. Полагаясь на эту информацию, А.М. Скабичевский повторил ее в «Очерках по истории русской цензуры» [Скабичевский, 1892, с. 381]. Действительно, повесть «Мечтатель», в которой усмотрели «выходки против гражданской службы» и «против святости брачного союза», «воздвигла цензурную бурю на “Москвитянина”» [Барсуков, 1899, с. 216]. Но, судя по всему, дело ограничилось только «строгим внушением», потому что следующие книжки журнала – за август и сентябрь (№№ 15–18) – также цензуrowал Ржевский².

Однако в № 18 «Москвитянина» был помещен рассказ «Отрывок из записок почтмейстера»³, который вызвал особенное негодование министра. 17 октября последовало его обращение к главе Московского цензурного комитета, где уже конкретно было названо имя виновника – надворного советника Ржевского, который пропустил рассказ, содержащий «сатирические выходки против чинов гражданской службы». Посагательство на честь государственных служащих расценивалось как подрыв авторитета власти, а потому считалось недопустимым публиковать произведения, «вредящие

¹ Заметим, что и в тексте Летописи и в Указателе имен инициалы Ржевского даны ошибочно – «С.Д.».

² Об изменении ситуации свидетельствует тот факт, что № 19 был подписан уже двумя цензорами – Д. Ржевским и В. Флеровым.

³ В журнальной публикации не указан автор, но он назван Н.П. Барсуковым – «отставной офицер Раевский» [Барсуков, 1899, с. 217].

уважению, которым должны пользоваться лица, состоящие в государственной службе» [Барсуков, 1899, с. 218]. Таким образом, хотя повесть «Мечтатель» и вызвала серьезные нарекания в адрес Ржевского, но непосредственной причиной его отставки явилась публикация рассказа «Отрывок из записок почтмейстера».

Увольнения цензоров обычно не имели тяжелых последствий, взыскания со временем снимались и «не влияли на дальнейшее прохождение службы» [Гринченко, Патрушева, 2000, с. 414]. Таков случай М.Н. Похвиснева, который был уволен одновременно с Ржевским с формулировкой «по состоянию здоровья», но уже через год назначен виленским вице-губернатором¹, а впоследствии занимал еще более значительные посты [Гринченко, Патрушева, 2000, с. 427].

Ржевский же был перемещен в Тверь исправляющим должность директора народных училищ Тверской губернии² [ГАТО. Ф. 20. Оп. 1. Ед. хр. 2512. Л. 10]. Это назначение последовало в день увольнения – 9 ноября, и уже 7 декабря надворный советник Ржевский вступил в новую должность, о чем сообщал начальству. В фонде директора народных училищ Тверской губернии сохранились черновики его донесений:

«11 Декабря 1854

№ 895

Попечителю М<осковского> округа

Имею честь донести Вашему Превосходительству, что я сего Декабря 7-го дня вступил в исправление должности Директора Училищ Тверской губернии. О состоянии Тверской Гимназии и состоящего при ней Благород<наго> Пансиона буду иметь честь подробно донести В<ашему> Пр<евосходительству> в

¹ М.Н. Похвиснев до начала 1853 г. служил правителем канцелярии попечителя Московского учебного округа В.И. Назимова, по представлению которого получил должность цензора [Дневник, 1911, с. 189–190]. В.И. Назимов в 1856 г. был назначен генерал-губернатором в Вильно и, видимо, вновь составил протекцию своему любимцу.

² Приказ о назначении Ржевского директором училищ последовал более года спустя – 12 апреля 1856 г. [ГАТО. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 3550. Л. 7 об.].

непродолжительном времени» [ГАТО. Ф. 20. Оп. 1. Ед. хр. 2512. Л. 10, 14].

«28 февраля 1855 г.

№ 125

Его Превосходительству Господину
Попечителю Московского Учебного Округа

В дополнение к донесению моему от 11 Декабря прошлого 1854 года за № 895 имею честь донести Вашему Превосходительству, что мною принято имущество Благородного Пансиона и Тверской Гимназии, а также и суммы принадлежащая этим казенным заведениям и дела Канцелярии Твер<ской> Дирекции Училищ как решенные, так и текущие, по представленных при сих Вашему Превосходительству отчетам и рапортам чиновников, введении которых находится имущество Твер<ской> Гимназии и Благород<наго> Пансиона» [ГАТО. Ф. 20. Оп. 1. Ед. хр. 2512. Л. 10, 16].

К этому донесению приложены рапорты чиновников и документы имущественного и финансового характера. Обращает на себя внимание серьезность, с которой Ржевский приступил к новой для него деятельности, и скрупулезность в отношении к казенному имуществу, которое он принимал под свою ответственность. Надо сказать, что получил он довольно ветхое хозяйство. Гимназия размещалась в старом, мало пригодном для использования здании, в еще худшем состоянии находилось помещение благородного пансиона [Крылов, 1904, с. 36–45]. Строительство нового здания, начатое еще в 1840-х гг., долгие годы затягивалось по причине нераспорядительности одних лиц и злоупотреблений со стороны других [Джаншиев, 1894, с. 137–141]¹. Ржевский энергично искал выход из неблагоприятной ситуации. Он предпринял попытку на то время, пока идет строительство, занять часть пустующего здания Путевого дворца под пансион, о чем уведомлял попечителя Московского учебного округа².

¹ Джаншиев приводит письмо Унковского от 23 апреля 1892 г. Д. Крылов в своем очерке истории Тверской гимназии обходит все острые вопросы и не упоминает об этих трудностях.

² Письмо не содержит обращения, но, судя по тексту, адресовано попечителю. Московского учебного округа. В черновике

«3 Мая 1855

№ 257

Г-н Управляющий Удельной Конторою сообщил мне что находящийся в Твери Императорский Дворец, будучи для Удельного Ведомства совершенно бесполезен, Министерство Уделов желало бы предоставить оный для всякого почетного назначения, могущего представиться в Губернии, Городе. На вопрос мой согласилось ли бы Министерство уступить Дворец для помещения Гимназического Благородного пансиона Г-н Управляющий отвечал что почетнее назначения для такого рода здания и быть не может.

При неудобствах и недостаточности настоящего помещения как Тверской Гимназии, так и состоящего при ней Благородного Пансиона¹; – я долгом считаю довести о вышеизложенных обстоятельствах до сведения Вашего превосходительства, – тем более что здание воздвигаемое Дворянством для помещения сих заведений – уже несколько лет нисколько не подвигается вперед, и время окончания его, даже приблизительно определено быть не может» [ГАТО. Ф. 20. Оп. 1. Ед. хр. 2633. Л. 1 – 1 об.].

Именно при Ржевском строительство нового здания гимназии было наконец-то завершено – новоселье произошло в 1859 г. О том, что Ржевский заботился о воспитанниках, свидетельствуют и воспоминания выпускника 1855 г. В.П. Покровского, в будущем известного статистика. По состоянию здоровья ему пришлось сдавать выпускной экзамен уже после летних вакаций, отдельно от товарищей. Покровский вспоминал, что при выпуске директор «сердечно» попрощался с ним и снабдил «рекомендательным письмом к одному из своих московских знакомых, на случай надобности в приискании уроков» [цит. по: Крылов, 1904, с. 374].

В Твери, как и в Москве, дом Ржевских стал одним из центров общественной жизни. Постоянно бывал здесь предводитель тверского дворянства и глава либеральной оппозиции Унковский, который позже вспоминал, что его проект создания банка для выкупа крестьянских

много исправлений, поэтому привожу тот текст, который может считаться окончательным.

¹ На полях: «неудобствах и недостаточно хорошо известно <?> начальству».

наделов неоднократно обсуждался у Ржевского: «Это был симпатичный, хорошо образованный человек; да и жена его была ему под пару» [Записки, 1992, с. 27]. На таких «собраниях» присутствовали губернатор П.Т. Баранов и жандармский полковник И.М. Симановский, иногда снабжавший Унковского свежими номерами «Колокола». В 1856 г. у Ржевских бывал А.Н. Островский, который по заданию Морского министерства изучал жизнь верхневолжского населения, связанного с речным промыслом. В его дневнике с апреля по июнь неоднократно упоминаются посещения Ржевских и имена тех, кого он у них встречал: учитель Гарусов – «чудак естественный»¹, Козаков – «человек замечательный, хотя тоже чудак», московский знакомый Н.Ф. Щербина. 9 мая 1856 г. Островский в присутствии Ржевского читал пьесу «Свои люди – сочтемся» в доме Унковского [Островский, 1978, с. 363–373]². Через Унковского познакомился с Ржевскими М.Е. Салтыков, который приезжал в Тверь в 1856, 1858 и 1859 гг. [М.Е. Салтыков и Тверской край, 2009, с. 275, 279, 280]; эти отношения продолжились и впоследствии³.

¹ Гарусов Иван Дмитриевич, младший учитель русской грамматики и истории (с 1849 г.), действительный студент философского факультета Московского университета; до 1853 г. заведовал гимназической фундаментальной библиотекой [Крылов, 1904, с. 200].

² В записи от 27 апреля 1856 г. Островский неверно называет инициалы Ржевского – «Д.Г.» (возможно, описка или недосмотр публикаторов), что вошло в *Указатель* к собранию сочинений и в некоторые краеведческие издания, некритично повторяющие эту ошибку [Сысоев, 2004, с. 278].

³ В декабре 1861 г. Салтыков взял у Н.С. Ржевской деньги в долг сроком на два года для покупки имения Витенево. Выплата затянулась, и в 1867 г. он оставался должен еще 2500 руб., о чем писал Унковскому: «1-го февраля срок для уплаты денег Нат<алье> Серг<еевне>, и мне ужас как хотелось бы покончить с этим делом, потому что она, кажется, начинает уже беспокоиться» [Салтыков, 1975, с. 325]. Но на сей раз Салтыков сумел отдать долг, так как Некрасов согласился ссудить его деньгами [Салтыков, 1975, с. 328]. Выяснение подробностей жизни Ржевских помогает внести коррективы и в летопись жизни Салтыкова, в данном случае уточнить,

В Твери Ржевскому пришлось снова вернуться к цензорским обязанностям, поскольку по роду своей службы он являлся цензором неофициальной части «Тверских губернских ведомостей». Один из эпизодов этой деятельности отражен в его переписке с губернатором Барановым. 24 февраля 1858 г. губернатор направил Ржевскому для рассмотрения статью ржевского помещика Кардо-Сысоева «Мысли русского в провинции, вследствие предстоящих общественных реформ». Приводим черновик ответного письма Ржевского:

«2 Апреля 1858 г.

№ 192

М.<илостивый> Г<государь>

Граф Павел Трофим<ович>

Возвращая у сего¹ статью Г-на Кардо-Сысоева, присланную ко мне Вашим Сиятельством для рассмотрения, имею честь уведомить Вас, М<илостивый> Г<государь>, что я не нахожу возможным ничего положительного сказать об этой статье *в ценсурном отношении*, по причине крайне сбивчивого и темного изложения, препятствующаго даже хорошо понять цель и убеждения автора. А так как вопросы обсуживаемые автором в статье этой касаются самых важных государственных предметов, то при невозможности даже себе яснаго отчета о том как понимает их автор, я и не могу принять на себя ответственности в допущении статьи этой к напечатанию.

С совершенным почтением и преданностью имею честь быть Вашего Сият-ва» [ГАТО. Ф. 20. Оп. 1. Ед. хр. 2932. Л. 2 – 2 об.].

что долг он, скорее всего, отдал в Рязани и не приезжал для этого в Тверь в феврале 1868 г. [М.Е. Салтыков и Тверской край, 2009, с. 308].

¹ «У сего» – канцеляризм, синонимичный «при сем». Он встречается и в другом документе – бумаге из канцелярии попечителя Московского учебного округа, где сказано, что она «имеет честь препроводить у сего формулярный список о службе бывшего цензора Московскаго Ценсурнаго Комитета, ныне исправляющаго должность Директора Училищ Тверской губернии, надворнаго советника Ржевскаго, присовокупляя, что он, Г. Ржевский, удовлетворен жалованьем по комитету по 9 число минувшаго ноября, как по день перемещения в новую должность Высочайшим Приказом» [ГАТО. Ф. 20. Оп. 1. Д. 2512. Л. 15 – 15 об.].

Отказ поместить в газете невнятную статью, касающуюся «самых важных государственных вопросов», убеждает в серьезности отношения Ржевского к этим вопросам. Он и его жена явно занимали прокрестьянскую позицию, чему находим документальные подтверждения, в частности опись бежецкого имения Н.С. Ржевской от 6 декабря 1858 г., которая свидетельствует, что ее крестьяне находились в относительно неплохих условиях¹. После реформы Ржевская очень оперативно решила земельный вопрос. Уже 25 августа 1861 г. она составила два выкупных договора с крестьянами деревень Крупицы, Давыдцево и Федорцево, полюбовно уладив с заинтересованной стороной все вопросы по поводу земельных наделов, при этом снизила на треть дополнительный платеж, который полагался ей с крестьян деревень Давыдцево и Федорцево [ГАТО. Ф. 484. Оп. 1. Д. 2770. Л. 13–17].

В апреле 1860 г. Ржевский оставил службу² и возвратился в Рязанскую губернию, где ему досталось от матери имение Власьево в Зарайском уезде. Его племянница Надежда Петровна Ржевская вспоминала, что Власьево ее отец и Ржевский получили пополам: «Дмитрий Семенович все Власьево оставил за собой, а отцу моему за его половину дал 20000. Так как денег у него не было, то он их взял у жены, у Натальи Сергеевны, которая их дала беспрекословно и даже половину Власьева не переписала на свое имя. По бумагам Власьево

¹ Крестьяне были освобождены от барщины и платили не самый высокий оброк – 10 рублей серебром с мужнины (для средней полосы России обычная сумма 8–12 рублей). Одну из оброчных статей составляла скупка домашней птицы, которую отправляли для продажи в Петербург. В числе промыслов была поденная работа в Петербурге, «подвоз по каналам на своих барках песку и прочих материалов для построек и вывозом мусора». Определенный доход приносила продажа сена, которое в Бежецке, «по случаю постоянного квартирования кавалерийских полков», стоило до 30 копеек серебром за пуд [ГАТО. Ф. 148. Оп. 1. Ед. хр. 155. Л. 5, 9, 2].

² Возможно, причиной отъезда Ржевского из Твери было событие, о котором пишет племянница Д.С. Ржевского: жена призналась ему, что любит Унковского, в феврале 1860 г. сосланного в Вятку, и уехала за ним; впоследствии вернулась к мужу [Ржевская, 2010, с. 75].

все числилось Дмитрия Семеновича» [Ржевская, 2010, с. 58]. Ржевский вернулся в свое поместье в период проведения крестьянской реформы, и, избранный мировым посредником в Зарайском уезде, последовательно отстаивал интересы крестьян. В 1862 г. он поддержал крестьян в тяжбе с графом Д.А. Толстым, впоследствии обер-прокурором Святейшего Синода и министром народного просвещения. Толстым принадлежало 10000 десятин земли в Зарайском уезде, но они присвоили себе еще и 441, 5 десятин крестьянской земли в селе Вакине и деревне Шушпановой, ухитрившись «отрезать у крестьян наилучшую землю, а взамен предоставить им негодную», к тому же, «вопреки Положению 19 февраля 1861 г., увеличили сумму оброка» [Хотеев, 1996, с. 133]¹. Мировой посредник Ржевский решил жалобу крестьян в их пользу, но Толстой довел дело до суда, в котором интересы крестьян представлял Унковский, писавший впоследствии: «Столкновения с ним не обошлись мне даром» [Записки, 1992, с. 29]².

Для Ржевского его столкновения с Толстым также не обошлись даром: в 1863 г. он был отдан под надзор полиции. Некоторые подробности узнаём из письма рязанской жительницы писательницы Н.Д. Хвощинской. 8 марта 1863 г. она сообщала своей приятельнице О.А. Новиковой: «Ты немного спутала или до тебя дошли не совсем верные вести. Мировой посредник Дмитрий Семенович Ржевский, друг Унковского, не сослан, а только отдан под присмотр полиции (!)». Ближайшей причиной стало доношение зарайского уездного предводителя Повалишина, который на выборах заявил, что «мировой посредник Ржевский “бунтует крестьян против правительства”». Губернский съезд Повалишина «осрамил и едва не выгнал из залы собрания», но уезд опять избрал его предводителем [РГАЛИ. Ф. 345. Оп. 1. Д. 850. Л. 189–191]³. Хвощинская обвиняла

¹ Подробное изложение этого конфликта без упоминания имени Ржевского см.: [Отечественные записки, 1862, с. 13–23].

² Толстой сделал все, чтобы лишить Унковского возможности заниматься адвокатской деятельностью.

³ Далее отсылки даны в тексте; здесь и далее письма цитируются с соблюдением современных правил орфографии и пунктуации. Пользуюсь случаем поблагодарить профессора

«графов Толстых» в тех безобразиях, которые творились в Рязанской губернии: «За него запретили половину ходатайств за крестьян; за него отдали под присмотр полиции посредника Ржевского, друга Унковского...» [РГАЛИ. Ф. 345. Оп. 1. Д. 850. Л. 214 об.]. Эта история уже много лет спустя после смерти Ржевского стала причиной того, что сведения о нем были помещены в справочнике «Деятели революционного движения в России» [Деятели, 1928, стб. 349], хотя к революционной деятельности причастен он не был.

Столкновение с могущественным Толстым отозвалось и после смерти Ржевского. Снова обратимся к Н.Д. Хвошинской, которая в письме от 30 сентября (12 октября) 1869 г. сообщала: «Здесь недавно был исторический и анекдотический министр просвещения, граф Дмитрий Толстой – *вакинский*. <...> он, в проезд и обозрение, назначил инспектором *всех* училищ (уездных, земских) господина безграмотного и бестолкового, рекомендованного ему таковым же губернатором Болдаревым. Господина он, положим, не знал, но рекомендателя давно знает. Болдарев, не совсем уверенный в существовании в русской азбуке *ятя* и *фиты*, выразил, что “не знающий по-гречески – не человек!...” и затем – вдвоем с министром порешили выкинуть портрет Белинского из залы гимназии, приказано было гимназистам выйти во двор, выстроиться и провожать министра за ворота на улицу. Гимназист Ржевский, которого отец (покойный) был лично оскорблен Толстым в деле с^ела Вакина, не пошел в гимназию в день прибытия министра и был за то наказан, как школьник, без обеда. Ему 17 лет¹. Вот тебе и память о честном отце и прочее» [РГАЛИ. Ф. 345. Оп. 1. Д. 852. Л. 28–28 об.].

Тамперского университета Арию Розенхольм, предоставившую мне копии писем Хвошинской.

¹ Старший сын Ржевских Сергей (7 мая 1851–1914) унаследовал от матери музыкальную одаренность, о чем вспоминал знавший его по Тамбову М.А. Боратынский: «С Ржевским нас соединяла, главным образом, музыка, так как он был большим любителем и порядочным скрипачом...» [Боратынский]. Занимал пост Тамбовского (1899–1902) и Рязанского (1904–1905) губернатора; последние годы, видимо, провел в родовом имении Власьева, где и был похоронен. Кроме него у Ржевских было четыре дочери: Мария (род. 5 апреля 1852), Александра (род. 25 апреля 1853), Евдокия (род. 1

После смерти Ржевского его жена оказалась в сложном финансовом положении. Как пишет мемуаристка, «Наталья Сергеевна тратила свои деньги на имение мужа, и обратных расписок в удостоверение этого не брала. В конце концов, все имущество оказалось мужнино и детское, а ее ничего». Некогда состоятельная женщина была вынуждена довольствоваться грошами, выделяемыми братом покойного мужа, который добился опеки, лишившей ее возможности распоряжаться имуществом. Но бедствовала она недолго: в 1869 г. умерла ее тетка Н.Д. Пущина, жены декабриста (в первом браке Фонвизина), оставившая наследство. Вероятно, в начале 1870-х гг. Наталья Сергеевна вышла замуж вторично – за Михаила Николаевича Гумилина¹. Она закончила свои дни в Рязани, где ей принадлежал дом на углу Садовой и Вознесенской улиц [Никитин, <http://hghltd.yandex.net/yandbtrm?qtreet>], и была похоронена в Рязанском кремле на кладбище Спасо-Преображенского монастыря. Дмитрий Семенович, по словам племянницы, был похоронен во Власьево, не на кладбище, а «в саду, в его любимой клумбе посреди цветов». Его гроб от церкви до могилы три версты несли на руках крестьяне села Вакино, которых он спас от переселения [Ржевская, 2010, с. 74].

Такова в общих чертах канва жизни Д.С. Ржевского. Представленные нами факты позволяют говорить о том, что провинциальные – тверской и рязанский – периоды его жизни были не менее значимы, чем периоды службы в столицах, и поэтому репрезентация Ржевского как чиновника министерства иностранных дел или московского цензора оказывается явно недостаточной.

января 1855) и Вера (род. 2 мая 1856), сведениями о судьбе которых мы не располагаем [ГАТО. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 3500. Л. 4].

¹ О втором муже Натальи Сергеевны можно найти краткую информацию в справочнике «Деятели революционного движения в России», где отмечено его участие в литографировании и расклеивании нелегальных прокламаций «Великорусс», а также в студенческих волнениях в Москве в октябре 1861 г. В 1862 г. он был арестован, «приговорен к двухдневному аресту и к отдаче под надзор полиции на два года» [Деятели революционного движения в России, 1928, стб. 134–135].

Разумеется, нет никаких оснований, чтобы причислять Ржевского к деятелям революционного движения, но совершенно понятно, что он был одним из честных деятелей эпохи реформ.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Анохин, Дмитрий. Ржевские / Дмитрий Анохин [Электронный ресурс]. URL: <http://www.history-ryazan.ru/phpbb/viewtopic.php?f=29&t=314>. (04.04.2014).

Барсуков, Николай. Жизнь и труды М.П. Погодина: В 22 т. / Николай Барсуков. – СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1897. Кн. 11. – 560 с.

Барсуков, Николай. Жизнь и труды М.П. Погодина: В 22 т. / Николай Барсуков. – СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1899. Кн. 13. – 413 с.

Боратынский, М.А. Из истории дворянского рода Боратынских / Сост., авт. вступ. ст. и коммент. М.А. Климова / М.А. Боратынский. – Тамбов: ООО «Издательство Юлис», 2007 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tambovlib.ru/?view=books.boratinsky>. (04.04. 2014).

Ботова, О.О. Московский цензурный комитет во второй четверти девятнадцатого века (Формирование. Состав. Деятельность). Автореф. дисс... канд. ист. Наук / О.О. Ботова. – М., 2003. – 30 с.

Гринченко, Н.А., Патрушева, Н.Г. Цензоры Москвы: 1804–1917 (Аннотированный список) / Н.А. Гринченко, Н.Г. Патрушева // НЛО. – 2000. – № 44. – С. 409 – 433.

Деятели революционного движения в России. Биобиблиографический словарь. Т. I. Ч. II. Шестидесятые годы / Сост. А.А. Шилов и М.Г. Карнаухова. – М.: Изд-во Всесоюзного общества полит. каторжан и ссылопоселенцев, 1928.

Джаншиев, Гр. А.М. Унковский и освобождение крестьян. Историко-биографические справки / Гр. Джаншиев. – М.: Т-во тип. А.И. Мамонтова, 1894. – 256 с.

Дневник М.Н. Похвиснева // Русский архив. – 1911. – № 2. – С. 189–208.

Долгоруков, П.В. Петербургские очерки. Pamфлеты эмигранта. 1860–1867 / Собр. и пригот. к печати П.Е. Щеголев. Доп. и снабдил введ., и примеч. С.В. Вахрушин / П.В. Долгоруков. – М.: Кооперат. изд-во «Север», 1934. – 480 с.

Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год. – Л.: Наука, 1980. – 285 с.

Записки Алексея Михайловича Унковского / Публикация В.Д. Чернышова // Тверская старина. – 1992. – № 1. № 1 (3). – С. 17-34.

Крылов, Д. Столетие Тверской мужской гимназии (1804 – 2 февраля 1904 г.). Исторические записки / Д. Крылов. – Тверь: Тип. Губернского правления, 1904. – 388 с.

Летопись жизни и творчества Н.А. Некрасова: В 3 т. Т. 1: 1821–1855 / Отв. ред. Б.В. Мельгунов. – СПб.: Наука, 2006. – 581 с.

Любарский, Кассиан. Рязанский некрополь. Ч. 1-я. Спасский мужской монастырь / Кассиан Любарский. – Рязань: Тип. Братства св. Василия, 1914 [Электронный ресурс]. URL: <http://spassmon.narod.ru/nekropol.html>. (04.04.2014).

Мезьер, А.В. Словарь русских цензоров: материалы к библиографии по истории русской цензуры / А.В. Мезьер. – М.: ГПИБ, 2000. – 142 с.

Мушина, И.Б. Поэзия и проза Полонского / И.Б. Мушина // Полонский Я.П. Сочинения: В 2 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы / Сост., вступ. ст. и коммент. И. Мушиной. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 5-26.

Никитенко, А.В. Записки и дневник (1826–1877) / А.В. Никитенко. – СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1893. Т. I. – 588 с.

Никитин, Александр. Гоголь и рязанцы / Александр Никитин [Электронный ресурс]. URL: <http://hghltd.yandex.net/yandbtm?qtree>. (04.04.2014).

Островский, А.Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. / А.Н. Островский. – М.: Искусство, 1978. Т. 10. – 720 с.

Отечественные записки. – 1862. – № 11.

Ржевская, Н.П. Личные воспоминания и все слышанное. Мемуары / Н.П. Ржевская. – Тула: [Б. и.], 2010. – 117 с.

Ржевская, Н.С. Поймешь ли ты? [Ноты]: романс / Н.С. Ржевская. – М., 1862

Ржевский, Д. Проект положения об устройстве конных станций для провода почт и проезжающих/ Д. Ржевский. – СПб.: Тип. Безобразова, 1864.

Салтыков, М.Е. Собрание сочинений: В 20 т. / М.Е. Салтыков-Щедрин. – М.: Художественная литература, 1975. Т. 18-1. – 350 с.

М.Е. Салтыков и Тверской край. Материалы к летописи / Сост. Е.Н. Строганова // Щедринский сборник. Выпуск 3 / Науч. ред. Е.Н. Строганова. – Тверь: СФК-офис, 2009. – 316 с.

Скабичевский, А.М. Очерки истории русской цензуры (1700–1863) / А.М. Скабичевский. – СПб.: Тип. Т-ва «Общественная польза», 1892. – 499 с.

Соколова, А.И. Встречи и знакомства / А.И. Соколова // Исторический вестник. – 1911. Т. 123. Январь. – С. 95-115.

Стасов, В.В. Цензура в царствование императора Николая I / В.В. Стасов // Русская старина. – 1903. Декабрь.

Сысоев, Владимир. Тверской губернатор Александр Павлович Бакунин / Владимир Сысоев. – Тверь: ЗАО СДЦ «ПРЕСТО», 2004. – 352 с.

Хотеенков, В. Граф Д.А. Толстой – «лжегосударственный человек» / В. Хотеенков // Высшее образование в России. – 1996. – № 4. – С. 130–148.

Архивы

Государственный архив Тверской области (ГАТО). Ф. 645.
Оп. 1. Ед. хр. 3500.

ГАТО. Ф. 20. Оп. 1. Ед. хр. 2512.

ГАТО. Ф. 20. Оп. 1. Ед. хр. 2633.

ГАТО. Ф. 20. Оп. 1. Ед. хр. 2932.

ГАТО. Ф. 148. Оп. 1. Ед. хр. 155.

РГАЛИ. Ф. 345. Оп. 1. Д. 850.

РГАЛИ. Ф. 345. Оп. 1. Д. 852.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ДАТЫ

205 лет со дня рождения Н.В. Гоголя

В.Д. Денисов¹

*Российский государственный гидрометеорологический
университет*

О СТАНОВЛЕНИИ ГОГОЛЯ-ПИСАТЕЛЯ²

Статья посвящена началу творчества Н.В. Гоголя, его мировосприятию в то время и диалогу русской и украинской культур, обусловившему своеобразие его первых литературных опытов.

Ключевые слова: раннее творчество Н.В. Гоголя, диалог русской и украинской культур, историческая трагедия, идиллия «Ганц Кюхельгартен», украинские козаки, поэтическая история Малороссии, «Вечера на хуторе близ Диканьки».

V.D. Denisov

Russian State Hydrometeorological University

TOWARDS THE MAKING OF NIKOLAI GOGOL AS A WRITER

The article focuses on the early creative life of Nikolai V. Gogol, his then perception of the world, and the dialogue between Russian and Ukrainian cultures contributing to the uniqueness of his first literary experiments.

¹ Владимир Дмитриевич Денисов, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка Центра международных связей Российского государственного гидрометеорологического университета (РГГМУ, Санкт-Петербург).

² Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта №14-04-00510.

Key words: N.V. Gogol's early work, Russian and Ukrainian cultural dialogue, the historical tragedy, N.V. Gogol's idyll «Hans Kuhelgarten», Ukrainian Cossacks, the poetic story of Ukraine – ‘Small Russia’, «Evenings at the Farm near Dikanka Village».

Становление писателя Н.В. Гоголя представляло собой целостный и – одновременно – дискретный процесс, обусловленный совокупностью нескольких взаимосвязанных факторов. Особое место среди них, несомненно, занимает **биографический**. Сын одного из первых украинских комедиографов и потомок старинных козацких родов¹, Гоголь был крещен в церкви, где похоронен Даниил Апостол (последний гетман, избранный козацкой Радой), учился в Полтаве, а затем в Нежинской гимназии – «украинском Лицее», давшем Российской империи несколько крупных деятелей науки и культуры, увлекался литературой, живописью, театром, отправился служить Отечеству в столицу, где украинцы были тогда на первых ролях как в правительстве, так и в искусстве и культуре. Дальнейшее приложение его таланта определили **исторические обстоятельства** (возвращение «задунайских» запорожцев в Россию, их реабилитация; обострение отношений с Польшей и само Польское восстание), которые в конце 1820-х – начале 1830-х годов вызвали интерес российского общества «ко всему украинскому». Фактором же **историко-литературным** выступает развитие в 1820-х годах русского романтизма в его консервативном (созерцательном) и прогрессивном (декабристском) изводах, появление переводных романов В. Скотта, а затем исторических романов его русских последователей, активизация идеи **поэтической истории народа**. Все это обусловило потребность в работах по истории Украины (официальная «История Малой России» Д.Н. Бантыш-Каменского и – возможно, как ответ на нее – рукописная «История Русов, или Малой России» псевдо-Конисского, фольклорные штудии М. Максимовича, И. Кулжинского, Н. Маркевича, И.

¹ В слове *козак* и производных от него (обозначавших, с точки зрения Гоголя, воинское единство, какое сложилось в особых исторических условиях и дало начало малороссийскому *Козачеству* как основе народа, – в отличие от российских *казаков*) везде в нашей статье сохранено написание гоголевских черновых редакций, которое в то время цензура, как правило, заменяла на *казак* и под.

Срезневского и др. [см. подробнее об этом: Денисов, 2013, с. 252-256, 278]). Безусловно, формирование будущего писателя проходило под воздействием исторических событий, театра, литературы, журналистики, искусства того времени.

Так, его первоначальные опыты, от которых остались только заглавия, были в «историко-эпическом» роде: поэма «Россия под игом татар», стихотворная трагедия «Разбойники» и славянская повесть «Братья Твердиславичи» [Манн, 1994, с. 109-110]. По-видимому, гимназист Гоголь тогда представлял Историю как своего рода Божественный театр: с героями и толпой, «актерами» и «зрителями-существователями» (о подобном восприятии жизни в театральном, комедийно-сатирическом плане свидетельствуют его письма к Г.И. Высоцкому 1827 г. [Гоголь, 1940, т. X, с. 85-88, 99-101]). Заслуживает внимания и догадка, что Гоголь-гимназист писал некую «трагедию из исторического прошлого» [Михальский, 1988]. Это могло произойти под воздействием исторической трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов», сцена из которой «Ночь. Келия в Чудовом монастыре» появилась в 1827 г. Именно в то время в письмах матери появились намеки о «начале великого предначертанного мною здания» [Гоголь, 1940, т. X, с. 117 и др.]. Причем трагедия (конечно же, в стихах!) родственна по жанру драматической идиллии в картинах, и потому мать Гоголя вполне могла перепутать, вспоминая о «двух трагедиях», с которыми сын отправился в Петербург. Это находит подтверждение в письме помещика В.Я. Ломиковского от 9 января 1830 г. Явно опираясь на действительные высказывания своей соседки по имению, он язвительно писал о некоторых прожектах ее сына: «...он, быв выпущен из Нежинского училища, нигде не захотел служить, как в одном из министерств, и отправился в столицу с великими намерениями и вообще с общепользными мероприятиями; во-первых, сообщить матушке не менее 6000 рублей, кои он имеет получить за свои трагедии; во-вторых, исходатайствовать Малороссии увольнение от всех податей» [цит. по изд.: Манн, 1994, с. 201; подчеркнуто мной. – В.Д.]. Подобное движение от гипотетической исторической драмы к известной нам исторической прозе соответствует общему направлению европейской и русской литературы эпохи романтизма [об этом см.: Петрунина, 1987, с. 49].

Однако из-за недостатка достоверных сведений можно лишь предположить, что он уже тогда попытался совместить Историю и Театр, силу и притягательность которого он ощутил с детства, а еще больше – участвуя в гимназических спектаклях. Оригинальные и переводные исторические трагедии считались «вершинами» романтизма, вызывая множество подражаний, и были для юного театрала ближе романов, вероятно, и потому, что – в силу условности – не требовали особых исторических познаний, житейского и психологического опыта, тех конкретных подробностей и связей, без которых невозможен роман. На драматический жанр указывала и рукописная «Книга всякой всячины, или подручная Энциклопедия» Гоголя (начатая тоже в 1827 г.), где большинство записей было посвящено лексикону, одежде, нравам и малороссиян, и русских XVII в. как возможных персонажей Смутного времени. Такое обращение к прошлому для понимания настоящего, использование «уроков истории» предопределяет последующие творческие поиски Гоголя и будет в целом характерно для его исторической прозы. Но уже первые его опыты демонстрируют сложное переплетение эпических, лирических и драматических начал, историко-этнографическую «проработку» собранного материала.

Трагедия в стихах родственна по жанру «драматической идиллии в картинах», ее (при участии своего однокашника и тезки Прокоповича) Гоголь начал писать еще в гимназии. Идиллия «Ганц Кюхельгартен» 1829 г. – поэтическая история юного героя-мечтателя, недовольного простотой жизни, мятущегося, рефлексирующего, сомневающегося в себе и потому отправляющегося в одиночку (возможно, лишь мысленно) странствовать по Европе, чтобы причаститься к ее Истории, увидеть великие творения Искусства. А первопричиной отчуждения героя от настоящего здесь выступает его обращение к Античности как началу европейской культуры. Затем, постепенно взрослея в путешествии, Ганц осознает сложную культурно-историческую преемственность, обусловленность настоящего прошлым и принимает **действительность** как итог Истории. И тогда он обретает уверенность в себе, покой и, вероятно, семью, только в родном деревенском Доме, наконец оценив и приняв его современные связи с Градом и Миром.

Увлечение Гоголя античностью, так очевидно проявившееся в идиллии, было обусловлено и посещением усадьбы Д.П. Трощинского

в Кибинцах – «украинских Афинах», и гимназическим курсом истории древнего мира, и национально-освободительным движением этеристов (1821-1829), которых поддерживала греческая община Нежина, и – главное! – расцветом **неоклассицизма** в России, когда античное стало восприниматься как образец для искусства и самой жизни. В конце 1820-х годов появились классические русские переложения Гомера: «Одиссея» (Спб., 1826-1828; перевел прозой Мартынов), а главное – «Илиада» (Спб., 1829) в переводе Н.И. Гнедича, вызвавшем восторженные отклики. Как «античность» понимали и культуру Древней Руси, противопоставляя ее западноевропейской. Наследницей же «русской античности» считали в 1820-х годах Украину как «полуденную Россию»: именно она сохранила некоторые «младенческие» черты Киевской Руси, древнего славянского мировосприятия, единства с природой. Малороссию именовали *русской* Италией, Авзонией, Грецией, а то и «сокращенным Эдемом» – т.е. раем. Влияние подобных воззрений на автора «Ганца Кюхельгартена» вполне очевидно, как и художественно-философское осмысление современной ему действительности при помощи категорий и форм античного искусства, например, диалогов Платона в более позднем фрагменте «Женщина» в № 4 «Литературной Газеты» 1831 г. или в рукописном очерке о пьесе А.С. Пушкина «Борис Годунов». Не менее очевидно и определяющее значение немецкого, «гетевского» взгляда на Античность как основу европейской культуры, искусства, источник поэтического вдохновения (в Нежинской гимназии был создан и царил культ Гете). Все сказанное выше и обусловило особенности обрисовки характера и поступков поэтичного героя-мечтателя.

Русская и европейская культуры соединяются в «истории Ганца» самым античным жанром идиллии, мотивами поэзии немецкой (особенно в ее сближении с античной – как в 1-й части «Фауста» Гёте или в стихах Фосса¹) и русской (в основном – стихов, поэм и романа Пушкина, а также «античных» стихов Батюшкова), темой поддержки в Европе и России дела освобождения христианской Греции, а также довольно неожиданным переключением с «немецкого» сюжета на

¹ Как утверждают исследователи, Гоголь мог знать идиллию И. Фосса «Луиза» по рус. изд. [Фосс, 1820].

внесюжетные «личные» отступления автора. На этом фоне финал идиллии знаменует в раннем творчестве Гоголя движение от «европейской истории героя-одиночки» (он, подобно автору, узнает мир **индивидуально**, но развивает духовную сферу и «через» общечеловеческие Историю, Искусство, Культуру, а тогда постепенно обретает вечные, простые, важные для каждого ценности) – к «семейственной истории» как части **поэтической истории народа**, отражающей его Искусство и Культуру. Такое повествование должно обрести типичные национальные черты: этнографические, литературные, фольклорные, бытовые. Соответственно изменится и образ типичного, «среднего» героя...

Сначала он будет представлен в идиллических картинах украинской провинции – «Двух главах из малороссийской повести “Страшный кабан”» [Гоголь, 1831б], что, видимо, восходили к гимназическим пародиям. Их отличала литературная игра: предполагалось, что читатель соотнесет текст с повестью В. Ирвинга «Легенда о Сонной Лощине», в русском переводе 1826 г. – «Безголовый мертвец» [Ирвинг, 1826]. Это сближение подтверждалось сходством портретов типичного учителя Ичабода Крейна (Журавля) из американской глубинки и украинского «педагога» из семинаристов, их борьбы за «красавицу». Две разных главы фактически не нуждались в восполнении, ибо основывались на известном читателю сюжете повести Ирвинга о соперничестве пришлого учителя с деревенским шалопаем из-за прекрасной Катерины, а название «Страшный кабан» указывало, что для посрамления соперника шалопай использует какое-то украинское поверье. Два типично малороссийских характера: «педагога»-семинариста и деревенского шалопая – дополняли друг друга, ибо порознь восходили к «дяку-пиворезу» в интермедиях украинского народного театра. Это народный персонаж – тип школьника или семинариста, который, «отбившись от школы за великовозрастием..., увлекается предметами, чуждыми строгой духовной науке: ухаживает и за торговками, и за паннами, пьянствует... пускается в рискованные аферы» [Перетц, 1902].

На амплу персонажей народной комедии указывали и общеизвестные тогда значения их патриархальных имен: простак Иван, «исполнитель» Онисько (русское имя Анисим) «чистая, непорочная» блондинка Катерина. Столь же простодушными, естественными были их взаимоотношения. В них автор показывал

извечное несовершенство человеческой природы, ее «физиологические» пороки: пьянство, обжорство, женскую болтовню и сплетни... – и даже посрамление учителя объяснилось бы просто, без мистики. Но такая замена духовно-религиозного плана материально-физиологическим имела катастрофические последствия: недоучка-семинарист «торжествовал» в храме над дьячком – представителем церкви, «сам сатана перерядился в... бабу», «старую ведьму», а кухмистер, который, по просьбе учителя, должен был объявить о его любви Катерине, обнаружив ее благосклонность к себе, сразу отказывался, ради личного счастья, от мужской дружбы (как Андрий Бульба, – здесь Гоголь впервые заговорил о «вырождении», некой «испорченности» Козачества, обусловленной исторически). Намеченная в главах комедийная «история создания семьи» и тема «измельчания» козаков предвосхищала проблематику «Вечеров на хуторе близ Диканьки», как и комические бытовые сценки, явно предшествовавшие повести о Шпоньке и соответствующим местам в повестях «Миргорода».

Итак, в начале творческого пути Гоголю были свойственны «гимназические» просветительские взгляды на природу человека и общества, чьи недостатки можно исправить последовательным естественным развитием. Герои его идиллий сами, без участия родителей, да и вообще старших, и рационально, и под влиянием чувств определяли свою судьбу, несмотря на возможные, осознаваемые ими трудности; над героями не было властно несовершенное прошлое, зато будущее виделось им лучшим и гармоничным. Само *чудесное* представлялось им вне действительности: в мечтах, в игре воображения, с книжным и театральным оттенком, – оно лишнее для гармонии жизни, отчетливо противопоставлено ей. Здесь подразумеваемая легенда о «страшном кабане», что «ожил» бы в фантазиях «просвещенного» недоучки, выглядела простой мистификацией. То же касалось и прошлого: героическое время козаков минуло, от него остались лишь прозвища и легенды, а потомки их по-женски слабы, бездейственны, трусливы, болтливы, меркантильны...

Первые гоголевские опыты изображения быта малороссийской провинции и ее типичных героев, безусловно, связаны с интересом «ко всему украинскому», когда на рубеже 1830-х годов, в связи с



упомянутыми выше историческими обстоятельствами, в российском обществе стали актуальны вопросы о корнях Козачества, о причинах его деления на запорожских козаков и обычных, о значении тех и других для Украины [см. обзор сведений о Запорожье: Денисов, 2006, с. 103-108]. И, как показывает сопоставление ранних вещей Гоголя и современных ему обзоров малороссийской истории, вначале юноше были близки взгляды Н.М. Карамзина и точка зрения «официально-гимназического» курса истории. В природе Козачества он видел тогда влияние азиатского языческого «хаоса», определявшего кровавую страсть к наживе, разрушению, разгулу и пьянству, а последующее упорядочивание и смирение общественных нравов связывал с воздействием «русской» Церкви, с культурным, языковым и, наконец, государственным единением двух народов.

Именно потому в журнальной редакции повести «Бисаврюк, или Вечер накануне Ивана-Купала» [Гоголь, 1830] автор показывает национальное *прошлое* несправедным, а *чуждое* – языческо-демоническим наваждением, изображает козаков как разбойников, своего рода «крещеных язычников», пренебрегающих христианскими Заповедями. Единственными защитниками от демонического воздействия предстают одиночки: священник Афанасий и Пидорка, чей подвиг возможен лишь вне обычной жизни, в освященном пространстве церкви или монастыря. Вместе с тем фактическое обращение «среднего», типичного для того времени юного героя-христианина к язычеству рассказчик объясняет любовной одержимостью, ревностью, одиночеством, алчностью, колдовством, тягой к приключениям, примером старших, а его «падение» уподобляет первородному греху.

Обещанное рассказчиком *чуждое* предстает демоническо-языческим – в телесных, материальных, «животных» проявлениях, с грубыми земными или «подземными» чертами мертвого, дикого или безумного – своего рода природными «терновником» и «бурьяном» бытия, напоминающими о грехопадении Адама. А сами демонические образы включали известные черты фольклорно-языческих, европейских романтических и античных героев. Эти характерные, но разнородные черты не только «поясняли» для читателя суть образов, но и отчасти «размывали» их, – и потому воздействие нечистой силы понималось как всеобщее: к ней, так или иначе, причастны все. То есть, по мысли автора, «юный» (как главные герои) народ-сирота тогда

оказался на грани «старческого» распада и до своего объединения Богданом Хмельницким был охвачен безверием, корыстолюбием, злом – потому и явился **Бисаврюк**, «дьявол в человеческом образе» (антихрист). Так в былой «истории рождения семьи и ее разрушения» дьячок – служитель церкви обозначил апокалиптическую перспективу, хотя и противопоставил ей современное укрепление Веры и нравственности, улучшение быта, то бишь исторический прогресс. Такое принципиальное осуждение (или восхваление) прошлого при сопоставлении с настоящим характерно для фольклорного сказа.

Так, «история создания и распада семьи» основывалась на традиционных славянских фольклорно-религиозных мотивах: любовь сирот Петра и Пидорки, разлучение влюбленных, продажа души за богатство или родство, вынужденное преступление и Божья кара за него... Все это придавало повествованию эпический охват славянской сказки, с которой тогда отождествляли повесть¹. А изображение жизни «среднего», типичного «героя времени» – от рождения до свадьбы и смерти – и типичного для его социума пути в козаки относилось к сфере романтического повествования (в принципе – романа), где герой волею рока был обречен на трагическое одиночество в мире, отчуждение от социума, искушение и «падение» в язычество за преступление Заповедей. Его фатальная «безродность», крушение семейных и человеческих связей после церковного брака и, наконец, ужасная гибель обнажали «темную», скрытую, «оборотную» сторону жизни народа – и тем самым противоречили идее «семейного» романа как «христианской истории любви».

То есть, создавая фрагменты **поэтической истории народа**, Гоголь основывался на сказке как жанре, сочетающем мифологический и этнографический аспекты эпического с лирическим, сказовым началом, с драматизацией действия (сказка обладает определенной философичностью и учительностью, содержит в «свернутом» виде народные мотивы, сюжеты, условное пространство-время). Романтики видели в литературной сказке жанр, соединявший прошлое и настоящее, мировую и народную,

¹ На рубеже 20-30-х годов повесть нередко отождествляли со сказкой [см.: Петрунина, 1981], при этом обычно подчеркивалось, что такая повесть была «рассказанной», субъективной.



религиозную и светскую культуры. По-видимому, так считал и Гоголь. Когда летом 1831 г. он стал свидетелем того, как, соревнуясь с Пушкиным, писал сказки В.А. Жуковский, то позднее, в письме к нему от 10 сентября, назвал это строительством «огромного здания чисто русской поэзии, страшные граниты положены в фундамент, и те же самые зодчие выведут и стены, и купол, на славу векам, да поклоняются потомки и да имут место, где возносить умиленные молитвы свои. Как прекрасен удел ваш, Великие Зодчие! Какой рай готовите вы истинным христианам!» [Гоголь, 1940, с. 207]. Таким образом, новую русскую литературу Гоголь видел Храмом, чьим основанием служат «граниты» литературных сказок, вобравшие в себя мировые сюжеты, а «стержнем» и этих, и будущих произведений должна стать христианская идея (но отнюдь не «обмирщение»), которую воспримут «истинные христиане» – читатели.

Этот «стержень», противостоящий языческому обмрачиванию, – идея гоголевской повести-сказки, где подчеркнуты единоверие двух народов и общая основа их обычаев. «Пограничными» (и русскими, и украинскими) показаны бытовые условия и пейзаж, язык понятен российскому читателю, истолкованы незнакомые слова. Сюжетные линии своей сказки Гоголь взял из славянского фольклора и произведений, уже признанных украинской классикой, – из поэмы И.В. Котляревского «Перелицованная Энеида» и его комической оперы «Наталка-Полтавка». А систему персонажей составляли украинские типы, подобные известным читателю «средним» героям народных комедий, интермедий, жартов, быличек. Это соответствовало тенденциям русской литературы того времени. Так, О.М. Сомов под псевдонимом Порфирий Байский печатал «Малороссийские были и небылицы» – обработку украинских сказок, легенд, быличек («Русалка», 1829; «Сказки о кладах», 1830; «Купалов вечер», 1831; и др.), а наряду с ними, на основе русских крестьянских поверий, создавал повести «Оборотень» (1829), «Кикимора» (1830), – явно сближая основные черты славянских культур. По сути, то же определяло атмосферу повести М.П. Погодина «Петрусь» (1831; переложение «Наталки-Полтавки») и «Русских сказок» (1832) В.И. Даля. И это позволяет судить о «сверхзадаче» Гоголя. Видимо, известный сказочно-литературный сюжет, который стал основой повести, позволял объединить (и уравновесить) литературные и фольклорные, славянские и западноевропейские, русские и украинские

элементы повествования и таким образом поднять на новый – мировой! – уровень литературу славянскую, православную.

Следующим, принципиально важным шагом для Гоголя стала работа над «Главой из исторического романа», появившейся в альманахе Дельвига и Пушкина «Северные Цветы» [Гоголь, 1831a]. Ее заголовок «Глава из...» повторял название, данное в «Северных Цветах на 1829 год» главе пушкинского романа о царском арапе, а псевдоним **оооо**, можно полагать, мистифицировал «осведомленного» читателя тем, что по начальному инициалу мог принадлежать **Оресту Михайловичу Сомову**, известному журналисту, поэту, переводчику, автору малороссийских повестей (тогда никто не знал о существовании **Николая Гоголя-Яновского**). «Главу...» с произведениями Сомова – такими, как незаконченная повесть «Гайдамак» или «Отрывок из малороссийской повести», – сближала определенная общность стиля, ориентированного на живую народную речь, на легенду, предание, на сочетание весьма условного исторического фона с точной хронологией, а главное – с этнографическими приметами, подтверждающими время и место действия. Повествование объединяло противоречивые мотивы, различные детали, литературные и фольклорные элементы, совмещая, на христианской основе, народное мировосприятие и точку зрения современного художника-историка, согласно которой характеры, поступки и речь персонажей, подробности их жизни, песни, сказки, легенды – это и есть История. А встреча в пути с загадочным незнакомцем, последующая беседа-разведка и, наконец, внезапное признание-открытие напоминали роман М.Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829) и романы В. Скотта, на которые Загоскин явно ориентировался. В «Главе...» использован тот же принцип изображения национального прошлого: основной конфликт эпохи («смутного», переходного времени) по-разному отражается во взаимоотношениях типичных героев – безымянных козака и шляхтича, пана и дьякона.

Впрочем, безымянность козацкого полковника Глечика и шпиона Лапчинского восполнялась значимой фамилией. У посланца поляков она могла восходить к «лаптям», указывая на его низкое происхождение и/или на принадлежность к «ополяченной» части козацкой верхушки (возможна и связь с выражением 'гусь лапчатый',

имевшим негативный смысл ‘вкрадчивый, скрытный, хитро-осторожный’). Эта фамилия взята «из более позднего времени: Лапчинский был послан от Подольского воеводства к воеводам Шереметеву и Ромодановскому...» [Каманин, 1902]. Крестьянская же фамилия Глечика указывала на вполне мирный общеславянский «горшок для молока». Недаром полковник называет своих детей русскими именами: Карп, Маруся (Мария) и Федот как русский вариант имени Хмельницкого, ведь Федот (греч. Феодот – «данный Богом») – это по-украински Богдан.

Итак, в «Главе...» история создания семьи – основы народа (или, наоборот, ее «несложения», распада) как обычный сюжет романа и повести того времени отошла на второй план и стала типичным «фоном» действия. Три поколения: теща – близкая «жертва могилы», сам Глечик и его жена-«старуха», их дети – показаны как естественная и достаточно устойчивая козацкая семья, хотя тестя уже нет, два старших сына погибли (ср., сыновья Бульбы), а из-за отлучек Глечика один из младших не признает «батьки». Это мир исконно славянский: тут всегда на столе в знак гостеприимства «ржаной хлеб и соль»¹, на стене мирно соседствуют военные и хозяйственные орудия; здесь «волками либо ляхами» пугают младенца, его братья воинственно колотят «сонечником», душат «за горло кота», отец охотно именует сыновей-погодков, но не называет имен тещи, жены, младенца или погибших сыновей. Женщины здесь ведут себя свободно, ибо привыкли хозяйничать, когда воинов-мужчин нет дома. А все эти типично бытовые подробности служат достоверными приметами изображаемой эпохи.

Сами козаки изображены независимыми, близкими к природе. У хозяев земли, лесов и степей – живой природный ум, таланты художников. Как можно понять, они ведут мирную, оседлую жизнь на хуторах, типичных для Украины, верны своей природной греческой вере и вместе с тем – в отличие от поляков! – сохранили многие черты и традиции древних славян: миролюбивы, гостеприимны, добры, терпеливы, наблюдательны, самоотверженны, бескорыстны,

¹ Об этой традиции древних славян Гоголь упоминал в своей гимназической работе по русской истории – опираясь на сведения из «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина и зная, насколько жива подобная традиция среди простых малороссиян.

чадолюбивы... В их больших семьях с младенчества прививают бранный дух и ненависть к насилию «ляхов», а женщины относительно самостоятельны и, по-видимому, тоже умеют держать в руках не только хозяйственные принадлежности, но, если надо, и оружие, хотя авторитет хозяина Дома, воина и защитника для них остается непререкаем.

Впрочем, характеристика героя из народа, который живет на уединенном лесном хуторе, достаточно противоречива: полковника Глечика до конца фрагмента должна скрывать от собеседника-поляка (и недалеких читателей) маска плутоватого словоохотливого крестьянина. Поэтому у повествования как бы два плана. Первый – восприятие посланца поляков, который нарядился «козацким десятником», боится разоблачения и видит поначалу во встречном обыкновенного вооруженного, по обычаю того времени, «дюжего пожилого селянина», хотя и с «огнем» в глазах. А взгляд всеведущего автора – художника и историка сразу фиксирует

- «седые, закрученные вниз, усы... резкие мускулы... азиатскую беспечность» на «смуглом... лице», «то хитрость, то простодушие» в «огне» глаз героя;

- «черную козацкую шапку с синим верхом», сняв которую герой покажет «кисть волос» на макушке – знаменитый козацкий оселедец [Гоголь, 1940, т. I, с. 312];

- умение героя понять, кто перед ним (по одежде, поведению, по нарушению принятого этикета встречи, но вероятнее всего по разговору, может быть, по акценту), а затем использовать это в своих целях. Значимо и «рыцарское» сравнение тулупа с «латами от холода». Таким образом внимательный читатель получает представление о вероятной незаурядности героя-козака, и это в дальнейшем подтверждается его талантом искусного и миролюбивого рассказчика (по сути, художника). Причем сам рассказчик иногда столь близок повествователю, что голоса их перекликаются или даже сливаются...

Характеристика козаков как разбойников-кочевников и язычников – «общее место» в европейском искусстве того времени¹.

¹ Так, барельеф Ж. Тибо в усыпальнице Яна Казимира (церковь Сен-Жермен де Пре, Париж) изображает короля во главе

Так, роман Загоскина, где запорожский козак Кириша – явный разбойник, но в целом герой положительный, английский переводчик дополнил от себя, помимо прочего, описаниями зверств запорожцев и цивилизованного гуманизма поляков [Альтшуллер, 1996]. В «Главе...» и поведение, и речь героя, и его жилище (без «трофеев» – в отличие от светлицы у Бульбы) создают впечатление мирного, оседлого образа жизни, о чем как бы случайно и простодушно говорит сам Глечик: «...козаки наши немного было перетрусили: кто-то пронес слух, что всё шляхетство собирается к нам... в гости» [Гоголь, 1940, т. I, с. 312]. И хотя испуганный шляхтич представляет идущего рядом и курящего в темноте люльку козака «упырем», убежище того оказывается зажиточным «имением», где на стене соседствуют «серп, сабля, ружье... секира, турецкий пистолет, еще ружье... коса и коротенькая нагайка» [Гоголь, 1940, т. I, с. 318-319], а улы в дворе дополняют картину оседлой жизни простых малороссиян в XVII в. (она мало чем отличалась от их жизни в гоголевское время).

Демонические бесчинства поляков, их преступления, пренебрежение народными обычаями, самой православной Верой – и Божья кара за это ярко изображены в легенде, восходящей к апокрифам о «крестном дереве», раскаянии «великого грешника-разбойника». Однако в роли «проклятого или крестного дерева» здесь предстает не яблоня или осина, как в апокрифах, а сосна, обычно растущая севернее, – «мумия» с «ледяной кровью», и крона дерева после казни дьякона напоминает «всклоченную бороду» (атрибут православного духовенства или «москаля» в малороссийском фольклоре). Все это – будучи соотнесено с загоскинским романом – позволяло читателю видеть в легенде намек на провал возможной польской интервенции («всё шляхетство... в гости»), которым и кончилось Смутное время на Руси, так как действие, согласно топонимическим указаниям в «Главе...», происходило у границы Русского государства. А сама легенда является и народным истолкованием прошлого, актуальным для героев (Лапчинский чувствует страх), и произведением искусного рассказчика, и центром авторского повествования. *Чудесное* в ней принципиально важно обоим героям и автору – современному историку и художнику, хотя

рыцарей, противостоящих злобной, но трусливой шайке козаков и татар.

финал рассказа может быть истолковано неоднозначно: есть пан, который раскаялся, принял Православие, стал схимником, и он же – нераскаянный пан-дьявол «в красном жупане».

Атмосферу малороссийского «смутного времени» создают презрительные оценки той и другой стороны конфликта, легенды, отношения типичных героев в пограничной ситуации. При этом селянину-полковнику, с его природным умом и талантом, миролюбием и гостеприимством (правда, небесхитростным), его Дому и Семье противопоставлен одинокий пришлец, в чужом платье пробирающийся по чужой земле, которому пославшие его не слишком, видно, доверяют. И хотя легенда о злодеяниях «великого пана» и Божьей каре пугает поляка, она не проясняет ни его характера, ни мотивов его поступков. Знаменательно, что, в отличие от характеристики Глечика (облик, речь, поступки, искусно рассказанная легенда, обстановка и отношения в его доме), сфера сознания Лапчинского доступна читателю, который видит основные моменты происходящего «через» восприятие этого героя, в данной ситуации вызывающего сочувствие. Прием же, оказанный ему, напоминает встречу селянами заблудившегося на охоте пана или паныча. Такие отношения и открытость сознания пришлеца свидетельствуют об отсутствии антагонизма между ним и Глечиком, хотя оба сохраняют взаимную, вполне объяснимую настороженность.

Впрочем, миролюбие польской стороны объясняется и тем, что в полковнике видят потенциального союзника. Подобный мотив встречается в одном из эпизодов «Истории Малой России». После Переяславской рады в 1654 г. польский король Ян II Казимир шел на все, чтобы привлечь Козачество на свою сторону и заставить его «отложиться» от России. В частности, король поручил гетману Ст. Потоцкому уговорить «славного храбростью» полковника Ивана Богуна, который еще не принимал присяги русскому царю, «отказаться от Хмельницкого, присоединиться к польским войскам», и выступавший посредником «литвин Олекшич» обещал полковнику «именем Казимира: *Гетманство Запорожское, шляхетство и любое староство...* – Верный чести Богун препроводил письмо... Хмельницкому...» [ИМР, ч. 2, с. 2; курсив автора]. А поскольку основной темой «Главы...» является посольство от Яна II Казимира (хотя истинная цель посла – предварительно разведать настроения

Глечика), подобный исторический подтекст, с нашей точки зрения, позволяет видеть в «Главе...» побочную линию повествования о Хмельницком. Соответствует этому и звание «полковника Миргородского полку» (полк заново сформировали в начале Хмельнитчины, в 1648 г.). Такую хронологию, в свою очередь, подтверждает легенда о пане – «воеводе ли... сотнике ли», который жил в этих местах «лет за пятьдесят перед тем...» [Гоголь, 1940, т. I, с. 316], не ранее начала XVII в., когда, после отказа большинства простых малороссиян принять Брестскую унию 1596 г., на Украину были введены польские войска, в городах поставлены гарнизоны.

Кроме того, повествование о полковнике Глечике – бесподобном рассказчике – обнаруживает некую биографическую основу. Великолепными рассказчиками слыли дед и отец Гоголя. Упомянутые в тексте города Пирятин и Лубны, река и город Лохвица были хорошо знакомы Гоголю по дороге из родной Васильевки в Нежин. Но главное – род Гоголей-Яновских, согласно их Дворянской грамоте, происходил от Евстафия-Остапа Гоголя – сподвижника Хмельницкого, полковника Подольского и Могилевского, ставшего впоследствии гетманом Правобережья; король Ян II Казимир якобы пожаловал ему поместье Ольховец [Манн, 1994, с. 15-16]. То есть, создавая образ Глечика, автор, по-видимому, использовал семейные предания, трансформировав их, в частности, «переселив» героя (возможно, будущего гетмана) на Полтавщину, где будут жить его потомки [ср.: Манн, 1994, с. 16-19]. Первую свою публикацию в № 1 «Литературной Газеты» за 1831 г. Гоголь подписал *П. Глечик*. Характерно, что в 1830-1831 годах – ко времени Польского восстания, своего вероятного знакомства с «Историей Русов» и появления «Главы...» в печати – Гоголь навсегда отбросил от фамилии «польскую прибавку» Яновский [Манн, 1994, с. 19]. Его дальнейшая работа над историческим романом, где главным героем должен был стать гетман, приводит к попытке создать новую «Историю Малороссии», взаимосвязанную со всемирной [см.: Денисов, 2006, с. 66-69], и появлению украинских повестей, отражающих и культурные особенности различных эпох, народов, их литературы и фольклора.

Подтверждает это первая книга «Вечеров на хуторе близ Диканьки» (1831), куда Гоголь поместил свою первую повесть в новой редакции. «Предисловие» Пасичника к циклу соединяет славянские вечера и украинские «вечерниці», русскую балалайку и европейскую

скрипку, международный сюжет о «латинщике» и евангельские реминисценции. Начало цикла – повесть «Сорочинская ярмарка» – опирается и на славянские фольклорные источники (сказка, быличка, анекдот, с формой которых сближена данная «история»), и на украинские классические произведения И.П. Котляревского и П.П. Гулака-Артемовского, и на описание ярмарки в повестях «Гайдамак» О.М. Сомова и «Невеста на ярмарке» М.П. Погодина, и на мотивы народного театра и вертепа, использованные и переработанные в пьесах отца Гоголя [об этом см.: Гоголь, 2001, с. 689-693]. А начало повести сочетает элементы классицистических, сентиментальных и романтических русских произведений. Соединение украинского, русского и западноевропейского, фольклорного и литературного, религиозного и мифологического определяет повествование в повестях «Майская ночь, или Утопленница» и «Пропавшая грамота» [Гоголь, 2001, с. 734-737, 752-756].

Отдельные различные, в большинстве своем – литературные, ассоциации «Вечеров» связывают изображение украинской провинции с Античностью и Средневековьем. Так, в «Сорочинской ярмарке» описание глядящейся в зеркало Параски может быть соотнесено с описанием скульптуры Афродиты, любующейся своим отражением в зеркале (Пракситель, IV в. до н.э.), а некоторые комические ситуации и сцены прямо восходят к «Перелицованной Энеиде» И.П. Котляревского [Тоичкина, 2007]. Между тем действие повестей происходит в начале XIX в. («Сорочинская ярмарка», «Майская ночь»), в середине XVIII в. («Пропавшая грамота»), в далеком прошлом со средневековыми чертами («Вечер накануне Ивана Купала»). Это «собрание пестрых глав», каждая из них принадлежит кому-то из рассказчиков и отражает характерные черты народной жизни в определенную эпоху. То есть рассказчики этих «историй» по-своему «воссоздают» какую-то часть **истории народа**, которая, благодаря авторским указаниям и введенным аллюзиям, перекликается со всей **историей мира**.

Далее, во второй книжке «Вечеров», над которой Гоголь работал в 1831 – начале 1832 г., форма «главы» укрупняется и становится все больше литературной. Сохраняя многие сказочные черты, она теперь представляет собой

1) литературно-фольклорную повесть о недалеком прошлом, которая соединяет изображения провинциальной Диканьки и столицы Петербурга («Ночь перед Рождеством»);

2) фольклорно-литературную *притчу*, чьи средневековые и ветхозаветные черты напоминают «готический» роман («Страшная месть»);

3) явно литературную, романтическую, неоконченную и «фрагментарную» повесть как отражение современной украинской жизни («Иван Федорович Шпонька и его тетушка»);

4) фольклорную *притчу* из семейного прошлого («Заколдованное место»).

Главной же особенностью ранних гоголевских произведений, при определенной близости Гоголя к повествовательной манере тех или иных его литературных предшественников и современников, является то, что Малороссию – пожалуй, впервые! – он показал *краем чудес*, настоящим заповедником мифопоэтического мира, со своей Историей, которая отражена в современности, как устные предания, песни, сказки *европейского* ее народа – в книгах, в письменности, в жизни. Здесь христианское встречается (а главное, уживается) с язычеством, Божественное – с демоническим, чудесное – с обыденным, славянское и «русское» – с европейским, то и другое – с азиатским...

Таким образом, разделяя историко-философские взгляды Пушкина и его круга, Гоголь явно понял задачу создать **историю народа** в духе времени, но по-своему – скорее как литературно-историософскую, нежели как научно-историческую. Он продолжает работать с массивом сведений, свидетельств о прошлом, над летописями, произведениями народного творчества, не оставляя планов большого труда – по сути, новой украинской Истории, – который бы обобщил весь накопленный материал в плане *всемирном*. Но параллельно он пытается его обобщить в историческом романе (что вело к эпосу «Тараса Бульбы») – в пику современной действительности, которую видит глазами нищего молодого художника (музыканта), живущего на чердаке, и / или высмеивает в комедии о столичных чиновниках. Так открывается путь к «Арабескам» и прославившему Гоголя «Миргороду» (1835).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Альтшуллер, М.Г. Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х гг. / М.Г. Альтшуллер. – СПб.: Академический проект, 1996. – 336 с. (Серия «Современная западная русистика»).

Гоголь, 1830 – <Гоголь Н.В.> Бисаврюк, или Вечер накануне Ивана-Купала. *Малороссийская повесть* (из народного предания), рассказанная дьячком Покровской церкви // Отечественные Записки. – 1830. – Ч. 41. – № 118. – Февраль. – С. 238-264; – № 119. – Март. – С. 421-442.

Гоголь, 1831a – <Гоголь Н.В.> Глава из исторического романа // Северные Цветы на 1831 год. – СПб., 1831. – С. 226-256. Подпись: 0000.

Гоголь, 1831b – <Гоголь Н.В.> Главы «Учитель» и «Успех посольства» из малороссийской повести «Страшный кабан» // Литературная Газета. – 1831. – № 1, 17.

Гоголь, 1937-1952 – Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: Т. I-XIV. – М.; Л., 1937-1952. Т. 1. Ганц Кюхельгартен; Вечера на хуторе близ Диканьки / Ред. М.К. Клеман. – 1940. – 556 с.; Т. 10. Письма, 1820–1835 / Ред. В. В. Гиппиус. – 1940. – 540 с.

Гоголь, 2001 – Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. – Т. 1. – М.: Наследие, 2001. – 922 с.

Денисов, Владимир. Мир автора и миры его героев (о раннем творчестве Н.В. Гоголя): Монография / Владимир Денисов. – СПб.: Изд-во РГГМУ, 2006. – 276 с.

Денисов, В.Д. Историческая проза Гоголя / В.Д. Денисов // Гоголь Н.В. Миргород / Издание подготовил В.Д. Денисов. – СПб., 2013. (Лит. памятники). – С. 251-411.

ИМР — Бантыш-Каменский Д.Н. История Малой России. С 19 портретами, 5 рисунками, 26 раскрашенными изображениями малороссиян и малороссиянок в старинных одеждах, планом Берестского сражения, снимками подписей разных гетманов и предводителей козаков и с картой, представляющей Малороссию под владением польским в начале XVII в.: В 3 ч. – 2 изд., перераб. и доп. – М., 1830.

Ирвинг, В. Безголовый мертвец. Повесть / В. Ирвинг // Московский Телеграф. – 1826. – Ч. 9. – С. 116-142, 161-187.

Каманин, И.М. Научные и литературные произведения Гоголя по истории Малороссии / И.М. Каманин // Памяти Гоголя: Научно-лит. сборник, изданный Историческим обществом Нестора-летописца. – Киев, 1902. – С. 99.

Манн, Ю.В. «Сквозь видный миру смех...»: Жизнь Н.В. Гоголя. 1809 – 1835 гг. / Ю.В. Манн. – М., 1994. – С. 109-110.

Михальский, Е.Н. Н.В. Гоголь и эстетическое сознание первой трети XIX в. / Е.Н. Михальский. // Наследие Н.В. Гоголя и современность: Тезисы докл. и сообщ. Гоголевской конференции: В 2 ч. – Нежин, 1988. Ч. 1. – С. 9.

Перетц, В. Гоголь и малорусская литературная традиция // Н.В. Гоголь. Речи, посвященные его памяти... / В. Перетц. – СПб., 1902. – С. 50-51.

Петрунина, Н.Н. Проза второй половины 1820-1830-х гг. / Н.Н. Петрунина // История русской литературы: В 4 т. – Л., 1981. Т. 2. – С. 502-504.

Петрунина, Н.Н. Проза Пушкина (пути эволюции) / Н.Н. Петрунина. – Л.: Наука, 1987. – 335 с.

Тоичкина, А.В. «Энеида» Котляревского в художественном мире «Сорочинской ярмарки» Гоголя / А.В. Тоичкина // Мат-лы XXXVI Международ. филол. конф. – Вып. 16. Славянские литературы и литературные взаимосвязи. – <СПб.:> Изд-во филол. фак-та СПбГУ, 2007. – С. 39-45.

<Фосс И.> Луиза, сельское стихотворение в 3 идиллиях. Соч. Ивана Фосса / Пер. П. Теряев. – СПб., 1820.

НАУКА В ЛИЦАХ

Г.М. Васильева¹

*Новосибирский государственный университет
экономики и управления*

МОРФОЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА: ЛИННЕЙ, ГЁТЕ, ПРОПП

В статье речь идет о том, как в «Морфологии сказки» Проппа таксономический принцип построений вступает в спор с органической теорией структуры. Исследования Ж.Б. Робине, А.Н. Веселовского, В.Я. Проппа посвящены структурной типологии. По своей направленности они являются когнитивными.

Ключевые слова: морфология, классификация, концептуальные дефициты, когнитивная парадигма знания.

G.M. Vasilyeva

Novosibirsk State University of Economics and Management

MORPHOLOGICAL POETICS: LINNAEUS, GOETHE, PROPP

The article discusses how in V. Propp's "Morphology of the Folktale" the taxonomic construction principle comes into dispute with the organic theory of the structure. Research by J.B Robinet, A.N. Veselovsky, V.Y. Propp was centered on structural typology. Its essence is cognitive.

Key words: morphology, classification, conceptual deficit, cognitive paradigm of knowledge.

Понятие «морфология» употребляется в самых разных философских и научных концепциях. Оно отражается по «частям», и для его реконструкции необходимо множество текстов. Например,

¹ Васильева Галина Михайловна, кандидат филологических наук, доцент кафедры международных отношений Новосибирского государственного университета экономики и управления, член Российского Союза Германистов

входит в широкий лингво-психологический контекст (со своим репертуаром ожиданий и конвенций). Морфологический подход характерен для всей истории науки. Аристотель в «Физике» («Φυσικὴ ἀκρόασις») характеризует форму, органическую упорядоченность с помощью трех понятий: *morphé* (μορφή), *eidos* (εἶδος) и *ousia* (οὐσία). «*Morphé*» – это схема, внешняя физическая форма объекта. Сравнение органической природы и художественного произведения является одним из элементов поэтической морфологии.

С эпохи Ренессанса естественные и гуманитарные науки – две интеллектуальные сферы, противопоставление которых невозможно. Например, А. Шлейхер писал о включении языкознания в корпус естественных наук [Schleicher, 1873, s. 5]. Гельмгольц утверждал их взаимную связь «под общим названием *Universitas litterarum*». «Соединение всех наук, можно сказать, необходимо для сохранения здорового равновесия духовных сил» [Гельмгольц, 1866, с. 3, 12]. При этом он выделял естественные науки: «...ни в какой области знания ошибка в сочетании мыслей не обнаруживается так легко в ложности результатов, как в области естественной науки, где мы большею частью в состоянии непосредственно сравнивать результаты работы мысли с действительностью» [Гельмгольц, 1866, с. 27].

В.Я. Пропп в «Морфологии сказки» (1928) обращается к традиционному этнологическому наследию. Он дает строгую формализованную интерпретацию материала. Ученый старается представить исследуемое явление как измеряемую величину, назначить ему место в системе. Наклонность систематизировать удовлетворяется науками, в которые не входит «бессвязное» начало, – в частности, биологией. «Я неправильно выбрал свою специальность. Мне следовало бы стать биологом. Я люблю все классифицировать и систематизировать» [Мартынова, 1995, с. 22]. Его гуманитарные предпочтения находились под властью естественных наук. Пропп полагает: рассматривать формы сказки можно с такой же точностью, как и морфологию органических образований. Ученый ставит «общеморфологические цели», задачи структурно-морфологического изучения [Пропп, 1998, с. 66]. Пропп считал, что «изучение сказки во многих отношениях может быть сопоставимо с изучением органических образований в природе. Как натуралист, так и фольклорист имеет дело с разновидностями одинаковых по сущности явлений» [Пропп, 1976, с. 153]. Он видит сходство теории

самостоятельного зарождения видов и теории происхождения путем метаморфоз, трансформаций. Но есть отличие. В царстве органики изменение одной части или одного признака влечет за собой изменение другого. В сказке подобные зависимости не являются обязательными.

Метод Проппа заключается в том, чтобы подчинить исторический подход структурному подходу, содержание мотивов свести к формальным чертам. Ученый называет классификацию «одной из первых и важнейших ступеней изучения». На высокой степени отвлеченности мысль, чтобы вполне отрешиться от чувственности, ищет внешнюю опору в классификации. Он приводит только один пример безупречной эмпирической классификации, полезной в качестве научного вспомогательного средства, технического справочника. Напоминает, «какое важное значение для ботаники имела первая научная классификация Линнея. Наша наука находится еще в долиннеевском периоде» [Пропп, 1998, с. 14]. Русский ученый не нашел здесь примеры ошибочного деления по признакам, которые исключают друг друга. Пропп отмечает, как продуманно и тщательно разработана система распределения по классам, семействам, родам, разрядам, видам, разновидностям. «В классификациях наук о природе нет и не может быть логических ошибок» [Пропп, 1976, с. 45].

Линней подчеркивал роль правил, категорий и разного рода конвенций. Они одновременно являются основой общения и средством контроля. Движение к аналитическим категориям происходит с помощью методических уточнений. Учение Линнея уникально непреклонной жесткостью своей конфигурации. Такого рода теория может быть проверена при помощи процедур верификации. Отвлеченная наука является несомненной в своих положениях и наименее допускает возможность личного взгляда. Естественным наукам вверяется чувственная очевидность, при этом процедуру анализа можно контролировать. Высказывания определяются как истинные или ложные. Возникает атмосфера спокойной беспристрастности.

К исходным концепциям поэтической морфологии относится несколько трудов. В 1928 году В.М. Жирмунский публикует сборник. В нем объединены статьи авторов, которые изучают литературную

форму. В предисловии ученый отмечает, что хочет ознакомить читателей «с наиболее характерными образами применения художественно-исторического метода в немецкой науке» [Проблемы..., 1928, с. XIV]. Так, книга В. Дибелиуса «Искусство романа в Англии» («Englische Romankunst», 1910) является опытом систематического исследования морфологической эволюции литературного жанра на протяжении XVIII–первой половины XIX в. Дибелиус дает систематическую классификацию структурных элементов романа. Данная классификация положена им в основу описания художественной техники отдельных романистов. Дибелиус исследует «распределение ролей», «создает руководящую схему», выделяет «конструктивные мотивы», «сюжетные мотивы (или просто мотивы)» [Дибелиус, 1928, с. 116-117, 132-133].

Веселовский, европейски ориентированный ученый, представил теорию самозарождения сказочных сюжетов. В параграфе «Сказочные схемы» он замечает: «Было бы интересно сделать морфологию сказки и проследить ее развитие от простейших сказочных моментов до их наиболее сложной комбинации». И далее: «...вопрос сводится к необходимости построить морфологию сказки, чего пока еще никто не сделал» [Веселовский, 2010, с. 455, 459]. Веселовский называет время «великим упростителем». Оно сокращает сложные феномены, схематизирует их, обнажает в их «повторимости». В повествовательной литературе «явления схематизма и повторяемости водворятся на всем протяжении». Ключевыми в творчестве Веселовского становятся понятия «схематические схемы», «словарь типических схем и положений, к которым фантазия привыкла обращаться для выражения того или другого содержания» [Веселовский, 2010, с. 494, 497, 499]. Говоря об «унаследованных сюжетах», он ссылается на высказывание Гёте от 18 сентября 1823 г. «Гёте советовал Эккерману обращаться к сюжетам, уже питавшим воображение художника; сколько писали Ифигению, и все различны, потому что каждый смотрел по-своему» [Веселовский, 2010, с. 496]. Веселовский был ортодоксальным приверженцем естественных наук, их точных методов. На его взгляд, сравнительное языкознание более всего приблизилось к этим наукам – в общем восприятии, в точности методов.

Линней волшебной сказки, В.Я. Пропп сближает филологию и биологию: от исследований в биологии ожидают новых открытий в

области культуры. Биология – наука, совершенная по форме, – часто воплощает сложные построения при помощи знаков и схем. По сути, ставится вопрос, насколько область языка совпадает с областью мысли. Внешние проявления неисчислимы, но основные компоненты составляют конечное число. Развитие связано с функциональными оппозициями. Пропп обозначает единицу основного действия понятием «ход». Ходы соединяются по определенным правилам («способ соединения ходов») [Пропп, 1998, с. 70]. Ученый предлагает схему этого соединения. Она включает «сцепление» (простое следование), «перестановку», прерывание ходов, их взаимоналожение и т.д. Пропп не отвечает на вопрос, при каких условиях несколько «ходов» соединяются в одну сказку. Он вынужден признать, что это соединение не объясняется последовательностью функций. Сказочник – в своей спонтанной деятельности – творит сюжет, новые вариации и комбинации; следует структурным закономерностям и не меняет канон. Пропп вводит также «приемы связывания»: они или соединяют функции, или мотивируют эти соединения. Последовательность событий имеет ограниченные возможности вариаций. Ученый выделяет 150 элементов (составляющих частей) сказки. «Пять разрядов элементов» определяют собой «не только конструкцию сказки, но и всю сказку в целом» [Пропп, 1998, с. 73]. Принцип конечного числа Пропп прилагает к действующим лицам (сократил до семи ролей). Исходя из функций, исследователь определил сферы действия персонажей. В Приложении он приводит материалы «для табулатуры сказок» [Пропп, 1998, с. 91]. Пропп исследует инварианты: те логические законы, которые воплощаются в сюжетных функциях. Их невозможно разложить на составляющие. Различные элементы соотносятся, сравниваются между собой, сводятся в единую систему органичных связей. Возникает автономная целостность внутренних зависимостей. Эта связность обнаруживается при изучении изменений системы: в различных содержаниях проявляются общие черты. Единомышленник Проппа А.И. Никифоров отмечал: «...для морфологического анализа выдвигается метод сближения разных, далеких друг от друга, мало схожих сюжетов, с целью обнаружения общих конструктивнотворческих основ в их сложении и бытовании»¹

¹ А.И. Никифоров занимался близкими научными

[Никифоров, 1928, с. 174]. Движение сюжета созидает ценность конкретной, отдельно взятой сказки. Кодификация повествовательных ходов может быть распространена и на сложные, большие повествования.

Несмотря на всю акрибию проделанной филологической работы, Пропп испытывает неудовлетворенность. Неполное понятие может стать готовой нормой, с которой соображается все, что будет отнесено к ней впоследствии. Тем более трудно уловить связь в стройной упорядоченной системе языка. Она очевидна лишь в немногих случаях. Законы создания определены, объем остается неопределенным. Например, число функций – 31 – сопоставимо с числом фонем в фонологической системе. Языковедение идет от изучения чередования звуков. Фонема имеет не только физиологический и акустический смысл. Эта часть языка служит для различения слов и форм. В каждом языке имеется определенное число фонем. Смыслоразличительные признаки поддаются точному учету. На основе фонем происходит формирование различий и оппозиций. Фонемы устанавливают границы, благодаря которым звукоряд указывает на означаемое. Нарушение границ приводит к изменению смысла либо к его утрате. Фонетика не является неподвижной и неизменной системой. К тому же говорящий придает звукам индивидуальную окраску [Robins, 1989, p. 350]¹. В слове совершается второе представление (значение), *notio secunda*. Мысль в слове перестает быть собственностью самого говорящего. Она обретает возможность самостоятельной жизни по отношению к своему создателю. Пропп подчеркивает: порывы мысли бессильны перед

изысканиями. Принципы структурно морфологического изучения сказки он обосновал раньше Проппа. В.Я. Пропп подготовил к изданию его «Севернорусские сказки» и написал предисловие. – См.: [Пропп, 2008, с. 15-45].

¹ Ж. Вандриес ввел термин «комбинаторные фонетические изменения» [Вандриес, 2004, с. 47, 64]. Они противопоставляются «правильным фонетическим изменениям». О механизме фонетических комбинаторных и некомбинаторных изменений писал также А. Мартине [Мартине, 2006, с. 228-235].

трудностями классификации. Невозможно установить законы в мире чудес. «Лабиринт сказочного многообразия» в итоге предстанет перед любителем сказки как «чудесное единообразие» [Пропп, 1998, с. 6]. И даже как «бледная, сухая схема, которая в сказке облечена в богатый наряд всяких чрезвычайно красочных деталей и аксессуаров» [Пропп, 1998, с. 146].

В «Морфологии сказки» сосуществуют две концепции порядка. Таксономический принцип построений в учении Линнея вступает в спор с органической, телеологической теорией структуры. Таксономия, в отличие от типологии, претендует на исчерпывающую завершенность. Функциональная модель В.Я. Проппа сопротивляется таксономическому принципу. На биологические условия влияют различные причины. И они ускользают от власти человека. Равно как анализ литературы, культуры не следует по равномерно восходящей «кривой» кумулятивных разысканий. Он подобен, на первый взгляд, дискретной, но, тем не менее, связанной последовательности поисков. Развитие в науке состоит в усложнении: то, что сначала казалось выстроенным рядом умозаключений, затем представляется упрощением. Восполнение этих концептуальных дефицитов остается задачей, которую необходимо решать.

В сочинении Проппа пять эпиграфов. Все они из произведений Гёте. Сентенции поэта остаются без объяснений, не комментируются по ходу анализа. Например, главе VIII («Об атрибутах действующих лиц и их значений») предпосланы слова Гёте «Учение о формах есть учение о превращениях»; главе IX («Сказка как целое») — фраза о перворащении, *Urpflanze*. Пропп жил в стихии немецкого языка. Он преподавал язык в Ленинградском университете. Вел спецсеминар по «Фаусту»: «Когда мы медленно читали, разбирали и обсуждали это глубинное произведение» [Пропп, 1995, с. 10]. В 1927 году ученый подготовил немецкий перевод «Морфологии сказки» (в сокращенном варианте) для публикации в финской серии «Folclore Fellow Communications». Он признавался, что определение «морфологии» заимствовал у Гёте. Пропп столкнулся с разнообразием позиций, обуславливающих употребление этого понятия. Но именно в сочинениях Гёте теоретическая проблема становилась внутренним переживанием. «За этим термином у Гёте раскрывается перспектива в распознавании закономерностей, которые пронизывают природу

вообще». И далее: «...стареющий Гёте, вооруженный методом точных сравнений в области естествознания, видит сквозь единичное – пронизывающее всю природу великое общее и целое» [Пропп, 1976, с. 134]. Пропп не прибегает к этимологическим изысканиям, ухищрениям, чтобы достичь более глубокого толкования. Лексикографическое представление не исчерпывает концептуальную структуру понятия. С одной стороны, точное использование термина означает редукцию: он не является конечным и фиксированным. С другой стороны, употреблять его как образ – значит превращать в метафору. При исследовании словоупотреблений важна не только частотность повторения, но семантическая направленность высказываний (латентная интенция). В языковом мышлении Проппа слова «трансформация», «органический», «превращение» становятся основой культурной динамики. Они предстают одновременно как основополагающие термины и эмфатические ключевые метафоры.

В морфологии Гёте структурно-органический, образно-семантический творческий принцип называется «innere Form». «Эндон-эйдос» (др.-греч. *ενδον-εἶδος*) Плотина он перевел как «внутреннюю форму», «внутренний закон художественного произведения» [Вальцель, 1928b, с. 80, 81]¹. «Внутренняя форма» рассматривается Гёте в разных аспектах: структура универсально-смысловая, историческая, личная. Интерпретируется эстетически, психологически, нозтически-экзистенциально [Walzel, 1923, S. 150-151].

По замечанию Проппа, эти труды можно рекомендовать структуралистам. Ж.Б. Робине, Гердер, Гёте развивали концепцию единого прототипа – Urbild. Они выдвигали на первый план принцип непрерывности. В эволюционной биологии утверждалось, что онтогенез отдельного живого существа повторяет филогенетическую

¹ Вальцель писал о Гёте: «"Стилем" же было для него также оформление, которое с необходимостью соответствует содержанию, превращая при этом внутреннюю закономерность содержания в закон оформления. Также, как в природе, внешний облик организма определяется его внутренним законом. Так, внешний вид дерева обусловлен его внутренним законом. И, действительно, Гёте с самого начала пользуется символом дерева, чтобы облегчить понимание своей органической эстетики» [Вальцель, 1928a, с. 29].

эволюцию живого мира. Все элементы обладают сущностной общностью качеств и отличаются друг от друга степенью сложности. Морфология отражает деятельность формирования-трансформации, которая осуществляется в живых организмах (*Bildung-Umbildung*). В творчестве Гёте прафеномен не является эмпирическим понятием, позволяющим выстроить фактическую историю предмета. Гёте говорил о чистом феномене как о теоретической установке. Прафеномен нельзя созерцать в единичном феномене. Это значило бы увидеть связность и непрерывность явлений при их рождении, постичь всю феноменальную полноту мира. Жизнь восходит к уровню произведения благодаря искусству. Оно «обкрадывает» природу, и происходит созидание возвышенной иллюзии. Свои сочинения Гёте воспринимает как нити, называемые ткачами «основой». Картина мотивов образует не структуру, четкую и намеренно созданную, но ассоциативную сеть, ткань¹.

Таким образом, на классификационных полочках книги Проппа возникает «беспорядок». Конечно, функции могут быть определены независимо от персонажей, выполняющих действия. Но они соотносятся с интригой как динамическим единством. В испытании, поиске случайным является переход от требования к согласию, от состязания к удаче. Испытание персонажа представляет собой проявление свободы. Поэтому следование событий нельзя свести к отношению импликации (если...то). И тогда отношение

¹ Об этом, в частности, писал Г. Гельмгольц: «Въ своихъ морфологическихъ занятіяхъ Гёте играетъ такую же роль, какъ зритель трагедіи съ артистической натурой, который тонко чувствуетъ верное распределеніе, связь и взаимноедѣйствіе отдельныхъ явленій, общій господствующій планъ произведенія, и живо наслаждается всемъ этимъ, не будучи однако въ состояніи логически развитъ руководную идею творенія. Это последнее дело предстоить уже научной критикѣ художественнаго произведенія, а описанный нами зритель, – подобно Гёте относительно природы, – можетъ быть, не особенный приверженецъ такого разъчлененія произведенія, которое доставляетъ ему наслажденіе, потому что онъ – хотя несправедливо – боится, что оно можетъ уничтожить его наслажденіе» [Гельмгольц, 1866, с. 56].

становится проблемой: оно проводит границу и вынуждает ее разрушать, соединяет и разделяет. В работе Проппа имплицитно противопоставлено научное видение мира, соответствующее таксономическим (классифицирующим) предикатам, и художественное видение. В таксономическом дискурсе, воспринятом от Линнея, проявляется органическое мышление.

В сочинении заключен потенциал non-finito. В этом смысле его можно считать незавершенным, что способствует развитию возможностей толкования. В статье «Трансформации волшебных сказок» (1928) ученый расширил свою модель, которая была редуцирована в «Морфологии сказки» к имманентным параметрам текста. Он обратился к причинам трансформации, т.е. эволюционных вариаций структуры сказки в диахроническом процессе. Ученый понимает необходимость рассматривать сказку в том «окружении», в котором она создавалась. В его поле зрения попадают религиозные, ритуальные «бытовые» функции сказки. Он составил каталог трансформаций. Сказка в своей эволюции претерпевает функциональные преобразования (редукция, амплификация, интенсификация / ослабление, замена, ассимиляция). Впоследствии Пропп полагал, что точнее было бы говорить не о морфологии, но о композиции [Пропп, 1976, с. 141]. Повторяемость сюжетов и мотивов свидетельствует о так называемых «вечных потребностях» человека. Энергичный потенциал содержится не только в предметах сказки (волшебная палочка, шапка-невидимка). Он заключен в новом восприятии длительности, в мгновенных переносах, превращениях, в омолаживании героев. В сказке воплощены виды избытка и недостачи: либо вредитель должен быть побежден, либо недостача должна быть устранена с помощью решения задач.

В.Н. Перетц считал работу Проппа развитием идей Гёте, наряду с идеями А.Н. Веселовского и «почасти Ж. Бедье». Он подводит итог (цитата понятна без затруднений, по сходству с русским языком). «Загальний наш висновок про В.Я. Проппову книгу буде такий. Він поглибив ці ідеї й дав їм нову цілком самостійну інтерпретацію на основі своє рідного способу визначувати казки, починаючи з їхньої морфології; способу того перед ним ніхто не вживав» [Перетц, 1930, с. 195]. Перетц определяет развитие Веселовского и Проппа как путь от истории культуры к истории поэтической формы.

В.П. Руднев, опираясь на идеи Проппа, выделил триады модальностей, которые лежат в основе образования сюжетной линии [Руднев, 1997, с. 175]. Например, пространственные измерения: здесь–там–нигде; аксиологические: «ценное–безразличное–неценное». Алетические модальности основаны на соотношении «необходимо–возможно–невозможно». Деонтические указывают на иерархию «должное–разрешительное–запрещенное». Эпистемические концентрируются вокруг структуры «знание–полагание–неведение». Крайние члены триады модальностей – «нигде–будущее–неценное–невозможное–запрещенное–неведение» – указывают на претерпевания человека. Они уравниваются начальными возможностями: «здесь–ценное–необходимое–должное–знание» [Руднев, 1997, с. 297–298].

У. Эко упоминает о Проппе в книге «Отсутствующая структура. Введение в семиологию» («La struttura assente», 1968). Он ставит имя Проппа в один ряд с именами таких ученых как Ф. де Соссюр, К. Леви-Стросс, Л. Ельмслев. Мыслители «вырабатывают метод, который пытается предстать как единый, и это и есть структурализм» [Эко, 1998, с. 273]. Исследователь отмечает, что Пропп находился за пределами собственно структуралистских исследований. Он далек от лингвистического представления о структуре; в его структурной типологии оппозиции не играют той роли, которой они наделены в лингвистической структуре [Эко, 1998, с. 277–278].

По своему духу и ориентации данные исследования являются когнитивными. Этот теоретический инструментарий используется в науках когнитивного цикла – в биолингвистике, лингвокогнитологии, в истории философии (биогенетическое направление). Без него трудно представить экспериментальную фонетику, фонологию (генеративную, диахроническую, нелинейную). Данный материал позволяет обсуждать вопросы гуманитарного знания: соотношение языка и онтологической реальности, пределы исторического подхода к культуре, способы возникновения в ней смысла, позиция познающего по отношению к познаваемому предмету, философская интерпретация современной логики, категоризация опыта человека.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Акад. Володимир Перетц. Нова метода вивчати казки / В. Перетц // Етнографічний вісник / За головним редагуванням акад. Андрія Лободи у Києві. З друкарни Всеукраїнської Академії Наук. – Київ, 1930. – Кн. 9. – С. 187–195.

Вальцель, О. Сущность поэтического произведения [Das Wesen des dichterischen Kunstwerks (O. Walzel. Das Wortkunstwerk. Leipzig, 1926)] / О. Вальцель // Проблемы литературной формы. Сб. ст. О. Вальцеля, В. Дибелиуса, К. Фосслера, Шпитцера. Под ред. и с предисл. В.М. Жирмунского. Пер. М.Л. Троцкой. – Л.: Academia, 1928. – С. 1-35.

Вальцель, О. Художественная форма в произведениях Гёте и немецких романтиков. [Künstlerische Form des jungen Goethe und der Deutscher Romantik (O. Walzel. Vom Geistesleben alter und neuer Zeit. Leipzig, 1922)] / О. Вальцель // Проблемы литературной формы. Сб. ст. О. Вальцеля, В. Дибелиуса, К. Фосслера, Шпитцера. Под ред. и с предисл. В.М. Жирмунского. Пер. М.Л. Троцкой. – Л.: Academia, 1928. – С. 70-104.

Вандриес, Ж Язык (лингвистическое введение в историю) / Ж. Вандриес // Пер. с франц. Примеч. П.С. Кузнецова. Ред. и предисл. Р.О. Шор – Изд. 3-е, стереотипн. – М.: Эдиториал УРСС, 2004. – 408 с. – (Серия: Лингвистическое наследие XX века).

Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский / Ред., вступ. ст. и примеч. В.М. Жирмунского. – Изд. 4-е. – М.: Издательство ЛКИ, 2010. – 648 с.

Гельмгольц, Г. Обь отношеніи естествознанія къ системе наукъ вообще. Речь, читанная въ Гейдельбергскомъ университете 22 ноября 1862 г. / Г. Гельмгольцъ // Популярная научная статья Г. Гельмгольца. Орд. профессора фізіології при Гейдельбергскомъ университете. – Вып. первый съ 26 рисунками въ тексте. – С. Петербургъ: Изданіе О. И. Бакста, 1866. – С. 1–36.

Дибелиус, В. Морфология романа [Englische Romankunst. Berlin, 1910 Bd.1 Einleitung] / В. Дибелиус // Проблемы литературной формы. Сб. ст. О. Вальцеля, В. Дибелиуса, К. Фосслера, Шпитцера. Под ред. и с предисл. В.М. Жирмунского. Пер. Г.А. Гуковского. – Л.: Academia, 1928. – С. 105-134.

Мартине, А. Механизмы фонетических изменений: Проблемы диахронической фонологии / А. Мартине // Пер. с фр. В.В.

Шеворошкина; под ред. и со вступ. ст. В.А. Звезгинцева. – Изд. 2-е. – М.: КомКнига, 2006. – 264 с.

Мартынова, А.Н. Из воспоминаний о В.Я. Проппе / А.Н. Мартынова // Живая старина. – № 3 (7). – М., 1995. – С. 21-22.

Никифоров, А.И. К вопросу о морфологическом изучении народной сказки / А.И. Никифоров // Сборник статей в честь академика А.И. Соболевского. – Л.: Отд. рус. яз. и словесности АНСССР, 1928. – С. 172-178.

Проблемы литературной формы. Сб. ст. О. Вальцеля, В. Дибелиуса, К. Фосслера, Шпитцера // Под ред. и с предисл. В.М. Жирмунского. – Л.: Academia, 1928. – 224 с.

Пропп, В.Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи / В.Я. Пропп // Сост., ред., предисл. и примеч. Б.Н. Путилова. – М.: Наука, 1976. – 326 с. – (Серия: Исследования по фольклору и мифологии Востока).

Пропп, В.Я. Речь на юбилее весной 1965 года / В.Я. Пропп // Подгот. к изд. А.Н. Мартыновой / Живая старина. – № 3 (7). – М., 1995. – С. 9–10.

Пропп, В.Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. (Собрание трудов В.Я. Проппа) / В.Я. Пропп // Коммент. Е.М. Мелетинского, А.В. Рафаевой. Сост., научн. ред, текстологич. ком. И.В. Пешкова. – М.: Изд.-во «Лабиринт», 1998. – 512 с.

Пропп, В.Я. А.И. Никифоров и его «Севернорусские сказки» / В.Я. Пропп // Севернорусские сказки в записях А.И. Никифоров // Подгот. к изд. и вступ. ст. В.Я. Проппа. – М.: Фонд поддержки экономического развития стран СНГ, 2008. – С. 15-45.

Руднев, В.П. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты / В.П. Руднев. – М.: Аграф, 1997. – 381 с.

Эко, У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию / Пер. с итал. А.Г. Погоняйло, В.Г. Резник; ред. М.Г. Ермакова / У. Эко. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с.

Robins, R.H. General Linguistics: An Introductory Survey / R.H. Robins. – London: Longmans' Linguistics Library, 1989. – 390 p.

Schleicher, A. Die Darwinsche Theorie und die Sprachwissenschaft: Offenes Sendschreiben an Herrn Dr. Ernst Haeckel / A. Schleicher. – 2 Aufl. – Weimar: Hermann Böhlau, 1873. – 350 s.



Walzel, O. Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters:
Handbuch der Literaturwissenschaft / O. Walzel. – Potsdam: Athenaion,
1923. – 180 s.

МОЛОДАЯ ФИЛОЛОГИЯ

Е.И. Кулаковская¹

Алтайская государственная педагогическая академия

ЭМБЛЕМАТИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ РАССКАЗА Б.ЕВСЕЕВА «КУТУМ»

Статья посвящена анализу онтопоэтики рассказа «Кутум» Б. Евсеева. В частности, выявлению в тексте исходных тем «движения» и «проницания Главного», которые овеществляются в ряде взаимосвязанных иноформ: «отрезок существования», «стремительное рассуждение» и др.

Ключевые слова: иноформа, исходный смысл, рассказ, символ.

E. I. Kulakovskaya

Altai State Pedagogical Academy

EMBLEMATIC PLOT OF B.EVSEEV'S SHORT STORY 'KUTUM'

The article is devoted to the analysis of ontopoetics of B.Evseev's short story 'Kutum'. In particular, it deals with elicitation in the text of two initial ideas of 'motion' and 'permeation of the Primary thing', which are objectified in some interrelated diverse forms: 'a period of existence', 'rapid reasoning' etc.

Keywords: diverse form, the original meaning, a short story, a character.

Продолжение исследования прозы Б. Евсеева с точки зрения онтопоэтики [Кулаковская, 2013], на наш взгляд, является актуальным и плодотворным. Во-первых, потому что сам автор причисляет своё

¹ Кулаковская Евгения Ивановна, аспирант кафедры литературы АлтГПА

творчество к системе онтологического реализма, «сотканного из явлений запредельных, но осмысляемых, а затем и оформляемых как истинная реальность» [из личной переписки автора с Б. Евсеевым].

Данный подход является способом уловления сверх-мыслей и сверх-чувств «высокой или «серьёзной» прозы. Это, во-вторых.

Задача статьи – выявить и описать эмблематический сюжет в рассказе Б. Евсеева «Кутум».

«Эмблемы – это наиболее «сильные» или «отмеченные» точки повествования, которые получили право представлять или даже замещать его как целое» [Карасёв, 2001, с. 22]. Общее в эмблемах-иноформах приводит к пониманию исходного смысла текста. Таким образом, анализ эмблем – это анализ онтологической подосновы произведения.

В рассказе Б. Евсеева «Кутум» один из главных персонажей – пойманная в сети рыба, которая проплавала в море восемь месяцев. Конечно, это незначительный временной отрезок с точки зрения жизни человека, но автор погружает нас в иные пространственно-временные характеристики, где темпоральность измеряется некими отрезками существования: «Каждый отрезок существования – от еды до еды – он проводил в стремительном размышлении» [Евсеев, 2001, с. 23].

«Стремительное размышление» – это один из векторов, направлению которого подчинено осмысленное перемещение кутума в пространстве. Автор показывает, как может размышлять существо, казалось бы, не обладающее потенциальными возможностями глубоко думать. Здесь, важно сменить точку зрения с привычного органа мышления на другую сферу – процесс движения. Итак, Кутум «размышлял не словом, а движением, размышления эти всегда были сладостны» [Евсеев, 2001, с. 23]. Движение в тексте отсылает к витальной энергии бытия, реализованной в тексте при помощи различных иноформ. Так, отличительным знаком рыбы-Кутума от других существ, является способность «проникать Главное».

Интересно, что такая важная черта также несёт на себе вполне конкретные характеристики: «А ведь именно это-то Главное, вложенное в Кутума, в спинной его мозг, наполняло и его, и другую мелкую и крупную рыбу жгучим весельем и ледяной, резко вспыхивающей электрической страстью, страстью к самой жизни, к плоти бытия, к морю» [Евсеев, 2001, с. 23]. Страсть к жизни – это та категория, которая по существу является отправной точкой для любого

перемещения Кутума в воде. Однако порой эта страсть имеет смертоносные последствия: когда, проницая Главное, включаясь в общий поток жизни, рыба вдруг выпадает в иную и гибельную для неё реальность, то есть на землю.

По сути, «Главное» – это иноформа смысла жизни, того непрерывного движения, которому подвержены все живые существа, его непредсказуемости и опасности: «Именно это Главное заставляло, играя, хватать крюки, заходить в сети и потом биться в них и, выпадая в иную реальность, сожалеть о своей, уже невозвратимой» [Евсеев, 2001, с. 23]. Автор подводит нас к мысли о том, как мучительно «выпадание» из своей стихии, а также оставляет за миром природы способность не только «проницать», но и сожалеть о потерянной жизни.

Символична уловка, на которую был пойман кутум – «чёрный, фабричной выделки стальной крючок» – символ механической силы, которая противостоит природной. Сопротивление рыбы озаменовано незнанием будущего, более чем предчувствием смерти. Незнание для рыбы в тексте – второй двигатель, который приводит её в нетипичное состояние: «И от этого незнания дёргался, стервенел, бил хвостом, вздувал жабры и выкатывал белки глаз за обозначенные Богом пределы» [Евсеев, 2001, с. 23].

«Выкатывание глаз», «выпадание в иную реальность», «стремление за предел» для кутума – меты надвигающейся смерти, не вполне осознанной им изначально возможности её наступления.

Ещё одно направление движения Кутума в тексте – это действия рыбака по имени Азиз, который «наматывал на самодельную катушку толстую, трёхсотметровую лесу, и Кутум медленно, но неотвратно приближался к берегу» [Евсеев, 2001, с. 23]. Так, перемещение Кутума теряет свою природную свободную волю и направляется силой человеческой. В поле зрения рыбы попадает новая действительность, которая окрашена в тёмные тона. Это и «серо-коричневый, нечистый песок», и «зелёные чудовища с раздутым брюхом». Кривая блестящая ручка от лесы – вот то, что определяет движение Кутума в этой враждебной ему среде. Абсолютно противоположны приметы его родной стихии – воды: «И дно теперь уже было рядом, под плавниками: гладкое, чистое, почти без ракушек Каспийское дно» [Евсеев, 2001, с. 24].

В этой связи рыбой-Кутумом вспоминается его произвольные движения и перемещения и самочка-невеличка: «Так он двигался мыслью, так он двигался чувством» [Евсеев, 2001, с. 25]. Выбор пары – ещё одна иноформа темы «проникания Главного», поскольку Кутум сразу узнаёт и понимает, что именно это его пара, выбор происходит не спонтанно, а благодаря двигательному разуму.

Интересно, что воздух воспринимается Кутумом, как пограничная, но также отмеченная присутствием человека среда, «вырываясь» в неё, он видит одежду рыбака: его «пиджак», «кавказскую кепку» и др.

Очень важной в рассказе является эмблематичная сцена, в ходе которой Кутум вспоминает миг своего рождения. Он вполне ясно осознаёт все этапы своего пребывания в мире, и даже предшествующее существование во вселенной. «Смерторождение» – мыслеобраз автора, который очень внятно отражает суть перехода от одной реальности к другой. Сон, вселенная, бесконечность и временное воплощение – всё это завязано на одном Эво: «Даже сейчас, черкая плавниками о песок, Кутум чувствовал, что Эво, словно хребет, держит его» [Евсеев, 2001, с. 25].

Итак, миг перехода от смерти к жизни для Кутума – это не приобретение, а потеря: «Тот миг, когда, перейдя от общего к частному, потеряв бессмертие на период жизни, он получил взамен этому бессмертию обманчивую и недолгую прелесть временного воплощения» [Евсеев, 2001, с. 24]. Так, тема движения, «выпадания», «перехода» в иную реальность сопровождает рыбу-Кутума и проходит пунктиром через весь текст. Происходит онтологическая замена традиционного восприятия жизни и смерти, частность жизни по отношению к вечным законам Вселенной, а также её краткосрочность.

Важным видится, что автор определяет ценность подобных осознаний. Здесь обозначена антитеза внешнего и внутреннего, конечного и бесконечного, общего и частного, сна и разума. Миг осознания в рассказе – это миг перед рождением, когда Кутум из сомнамбулического состояния обращается к состоянию «вживания в разум воды и пищи» [Евсеев, 2001, с. 24]. В этой связи, интересно, что рыба наделена разумным отношением даже к основным физическим потребностям.

Ещё одной величиной измерения времени в рассказе является – темнота. Так, отзываясь о событии из жизни Кутума, автор замечает,

что это было «пару темнот назад». К тому же, время тесно взаимосвязано с таким понятием, как эволюция. Выход на сушу именуется Б. Евсеевым, как состояние рыбы в «параллельных лжеэволюциях».

В этой связи, движение к суше – это движение к смерти. Автор, упоминает стремлением предков Кутума от суши назад к тишине и безмолвию, а точнее к жизни. То есть, акцентирует внимание на традиционном желании, страсти жизни, которое переполняет рыбий мир в пределах родной стихии. По сути, Кутум воспринимается автором как живший уже когда-то давно, теперь же воплотившийся в который раз.

Берег и земля для Кутума становятся причиной потери понимания как такового. Другой формой движения является круговое вращение на крючке. Символично замкнутое, оно приводит к тому, что для Кутума отпадает возможность осмысленного движения и, значит, он прекращает эволюционировать.

Таким образом, потеря жизни для Кутума происходит три раза. Сначала, как переход от бесконечности, затем как выпадение на сушу, сопровождаемое утратой Главного и, наконец, смерть как возвращение в инобытие.

Неслучайно в тексте наряду со стальным крючком, присутствует «негнущийся деревянный палец рыбака» и «костяные губы» Кутума. Все эти знаки отсылают к неживой материи. Рыбак прижимает Кутума к песку, чтобы окончательно лишить его силы.

Важно и то, что в отношении человека к пойманной рыбе проглядывает, по сути, несоотносимые с убийством чувства: «На этот раз прижали нежно и даже кротко, как прижимают всякую годящуюся в пищу живность» [Евсеев, 2001, с. 25]. И более того, автор говорит о любви человека к рыбе: «И в этой его медленно нарастающей жадности к живому, хоть и продаваемому Кутуму, была любовь. Он, убивая рыбу, любил её. Потому что любовь и в убивании всё казалась ему любовью. Потому что и любовь к убийству всё равно для него была любовью» [Евсеев, 2001, с. 30].

Следующий этап, который проходит Кутум – это попадание в стихию земли. Зарытый в песок, он всё ещё остаётся живым, это свойство любой рыбы, но парадоксально то, что, в конечном счёте, это

продление отрезка существования нужно лишь для отсрочки его настоящей гибели.

В предсмертном сомнамбулическом состоянии Кутум ощущает себя иначе: «Он теперь не кутум, не жерех, а навертевший на свой тулуб ржавую проволоку Эво, рыбий семиплавый Бог» [Евсеев, 2001, с. 28].

Но, вместо освобождения Кутум попадает в руки к «сутулому». Здесь, показательно, что движение человека имеет более низкие цели: «Он думал только о том, что продать или даже – в крайнем случае – подарить Кутума мёртвым никак нельзя. И поэтому бежал и бежал, спотыкался, останавливался и бежал вновь» [Евсеев, 2001, с. 29]. Продажа кутума, любимого человеком, в тексте отсылает к продаже Иудой Христа.

В это же время Кутум вдруг начинает приближаться к смыслу жизни: «И хотя жить ему оставалось в рыбьей своей оболочке всего ничего, он вдруг снова стал ближе к пониманию вещей, почувствовал внезапно лёгкий щёкот инобытия под жабрами. Но это понимание таилось где-то глубоко, вне тела, и доставить его враз, в один миг себе пред очи было невозможно» [Евсеев, 2001, с. 29]. Кутум предсмертным взглядом отмечает то, что в спешке и суете не видит человек, «проницание Главного» переходит в отдельное от тела пространство.

Жалость к рыбе испытывает купивший её чайханщик и его маленькая дочь. Чайханщик плачет, поскольку недавно потерял жену, а для девочки наступает «пороговая» минута в жизни, где порог – это переломный момент в жизни героя, после которого происходят важные изменения, часто смерть и т.п. Символом тяжести жизни земной становится глаз уже мёртвого кутума: «И худая девочка, стоявшая в углу и прожившая всего десять лет, из всех нудот и дремот, наплывавших на чайхану, на город, видела один только этот костенеющий глаз» [Евсеев, 2001, с. 31].

Глаз символически замещает душу Кутума, также он является для девочки проводником к пониманию сути вещей. Если Кутум ищет знание во Вселенной, которая была до его рождения, и он её помнит, то ребёнок получает это знание в окружающем его мире: «Глаз расширялся, рос и дрожал, как лунный обломыш, как тонущая в море звезда. И первое понимание, которое в отличие от морской живности,

никогда не приходит с рождением к большинству людей, а даётся им лишь постепенно, приходило к ней» [Евсеев, 2001, с. 31].

Таким образом, автор показывает что ни чайханщик, ни сутулый человек не понимают Главного, то есть «формулы бытия», «сути вещей».

В тексте неоднократно встречается дерево маслины, которое служит символом мира и процветания. Но «сутулый» сидит под корявой маслиной, мир и покой ему недоступны. Он сбит с толку своими действиями, которые совершает даже не ради денег, так как они ему не нужны.

Завершает рассказ ощущение вины, которое остаётся практически у всех героев: кутума, луны, чайханщика, рассказчика. Но всё же, важно отметить, что автор кроме смирения и бессилия перед миром, оставляет надежду на Бога: «Он же един для всех нас» [Евсеев, 2001, с. 32].

Таким образом, в рассказе «Кутум» Б. Евсеева присутствуют исходные темы «движения» и «проницания Главного», которые овеществляется в ряде взаимосвязанных иноформ: «отрезок существования», «стремительное рассуждение», «смерторождение», «выпадание в иную реальность» и др. Последние и являются проводниками «метафизической многослойности» [Семыкина, 2007, с. 177] Бытия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Большакова, А.Ю. Феноменология литературного письма: О прозе Бориса Евсеева / А.Ю. Большакова. – М.: МАКС Пресс, 2004. – 140 с.

Евсеев, Б.Т. Баран: Рассказы и повесть / Б.Т. Евсеев. – М.: Издательский дом «Хроникёр», 2001. – 240 с. – Серия «Мир современной прозы».

Карасев, Л.В. Вещество литературы / Л.В. Карасев. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 400 с.

Кулаковская, Е.И. Онтологические двойники в прозе Б. Евсеева / Е.И. Кулаковская // Мир науки, искусства и образования. – 2013. – №3(40). 2. – С. 290-292.

Кулаковская, Е.И. В ожидании чуда. О новом романе Бориса Евсеева «Пламенеющий воздух» / Е.И. Кулаковская // Московская правда. – 2013. – 31 мая.

Семыкина, Р.С.-И. «Кто есть я?»: метафизическая антропология Ю. Мамлеева / Р.С.-И. Семыкина // Октябрь. – 2007. – № 3. – С. 175-181.

КУЛЬТУРА

С.М. Телегин¹

*Всероссийский государственный университет
кинематографии им. С.А. Герасимова*

MORTIFICATIO – АЛХИМИЧЕСКАЯ КНИГА МЕРТВЫХ

Статья посвящена рассмотрению феномена алхимической Книги Мертвых. Автор рассматривает особенности процесса *mortificatio*, его этапы, образы и мотивы. В статье проанализированы различные проявления алхимического Танатоса.

Ключевые слова: Алхимия, Танатос, Книга Мертвых, Mortificatio.

S.M. Teleguin

Gerasimov Institute of Cinematography

MORTIFICATIO – ALCHEMICAL BOOK OF THE DEAD

The article discusses the phenomenon of alchemical Book of the Dead. The writer deals with the alchemical aspect of the problem of death. Thanatos is treated as phenomenon of alchemy. In the article a wide range of alchemical imagery serving to disclose and update Thanatos issue. The author considers the characteristics of *mortificatio* process, its stages, imagery and motives. The article analyzes various manifestations of alchemical Thanatos.

¹ Телегин Сергей Маратович, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры во Всероссийском государственном университете кинематографии им. С.А. Герасимова

Key words: Alchemy, Thanatos, Book of the Dead, Mortificatio.

В традиционных обществах смерть есть важнейшая составная часть культуры, мирозерцания, мифологии и даже жизни. Платон заметил: «Те, кто подлинно преданы философии, заняты на самом деле только одним – умиранием и смертью» [Платон, 1999, с. 14]. Если «истинный философ» занят только умиранием и смертью, то также и «истинный алхимик» делает своим главным занятием умирание и смерть. А. Фаргас замечает, что термин «Смерть» в алхимии обозначает «смерть материи» и соотносится с процессами окисления. «Философская смерть» в алхимии обозначает первый этап в процессе очищения материи, что и понимается как ее «смерть». «Умирать» же – это значит доводить материю до состояния гниения и разложения [Fargas, 2008, с. 132]. «Убивать» (*matar*) – это значит и разрушать материю до ее полного разложения, и фиксировать, закреплять летучие элементы» [Fargas, 2008, с. 125]. Также Камала-Джнана поясняет, что умерщвлять означает «размельчать, бить, разрывать. Одним словом, превращать, изменять форму материи». Кроме всего прочено, это означает изменение изначальной формы «под воздействием огня» [Kamala-Jnana, 1961, с. 62].

Один из наиболее авторитетных алхимических авторов А.-Ж. Пернети в «Мифо-герметическом словаре» подчеркивает, что «смерть элементов» в алхимии – это «изменение видимой формы материи магистерия, той, например, какую имеет эта материя в земле после растворения. Философы называют это превращением элементов» [Пернети, 2012, с. 302]. Он также замечает, что смерть «в химическом смысле, это – состояние гниения смешанных, а возрождение – это их воскресение. Вот почему они различают два состояния *смерти*. Одно из них – это *абсолютная смерть* или главное разделение и утрата корней и внутренней формы смешанного, неспособного после этой *смерти* вернуть себе свою первую форму. Второе – это состояние *случайной смерти*, которое есть лишь отделение экскрементов без нарушения чистых корней и внутренней формы, содержащей идею смешанного. Это – *смерть* зерна в земле перед его прорастанием, *смерть* семени в матрице и *смерть* всего, что возрождается зачатием» [Пернети, 2012, с. 302]. «Умирать» для Пернети означает соединение двух алхимических

процессов. Этим термином герметические Философы «обозначают гниение и растворение для придания новой жизни философскому дитяти. Его употребляют также при фиксации летучего после улетучивания. По этому поводу Филалет говорил: “Нужно высушить материю и зафиксировать ее, тогда она умрет”. Затем ее ферментируют, и фермент, являющийся ее душой, возродит ее» [Пернети, 2012, с. 333]. Стремясь постоянно к необыкновенной для алхимических трактатов ясности мысли и проговоренности всех тайн до конца, Пернети поясняет, что «умерщвлять – это значит также изменять внешнюю форму смешанного, как это делают, напр., с меркурием, превращая его из летучего в фиксированный» [Пернети, 2012, с. 333]. Ключевым здесь становится соотнесение с процессом умирания фиксации. Зафиксированность рассматривается как «лишение жизни». Поскольку «летучее никогда не *фиксируется* само собой» [Пернети, 2012, с. 342], то для этого его и следует «умертвить». Уже из этого обзора Словарей можно сделать вывод, что опыт смерти располагается в самом центре алхимического процесса.

Алхимический Танатос «всего лишь» держится на понимании того всеобщего факта, что любое живое существо стремится к смерти. Наиболее фундаментальная внутренняя наклонность материи – влечение к разрушению. Внутренняя энергия материи, высвобожденная в процессе ее разрушения-расщепления, и используется в процессе трансмутации свинца в золото. Она проявляется во множестве этапов, образов и воплощений алхимического Делания, раскрывая разнообразие жизненных форм материи и богатство самого опыта смерти. В алхимии момент «смерти материи» (этап *Mortificatio*) рассматривается как уникальная возможность для воскресения и преображения. Алхимики смело погружаются в пограничные состояния сознания, где их ждали разнообразные видения (вызванные, главным образом, отравлением ртутными парами). Однако алхимики смогли упорядочить свои видения и подчинить их своей магической практике так, что в них отсутствует прогрессирующий распад личности и, напротив, характерно стремление к мистическому единству. Алхимик чувствует себя уверенно в измененной реальности, поскольку процессы, протекающие в ней, оказываются параллельны тому, что он переживает как реальность в собственной душе. Алхимические

практики, связанные с процессом *Mortificatio*, способствуют глубокому раскрытию души, исцелению и трансформации личности. Они открывают алхимику множественность измерений его души и космоса, влияя на саму концепцию реальности. Алхимическое Делание представляется в качестве схемы кризиса преобразования (трансмутации), когда глубинные слои бессознательного в процессе *Mortificatio* поднимаются на поверхность сознания и переживаются в потоке галлюцинаторных чудовищных образов смерти.

Эти экстатические состояния и видения подробно описаны в группе текстов, распространенных по всему миру и известных как Книги Мертвых. Книга Мертвых открывает возможность подготовки к смерти и даже прижизненной тренировки смертного опыта. Основная задача Книги Мертвых – открыть человеку тайны смерти, сформировать правильное расположение души и помочь в переходе от жизни временной к жизни вечной. В результате прочтения Книги Мертвых душа человека способна открыться навстречу смерти как главному делу и важнейшему испытанию в жизни. Ничто другое не предлагает опыт «правильного» умирания, разрушения и трансмутации «тела», чем алхимическое Делание. В этом смысле Книга Мертвых (египетская, тибетская, орфическая и т.д.) несет в себе описание этапов алхимической трансмутации и может восприниматься в качестве герметического трактата. Это одна из жанрообразующих особенностей любой Книги Мертвых.

Современный алхимик Джаммария Гонелла обращает внимание на еще одну важную особенность жанра Книги Мертвых: «На Путих Спасения Книги Мертвых адресованы не мертвецам, но живым, и предназначены для будущей памяти или же для периода, непосредственно следующего за смертью, согласно предположению, что для покойного он протекает в соответствии с его действиями при жизни» [Джаммария, 2011, с. 84]. Эти слова повторяют наставление, изложенное в тибетской Книге Мертвых: спасение умершего зависит от того, открыл ли он при жизни тайны, изложенные в Книге Мертвых, а если нет, то монах должен читать ее умершему на ухо как своего рода Путеводитель [Bardo Thödol, 1979, с. 20].

Книга Мертвых представляет собой путеводитель по памяти, образы которой и появляются перед умершим в виде богов и демонов. Алхимия же оказывается способом извлечения этих образов и воспоминаний из подсознания. Она же предоставляет

способы для их упорядочения, очищения и преодоления. Благодаря алхимии эти процессы могут быть осуществлены при жизни оператора. Таким образом, алхимическая Книга Мертвых служит учебником умирания и преодоления смерти для живых и при жизни. Это и есть процесс избавления, очищения, сублимации и трансмутации «нашего» или «духовного» Золота, что и является целью алхимического Делания. Алхимик переживает опыт смерти при жизни. Это и составляет основу алхимической практики инициатической «мистической смерти» и «второго рождения». Об этом и говорит Джаммария: «Герметико-алхимический оператор имеет возможность практиковать *Rituall*, пока он жив, для того, чтобы суметь повторить его согласно сценарию, будучи мертвым, и использовать свой последний шанс, последнюю возможность перерождения...» [Джаммария, 2011, с. 87]. Этим сценарием и оказывается Книга Мертвых. В сущности, любая алхимическая книга уже есть Книга Мертвых, поскольку в ней повествуется о смерти и воскресении материи, тела и души.

Процесс *Mortificatio* имеет отношение к опыту «смерти». Ю. Эвола точно передает философию алхимической «смерти»: «Чтобы вернуться к жизни, мертвое должно умереть» [Эвола, 2010, с. 101]. Иначе говоря, следует «убить живое и воскресить мертвое». Алхимик Иреней Филалет напоминает, что «наше Золото» не является «физическим или вульгарным золотом». «Истинно, что вульгарное золото – мертвое» [Principios, 2011, с. 14]. Обычное физическое золото необходимо «умертвить», разложить, чтобы оно воскресло как «живое» алхимическое Золото. Тело, следовательно, нужно разорвать, расчлнить, сгноить. Боги Осирис, Адонис, Дионис должны быть зверски убиты и растерзаны.

Смерть необходима для того, чтобы преодолеть более низкие формы существования тела и духа. Если душа (по Платону) в момент воплощения в теле «забывает» весь свой опыт пребывания в высшем духовном мире, то так же в момент смерти освобожденная и преображенная душа «забывает» и о земном телесном опыте. Момент смерти – это трансформация души, ее выход на более высокий план бытия. Это «забывание» о телесном опыте совпадает с дезинтеграцией самого тела, его гниением, разрушением, уничтожением в могиле или в огне (как об этом писал Камала-Джнана). Пройдя этот опыт, душа возрождается,

освобождается от нечистот физического тела и грезы мира сего. Однако этап схождения в могилу здесь оказывается обязательным. Пернети замечает, что герметические Философы часто обращаются к термину «могила», «чтобы аллегорически описать гниение материи делания. Они утверждали вследствие этого, что необходимо брать землю *могил*, опустить Короля в *могилу*, чтобы превратить его в золу и затем воскресить» [Пернети, 2012, с. 201]. Могилой или Гробницей также называли «стеклянный сосуд, где происходило гниение материи» [Пернети, 2012, с. 90], атанор и «философское яйцо» [Fargas, 2008, с. 177].

Неслучайно, что один из главных алхимических афоризмов призывает искать «сокровище» в глубинах земли. Слово VITRIOLUM рассматривается как акростих или аббревиатура фразы: «*Visita Interiora Terrae Rerctificando Invenies Occultum Lapidem Veram Medicinam*», что означает: «Посети недра земли, очищением обретишь тайный камень, истинное лекарство» [Пернети, 2012, с. 65; Fargas, 2008, с. 203]. В *Mortificatio*, как видно, происходит встреча с Тенью. Проникновение в бессознательное («недра земли») оказывается обязательной частью этого процесса. Это болезненный этап, приводящий к ранам, поражению, болезням и смерти. Эдингер подчеркивает: «*Mortificatio* переживается как поражение и отказ. Само собой разумеется, не каждый и не всегда сделает выбор в пользу такого опыта» [Эдингер, 2011, с. 210]. Но это необходимый опыт, навязанный самой жизнью и, следовательно, жизненно необходимый. Опыт умирания и разложения необходим для жизни в ее полноте и совершенстве. Обращаться к бессознательному, погружаться в Тень, значит делать себя несчастным, претерпеть ущерб, сметь. Однако этого невозможно избежать, если человек желает очиститься от инстинктов и коллективного бессознательного. Следствием этого оказывается встреча автономной души с Самостью («тайный камень») и ее освобождение и излечение («истинное лекарство»).

Процесс *Mortificatio* соответствует алхимическому этапу *nigredo*. «Nigredo, – пишет М. Серрано, – это переходный процесс, распад эгоистической личности героя-жреца, выраженный его добровольной смертью, подобный *вхождению* Бога в эту обратную Вселенную Врага, Демидурга, управляемую случайностью и роком» [Серрано, 1994, с. 29]. В этот момент перехода Божественная сущность затемняется, загрязняется и распадается. Происходит

«смерть Бога» или его сознательное самопожертвование. «В nigredo, – продолжает Серрано, – черной стадии алхимического посвящения, внутренне повторяется этот процесс падения и растворения. Эзотерически это можно обозначить как “мистическую смерть”, “магическую смерть”, потому что здесь “я” подвергается опасности исчезновения, “смерти”» [Серрано, 1994, с. 30]. Чернота стадии nigredo – это и есть Тень, бессознательное.

Погружение в эту тьму («недра земли») в алхимии понимается как сходжение в Ад, в Тартар. Для алхимика Ад, Преисподняя – «нижняя зона или дно сосуда, где проводится алхимическая операция» [Fargas, 2008, с. 109]. В эту область опускается шлак, грязь, нечистоты, появившиеся в результате Делания. Это вся та нечистая материя, которая осталась после операции и подверглась не трансмутации, а отделению и вытеснению (бессознательное). Это отработанная материя, которая уже не может служить материалом для Делания, не несущая никаких полезных качеств. Тартар Философов, как пишет Пернети, – «это материя делания в состоянии гниения. Иногда они подразумевают под Тартаром бесполезную и утомительную работу плохих мастеров и говорят, что они обречены на Тартар» [Пернети, 2012, с. 316]. То же он пишет и об Аде. Это слово герметические Философы «употребляют в отношении своей материи во время гниения, потому что черное отражает мрак, а Ад – место тьмы и ужасов» [Пернети, 2012, с. 19]. Сам этап nigredo непосредственно связан с чернотой и гниением «мертвой» материи. Для алхимика «черное чернее самого черного» (nigredo) – это «материя делания в состоянии гниения, так как в этот момент она напоминает расплавленную сажу. <...> В мифах черное всегда указывает на гниение, подобное трауру, печали и часто смерти. <...> На гниение в трудах Философов всегда указывает нечто черное. Это может быть голова вороны, мрачное одеяние, дрозд Иоанна, сумерки, ночь, затмение Солнца и Луны, жуть могилы, преисподняя и смерть» [Пернети, 2012, с. 355].

Mortificatio, как вино, непосредственно связано с процессом *Putrefactio*, «гниением», разложением мертвых органических тел. Об это пишет, в частности, М. Руландус: «Гниение или разложение происходит, когда тело становится черным. Тогда оно пахнет как экскременты и затем происходит истинное растворение. Элементы разделяются и разрушаются»

[Rulandus, 2001, с. 218]. Здесь смерть и гниение тела проецируются на алхимический процесс. «Все живое при гниении умирает; все мертвое гниет и обретает при этом новую жизнь. <...> Иногда Философы называли *гниением* материю, достигшую черноты, ибо чернота есть его результат и истинный признак», – подчеркивает Пернети [Пернети, 2012, с. 87]. Наконец, Василий Валентин открывает: «Важно понять главное: ключ ко всем подобным превращениям – гниение, главный источник разделения и трансмутации веществ» [Василий Валентин, 1999, с. 163]. Гниение – весьма болезненный процесс, а *Mortificatio*, как замечает Эдингер, «наиболее негативно окрашенная операция в алхимии. Она связана с тьмой, поражением, пыткой, увечьем, смертью и разложением» [Эдингер, 2011, с. 183]. Знаками этого процесса являются мертвый король, скелет, могила, череп, пустыня, Черное Солнце, негр, ворон, экскременты и т.д. Он всегда связан с черным цветом, болезнью, убийством, обезглавливанием, расчленением, смертью и гниением. В психологии все эти образы и мотивы связаны с архетипом Тени.

Изображение скелета довольно часто появляется в алхимических трактатах [Roob, 2006, с. 198-201]. Четвертая фигура в «Двенадцати ключах мудрости» Василия Валентина изображает скелет, стоящий на собственном гробе [Василий Валентин, 1999, с. 88]. Мастер поясняет этот рисунок: «Всякая плоть от земли берется и в землю отходит, и вновь землю становится, пока соль земли не даст нового порождения через серу небесной жизни. Там, где прежде земли не было, не может в нашем Делании произойти возрождения. В то же время земля содержит природный бальзам и соль тех, кто ищет познания всех вещей» [Василий Валентин, 1999, с. 91]. Э. Канселье так комментирует изображенный на этом рисунке процесс гниения: «Навоз, то есть продукт органических отходов, насыщает землю питательными началами, необходимыми для роста и развития растений. Так же и в нашем “земледелии” сера и ртуть алчут и жаждут питательных веществ, способных быть для них подобием растительного тука. Эти искусственно вводимые живительные и ферментированные составы с необходимостью соединяют вещественность с разложением во исполнение герметической аксиомы: “*Corruptio unius est generatio alterius*”», что означает: «Разложение одних есть порождение других» [Василий Валентин, 1999, с. 89]. Изображение в алхимических трактатах процессов гниения и особая фиксация на

скелете должно было привести герметического Философа к осознанию того факта, что человек – это нечто большее, чем просто тело. Преодоление тела позволяет раскрыть свою духовную основу и сосредоточить внимание на трансцендентных реальностях.

На некоторых рисунках скелет стоит на Черном Солнце [Roob, 2006, с. 199], которое также обозначает алхимическую *prima materia* [Fargas, 2008, с. 183]. С. Марлан замечает, что «Черное Солнце – это тьма, *putrefactio*, *mortificatio*, нигредо, пытка, убийство, разложение, гниение и смерть – вся сеть взаимосвязей, которые описывают ужасающие, на чаще всего временные, затмения сознания или нашей сознательной точки зрения» [Марлан, 2011, с. 21]. Черное Солнце – это Солнце мертвых, оно светит в преисподней или в «противоположной Вселенной» тотальной боли и ужаса. Это противоположный Гелиос, и Марлан утверждает, что Черное Солнце «содержит в себе аспект Бога, который близок к этой темноте, к тайному аспекту Бога» [Марлан, 2011, с. 216]. Это внутреннее ядро души, божественная Самость в своем противоположном, невыявленном состоянии или небытийность трансцендентного Бога. Трансцендентное Черное Солнце несет в себе ослепительный свет Зеленого Луча возрождения и трансмутации, который желали узреть мистики во все эпохи и по всему миру.

То же относится и к мотивам расчленения и обезглавливания. Так, в трактате Соломона Трисмозина «*Splendor Solis*» помещен рисунок, на котором воин (алхимик) разрубает на части тело нагого мужчины («наш Меркурий») [Roob, 2006, с. 185]. На рисунке из трактата Авраама Елеазара Сатурн отсекает Меркурию ноги [Roob, 2006, с. 179]. Тело «нашего Меркурия» должно быть подвергнуто не просто смерти, но именно расчленению, если алхимику угодно, чтобы он породил из себя «живое Золото». Парадоксально, но эти процессы полностью совпадают с тем опытом, который умерший переживает в преисподней. В тибетской Книге Мертвых гневные богини «разрывают труп на части и пожирают его» [Bardo Thödol, 1979, с. 71-72]. Также довольно часто изображается отсечение головы или мертвая голова. В тибетской Книге Мертвых говорится, что злые демоны нападают на человека с криками «Бей, убивай!», «лижут человеческий мозг, отрывают у тел головы и сердца» [Bardo

Thödol, 1979, с. 76]. Мертвой головой в алхимии называют все те нечистоты, которые остаются на дне реторты после дистилляции или сублимации [Fargas, 2008, с. 48]. В процессе расчленения именно земля именуется «мертвой головой» [Пернети, 2012, с. 277]. Поскольку ее требуется отделить от летучего «духа Меркурия», то это и представлено как отсечение головы или расчленение. Согласно «герметической Химии», расчленять, расщеплять «значит превращать растворимое тело в воду при помощи ртути, то есть реинкрудировать его, чтобы заставить гнить и расположить к порождению сына Солнца» [Пернети, 2012, с. 277].

Не просто расчленение, а именно обезглавливание оказывается центральным событием алхимической драмы. Дж. Рафф комментирует это так: «Обезглавливание является первым шагом в алхимическом процессе, представляя собой *mortificatio* и *putrefaction*» [Рафф, 2013, с. 186]. Обезглавливание означает разделение субстанции, за которой следуют смерть и гниение, приводящие в дальнейшем к перерождению. Лишение головы означает также погружение в бессознательную сферу, опускание на досознательный уровень, где сознание подвергается разложению или, по крайней мере, затемнению. Это «отделение живого сознательного принципа от *prima materia*», – заключает Рафф [Рафф, 2013, с. 187]. Опыт утраты умершим головы описан не только в тибетской, но и в египетской Книге Мертвых, а также в эпосе «Пополь-Вух». Голова является сакральным объектом, обозначающим совершенного и завершенного человека. Ее круглая форма становится знаком Самости и цельности. При этом отделенная, отсеченная голова, как и процесс обезглавливания, по словам Марлана, «отражает эту полноту, как выделенную из эмпирического человека» [Марлан, 2011, с. 204]. Это отделение головы от эмпирического телесного опыта и позволяет осознать ее в качестве образа целостности и совершенства Самости. При этом алхимически такая голова воспринимается как сосуд трансмутации, преобразования телесного в духовное, в совершенное.

Как видно, алхимические процессы расчленения и гниения тела имеют много параллелей с опытом смерти, описанным в Книге Мертвых. Это связано с тем, что опыт смерти в алхимии выходит далеко за рамки обычного повседневного опыта простого человека. Переживание опыта смерти в алхимии должно было

изменить отношение самого алхимика к смерти. Алхимическое Делание предстает как процесс самоисследования, в результате которого алхимику должен открыться пост-смертный опыт во всей своей интенсивности, последовательности и ясности. Таковым он предстает и в Книге Мертвых. Сверхъестественные и жуткие образы, возникающие в связи с пост-смертным опытом, могут быть поняты и приняты человеком благодаря алхимической практике. Процесс умерщвления охватывает не только материю, но и самого алхимика. Герметические Философы считают, что умерщвление девяти чувств человека должно охватывать всю его биологическую и психическую природу, распространяясь и на тело, и на душу алхимика. Это «умерщвление чувств» ставит своей целью дисциплинирование, без которого алхимик может пережить духовное падение, а процесс трансмутации не состоится [Ambelain, 2003, с. 38]. Таким образом, *Mortificatio* должно привести к смерти и разрушению собственного Эго. *Mortificatio* алхимическим языком представляет процесс психологической смерти эгоистической индивидуальности.

Вместо Эго контроль над человеческой душой устанавливает активное воображение. Оно и реализует свою власть, проводя душу через поток inferнальных параноидных образов. Опыт общения алхимика с образами предсмертного бреда позволяет преодолеть прежние состояния сознания и выйти на новый уровень Сверхсознания и Самости. Сила воображения открывает опыт общения с бессознательным, а преодоление бессознательного вызывает экстатические состояния, позволяющие проникнуть в области Сверхсознания, где и скрывается энергия, необходимая для трансмутации *prima materia* и души алхимика.

Изменение прежних форм существования, отказ от предыдущих состояний бытия рассматривается как смерть. Для этого алхимик должен пожертвовать своим прежним догматическим и вульгарным сознанием (обезглавливание) и соединиться с бессознательным (погружение в землю, в могилу, в гроб). Прежнее вульгарное Я должно отказаться от чувства господства над душой, которая и освобождается от тела в процессе *mortificatio*. Так действует принцип, что «наше Золото не есть вульгарное золото». Вместо сформированного прежним телесным опытом Я возникает чистое воображение, реализующееся в потоке

образов мира мертвых и в этапах прохождения души по inferнальным сферам загробного мира, подробно описанных в «Божественной комедии» Данте. Этот опыт и формирует алхимическую Книгу Мертвых. Эго чувствует себя лишенным самостоятельной энергии, «мертвым». Оно оказывается захвачено Тенью, погруженным в бессознательное и переживает опыт активного воображения. Одна из главных способностей бессознательного – умение создавать образы. Однако на данном этапе это сплошь бредовые образы опыта смерти.

Алхимия наделяет особой ценностью процессы разрушения, разложения и смерти. Она представляет опыт смерти как неотделимый от жизни. Опыт смерти, как это видно из алхимических трактатов, передается в потоке живых знаков и в жизненных операциях. Мучительные кошмары, опасные и губительные экстазы опыта смерти предстают как соблазнительный и опьяняющий жизненный опыт. Дело в том, что в алхимии (как и в инициации) смерть не противоположна жизни, но смерть противоположна акту рождения в общем потоке бесконечных жизненных трансмутаций. Возвышенная агония перехода соединяет рождение и смерть в ужасающем водовороте потока жизни. Процесс разрушения в момент смерти предстает не как отрицание жизни, а как окончательный и сконцентрированный процесс, сопровождающий на самом деле всю жизнь человека. Поэтому и в тибетской Книге Мертвых говорится, что даже «убитое и расчлененное тело не может умереть. В действительности твоя природа есть Пустота, так что не стоит испытывать страх» [Bardo Thödol, 1979, с. 76]. В этом смысле страх смерти выражает на самом деле страх перед тайнами жизни.

Однако в этот момент смерти материи открывается также и возможность спасения (albedo) и трансмутации (rubedo). Процесс разложения, гниения – это опыт самого процесса жизни. Но через преодоление разложения и гниения в смерти открывается возможность возрождения. Это и делает жизнь бесконечным процессом (алхимическое бессмертие), в котором, по словам Марлана, «смерть и возрождение вместе формируют центральную тайну и парадокс Черного Солнца» [Марлан, 2011, с. 96]. Смерть не есть прерывание жизни и небытие, но смерть есть этап жизненного процесса, через который Бытие может быть осознано. Тайна души может быть открыта лишь в процессе *mortificatio*. Для познания души совершается сошествие в ад, переживание опыта

смерти и разрушения тела. Вне опыта *mortificatio* трансмутация невозможна. И напротив, алхимическая трансмутация есть способ разрешения проблемы смерти.

Описание алхимических процессов – это картина, отражающая содержание личности самого алхимика. Внутренние духовные процессы, идеи, мыслеформы, протекающие в душе алхимика, объективируются и разворачиваются в череде символических галлюцинаторных образов, картин и даже связанных сюжетов. Алхимический процесс, его составляющие, его образы и даже состав *prima materia* и философского Камня индивидуальны для каждого алхимика и не воспроизводимы другим даже самым продвинутым адептом герметического искусства. Одинаковы только механизмы процесса и способы трансмутации, но его конкретное содержание всегда уникально, глубоко личностно. Божества, демоны, животные и чудовища в алхимических текстах лишь замещают те или иные личные психические состояния. Это галлюцинаторные образы, представляющие собой объективированные душевные процессы. Они отражают мыслеформы и духовные порывы самого алхимика. Так в тибетской Книге Мертвых постоянно подчеркивается мысль, что любые Добрые или Гневные Божества, испытывающие умершего, – это не более чем «порождения твоего собственного разума» [Bardo Thödol, 1979, с. 67-76].

Процессы, проходящие с этими богами и животными или совершаемые ими, протекают в душе алхимика, совершаются над ним самим. Мирные, позитивные образы проистекают из сердца алхимика. Они призваны помочь ему восстановить утраченную душевную гармонию, совершить мистерию *Coniunctionis*. Гневные божества и страшные образы отражают деятельность рассудка и являются импульсами головного мозга. Они подвергают тело алхимика суровым испытаниям, а материю – разрушению, разъединению. Дело в том, что разум человека постоянно находится в состоянии внутреннего спора, разъединенности отдельных элементов и импульсов. Однако алхимик должен знать, что как чувства, переживания, исходящие из сердца, могут трансформироваться в мысли, так и чудовищные монстры и ужасы есть лишь обратная сторона мирных и созидательных образов. Прекрасная Диана есть лишь трансформированная губительная Кали, как и Черное Солнце есть лишь перевернутое Золотое

Солнце. В алхимии этап *albedo* есть лишь трансформированный этап *nigredo*. В тибетской Книге Мертвых прямо сказано, что «Гневные Божества – это не более чем другие проявления Мирных Божеств», облик которых изменился в соответствии с местом или психическим состоянием умершего [Bardo Thödol, 1979, с. 61].

Тема смерти в алхимических трактатах раскрывается в возвышенно-трагическом ключе. Смерть как проявление независящего от человека внешнего обстоятельства и страх от этого алхимически трансформируется в величественную и возвышающую человека божественную судьбу, ведущую его к самопреодолению и умалению Эго. Безысходность и безнадежность переходит в катарсис и обожение. Смерть в алхимии – это не то, что неизбежно, неотвратимо, а то, что необходимо как этап в процессе трансмутации. Миросозерцанию алхимика свойственно возвышенное переживание страха смерти. Этот пережитый благодаря алхимическому Деланию опыт смерти улучшает психофизическое состояние алхимика, вливает в него новые силы для продолжения операции, даже омолаживает его, что хорошо известно, например, из биографии Никола Фламель. Общее физическое здоровье и радость жизни оказываются в алхимии прямым следствием как полученного Эликсира, так и приобщения к позитивному опыту смерти. Алхимик чувствует себя перерожденным, очищенным, обновленным, и он на самом деле переживает эти процессы регенерации. Этот этап связан с процессами очищения и отбеливания.

Этап белизны (*albedo*) – это победа над смертью. Побеление материи означает, что «тело преодолело смерть». Окончательный этап смерти, как для человека, так и в алхимии, – «просветление». Чаще всего такое отбеливание связано или с омовением, или с выжиганием материи. Рассечение и гниение в *nigredo* сменяется сжиганием и омовением в *albedo*. Грубая материя претерпевает гниение и возгонку своих летучих элементов. В *albedo* в результате такой сублимации появляется уже тонкое эфирное тело (небесная Диана, голуби Дианы). Эта сублимация может пониматься как более высокий уровень бытийности Тела. В этот момент Герой, по словам Серрано, становится «возрожденным, Дваждырожденным» [Серрано, 1994, с. 31]. Эвола считает, что «по отношению к Телу это в точности соответствует высшей функции, то есть функции сверхиндивидуальных духовных принципов, символически

обозначаемых более *благородными* металлами: Серебром, а затем Золотом» [Эвола, 2010, с. 216]. В трактате «*Pretiosa Margarita*» показано, как старого короля убивают, кладут в гроб, затем вынимают и очищают его кости. Одну из костей вновь помещают в гробницу, из которой затем выходит возрожденный король [Roob, 2006, с. 188-192]. Так совершается алхимическая метаморфоза.

Поскольку «чернота есть начало белизны», то *mortificatio* открывает дорогу к очищению, воскрешению. Как пишет Руландус, в результате *putrefactio* сначала происходит полное «разделение и разрушение. Затем появляется множество цветов до момента, когда будет одержана победа и все воссоединится» [Rulandus, 2001, с. 218]. Гниение в алхимии предшествует рождению. Оно уничтожает старую природу, чтобы убрать из материи остроту и едкость, оставив только «мягкость и сладость». В алхимии действует принцип, что все живое умирает, мертвое тело распадается, а затем все ранее умершее и очистившееся обретает новую жизнь. Так из темноты рождается свет, из *nigredo* начинается *albedo*. Поэтому знаками *mortificatio* являются, среди прочего, зерно, брошенное в землю, посев, всходы, исцеление, жертвоприношение и возрождение. Особенно часто алхимики обращаются к мотиву зерна, брошенного в землю. Иреней Филалет говорит, что «наше Золото» должно умереть и воскреснуть, «в равной мере как зерно пшеницы, умирая в житнице, возрождается в земле» [Principios, 2011, с. 14]. Так и в египетской живописи из мумии мертвого Осириса прорастают колосья пшеницы. Смерть, похороны соотносятся с посевом семян в землю. Воскресение связывается с образами прорастания зерна.

Василий Валентин разъясняет: «Никакая плоть – ни человеческая, ни животная, не способна к плодоношению и размножению, не переживя истления. Семя земли и все, принадлежащее к растительному царству, не способно расти, не согнивая. <...> Семя в земле гнивает само собою и чрез посредство стихий порождает плотную материю в естественных ее формах. <...> Тебе следует знать: все, чему положено родиться из гниения, с неизбежностью рождается. <...> Гниение же рано или поздно порождает проявление. <...> Как и семя растительное и семя животное, о чем уже было сказано, не может умножиться без гниения, так и разложение металлов есть предпосылка их совершенного развития под воздействием стихий» [Василий

Валентин, 1999, с. 119-124]. Эти слова означают, что из «мертвого» обычного золота следует выделить его семя. Оно погружается в «землю» *prima materia*, откуда и прорастает уже в виде «нашего Золота». Такова метаморфоза, переживаемая в мире мертвых.

Так и для Пернети умерщвление – «это вид превращения в порошок, который располагает умерщвленные тела к новому зачатию. Так это происходит с семенами растений, посеянными в землю, чтобы они там проросли и выпустили новые ростки, подобные тем, от которых они сами произошли. По этому поводу известна аксиома: “*Порча тела есть начало зачатия другого*”, так как доказано, что не может быть зачатия, которому бы не предшествовало умерщвление. Данный вид порчи называли *умерщвлением* потому, что данное гниение происходит медленно, и семена как бы умирают» [Пернети, 2012, с. 333]. По этой причине алхимию часто называют «небесным земледелием», поскольку она имеет дело с «небесными» или астральными семенами – зародышами философского Камня и «нашего Золота».

Сеяние зерен в землю и сеяние «семени Золота» в *prima materia* в алхимии – один и тот же процесс. Эдингер приводит психологический комментарий к этому тезису: «Сеяние золота – это замечательный образ. Золото символизирует свет, ценность, сознание. Посеять его – значит принести в жертву, пожертвовать им мортификации в надежде на то, что оно умножится. Так же, как зерно отделяют и не съедают, так и зерно сознания не подлежит использованию, чтобы оно выжило. Вместо этого оно приносится в жертву бессознательному, обрекается на своего рода добровольную смерть, лишаясь физического комфорта и рациональности. Можно позволить себе быть менее благополучным, но более близким к совершенству и целостности» [Эдингер, 2011, с. 198]. Психологически прорастание «семени Золота» означает «прорастание» Самости сквозь бессознательное и обретение духовного совершенства.

Король, Солнце должны пережить опыт алхимической смерти и воскресения, поскольку, как считает Эдингер, «то, что подвергается *mortificatio* и возрождению, является не чем иным как коллективным образом бога» [Эдингер, 2011, с. 187]. Это обоготворение и соотносится в психологи с обретением Самости. Алхимически «мертвое тело» должно соединиться с «живой водой» в единое тело, которое и подвергается трансмутации

благодаря двойственной природе. Эта трансмутация и возрождение «нашего Золота» становится возможным благодаря введению в его «мертвое» тело жизненного элемента или благодаря введению в материю преобразующей ее энергии. Материя при этом понимается как способ существования Духа. Тело воспринимается как функция духа, дух же предстает как высший уровень существования сублимированной материи. Телесное трансформируется в духовное, не переставая быть таковым. Духовное же тело остается телом, «забывая» при этом о телесном и обретая сверхъестественные способности. Без понимания этого парадокса невозможно постичь тайны алхимического опыта смерти.

В этом опыте умирания видения расчлененного или разлагающегося тела свидетельствуют о глубоком психосоматическом напряжении. Их интенсивность, яркость, красочность обозначает пробуждение именно тех структур подсознания, которые имеют наибольшее эмоциональное значение для алхимика. Навязчивая деструктивность, направленная на внешнее тело, связана со стремлением алхимика пробиться к темным, тайным сторонам собственной души сквозь установленные защитные механизмы и ограничения. Устранение ограничений также проявляется в моделях асоциального и криминального характера. Отсюда в трактатах появляются темы массового террора, кровопролития, инцеста, инфантицида, считающиеся в алхимии метафорами важнейших и ценнейших процессов. Подобные интуитивные галлюцинаторные образы напрямую связаны с психодинамическими процессами внутри самого алхимика. Они говорят о стремлении алхимика освободиться от эмоциональных, физических и психических блоков ради высвобождения такого количества внутренней энергии, которая и необходима для успешного проведения трансмутации.

Эмоциональные и психические силы, разрушительные по причине их блокировки (процесс разложения), оказываются созидательными в момент разблокировки (расчленение, кровопролитие) и ведут к очищению и возрождению (проросшее зерно, Философский Камень, Ребис). Поскольку зачастую эти силы олицетворяются и появляются в виде мифологических существ, то к их интерпретации применим метод мифореставрации.

Разрушительные силы, негативные энергии принимают образы злобных существ (дракон, пожирающий волк, черти), от которых алхимик (в облике рыцаря-всадника) пытается избавиться (драконоборство). Стремление в алхимии к переживанию опыта смерти свидетельствует не о желании разрушить физическое тело, но о тяге к трансцендентному, к смерти ради воскресения и преображения (трансмутация, Феникс). Опыт смерти в алхимии, как видно, влечет за собой удовлетворение жажды совершенства. Таким образом достигается важнейший результат – снятие страха смерти. Ведь страх смерти, среди прочего, связан с боязнью утратить контроль над своим телом. Алхимия представляет возможности для сохранения этого контроля и даже проведения специальных операций по трансмутации тела. Психологическое переживание опыта смерти и возрождения в алхимии предстает как удивительное приключение с позитивным финалом. В алхимии «смерть тела» воспринимается радостно, поскольку является лишь первым, хотя и болезненным, этапом в общем процессе возрождения и трансмутации.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Василий Валентин.** Двенадцать ключей мудрости / Василий Валентин. – М.: Беловодье, 1999. – 304 с.
- Джаммария.** Эта неизвестная Алхимия / Джаммария. – М.; Воронеж: Terra Foliate, 2011. – 256 с.
- Марлан, С.** Черное солнце: Алхимия и искусство темноты / С. Марлан. – М.: Клуб Кастилия, 2011. – 256 с.
- Пернети, А.-Ж.** Мифо-герметический словарь / А.-Ж. Пернети. – Киев: ИП Береза, 2012. – 384 с.
- Платон.** Федон. Пир. Федр. Парменид / Платон. – М.: Изд. «Мысль», 1999. – 528 с.
- Рафф, Дж.** Мистерии воображения: Алхимия и психология Юнга / Дж. Рафф. – М.: Клуб Кастилия, 2013. – 284 с.
- Серрано, М.** Воскрешение героя / М. Серрано. – М.: Русское слово, 1994. – 64 с.
- Эвола, Ю.** Герметическая традиция / Ю. Эвола. – М.; Воронеж: Terra Foliate, 2010. – 288с.
- Эдингер, Э.** Анатомия души: Алхимический символизм психотерапии / Э. Эдингер. – М.: Клуб Кастилия, 2011. – 300с.
- Ambelain, R.** La Alquimia espiritual: tecnica de la via interior / R. Ambelain. – Buenos Aires: Ed. El Jagüel, 2003. – 90 с.

Bardo Thödol. El libro tibetano de los muertos. – Barcelona: Vision Libros, 1979. – 154 c.

Fargas, A. Diccionario de Alquimia / A. Fargas – Madrid: Ed. Mandala, 2008. – 208 c.

Kamala-Jnana. Dictionnaire de Philosophie Alchimique / Kamala-Jnana – Argentiére: Ed. Charlet, 1961. – 108 c.

Principios para dirigir las operaciones en la Obra hermetica. Mutus Liber. – Madrid: Ed. Mestas, 2011. – 90 c.

Roob, A. Alchemy & Mysticism / A. Roob. – Köln: Taschen, 2006. – 576 c.

Rulandus, M. Diccionario de Alquimia / M. Rulandus. – Barcelona: MRA, 2001. – 272 c.

ИНТЕРВЬЮ

«...НО ЕСЛИ И МУЗЫКА НАС ОСТАВИТ, ЧТО ТОГДА БУДЕТ С НАШИМ МИРОМ?»

1 апреля 2014 года Н.В. Гоголю исполнилось 205 лет.

Наш собеседник – доктор филологических наук Владимир Дмитриевич Денисов, питерский гоголевед, и потому наша беседа – своего рода «петербургский текст».

Как Вы пришли к Гоголю? Что для Вас Гоголь? Объект научного исследования? хобби? сама жизнь?

Творчество Николая Васильевича Гоголя отмечено великой силой художественного созидания, житнетворения, владения неким Чудом оживления образов, которое нельзя рационально объяснить. Он заставляет читателя со-размышлять о судьбах России, Украины, да и мира в целом. Притом перед ним открывается как бы сама жизнь – и прошлая, и современная. Но чтобы узнать, как это Чудо сотворил Гоголь, нужно, прежде всего, стать равнодушным читателем. – Вот с этого я начинал. На первом курсе литфака ЛГПИ им. А.И. Герцена студент Володя Денисов вдруг, довольно неожиданно для себя самого, написал какую-то творческую работу о ритме прозы в «Шинели», воспользовавшись структуральными трудами (в частности, М. Гиршмана). Добрейшая Д.К. Мотольская пригласила на обсуждение кого-то из Пушкинского Дома... После этого его, конечно, стали дразнить «гоголеведом», и протестовать было бессмысленно: какого провинциала не греет легенда о незаметном, некрасивом, бедном юном мечтателе, однажды проснувшемся знаменитым в столице, покорившем её – неизвестно как и непонятно зачем. Но все это осталось бы на уровне разговоров, догадок, любительского истолкования текста, иногда остроумного, а чаще бестолкового, если бы не постоянная учеба (и споры, споры, споры!) в спецсеминаре А.М. Докусова и на спецкурсе В.А. Западова. Тогда и вся кафедра русской литературы – с Б.Ф. Егоровым, Н.Н. Скатовым, Я.С. Билинским, Борисом Бурсовым и другими профессионалами – была очень сильна, энергична, авторитетна, интеллигентна, что вызывало желание им хотя бы подражать.

Через Гоголя виделась вся великая русская литература – с великими же секретами, и оказалось, что нельзя ее понять, не зная

Библию и Евангелие. С Гоголем можно было посоветоваться в житейских передрягах. Да и просто нравилось читать произведения той эпохи, вникать в отношения писателей, но чем глубже я в это погружался, тем больше стеснялся убожества своего диплома. Работа в школе и служба в армии, как ни странно, только усилили это чувство... И чтобы его изжить, пришлось серьезно взяться за диссертацию и проводить время в Публичной библиотеке, где обычно сидели, курили и женихались аспиранты, а за столом для докторов наук иногда мирно дремал Ю.М. Лотман. Как представлялось, дело-то было за малым: начитать умных книжек и попробовать разглядеть в Гоголе что-то свое...

Потом, когда я стал объяснять себе, почему всё так получилось, то вспомнил, что родился в конце лета 1952 г. А в феврале – марте в Советском Союзе помпезно отмечалось столетие смерти Гоголя (тогда дни рождения деятелей не праздновали: рождаются-то все одинаковыми...), а, следовательно, будущая мама – учительница русского языка и литературы – обязана была участвовать в юбилейных мероприятиях, хотя ее и занимало другое... В моем детстве часто гас свет (государство его экономило), при свечах мне иногда давали, вместо книжек с картинками, юбилейное издание «Мертвых душ», и я, не умея еще читать, просто изумлялся нарисованным Лаптевым уродам. Больше всего – до озноба! – позднее потрясли картинки из диафильма «Страшная месть». А вот школьный Гоголь, бодрый, поучительный, «социальный», с попреками царю и «смехом сквозь слезы», почему-то совсем не затронул, прошмыгнул мимо меня и пропал, пропал почти бесследно. Как-то, знаете, было неинтересно... Теперь мне очень важно, что, по-видимому, Гоголя больше всего печалили несовершенства человеческой природы, ее «первородная» греховность, убожество и мелочи «пошлой» жизни человека, которые он видел, согласно христианским идеалам, прежде всего, в самом себе, а потому и смеялся над этим – да, с ожесточением, болью, горечью! – от великой любви. Больше всего поражает его искусство Слова, которое невозможно без Веры (как любое Искусство), и особенно актуально гоголевское понимание России как семьи народов, во главе

со славянами, противостоящих вызову Запада, и вера в ее великое будущее.

Да, о 80-х можно писать только ностальгически. ЛГПИ им. Герцена – «островок культуры», а поездка в апреле на ежегодные Герценовские чтения для нас, сибирских провинциалов, была настоящим «глотком культуры»: то «ухватишь» лекцию Ю.Н. Чумакова (он читал спецкурс о «Маленьких трагедиях»), то неожиданно удастся С.С. Аверинцева послушать, а то, если повезет, и Е.Г. Эткинда. Кафедра русской литературы казалась самой-самой... Обсуждали строго, но без намека на то, чтобы поставить на место. На герценовских как-то довелось услышать очень интересный доклад о «Записках сумасшедшего» аспиранта Володи Денисова: он явно выделялся среди прочих.

Но вернемся к интервью.

С 1980-х годов Вы постоянно участвуете в Гоголевских конференциях. Как Вы оцениваете их уровень? Что дает участие в них?

Дает ощущение сопричастности к великому делу, которое останется после нас. Первые же наши встречи показали, что творчество Гоголя по-настоящему не изучено и необходимы иные пути исследования. Далее в этот перестроечный процесс вовлекались все новые и новые люди, идеи, материалы... Постепенно прежняя жесткая идеологичность стала сменяться, как модно сейчас говорить, многообразными дискурсами. Были созданы гоголеведческие центры в Нежине и Полтаве, а библиотека в московском старинном здании, где умер великий писатель, обрела права музея и стала называться Домом Гоголя, международным центром изучения его творчества. Появились неплохие издания. Обычно Гоголевские чтения собирают российских и украинских исследователей, кроме того, приезжают ученые из Италии, Польши, Германии, Китая, США, Японии... Уровень докладов традиционно высок: их делают и члены Гоголевской группы ИМЛИ, издающей новое Академическое собрание сочинений и писем Гоголя, и еще обычно приезжают около 20 докторов филологических наук, авторы монографий, множества статей о жизни и творчестве Гоголя. Конечно, уже давненько не появлялось новых имен и значительных заявок на открытия, хотя понятно – работа долгая, кропотливая,

местами нудная, на нее годы уходят... Если же говорить о пользе самих конференций, то знакомство с гоголевскими местами в Нежине и Полтаве помогает понять и/или интерпретировать очень многое, особенно в ранних сочинениях писателя. К тому же без посещения Васильевки, Диканьки, Великих Сорочинец была бы намного беднее и наша собственная жизнь. Может быть, мы когда-нибудь так и до Рима, Парижа и даже Иерусалима доберемся... Гоголь там был.

Расскажите о Доме Гоголя. Связаны ли с ним какие-нибудь мистические истории?



Это сохранившийся в самом центре, возле Нового Арбата, уголок старой Москвы: городская усадьба с небольшим сквером и скорбным памятником Гоголю работы гениального скульптора Н.А. Андреева. Вот уже 90 лет здесь располагается библиотека. Ее преобразование началось с приходом Веры Павловны Викуловой, сумевшей за короткое время обновить не только обветшавшие стены, интерьер, экспозиции, но и научную и культурную жизнь, привлечь к сотрудничеству людей самых разных профессий и интересов. Этот дом стал единственным в России музеем Гоголя, и теперь здесь ко дню его рождения собираются ученые на Международную конференцию. В музее есть два особенных места: комната Памяти, где умер писатель (и произошло это при обстоятельствах, которые можно истолковать как

мистические), и камин, где, согласно легенде, он сжег рукопись второго тома «Мертвых душ». Не знаю, видят ли служащие там нечто необычное, ужасы или ночные кошмары, поскольку они об этом ничего не говорят, вот лично мне некоторый страх внушает зал электронных интерпретаций жизни и творчества Гоголя, там все таинственно мелькает, шуршит и верещит, хотя утверждают, что дети от этого в полном восторге.

Гоголеведение – обширная область литературоведения. Кто же, по-вашему, там самый-самый? Труды каких исследователей гоголевского творчества Вы особенно цените?

Думаю, не потеряли своего значения статьи Белинского, труды Кулиша и Шенрока, исследования В.В. Гиппиуса, Г.А. Гуковского, Д.И. Чижевского. Из современных назову концептуальные работы Юрия Манна, Сергея Бочарова, Юрия Барабаша, Владимира Казарина, Ивана Есаулова, Владимира Воропаева, Игоря Виноградова, Михаила Вайскопфа, Владимира Звиняцковского.

Вы по своему складу «кабинетный ученый» или коммуникабельная личность?

Пытаюсь как-то уравнивать первое и второе, потому что нельзя посвящать все свое время научной работе (хотя очень хочется!), но долго без живого общения не могу. Коллеги и студенты помогают держаться в тонусе и в седле, а родные – в жизни.

Как правило, за каждым ученым стоит Учитель... Расскажите о вашем наставнике – Н.Н. Скатове. Он, несомненно, Личность в науке. Это и мой Учитель, которого я не просто ценю, но преклоняюсь перед ним, испытывая бесконечную благодарность. Когда-то (в начале 90-х) наш алтайский шукишиновед В.Ф. Горн (ныне покойный) поставил Николая Николаевича чуть ли не на первое место по эрудиции среди российских ученых, Горн учился тогда в ИМЛИ в докторантуре, но неоднократно общался с Николаем Николаевичем и с учеными мужами ИМЛИ – большими друзьями Николая Николаевича. У Николая Николаевича есть такое качество – он

бескорыстно помогает людям. А что Вам представляется основой, стержнем его личности?

Служение Отечеству, его Литературе и Культуре (как ни высокопарно это звучит), мудрая простота, откровенность и нечиновность в общении, широта взглядов и, в то же время, верность принципам, прямодушие, поддержка полезных научных и общественных инициатив, отвращение к неправде и подлости. Он человек Дела, из тех «атлантов», не будь которых, «небо упадет».

У Вас особые отношения с ним?

Да, я очень многим обязан Николаю Николаевичу, но главное – его личному примеру и доверию, которое нужно заслужить и оправдывать постоянными трудами.

Прошлой весной Светлана Дмитриевна Титаренко передала мне привет от Николая Николаевича (она встретила с ним в ИРЛИ, где была по своим предзащитным, докторским делам), добавив, что он по-прежнему хорошо выглядит, красив, элегантен, интеллигентен. В начале мая у Николая Николаевича день рождения. Хочется пожелать ему долгих-предолгих лет, здоровья, «миллион алых роз» от благодарных учеников, которые его помнят.

Ваши студенты любят Гоголя?

Обычно говорят, что любят.

А Вы им верите?

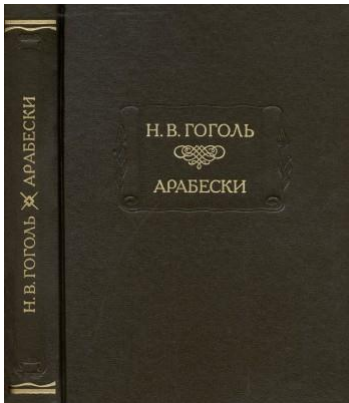
Проверяю. Ведь нынешние студенты, к сожалению, в массе своей не любят и не хотят читать, их в школе этому не научили, как не научили мыслить не по шаблону, – следовательно, красоты слога или стиля им неведомы! У них клиповое мышление (отчего они плохо воспринимают произведение искусства как оригинальное целое), штампы сокращенных пересказов по ЕГЭ, интернет-зависимость, обычные лень и невежество... В результате нет глубокого понимания

литературы вообще и творчества Гоголя в частности. НО на каждом курсе пока что встречаются два-три-четыре, ну, допустим, пять неравнодушных к литературе студентов... и хотелось бы тихо пометчать, что таких станет еще больше!

Ваши последние публикации. Что и где опубликовано?

Недавно вышли материалы Тринадцатых Гоголевских чтений «Творчество Гоголя и русская общественная мысль», где я был и автором статьи о связях Гоголя с «любомудрами», и научным редактором сборника. В одном киевско-русском журнале должна вот-вот появиться статья «У истоков творчества Гоголя», но, боюсь, редакции сейчас не до того...

Мы знаем, что Вы занимались редактированием нового издания сборника Гоголя «Миргород» в серии «Литературные памятники». Что принципиально нового в этом издании?



Начнем с того, что в 2009 г., к 200-летию юбилею Гоголя, я осуществил **первое научное издание** его сборника «Арабески» 1835 г. Для их воспроизведения лучше всего подошел формат «Литературных памятников», причем было исправлено около 40 ошибок старого Академического издания, не говоря о пунктуации... Ведь ошибки накапливаются в результате «слепого» копирования, типографских опечаток, незнания прежней орфографии и проч. и проч. Поэтому время от времени канонический



текст следует сверять с авторитетным изданием, а замысел автора реконструировать как можно точнее, используя новые публикации по теме. Сложность была в том, что автор не перепечатал «Арабески» в собрании сочинений, отделив три петербургские повести в иной контекст, да и сам принцип сочетания художественных произведений с нехудожественными больше не использовал. Гоголь как бы забыл про «Арабески», хотя именно они отразили эволюцию его творческого метода, его развитие как писателя и, несомненно, историка, мыслителя, художника, деятеля культуры. Результат же этого творческого процесса запечатлен в цикле «Миргород», который в глазах современников сделал Гоголя великим писателем. Книга выдержала множество изданий даже в наше время. НО, чтобы понять ее замысел, следовало обратиться к первому изданию, о котором практически забыли, а текст его затем подвергся правке учителя русского языка Н.Я. Прокоповича, по просьбе однокашника сгладившего излишние «неровности» текста. Со временем накопилось много новых сведений, а также версий и концепций «Миргорода», и нужно было как-то свести их воедино, переосмыслить в историческом контексте. Ведь на замысел 1-й редакции повести «Тарас Бульба» очевидно повлияли и возвращение «задунайских» запорожцев, и Польское восстание, и работа над новой «Историей Малороссии», и преподавание всеобщей и средневековой истории, и фольклорные штудии, и сама история рода Гоголя, и его «Страшная месть»... Кроме того, оставалась загадка «Вия»: неясными были и принципы соотношения с другими повестями, и мотивы поведения героев (например, почему панночка выбирает Хому, а не кого-то из его товарищей). Так что работа была интересной, сложной, и, на мой взгляд, нам удалось продвинуться в понимании законов художественного мира Гоголя. Нам – потому что не могу отделить себя от гоголеведов, ранее писавших о «Миргороде» или консультировавших меня по каким-то вопросам, – это наше общее достижение.

От чего бы Вы хотели предостеречь начинающих заниматься Гоголем?

От поверхностного восприятия, иллюзии готовых однозначных решений, от упрощения действительно сложных и мудрых вещей. Эти творения настолько велики, многогранны и актуальны, что содержат ответы на любые вопросы нынешнего читателя. И очень жаль тех, кто видит в них лишь иллюстрации своих кошмаров, примитивную физиологию, абстракцию, проекции телесной и/или духовной ущербности. И вообще – просто «заниматься Гоголем» нельзя: это Он вами занимается (или же равнодушен к вам), нужно внимательно слушать, о чем он спрашивает и что нового хочет поведать всем «через» вас, ну и суметь это корректно зафиксировать. Вот и всё.

И последнее. «Если музыка нас оставит, что тогда будет с нашим миром?»

Спасибо Вам за такой «гоголевский вопрос»! Это было сказано, когда Гоголь, и не он один, напряженно ожидал возможного конца света в 1837 г. Катастрофа оказалась несколько иного масштаба – погиб Пушкин, и тогда представлялось, что гармония русской литературы, ее «музыка» безвозвратно испорчена. И все дальнейшие усилия нашей литературы – до сегодня и, наверное, в грядущем – были, есть и будут направлены на восстановление пушкинского идеала. Такова задача великих гоголевских «Мертвых душ», которые, как известно, названы **поэмой**. И романов Достоевского, и его пушкинской речи, и поэмы Блока «Двенадцать», и Шолохова, и «Мастера и Маргариты»... Сам же мир оказался более устойчив, хотя во многом уже равнодушен к гармонии, как человек, с течением лет переставший слышать музыку в себе. Ведь то, что булькает, трещит и завывает в наушниках у молодых, музыкой, при всем желании, назвать трудно, однако мир от этого – слава Богу! – не кончается.

Большое спасибо Вам за интервью. Вы интересный собеседник.

Хочется пожелать Вам, Владимир Дмитриевич, вдохновения, творчества, музыки...

Вопросы задавала Г.П. Козубовская

ПОЛЕМИКА

М.В. Строганов¹

Тверской государственный университет

КСП В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

В статье описывается место клубов самодеятельной песни в общественной жизни 1950–2000-х гг., оценивается положение их между неформальными течениями и массовой культурой, что определяет противоречивые оценки КСП в критике и публицистике.

Ключевые слова. КПС, бардовская, авторская, самодеятельная песня, литературный быт.

M.V. Stroganov

Tver State University

AMATEUR SONGWRITERS' CLUBS IN A HISTORICAL PERSPECTIVE

The article writer describes the place of amateur songwriters' clubs in public life during 1950s–2000s; their standing between mass culture and informal trends is defined in the article as the cause of the controversy in criticism and journalism.

Key words: amateur songwriters' clubs, bard's songs, amateur songs, literary life.

Дорогому Анатолию Кулагину

«Народное» определение клубов самодеятельной песни (КСП), которое выработала Википедия, указывает на два момента,

¹ Строганов Михаил Викторович, доктор филологических наук, профессор, директор научно-исследовательского Центра тверского краеведения и этнографии Тверского государственного университета

составляющих это явление: 1) «неформальное социальное движение, возникшее в СССР и объединившее любителей»¹. Разграничение этих двух моментов очень важно, поскольку бардовская песня принадлежит словесно-музыкальной культуре, а неформальное социальное движение фанов – к субкультуре. Как совершенно верно пишет Е. Дмитрикова, «такие авторы-исполнители, как Окуджава, Высоцкий, Якушева, Городницкий и другие <...> тоже посещали КСП, выступали на фестивалях, концертах, юбилеях, но они не участвовали в непосредственной жизни какого-то клуба» [Дмитрикова, <http://subculture.narod.ru/texts/unpublished/dmitrakova1.htm>]. С другой стороны, «настоящий кспэшник может не писать стихов и текстов песен, не играть на гитаре, но он обязательно присутствует на вечерах, как правило, постоянных для каждого клуба (напр., вторник в “Радуге” и “Меридиане”), на юбилеях и днях рождения и т.п. Таким образом, получается, что кспэшник имеет постоянный круг общения с “братьями по крови”, это неотъемлемая часть его жизни» [Дмитрикова; <http://bereg.vorota.de/Artikel/KlubTeorie1.htm>; Бойков]. Речь идет, грубо говоря, о разграничении творческой деятельности и тусовки, о разграничении литературы и литературного быта, если перевести на язык поздних формалистов.

Мы полагаем термины *бардовская*, *самодетельная*, *авторская песня* синонимами, семантическое различие которых функционально. Термин *бардовская песня* подчеркивает принадлежность новому направлению, творческое начало; термин *самодетельная песня* выделяет массовое начало и теснее связано, таким образом, с движением как таковым (возник он в связи со стремлением создателей КСП утвердить статус клубов как народных творческих коллективов); термин *авторская песня* утверждает жанровую специфику явления: автор стихов и музыки песни является ее исполнителем, как в традиции французского шансона, перенятого в Советском Союзе еще в 1960-е гг. (напр., Жан Татлян). Оппозиция

¹ Клуб самодетельной песни // Википедия [Электронный ресурс]. URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/%CA%EB%F3%E1_%F1%E0%EC%EE%E4%E5%FF%F2%E5%EB%FC%ED%EE%E9_%EF%E5%F1%ED%E8 (<http://ru.wikipedia.org/wiki> (04.04.2014)).

бардовской и самодеятельной песни воспроизводит ту ситуацию, которая описана в приведенной выше цитате из Е. Дмитриковой: барды Окуджава и Высоцкий не тусуются в самодеятельно-кспэшной жизни, но без массовой аудитории КСП жить не могут; массовая же аудитория КСП питается, в основном, творчеством бардов.

Бардовская песня давно уже стала «достоянием доцента», историей и в этом отношении уже умерла. КСП продолжают свое существование. Некоторые авторы полагают, что умерла не только самодеятельная песня, но и само явление КСП [Столяров, http://www.ragimov.com/vrag/opnmk/pol_stakanoff.html]. Но, как показывает материал, следует говорить не о смерти, а только об изменении функции КСП. Впрочем, названия многочисленных современных клубов, отражающие их характер, комичны и пахнут нафталином: «Бригантина», «Живая струна», «Надежда», «Свечи». В этом отношении с ними могут поспорить только названия столь же многочисленных литобъединений: «Струны души», «Рассветная звонница». Барды часто выступают в литобъединениях и даже вступают в них, так что родство этих явлений несомненно. Однако именование *самодеятельная* столь прочно срослось с песней, что уже не вызывает никаких негативных коннотаций; при переносе же этого определения на стихи, оно осознается как оценочное: самодеятельные стихи – это заведомо плохие стихи.

На КСП можно смотреть с двух точек зрения.

Нельзя не признаться, что в советской послевоенной истории КСП сыграли значительную роль как неформальное и в этом смысле антигосударственное движение [Хомутова, 2002]. Ср., в частности, следующее свидетельство: «Похоже, в какой-то момент эти песни стали главной, если не единственной отдушиной в дегенеративной системе „управления культурой“, когда местные держиморды решали, что можно, а что нельзя петь. Похоже, эта ситуация тоже стала движущей силой для многих творцов. Крайний, ярчайший случай – „перерождение“ Александра Галича.

Таким образом, барды-творцы стали порождением времени, системы, продолжателями древних традиций. А клубы КСП – местом и делом, которое помогало любому туда входящему почувствовать себя Человеком, найти единомышленников, стряхнуть хоть на время духовное давление. В клубе люди могли проявить практически любые

свои творческие наклонности – лидера-руководителя, электронщика, хозяйки гостиной, души общества, архивиста-собирателя и т. д.» [Соколов, http://www.ksp-msk.ru/page_308.html, http://v-tavro.narod.ru/bard_songs/history.htm].

Сейчас это нужно напоминать, но в 1950–1970-е гг. это было очевидно. Самодельная песня мучительно и далеко не сразу выламывалась из советской системы. Рассказывая о фестивале песни 1959 г., журналистка пишет: «Разнообразные по содержанию, они не только отражают студенческую жизнь с ее радостями, трудностями, увлечениями и волнениями, но и ярко рисуют образ советского студента – живущего интересами своей Родины, смелого и честного, умеющего верно любить и преданно дружить. В песенных стихах радуют искренность, романтика юности, оптимизм». В качестве примера приводится песня «Комсомольская» студентов МГУ, стихи К. Малиновской, музыка А. Плиева:

Комбайны идут целиною,
В тайге новый город встает.
Пора нам, товарищ, с тобою
Опять собираться в поход [Павлова, 1959, с. 4].

К 1959 г. были уже написаны интимно-сентиментальные песни о том, что «крылья сложили палатки», а «вечер бродит». Но были, как видим, и песни о комбайнах. Когда же авторы самодельной песни совершенно оставили комбайны и стали петь только о «деревянных городах» и о печали, заблудившейся «между лип и берез», вот тогда их подвергли резкой критике. «Московский комсомолец» писал о VIII Московском конкурсе самодельной песни в 1967 г.: «В общем и целом конкурс оставил необыкновенно печальное, грустное впечатление. Кроме Бориса Вахнюка, не было ни одного певца, затронувшего по-настоящему главную тему современности – гражданственность, осмысление мира и своего места в этом мире. А двадцатый век – век-философ. Он обращается к личности человека, взывает к его гражданским чувствам, в первую очередь, к его мужеству, к его уму» [Ачильдиев, Некрасов, 1967, с. 2]. Поверим критикам на слово и восхитимся описанной ими ситуацией.

Какие сильные, какие большие гражданские чувства должны были иметь участники VIII Московского конкурса самодельной песни, чтобы в 1967 г., в год 50-летия Советской власти, не выразить те «гражданские чувства», которых от них ждали государственные

структуры и во имя которых, собственно, они этот конкурс и поддерживали! Разумеется, большинство участников конкурса выражало эту «антигражданскую» позицию неосознанно, просто потому, что еще были живы наивные эмоции «оттепели». Более того, субъективно многие кспэшники сами искренне стремились к сотрудничеству с Коммунистическим Союзом Молодежи, справедливо видя в этом единственный способ официального признания движения [Чумаченко, 1982, http://bards.ru/press/press_show.php?id=909&show=author&letter=Ч&page=2]. Но власти заметили эту позицию, и организационно-правовые мытарства КСП длились во всю их историю, вплоть до падения советской власти; см. об этом: [Каримов, 1979, с. 2]. (Историю КСП с внешне отстраненной точки зрения см.: Клуб самодеятельной песни (КСП) 1990, с. 265–271]. Таково *нельзя не признать*ся.

Но нельзя не сознаться, что когда со второй половины 1980-х гг. оппозиция государству перестала сводиться к подпольной фиге в кармане и начала приобретать иные формы, невыражение своих гражданских чувств получило иную, негативную оценку. Едва ли не первым эту негативную оценку КСП сформулировал Т. Кибиров в послании «Л.С. Рубинштейну» (1987–1988):

А вдали звенят струною
легионы нежных тех,
КСП своей слюною
начертавших на щите!

Впрочем, только ли слюною?
Розенбаум в Афган слетал,
с кровью красною чужою
сопли сладкие смешал.

Ох уж мне литература,
энтропия, сучья вошь,
волчье вымя, рыба шкура,
деревянный макинтош! [Кибиров, 1994, с. 166–167].
Прекрасные пародии на кспэшные песни см.: [Карлов].

Межеумочный характер кспэшной песни проявился не только в этой негражданственной гражданственности, которая получала полярные оценки. Межеумочный характер кспэшной песни привел ее к существованию на грани попсового скандала. В этой связи напомним «Балладу о свечах» А. Лобановского, которую пел в качестве собственного сочинения М. Звездинский и которую Лобановский в 1990 г. отсудил себе назад [<http://ru.wikipedia.org/wiki>]:

Дождь притаился за окном,
Туман поссорился с дождем
И беспросветный вечер.
О чем-то дальнем, неземном,
О чем-то близком и родном,
Сгорая, плачут свечи.

Казалось, плакать им о чем:
Мы очень праведно живем,
Но иногда под вечер...
Мы вдруг садимся за рояль,
Снимаем с клавишей вуаль
И зажигаем свечи.

И свечи плачут за людей,
То тихо плачут, то сильней.
И осушить горячих слез
Они не успевают,
И очень важно для меня,
Что не боится воск огня,
Что свечи тают для меня...
Так тихо тают [<http://www.bards.ru/archives/part.php?id=8239>].

Невыражение гражданских чувств могло быть в свое время позицией. В отдельных КСП заседания проходили при зажженных свечах в знак неформального, негосударственного, интимно-доверительного характера этих собраний. Но в этой песне вуаль, снятый с клавишей рояля, и плачущие свечи непосредственно входят в арсенал «сделайте мне красиво», почему от бардовской песни до голимой попсы не осталось и шага.

Для адекватной оценки «Баллады о свечах» следует учесть отзывы благодарных слушателей исполнителя Олега Арсеньева: «Олег, благодарю Вас! Очень красивая, теплая, душевная, искренняя композиция! Трогает душу... Слушаю с удовольствием!» (Евгения Дашкова, 8.05.2012); «Отлично! Мне очень понравилось.. голос ваш.. завораживает..» от души благодарю за песню» (Настя Левахина, 6.05.2012); «Спасибо Огромное... Вам всех благ и здоровья души и телу! => Спасибо очень приятная песня!» (Ольга Игнатова, 28.12.2011). На этом фоне особенно выделяется следующий отзыв: «Песня напоминает о многом... Спасибо, Олег, за чудесное исполнение... Хорошо еще, чтобы снег где-нибудь притаился:)...» (Лидия Мельникова, 28.12.2011). Лидия Мельникова совершенно права: если бы еще и «снег где-нибудь притаился», то было бы абсолютно красиво, тут бы душа уже совершенно тронулась.

Несколько иначе оценил это исполнение песни поэт Олег Чабан, противопоставивший романсовое (эстрадное) и дворовое (кспэшное) исполнение: «„Баллада о свечах“ А. Лобановский. „Дождь притаился за окном...“ – на этой песне тоже вырос) у тебя какая-то, чуть ли не романсовая подача... облагороженная какая-то... причесанная) Мне ближе дворовый стиль подачи. Справедливости ради, надо добавить, что и исполнение этой песни Звездинским и Шуфутинским меня тоже не впечатляют» (14.10.2011) [[http://oleg-arseniev.ru/ песни/Дождь_притаился_за_окном/](http://oleg-arseniev.ru/песни/Дождь_притаился_за_окном/)]. Следует отметить, впрочем, что сами ранние барды хорошо понимали опасность ложной сентиментальности и «проникновенности» [Песня – единая и многоликая, 1966, с. 20–21; http://v-tavro.narod.ru/bard_songs/history2.htm].

Итак, с одной стороны Сцилла позитивно оцениваемой негражданственной гражданственности (= интимной сентиментальности), а с другой – Харибда негативно оцениваемой негражданственной гражданственности (= сопливой сентиментальности), и проскочить между ними нельзя. Почему за такой короткий срок одно и то же явление получило столь разные оценки? Некоторые авторы пытаются разрешить это противоречие, квалифицируя самодеятельную песню как фольклор, как фольклор интеллигенции [Кияйкин, 2010]. Для такой идентификации есть некоторые основания. Самодеятельная песня на самом деле стремится,

как и фольклор классического типа, к единению исполнителя и слушающего коллектива, а то и к совместному исполнению песни. И в этом смысле термин *самодетельная* вполне оправдан. Однако это именно лазейка, а не реальное решение вопроса: не всякий поэт учился на поэта (да это и не нужно), и не всякий учившийся на поэта стал таковым. Никто из больших авторов самодетельной песни и рок-песни не был профессионалом, но их произведения нельзя признать непрофессиональными.

Реальное решение вопроса о КСП состоит, на наш взгляд, в квалификации его как явления массовой культуры. В условиях массовой культуры (поголовная грамотность) все стали поэтами, откуда так много поэтических клубов, объединений и даже союзов писателей, сетевых авторов. В условиях массовой культуры (доступность технических средств передачи информации) все стали сами себе режиссерами, откуда явилось самодетельное кино во всех его видах. В условиях массовой культуры явились, наконец, и уличные, поездные певцы, КСП, рок-группы со всеми вытекающими организационными формами их существования. Но любое массовое явление слишком подвержено требованиям времени и быстро эволюционирует под влиянием социальных условий. Любое массовое явление работает штампами, это попса голимая. То же, как ни досадно слышать это участникам ксп-движения, распространяется и на КСП.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Ачильдиев, И., Некрасов, Ю. Песня... для песни? Невеселое послесловие к одному конкурсу / И. Ачильдиев, Ю. Некрасов // Московский комсомолец. – 1967. – № 98 (8716). – 26 апреля. – С. 2.

Дмитракова, Е. Субкультура клубов самодетельной песни / Е. Дмитракова [Электронный ресурс]. URL: <http://subculture.narod.ru/texts/unpublished/dmitrakova1.htm>. (04.04.2014).

Бойков, Игорь. Воспоминания КСПшного «хвоста» / Записки КСП-шника «Хвостов» / Игорь Байков [Электронный ресурс]. URL: <http://www.myidol.ru/bezymyannyj-84110.html>. (04.04.2014).

Каримов, Игорь. История московского КСП / Игорь Каримов // Менестрель: Стенгазета Московского КСП. – 1979. – № 1. – С. 2.

Каримов, Игорь. Московский КСП и его история / Игорь Каримов // Менестрель: Стенгазета Московского КСП. – 1979. – № 1. – С. 2.

Карлов, Б. Удар в КСПину / Б. Карлов [Электронный ресурс]. URL: http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=1355. (04.04.2014).

Кибилов, Тимур. Сантименты: Восемь книг / Тимур Кибилов. – Белгород: Риск, 1994. – С. 166–167.

Кияйкин, Алексей. Тезисы / Алексей Кияйкин [Электронный ресурс]. URL: <http://posadnik.livejournal.com/213661.html>. (04.04. 2014). Прочитано на «Теоретических чтениях» в ЦАП, 20 апреля 2010.

Клуб самодетельной песни (КСП) // Неформальная Россия: О «неформальных» политизированных движениях и группах в РСФСР (опыт справочника) / Сост., авт. вступ. ст. и науч. ред. В. Березовский, Н. Кротов. – М.: Молодая гвардия, 1990. – С. 265–271.

Павлова, Г. Песни, рожденные в вузах / Г. Павлова // Музыкальная жизнь. – 1959. – № 10. – С. 4-5.

Песня – единая и многоликая / Круглый стол: Л. Иванова, А. Галич, Ю. Ким, М. Анчаров, Ю. Визбор; Репортаж А. Асаркина, Ан. Макарова // Неделя. – 1966. – № 1. – С. 20–21; [Электронный ресурс]. URL: http://v-tavro.narod.ru/bard_songs/history2.htm. (04.04.2014).

Соколов, Д.П. Самодетельная (авторская) песня в СССР и России: Клубы самодетельной песни (КСП) / Д.П. Соколов [Электронный ресурс]. URL: http://www.ksp-msk.ru/page_308.html, http://v-tavro.narod.ru/bard_songs/history.htm. (04. 04. 2014).

Столяров, Виктор. Устарела ли аббревиатура КСП? / Виктор Столяров [Электронный ресурс]. URL: http://www.ragimov.com/vrag/opnrmk/pol_stakanoff.html. (04.04. 2014).

Хомутова, Е.Н. Феномен авторской песни в отечественной культуре середины XX века: Автореф. дисс... канд. культурол. Наук / Е.Н. Хомутова. – Нижневартовск, 2002. – 22 с.

Чумаченко, О. История + теория (1982) / О. Чумаченко [Электронный ресурс]. URL: http://bards.ru/press/press_show.php?id=909&show=author&letter=Ч&page=2. (04.04. 2014).

Сайты:
<http://ru.wikipedia.org/wiki>.

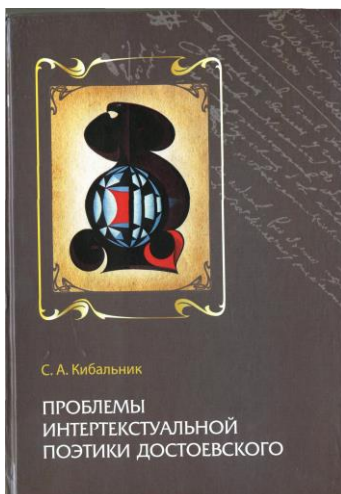
<http://www.bards.ru/archives/part.php?id=8239>.

<http://bereg.vorota.de/Artikel/KlubTeorie1.htm>.

http://oleg-arseniev.ru/ песни/Дождь_притаился_за_окном/.

ПРЕЗЕНТАЦИЯ КНИГИ

«ОТ НЕАПОЛЯ ДО ГРАНАДЫ...»



Беседу с С.А. Кибальником ведет Г.П. Козубовская

Сергей Акимович Кибальник – ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом), профессор Санкт-Петербургского государственного университета, член Международного общества Ф.М.Достоевского, член Союза писателей России

Как Вы стали филологом? Вы первый филолог в роду?

Вообще-то в детстве я, как и многие в то время, мечтал стать писателем. И теперь, как Вы знаете, Галина Петровна, стал и им (кстати сказать, сейчас готовится к изданию вторая часть моего романа-травелога «Путешествия Андрея Легионерова», с первой частью которого Вы знакомы. Она называется «В поле Гринхиллии, или Хэндзё и ориентальные искушения»). Но в наше время,

перефразируя известное изречение Горького, можно сказать, что писатель – это звучит стрёмно (по крайней мере, если он только писатель; и, слава Богу, что эти времена в какой-то мере заканчиваются). И вот, может быть, предчувствуя наступление нашего прекрасного далека, когда филология нужнее и престижнее литературы, я решил поступать на филфак ЛГУ.

Среди моих родных и близких никаких филологов никогда замечено не было. Но мой дядя, брат моей матери Евгений Минаевич Ворожейкин был профессором МГУ. Правда, на юридическом факультете. Кстати, это и было причиной того, что я поехал в Ленинград, а не в Москву: хотелось всего-всего добиться самому, без посторонней помощи. Вот такой жертвой советской идеологии я был в юности. Не все в этой идеологии было плохо – жаль только, что, как всегда, те, кто ее распространяли, не слишком сами в нее верили...

Школа Пушкинского Дома. Насколько она важна для Вас?

Для меня вначале была очень важна школа ЛГУ (ныне Санкт-Петербургский государственный университет). Когда я учился, там преподавали такие «зубры», как Д.Е. Максимов, Г.А. Бялый, И.Г. Ямпольский, В.Е. Холшевников, Г.П. Макогоненко. Уже на первом курсе я написал курсовую по пушкинской «Марье Шонинг» в спецсеминаре последнего – что вообще-то учебным планом не предполагалось (спецсеминар был с третьего курса). А потом еще занимался гончаровским смехом в спецсеминаре, слава Богу, здравствующего и преподающего ныне В.М. Марковича. Ну а потом я познакомился с несколькими замечательными специалистами из Пушкинского Дома – А.М. Панченко, И.П. Смирновым, Н.Д. Кочетковой – и начал по совету А.М. Панченко заниматься русскими риториками XVIII века. И дипломную работу писал уже под руководством Н.Д. Кочетковой – она тогда начала вместо И.З. Сермана преподавать XVIII век на филфаке ЛГУ. Так что, как видите, школа Пушкинского Дома в известной степени началась для меня еще в Ленинградском университете.

И она была (и остается, конечно) важна для меня в высшей степени. Не так давно я, кстати, написал о ней специально. В сборнике «А.М. Панченко и русская культура», который мы подготовили вместе с сыном ученого Александром Панченко, есть моя статья «А.М.

Панченко и петербургская школа “феноменологии культуры”» (СПб.: Пушкинский Дом, 2008). В ней я доказываю, что, в Питере лучшими учеными исповедуется не теория, а «феноменология литературы». При таком подходе посредством детального историко-литературного изучения того или иного явления истории литературы происходит как бы вживание исследователя в него и создается своего рода его «слепок», теоретическая модель которого впоследствии описывается. Ну, и для меня была важна также школа пушкинодомской компаративистики. Мои научным руководителем по кандидатской диссертации был замечательный специалист по франко-русским литературным связям П.Р. Заборов, ученик Б.Г. Реизова и М.П. Алексеева. А называлась она «Русская антологическая поэзия первой трети XIX века» и была посвящена рецепции Греческой Антологии в России. На филфаке я, как и все студенты, изучал латынь, а потом еще добровольно занимался латинским и греческим в семинаре замечательного эллиниста А.К. Гаврилова. А французский, который тоже был нужен для изучения этой темы, выучил уже в аспирантуре – на кафедре иностранных языков РАН, где занимался им пять лет.

Ваш неожиданный «уход» от Пушкина случаен или закономерен?

Иногда по этому поводу я шучу, что пушкинисты, как и генералы, бывшими не бывают. В какой-то мере это действительно так. Вот в прошлом году вышла моя книга «Античность в русской поэзии. XVIII – первая треть XIX века» (СПб.: ИД «Петрополис», 2012. 415 с.) – можно сказать, итог тридцатилетних занятий этой темой. В нее вошли моя первая книга («Русская антологическая поэзия первой трети XIX века») и больше десятка статей. В этом году я готовлю к изданию сборник моих статей «Пушкин: лики и “отраженья”», а на следующий, даст Бог, подготовлю расширенное издание моей книжки 1998 года «Художественная философия Пушкина». Возвращаться к Пушкину вынуждают разные причины: с годами начинаешь больше в нем видеть и понимать его творчество как целое, а иногда появляются новые работы, в которых предлагаются новые решения проблем, о которых я писал (к сожалению, не всегда достаточно хорошо обоснованные).

Что касается моего «неожиданного», как Вы сказали, ухода от Пушкина, то вызван он был, казалось бы, внешними причинами. В середине 1990-х годов я надолго уехал преподавать за границу, а потом не смог второй раз войти в одну и ту же воду. Но теперь я думаю, что по-своему этот уход был закономерен. Перефразируя фразу из одного известного советского кинофильма «Нельзя всю жизнь прожить у озера», скажу, что всю жизнь прозаниматься только Пушкиным, конечно, можно, но толку от этого будет немного. Недаром же все самые лучшие пушкинисты – Тынянов, Томашевский, Лотман и многие другие – занимались далеко не только Пушкиным. Дело в том, что классические явления литературы можно понять и аналитически описать только на сравнительном фоне дальнейшего движения литературы. Для меня странно заниматься Пушкиным, Достоевским или Толстым и никогда не заглядывать в то, что стало с русской литературой в последующие эпохи. Тем более что многие из течений этой литературы: модернизм и даже постмодернизм – в своем роде лишь различные способы по-настоящему творческой реакции на классику. Может быть, мои книги о Константине Вагинове (Труды и дни Константина Вагинова. Документальная биография писателя // www.rfh.ru/downloads/Books/124493014.pdf), Гайто Газданове (Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. СПб.: ИД «Петрополис», 2012. 410 с.), Викторе Пелевине (Литературные стратегии Виктора Пелевина. СПб.: ИД «Петрополис», 2008; в соавторстве с О.В.Богдановой и Л.В.Сафроновой), – в какой-то мере продиктованы именно этим.

Почему от Пушкина к Достоевскому? Ведь у обычного человека все как раз наоборот: от Достоевского к Пушкину.

Ну, как Вы уже знаете, на самом деле это было не от Пушкина к Достоевскому. На самом деле как раз вначале я «дезертировал» в XX век и первое время, когда начал участвовать в конференциях по творчеству последнего, то делал доклады о рецепции его у Гайто Газданова, Сергея Заяицкого и других блестящих прозаиков первой половины теперь уже прошлого столетия. И в какой-то момент почувствовал, что писатели XX века дали мне, пользуясь выражением Шестова, изобретенным им применительно к Достоевскому, «второе зрение». И я стал видеть в нем кое-что такое, чего не заметили другие

его исследователи. Книга, которая только что вышла, – «Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского» (СПб.: ИД «Петрополис», 2014. 431 с.) – сложилась как раз из моих многочисленных докладов на конференциях, которые я, впрочем, делал, хотя и на материале разных произведений, но которые рассматривал под одним углом зрения.

Как долго Вы работали над книгой? Как возник замысел? Что связано с ней в Вашей биографии?

По сравнению со многими другими моими книгами эта была написана сравнительно быстро, лет за пять. Все-таки опыт (а я как-никак автор уже более трехсот статей) и возможности, которые дает современная оргтехника, помогают. Книга сложилась из «медленного» чтения произведений Достоевского 1850-1860-х годов, которые изучены меньше, чем так называемое «великое пятикнижие». Между тем «Дядюшкин сон» и «Село Степанчиково» – это тоже гениальные вещи, которые, кстати сказать, представляют нам совсем другого Достоевского – Достоевского как блестящего комического писателя. Он таким, кстати, оставался и в своем «пятикнижии» – даже в «Братьях Карамазовых», в которых мы от души хохочем, как только на сцене появляются госпожа Хохлакова или Федор Павлович Карамазов. Но в этих более ранних произведениях Достоевского его комический гений – гений стилизатора и пародиста – предстает перед нами, так сказать, в чистом виде.

Достоевистика советского времени все же была слишком сосредоточена на вопросах идеологии – и в целом содержания творчества Достоевского. По сравнению с русской наукой 1920-1930-х годов (В. Комаровичем, А. Бемом и многими другими) был сделан громадный шаг назад в смысле внимания собственно к тексту литературного произведения. И вот когда я стал внимательно читать «Записки из Мертвого дома» и «Записки из подполья», «Евгению Гранде» в переводе Достоевского и «Игрока», я заметил, что все эти произведения глубоко диалогичны по отношению ко многим другим русским и западно-европейским писателям: причем не только по отношению к Пушкину, Гоголю, Салтыкову-Щедрину, Бальзаку и Диккенсу, Шиллеру и А.Прево, но и к Тургеневу, Толстому, Гончарову, А.Дюма-сыну, Теккерею и др. А также диалогичны по

отношению к европейской философии: не только к Ш.Фурье и А.Сен-Симону, но и к Э.Кабе, М.Штирнеру, Л.Фейербаху.

Между прочим, именно «Единственный и его собственность» Макса Штирнера, написанный как бы в ответ на «Сущность религии» Людвиг Фейербаха, составляют основной философский подтекст большинства романов великого «пятикнижия». И в «Преступлении и наказании», и в «Бесах», и в «Братьях Карамазовых», и в «Дневнике писателя» все время разыгрывается один и тот же мотив: «Если Бога нет, то все дозволено». Однако именно Фейербах впервые философски обосновал, что Бога нет, а Штирнер в ответ на это объявил «Богом» не человека вообще, а себя самого. И в этом отношении записки «подпольного парадоксалиста» это в значительной мере отзвук философских парадоксов Штирнера, которые, впрочем, в отличие от книги немецкого анархиста, не столько апологетизируются, сколько ставятся под сомнение.

Этот внутренний диалог писателя с его предшественниками и современниками в литературе и мысли не внеположен по отношению к основному смыслу произведений Достоевского. Напротив, этот смысл может быть понят в полной мере, только если будет считан этот внутренний диалог. В особенности это стало для меня очевидным, когда я писал главы, посвященные роману Достоевского «Игрок». Они написаны на основе историко-литературного комментария к этому роману, который я подготовил для нового академического издания «Полного собрания сочинений» Достоевского, то есть на основе скрупулезного изучения интертекстуальных связей всего этого произведения – своего рода его «интертекстуального паспорта», который, я считаю, должен быть составлен для каждого произведения русской классики. Причем это должен быть не просто список, а картина того, как те или иные интертекстуальные связи то актуализируются, то нейтрализуются в литературном произведении с помощью специальных словесных маркеров – все время с конкретными целями, направленными на реализацию общего художественного замысла писателя.

На всякий случай скажу, что 10 июня в 18.00 в Доме А.Ф. Лосева на Арбате состоится встреча с Вашим покорным слугой на тему «Достоевский и европейская философия» – своего рода презентация моей книги. На сайте Дома Лосева будет доступна

видеозапись этой встречи. Так что я могу пригласить на нее всех желающих, независимо от того, где они живут.

Вы, действительно, убеждены в продуктивности интертекстуального подхода?

Я уже почти ответил на этот Ваш вопрос. И только хотел бы сделать некоторые необходимые оговорки. Попытка создать теорию интертекста как универсальную философскую теорию текста, предпринятая в 1970-х годах Р. Бартом и Ю. Кристева, действительно не удалась. Однако интертекстуальная поэтика – сегодня уже вполне сложившаяся дисциплина. Недаром интертекстуальной поэтике русской литературы в последние годы были посвящены многие интересные исследования (назову, в частности, книгу Ренате Лахманн «Память и литература: Интертекстуальность в русской литературе XIX–XX вв.». СПб., 2011). Думаю, что именно в рамках интертекстуальной поэтики и ее модификаций можно ждать новых интересных работ синтетического плана, которые позволили бы построить для начала своего рода интертекстологию и морфологию русской классики. Ведь герои русского классического романа, например, это ведь, как правило, типы западно-европейской литературы, помещенные в русскую среду и увиденные глазами русского писателя.

Уровень науки о Достоевском сейчас по-настоящему высок?

Не думаю, что изучение тех или иных русских писателей намного отличается по уровню от общего уровня изучения русской литературы. Да, впрочем, ведь и никакого общего уровня нет. Хотя, конечно же, Достоевский привлек к себе внимание многих замечательных ученых нашего времени – причем, далеко не только филологов. И благодаря деятельности Российского и Международного обществ Достоевского, которые проводят несколько ежегодных конференций и один в три года Международный Симпозиум (а есть еще проводимый также раз в три года симпозиум возглавляемого И.Л. Волгиным Фонда Достоевского «Русская словесность в мировом

литературном контексте»), творчество этого русского писателя изучается особенно интенсивно.

И сейчас о Достоевском пишут такие известные его российские исследователи, как нынешний президент Международного общества Достоевского В.Н. Захаров, президент Российского общества Б.Н. Тихомиров, В.Е. Ветловская, К.А. Степанян, Т.А. Касаткина, Л.И. Сараскина, В.А. Викторович, И.Л. Волгин. А есть еще А.Г. Гачева, О.А. Богданова, А.Б. Криницын, С.С. Шаулов, Н.А. Тарасова, Т.Б. Трофимова и множество других интересно работающих исследователей (в Барнауле, например, это прежде всего, как Вы знаете, В.И. Габдуллина и Р.Н. Семькина). В Пушкинском Доме есть Группа Достоевского, которая под руководством В.Е. Багно и В.Д. Рака ведет работу по подготовке нового академического издания «Полного собрания сочинений» Достоевского, два первых тома которого только что вышли.

Однако убежден, что уровень достоевсковедения, как и вообще уровень изучения русской классики страдает – и «первый каюсь я» – от того, что большинство исследователей имеет недостаточное представление о дальнейшем развитии литературы – в XX и даже в XXI веке.

Вы участник многих конференций за рубежом. Кто, по-вашему, сейчас достоевед № 1?

На этот вопрос, как ни странно ответить просто. Как раз совсем недавно, в марте этого года, я принял участие в конференции “DOSTOEVSKY AND NON-LITERARY DISCOURSES: SCIENCE, PHILOSOPHY, AESTHETICS”, которая прошла в Brown University (Провиденс, США). И вот на ней было совершенно очевидно, что достоеведом № 1 за рубежом по-прежнему остается Роберт Л. Джексон. Несмотря на свой преклонный возраст, он выступал с докладом, вел заседание и активно участвовал в обсуждении. К сожалению, до сих пор только одна его книга переведена на русский язык («Искусство Достоевского. Бреды и ноктюрны». М., 1998). И поэтому многие из его работ остаются вне поля зрения российских исследователей.

Не могу не упомянуть, впрочем, и другого замечательного американского исследователя – Роберта Белнэпа, который, к

сожалению, скончался как раз в дни, когда проходила эта конференция. Его книга «Структура “Братьев Карамазовых”» – это уже классика дostoевсковедения. А это был еще и удивительно яркий человек, общение с которым не забывается.

Раз уж я заговорил об утратах, то не могу не упомянуть в связи с этим еще одну серьезную потерю. Буквально на днях, 28 апреля от нас ушла Галина Яковлевна Галаган. И после этой смерти «осиротели» не только Толстой и Достоевский, но и журнал «Русская литература», а также многие знавшие ее коллеги по Пушкинскому Дому и по филологии вообще.

Разумеется, за рубежом по-прежнему немало очень хороших исследователей Достоевского. Особенно в США и Канаде, где работают Дебора Мартинсен, Вильям Тодд, Кэрол Аполлонио, Донна Орвин, Светлана Евдокимова, Евгения Черкасова и многие другие. Но яркие, интересные и активно работающие достоеведы есть во многих странах. В Италии, например, это Стефано Алоэ и Алессандра Визиони, в Японии Тэцуо Мотидзуки и Такайоши Шимидзу, в Венгрии Каталин Кроо и Агнес Даккон. Я называю лишь отдельных исследователей, доклады которых на двух последних международных симпозиумах, которые проходили в Неаполе (2010 г.) и в Москве (2013 г.), произвели на меня сильное впечатление. Интерес к Достоевскому повсюду высок как ни к какому другому русскому писателю. Разве что Чехов может соперничать с ним в этом отношении.

Кстати, вместе с одним из французских достоевсковедов Филиппом Торрансом мы в настоящее время готовим параллельное комментированное издание «Евгении Гранде» в переводе Достоевского и французского текста Бальзака, которым пользовался русский писатель, с типографским выделением всех отступлений Достоевского от оригинала.

На каких конференциях царит «дух Достоевского»?

Нет, наверное, ни одной, на которой он бы совсем не витал в воздухе. Во всяком случае о ежегодных конференциях в Музей-квартире Достоевского в Санкт-Петербурге и в Доме-Музее в Старой Руссе это можно сказать определенно. Но, конечно же, на каждой конференции есть ряд докладов, в течение которых этот дух если и



присутствует, то, наверное, скорее возмущен происходящим. К сожалению, общие недостатки современной русистики: недостаточное владение литературой вопроса, постановка тривиальных тем, результаты рассмотрения которых очевидны еще до начала этого рассмотрения, забвение в ходе анализа вопроса о смысле литературного произведения, сосредоточенность на отдельных сопоставлениях без учета остальных претекстов, игнорирование философского контекста литературы – разумеется, присущи и работам, посвященным Достоевскому. Программы ежегодных конференций по Достоевскому формируют милейшие дамы: Н.В. Чернова и Н.А. Костина. И им, возможно, не хватает жесткости, чтобы отсекал те доклады, тезисы которых явно демонстрируют наличие подобных недостатков. Впрочем, они, наверное, опасаются отпугнуть новых и прежде всего молодых исследователей. Но зато без их энергии и организаторского таланта никаких конференций и вовсе, быть может, не было бы.

Кстати, следующий международный симпозиум по творчеству Достоевского пройдет в 2016 году в Андалусии, в Гранаде, где находятся знаменитые сады Альгамбры. Присоединяйтесь к международному обществу и приезжайте в Гранаду, Галина Петровна, – ведь Вы же всю жизнь занимаетесь XIX веком и писали, в том числе, и о Достоевском.

Гранада – настоящая жемчужина Андалусии. За последние два года мне пришлось два раза побывать в этом городе (я был участником международного проекта, который выполнялся рядом испанских и российских филологов на базе Гранадского университета), и могу сказать, что заниматься русской литературой и так никогда не посетить Мавританию, не услышать шум Гвадалквивира, не забраться вверх по лестнице Севильского кафедрального собора, не побродить по располагающемуся по соседству кварталу, где родился Дон-Жуан и жила Донья Анна, совершенно непростительно! Лучше один раз увидеть, чем сотни раз услышать – это остается верным и относительно европейского локуса многих произведений русской литературы.

Огромное спасибо, Сергей Акимович, за интересную беседу, за преданность русской литературе, за приглашение.

Здоровья Вам, счастливых «творческих снов», удачных и интересных поездок, успехов во всем!