

КУЛЬТУРА
И
ТЕКСТ

КУЛЬТУРА И ТЕКСТ

СЕТЕВОЕ ИЗДАНИЕ

**№ 5 (23)
2015**

БАРНАУЛ

КУЛЬТУРА И ТЕКСТ
№ 5(23) 2015

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, РГГУ, 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. Молодежная, 55. Тел. 8 (3852) 62-35-57. Адрес электронной почты: galina_mifo@mail.ru

СОДЕРЖАНИЕ SLAVICA

Roman Bobryk

Автобиографические мотивы в творчестве Збигнева
Херберта (*вводные замечания*)

6

ДИНАМИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

В.Д. Денисов

Сборник «Арабески» Н.В. Гоголя: замысел и воплощение
(*статья 2*)

21

ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ

С.Д. Титаренко

Русский символизм и традиции английских
прафаэлитов: проблемы интермедиальности

42

НАРРАТОЛОГИЯ

С.А. Голубков

О двух эпизодах в истории русской литературной
анималистики

58

ЗАБЫТОЕ ИМЯ

Г.М. Васильева

Семперверо, урожденный Четвериков: литания имени поэта

61

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

С.М. Телегин

Алхимия как книга зеркал полемика

81

ПОЛЕМИКА

Кибальник С.А.

Много шума из ничего (*Еще раз о стихотворении А.С.
Пушкина «Земля и море»*)

101

МОЛОДАЯ ФИЛОЛОГИЯ

Абиева Н.М.

«Драма на охоте» А.П. Чехова: смысловая многомерность
цветового спектра

108

РЕЦЕНЗИИ

- Дмитриева У.М.**
«Культурный мост через океан» (рецензия на пятый выпуск альманаха «В таинственной стране Мадагаскар. Год 2012») 120

НАУЧНЫЙ КОНТЕКСТ

- Бринев К.И.**
Отзыв официального оппонента о диссертации Алены Ивановны Чепурной «Языковое маркирование эпистимической ответственности автора публицистического текста» 123

ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

- Петрова Т.С.**
Космос Бальмонта: миры и люди. Бальмонтские чтения на родине поэта 130

НОВЫЕ КНИГИ

- Голубков С.А.**
Семантика и метафизика города: «городской текст» в русской литературе XX века, Техника смешного в литературном произведении, Страницы самарского текста 136

SLAVICA

ROMAN BOBRYK¹

*Института польской филологии и прикладной лингвистики
Естественно-гуманитарного университета в г. Седльце*

**АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ МОТИВЫ
В ТВОРЧЕСТВЕ ЗБИГНЕВА ХЕРБЕРТА
(вводные замечания)**

В статье поставлена теоретическая проблема автобиографизма в лирике. На материале поэзии польского поэта З. Херберта показано, что биографический ключ в исследованиях творчества Херберта никогда не приведет к адекватному прочтению его текстов. Рассматриваются спорные моменты в интерпретации его лирики и прослежены механизмы подмены «фиктивного» / «поэтического» – «автобиографическим».

Ключевые слова: автобиографизм, литературная коммуникация, мотив, художественная биография.

Roman Bobryk

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

**AUTOBIOGRAPHICAL MOTIVES IN ZBIGNIEW HERBERT'S
WORKS (introductory remarks)**

The article poses a theoretical problem of the autobiographic in lyric poetry. The way the poems by a Polish poet Z. Herbert are discussed in

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

the article demonstrates that the biographical key in the studies of Herbert's works will never result in an accurate reading of his texts. The article writer touches upon some disputable points in the interpretation of his lyric poems and traces the mechanics of substituting the 'fictitious' or 'poetic' by the 'autobiographic'.

Keywords: autobiographism, literary communication, motive, literary biography.

Говорить об автобиографических мотивах в поэтическом творчестве и в литературе вообще – относительно сложно, а вопрос о «пределах» автобиографичности в поэзии на самом деле неразрешим. С одной стороны, автобиографические черты можно приписывать почти всему творчеству любого поэта (в первую очередь в тех случаях, когда он пишет от первого лица, т.е. когда лирический субъект присутствует в мире как «я»), с другой же – неслучайно литературоведение выработало категорию фиктивности. Единственное, что можно по этому вопросу безопасно сказать, это то, что любой писатель или поэт имеет право обращаться к своему личному опыту и своей биографии как к теме литературного произведения(-ий). Поэтому вопрос должен касаться не самого присутствия такой тематики, а функции автобиографических мотивов в определенных текстах и в авторской системе поэта и того, зачем и какими средствами он «моделирует» (если это делает) свою художественную биографию. Совсем же другой вопрос следует поставить в связи с широко понимаемой проблематикой литературной коммуникации – что читатели считают автобиографическим в творчестве данного писателя/поэта, а что воспринимают как фиктивное?

В биографии Збигнева Херберта (1924 - 1998) остается еще относительно много неточностей или информации, не поддающихся проверке. Это касается в первую очередь проблемы принадлежности поэта к противонемецкому, а потом, после «освобождения» (которое в Польше считается «второй оккупацией»), к противосоветскому движению сопротивления. В нескольких интервью Херберт давал понять, что еще во Львове (откуда он уехал с родителями в 1944) он был членом подпольной Армии Кривой и участвовал в

конспиративной деятельности. Противоречат этому сведения собранные журналисткой Йоанной Седлецкой (Siedlecka, 2002), которая пишет, между прочим, что с начала 1941 года он сильно прихрамывал на правую ногу вследствие того, что она неправильно срослась после перелома во время его лыжных прогулок. Седлецка, которая (как утверждает¹), спрашивала по этому поводу участников львовского подполья и пыталась проследить доступные документы, пишет, что там нет никаких доказательств такой его деятельности и что даже друзья Херберта не уверены в том, что он со своим увечьем мог конспирироваться. Седлецка подчеркивает, что Херберт пытался избегать встреч с бывшими жителями Львова. Ясно, что родственники поэта критически отнеслись к работе Седлецкой, оценивая ее как «лоточную литературу» (см. запись дискуссии в: *Portret...* 2005: 388 (высказывание сына сестры Херберта – Рафала Жебровского)). Ясно здесь и то, что хотя Седлецка прямо этого не говорит, тем не менее дает понять, что весь этот эпизод в своей биографии поэт просто придумал. Поскольку, как это обычно имеет место в случае подпольных движений, по всей вероятности, никакие документы не сохранились (если они вообще когда-либо существовали), рассуждать об истинности высказываний Херберта на эту тему невозможно. Зато бесспорно другое – такое «самоопределение» поэта является, с одной стороны, своеобразной политической декларацией, а с другой – и средством проецирования читателя.

Что касается автобиографических мотивов в поэтическом творчестве Херберта, то самая основная проблема исследований такой тематики (но, по всей вероятности, эту закономерность можно распространить вообще и на поэзию целиком) возникает уже на этапе подбора материала для таких исследований. Дело в том, что на читательскую квалификацию любого стихотворения как автобиографического влияет во многом предварительное знание биографии автора этого стихотворения. А стремление определять/узнавать определенные тексты или мотивы как автобиографические еще усугубляется, если читателю/исследователю

¹ Поскольку она не приводит никаких точных ссылок и не называет «по имени» ни одного собеседника.

знакомы разного рода автобиографические высказывания данного автора.

Обратимся к нескольким примерам из творчества Херберта.

Стихотворение *O dwu nogach Pana Cogito* [*О двух ногах Господина Когито*] из сборника *Pan Cogito* [*Господин Когито* (1974)], на первый взгляд, не имеет никакого отношения к биографии Херберта. В герое этого известного цикла обычно усматривают либо маски самого поэта, или же – учитывая семантику его имени – маску человека/человечества вообще¹. Что касается вышеупомянутого стихотворения, то в ряде исследований можно встретить интерпретации, когда это стихотворение рассматривается в категориях внутренней раздвоенности человека, который ищет в жизни внутреннее равновесие между идеализмом и витализмом. В таком ключе читает это стихотворение хотя бы Яцек Бжозовски:

Pan Cogito, oczywiście, nie stąpa pewnie. Nogi są różne, co powoduje brak równowagi: [...]. Noga lewa, którą przyrównać można do Sancho Pansa, „skłonna do podskoków, taneczna”, ciągnie swego właściciela na beztroską i asekurancką drogę zmysłowej urody świata. Druga noga, „przypominająca błędnego rycerza”, „szlachetnie sztywna”, chciałaby prowadzić go odległą od rzeczywistości drogą wyniosłego idealizmu, w sumie chorobliwą i absurdalną. Mając takie nogi, stoi Pan Cogito, jak najdosłowniej, rozdarty pomiędzy skrajnościami: bezdusznym witalizmem i czczym idealizmem. Jest bohaterem rozdwojonym. To rozdwojenie stanowi tutaj przyrodzony, leżący u samego fundamentu (dosł. „w nogach”) ludzkiej natury defekt. [Brzozowski, 1991, c. 12].

Когито получает в таком «прочтении» признаки человека как такового, является своеобразной универсальной моделью человека/человечества. Аналогично читали данное стихотворение и другие исследователи (например, Лидия Висьневска, Ян Блоньски, Станислав Бараньчак). Только в работах близких друзей поэта можно

¹ Об имени «Pan Cogito» см. Bobryk, 1998 (польский вариант текста – Bobryk, 2009). О сборнике *Pan Cogito* и его «герое» см.: Brzozowski, 1991; Jerzmański, 1974; Jodłowski, 1974; Kwiatkowski, 1982; Lam, 1974; Libera, 1974; Maciąg, 1992; Pieszczachowicz, 1974; Przybylski, 1978; Żurakowski, 1974.

найти дополнительную информацию, что описание героя обнаруживает некое сходство с внешностью самого автора. Богдан Урбанковски упоминает, что Херберт – как и его Господин Когито – прихрамывал на правую ногу:

Obydwa teksty [раньше речь шла об открывающем сборник стихотворении *Pan Cogito ogląda w lustrze swoją twarz*, то есть *Господин Когито рассматривает в зеркале свое лицо* – RB] oswajają czytelnika z bohaterem, pokazują jego zwykłość, ułomność; drugi z nich kryje dodatkowe przesłanie dla biografów: przypomina, że pierwowzór Pana Cogito ma dwie rany na nodze. [Urbankowski, 2004, s. 364]

В последние годы, когда все эти сведения стали уже общеизвестными, появляются и интерпретации, полностью выдержанные в автобиографическом ключе:

O dwu nogach Pana Cogito. Po raz pierwszy poruszył tu Herbert dość widoczną swoją przypadłość. Otóż prawą nogę miał zniekształconą i lekko na nią utykał. Do skaleczenia tego dorobił sobie jako całkiem młody człowiek legendę, że jest to rana postrzałowa, której doznał w ucieczce czy w bitwie z Niemcami stoczonej przez AK. Nie była to prawda – uszkodził nogę na nartach, musiał się długo kurować.

W wierszu *O dwu nogach...* analizuje siebie, a raczej dwoistość swojego charakteru niby Sancho Pansa i Don Kichot. Lewa noga zbyt kocha życie, aby się narażać, prawa noga drwi z niebezpieczeństwa. [Cieński, 2012, 63]

Заметим, что в данном случае исследователь окончательно отождествляет героя (Господина Когито) с автором стихотворений:

[...] nietrudno się domyślić, że w postać Pana Cogito wcielił się sam autor – niedyskretnie i bez dalszych komentarzy. [...] Tu już Herbert, czyli Pan Cogito, jest człowiekiem w pełni dojrzałym. [Cieński, 2012, s. 62]

На наш взгляд, информация о том, что Господин Когито наделяется «чертами», аналогичными тем, которыми обладает его реальный автор, на самом деле не меняет основного, универсального

смысла стихотворения. Именно поэтому вводится здесь персонаж Господина Когито, который своим именем отсылает к одной из наиболее известных формул европейской и мировой культуры – декартовское (картезианское) *Cogito ergo sum* – и тем самым сообщает герою некие универсальные черты. Сознание, что герой имеет некие черты/свойства автора, с одной стороны, вводит лишь дополнительную информацию о происхождении некоторых мотивов в поэтическом мире Херберта, с другой же – позволяет с определенной точки зрения рассматривать/интерпретировать Господина Когито как своеобразную маску самого поэта. Причем этот «личный» элемент не противоречит чтению стихотворения в «общечеловеческом», универсальном осмыслении.

Эта маленькая подборка интерпретаций одного стихотворения Херберта подсказывает, что в случае его поэтического мира мы имеем дело со стремлением к универсализации описываемой ситуации/проблематики. Факт, что в мир своих стихотворений поэт вводит автобиографические мотивы, вопреки мнению некоторых исследователей, лишь делает текст более значимым.

В творчестве Херберта в корпус автобиографических стихотворений обычно включаются, прежде всего, те из них, где встречается мотив «родного города»/«моего города». Причем следует здесь уточнить и то, что в категориях автобиографизма эти стихотворения рассматриваются лишь теми исследователями, которые поддаются суппозициям, проистекающим из того, что в данном стихотворении говорится от первого лица, что город определяется местоимением «мой» или прилагательными «родной» либо «окраинный / пограничный» (польское «kresowu» относится однозначно к землям восточной Польши, которые после Второй мировой войны отошли к Советскому Союзу, а теперь принадлежат Украине, Беларуси и Литве), и что в некоторых случаях в тексте упоминаются разные детали топографии родного города Херберта – Львова.

Рассмотрим несколько примеров.

Как в случае стихотворения *O dwu nogach Pana Cogito*, так и в нескольких других стихотворениях, героем которых является Господин Когито, можно найти некое сходство биографии этого героя

и автора. В нескольких случаях Херберт явно сообщает герою свои личные черты и/или включает в его биографию такие же происшествия или другие элементы, которые связаны с его (Херберта) биографией (в первую очередь с его детством). Таково, например, стихотворение *Pan Cogito. Lekcja kaligrafii* [Господин Когито. Урок каллиграфии] из последнего сборника поэта – *Epilog burzy* [Эпилог грозы] (1998). В стихотворении рассказывается о том, что только один раз в жизни Когито достиг мастерского уровня – в детстве, на уроке каллиграфии (чистописания) в школе святого Антония во Львове. Тем самым герой учился в той же школе, что и Херберт. Стихотворение написано от третьего лица, как будто «извне». Тем самым о юном Когито говорится как о ком-то чужом, хотя как раз в данном случае существуют условия, позволяющие отождествлять героя с автором. Ясно при этом, что сам автор намеренно наделяет героя такими чертами. Дело, по всей вероятности, в том, что тема этого стихотворения, напечатанного в последнем сборнике стихотворений Херберта, связана с мотивом начала: речь же здесь об уроке каллиграфии / чистописания в **первом** классе **начальной** школы, из всех одноклассников герой написал самую красивую букву „b” [б]. Рафал Жебровски – сын сестры Херберта и одновременно автор биографии поэта – считает, что неслучайно речь здесь о букве «б», что всё надо отнести здесь к самому началу нашей (европейской / христианской?) культуры, а точнее – к *Библии* и иудаистской традиции. Дело в том, что именно с буквы «б» [– бет – второй буквы иврита] начинается описание сотворения мира (и – тем самым – *Тора* и *Ветхий Завет*). Таким образом, стихотворение Херберта следовало бы рассматривать как своеобразный рассказ о начале творчества. Доскажем еще, что – как и следовало подразумевать – в большинстве обсуждений последнего сборника стихотворений Херберта *Урок каллиграфии* рассматривается в почти чисто биографическом ключе (причем замечания касающиеся этого стихотворения сводятся обычно к одному-двум предложениям).

Немного по-другому обстоит дело в стихотворении *Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta* [Господин Когито задумывается над возвращением в родной город] из сборника *Pan Cogito*:

Gdybym tam wrócił



pewnie bym nie zastał
ani jednego cienia z domu mego
ani drzew dzieciństwa
ani krzyża z żelazną tabliczką
ławki na której szeptałem zaklęcia
kasztań i krew
ani też żadnej rzeczy która nasza jest

wszystko co ocalało
to płyta kamienna
z kredowym kołem
stoję w środku
na jednej nodze
na moment przed skokiem

nie mogę urosnąć
choć mijają lata
a w górze huczą
planety i wojny

stoję w środku
nieruchomy jak pomnik
na jednej nodze
przed skokiem w ostateczność

kredowe koło rudzieje
tak jak stara krew
wokół rosną kopczyki
popiołu
do ramion
do ust

[Если бы я туда вернулся
наверно не застал бы
ни одной тени от моего дома
ни деревьев детства
ни креста с железной табличкой
скамейки на которой я шептал заклинания
каштань и кровь
и ни единой вещи что наша

всё что уцелело
это каменная плита
с меловым кругом
я стою в его центре
на одной ноге
на мгновение перед прыжком

я не в состоянии вырасти
хотя проходят годы
а вверх гудят
планеты и войны

я стою внутри [круга]
неподвижный как памятник
на одной ноге
перед прыжком в крайность

меловой круг рыжеет
так как старая кровь
вокруг вырастают холмики
пепла
по плечи
по губы]

Не будем здесь долго задерживаться и оговаривать разные исследовательские попытки соотнести содержание этого стихотворения с биографией Херберта. Остановимся лишь на нескольких вариантах.

В наиболее упрощенном, чисто биографическом варианте, город отождествляется с родным городом поэта (а точнее – город идентифицируется как родной город Херберта) – со Львовом (см. Cieński, 2012, с. 64-65; Kornhauser, 2001, с. 70).

На другом полюсе следует поместить те высказывания, которые учитывают многостепенную сложность коммуникативной ситуации стихотворения, в котором вообще не упоминается название города и употребляется высказывание в виде лирики маски (говорится от чужого лица). Единственным элементом, благодаря которому можно соотносить (соотносится) стихотворение с личным опытом Херберта,

является его биография. Но сама эта биография в стихотворении как будто прямо не присутствует и является лишь внешним контекстом для интерпретации. Причем этот контекст настолько очевиден, что он даже сам навязывается в качестве интерпретационного ключа для текста. Тем более, что речь здесь идет от первого лица (от «я»). С другой же стороны, вынесенное в заглавие имя героя (Господин Когито) вводит/строит некий зазор между автором и героем. Такой зазор усугубляется еще и тем, что в конце первой строфы, в конце перечисления потерянных предметов (вещей, которых «я» не ожидает найти если он вернется в родной город), поставлен модифицированный вариант последней из десяти заповедей, а на деле ее более «популярного» варианта, т.е. того, который произносится в ежедневной молитве *Десятишлова* «ani żadnej rzeczy która jego jest»[буквально: «Не возжелай ни одной вещи, которая его есть»]; к сожалению, в переводе на русский этот стих Херберта теряет данную отсылку). Поскольку же эта заповедь является запретом всякого рода кражи, то само собой разумеется, что Господин Когито считает себя обворованным, что у него его город украли. А сам факт описания своей ситуации словами общеизвестной молитвы и при этом, одновременно, установленного самим Богом закона, и, с другой точки зрения, словами текста, являющегося органической частью мировой культуры, дополнительно повышает уровень универсализации описываемой ситуации.

Описание «того, что осталось» позволяет подразумевать, что Когито рассматривает старинный снимок, на котором он играет или в классы или в другую похожую детскую игру. Этим можно объяснять рыжение «мелового круга» (старая, черно-белые фотографии обычно теряли свой «первичный» цвет, получали коричневую окраску и становились именно «рыжими»). Но, само собой разумеется, что идентификация описываемой ситуации как рассматривания фотографии не исчерпывает семантического потенциала текста. Ясно, что все стихотворение следует читать в контексте Хербертового мышления о памяти – не случайно Когито сравнивает себя с памятником. Отсюда более понятной станет мысль, что вернись / приедь Когито в родной город, он не был бы в состоянии его узнать – он помнит его таким, каким он его покинул и подразумевает, что от

тех времен осталось лишь место («каменная плита» [в той реальности, вероятно, тротуар, а в переносном значении – скорее всего надгробие]).

В высказывании «я»-Когито отчетливо и то, что он не столько описывает некую ситуацию, сколько ее интерпретирует с позиции более поздних событий. Поэтому единственное и случайное рассматривается в очередных строфах как своеобразное предзнаменование (или даже пророчество) дальнейших событий. Судя по тому, что в последней строфе мы имеем дело с некой переменной / деградацией / распадом «того что осталось», можно предполагать, что (если наша интерпретация, связанная с осмотром старинного снимка, правильна) на уровне реального мира происходит просто постепенное устаревание и размывание образа. В символическом плане такая деградация и распад описываемого (и вспоминаемого) мира проявляется присутствием мотива пепла – символа бренности и смерти (см. например Forstner, 2001, с. 77-79; *Leksykon symboli...* 1992, с. 127). Отсюда же можно подразумевать, что стихотворение является в некой степени записью забывания...

Судя по тем стихотворениям Херберта, в которых присутствует мотив родного города, можно сказать, что во всех случаях (авто)биографические отношения являются лишь второстепенным дополнением общего смысла текста. Сам поэт в текстах таких стихотворений почти никогда не уточняет, что речь идет о его родном городе – Львове, в них говорится только о городе. При этом он относительно часто как будто «о-чужает» все размышления и события, вводя в мир стихотворений персонаж Господина Когито. Дело здесь в том, что одна из основных черт поэзии Херберта – это стремление к универсализации описываемых событий. Это стремление отчетливо и в случае других произведений Херберта (стихотворений и эссе), в которых упоминаются исторические или мифологические мотивы (события и/или персонажи). Он всегда пытается показать, что определенные «схемы / модели» присутствуют в истории и постоянно возвращаются (отчасти лишь в модифицированном виде – см. Bobryk, 2006).

Отсюда и, по всей вероятности, в случае некоторых стихотворений, в которых можно усматривать наличие автобиографических мотивов, Херберт говорит от третьего лица (их

герой – неопределенный «он», «поэт»). Так строится, например, стихотворение *Życiorys* [Биография / Жизнеописание], в котором речь идет о биографии какого-то поэта, а его творчеству приписываются (литературным субъектом) основные признаки поэтики самого Херберта.

В заключение скажем еще раз – биографический ключ в исследованиях творчества Херберта никогда не приведет к адекватному прочтению его текстов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ¹

Barańczak Stanisław

1994 *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1994. [kolejne wydanie: PWN, Warszawa 2001.]

Bobryk Roman

1998 *Кто такой Пан Когито?* [W:] *Русская филология.9. Сборник научных работ молодых филологов*. Tartu Ülikooli Kirjastus, Tartu/Tartu 1998, с. 211-219.

1999 *Siódmy anioł jest...* («*Siódmy anioł*» Herberta) [W:] “*Slavica Tergestina*” 7. *Studia Slavica*. Edited by Patrizia Deotto, Mila Nortman, Ivan Verč. Trieste 1999, pp. 145-163.

2005 *Miasta Zbigniewa Herberta*. [W:] *Miasto. Przestrzeń, topos, człowiek*. Redakcja naukowa: Adrian Gleń, Jacek Gutorow, Irena Jokiel. Uniwersytet Opolski – Instytut Filologii Polskiej, Opole 2005, s. 103-115.

2006 *Dawno temu, czyli teraz... O roli motywów historycznych i mitologicznych w twórczości Zbigniewa Herberta*. [B:] *Studia Litteraria et Linguistica – Літературознавчі та лінгвістичні студії*. Redaktorzy: Roman Mnich i Nela Łysenko. Донецький Інститут Соціальної Освіти, Akademia Podlaska w Siedlcach, Siedlce – Donieck – Drohobycz, Видавництво «Коло» 2006, с. 161-174.

2009 *Kim jest Pan Cogito? „Dydaktyczne Puzzle. Pismo nauczycieli”* 2009, nr 1 (4), s. 12-13.

¹ Список публикуется в авторской редакции

2013 *Lwów utracony, Lwów daleki...* (Anda Eker – Zbigniew Herbert – Adam Zagajewski). [In:] „Jews and Slavs”. Volume 23: *Galicia, Bukowina and Rother Borderlands In Eastern and Central Europe. Essays on Interethnics Contacts and Multiculturalism*. Edited by Wolf Moskovich, Roman Mních and Renata Tarasiuk. Jerusalem – Siedlce 2013, s. 215-231.

Brzozowski Jacek

1991 *“Pan Cogito” Zbigniewa Herberta*. «Patria» Oficyna Wydawnicza Fundacji Pomocy Szkole, Warszawa 1991.

Cieński Andrzej

2012 *Interpretacje utworów Zbigniewa Herberta*. Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław.

Forstner Dorothea, OSB

2001 *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przekład i opracowanie Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński. Wybór ilustracji i komentarz Tamara Łozińska. Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa.

Jerzmański Henryk

1974 *Świat Pana Cogito*. „Życie i Myśl” nr 7, s. 142-146.

Jodłowski Marek

1974 *Antypoemat Herberta*. „Odra” nr 7-8, s. 101-103.

Kwiatkowski Jerzy

1982 *Niezrównany Pan Cogito*. [W:] Jerzy Kwiatkowski, *Felietony poetyckie*. Kraków, s. 100-105.

Lam Andrzej

1974 *Kim jest Pan Cogito?* „Nowe Książki” nr 19, s. 1, 5.

Leksykon symboli

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

Libera Antoni

1974 *Traktat Zbigniewa Herberta*. „Literatura” 1974, nr 19.

Maciąg Włodzimierz

1992 *Jak sprostać klasykom? „Pan Cogito” Zbigniewa Herberta*. [W:] Włodzimierz Maciąg, *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej 1918 – 1980*. Wrocław, s. 309-314.

Pieszczachowicz Jan

1974 *Pana Cogito drogi wolności*. „Miesięcznik Literacki” nr 8, s. 119-122.

Portret...

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

Przybylski Ryszard

1978 *Między cierpieniem a formą*. [W:] Ryszard Przybylski, *To jest klasycyzm*. Warszawa, s. 124-175.

Siedlecka Joanna

2002 *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbercie*. Warszawa 2002.

Urbankowski Bohdan

2004 *Poeta, czyli człowiek zwielokrotniony: szkice o Zbigniewie Herbercie*. Polskie Wydawnictwo Encyklopedyczne, Radom 2004.

Wiśniewska Lidia

1999 *Między biegunami i na pograniczu (O “Białym małżeństwie” Różewicza i poezji Zbigniewa Herberta)*. Bydgoszcz 1999.

Żurkowski Bogusław

1974 *Kim jest Cogito?* „Opole” nr 10, s. 28-29.

ДИНАМИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

В.Д. ДЕНИСОВ¹

*Российский государственный гидрометеорологический университет
(Санкт-Петербург)*

СБОРНИК «АРАБЕСКИ» Н.В. ГОГОЛЯ: ЗАМЫСЕЛ И ВОПЛОЩЕНИЕ (статья 2)²

Статья посвящена творческой истории сборника Н.В. Гоголя «Арабески» (1835), анализу предварительных планов, воплощению диалога русской и украинской культур.

Ключевые слова: творчество Н.В. Гоголя середины 1830-х годов, диалог русской и украинской культур, поэтическая история Малороссии, украинские козаки³, «Вечера на хуторе близ Диканьки», сборник «Арабески» как авторский альманах, творческая история.

V.D. Denisov

*Russian state hydrometeorological University
Saint-Petersburg*

THE COLLECTION OF NIKOLAI GOGOL «ARABESQUE»: A PLANS AND THE IMPLEMENTATION

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.

³ В слове *козак* и производных от него (для Гоголя они обозначали воинское единство, какое сложилось в особых исторических условиях и стало основой народа) везде в нашей статье сохранено написание гоголевских черновых редакций, которое в то время цензура, как правило, заменяла на *казак* и подобные.

The article is devoted to the creative history of the collection of Nikolai Gogol «Arabesque» (1835), the analysis of preliminary plans, the embodiment of dialogue Russian and Ukrainian cultures.

Keywords: Gogol's creativity mid-1830s, the dialogue of Russian and Ukrainian cultures, the poetic story of Little Russia, «Evenings on a Farm Near Dikanka», Ukrainian Cossacks, the collection of «Arabesque» as the author's Almanac, the creative story.

Напомним читателю, что предшествующая статья заканчивалась определением «Арабесок» Н.В. Гоголя как «авторского альманаха» того времени – сборника разножанровых произведений одного автора. И тем самым «Арабески» оказывались связаны с журнальными, универсально-системными (энциклопедическими) изданиями, художественными циклами той эпохи. Видимо, тип «авторского альманаха» был обусловлен тем, что именно такая форма фокусировала противоречивые, аналитические и синтетические тенденции времени и его литературного осмысления. Это давало автору возможность сочетать образно-интуитивные (художественные) произведения и научно-логические статьи. Кроме того, «авторский альманах» как итог творчества мог рассматриваться в качестве модели, запечатлевшей этапы духовного развития ученого-художника – ступени познания и отражения им мира, что позволило Гоголю объединить свои ранние и более зрелые вещи различной тематики – научные и художественные, посвященные прошлому и «сегодняшние» – в определенном порядке, отразившем видение мира автором и пути формирования его взглядов. Непосредственно журнальная ориентация «авторского альманаха» на современность и его дидактическая направленность воплотились в ряде ученых и «учебных» статей, в небольших повестях о петербургской жизни и романтических отрывках.

Соответствовало «духу времени» и заглавие книги, которое, при отчетливо выраженной «собирательности» (ср. названия альманахов «...флора», «Элизиум»), имело свою специфику. «Название сборника как бы подчеркивало его пестроту и разноликость. Арабески – значит, по словарю, особый тип орнамента из геометрических фигур, стилизованных листьев, цветов, частей животных, возникший в подражание арабскому стилю. Это слово



имеет еще и иносказательное значение: собрание небольших по объему произведений литературных и музыкальных, различных по своему содержанию и стилю» [Машинский, 1971]. Но тогда не ясно, почему в сборнике Гоголя среди «литературных и музыкальных произведений» оказались статьи другого плана... Значит, нужно изменить само определение: оно не передает всей полноты значений слова «арабески», важных для русского читателя в середине 1830-х годов.

В то время для искусствоведения было характерно сближение значений «арабесок» и «гротеска». Например, в «Энциклопедическом лексиконе» А. Плюшара их происхождение возводилось к чувственному изобразительному «древнему искусству», а сама фантастическая природа арабесок («...соединение предметов вымышленных... с предметами, действительно существующими в природе; соединение половинчатых фигур, гениев и т.п. с цветами и листьями; помещение предметов тяжелых и массивных на слабых и легких и проч.») объяснялась «осуществлениями мечтательного мира», приличными «при должном искусстве» в современности, и особо подчеркивалось, что такая условность и сопутствующая ей некоторая карикатурность заложены в самом существе искусства [ЭЛ, 1835, 1838].

Подобную близость значений «арабесок» и «гротеска» подтверждают и более ранние высказывания теоретика немецкого романтизма Ф. Шлегеля. В его «Письме о романе» (1800), вероятно, известно Гоголю, эти термины практически уравниваются: большая эпическая форма — это «подлинные арабески, составляющие... в соединении с исповедью единственные романтические порождения нашей эпохи», и «такого рода гротеск и личные признания суть единственно романтические порождения нашего неромантического века» [цит. по изд.: ЛТНР, 1934, с. 201, 209]. Кроме того, Шлегель определял большую эпическую форму «как сочетание повествования, песни и других форм» с «исповедью», которая есть «не что иное, как более или менее замаскированные личные признания автора, результат авторского опыта, квинтэссенция авторской индивидуальности» и которая «непроизвольно и наивным образом принимает характер арабесок» [ЛТНР, 1934, с. 209-210]. Автор должен сочетать

субъективное с объективным в композиции произведения и в повествовании, чью форму дают «арабески», а содержание – «гротеск». Шлегель также рассматривает арабески и гротеск как «остроумные создания самой природы», едкую карикатуру на официальное ничтожество и косность, пародирующую современные ему пошло-серьезные произведения [ЛТНР, 1934, с. 203-204]. Подобное сближение значений «арабесок» и «гротеска» характерно и для русской литературной критики на рубеже 1820-х – 1830-х годов [об этом: Манн, 1969, с. 26]. Так, в статье ««Евгений Онегин», роман в стихах. Глава VII...» Н.И. Надеждин назвал Пушкина мастером на «гротески» и «арабески» – как «физические», так и «нравственные», считая те и другие низшими формами искусства, а самого поэта – из-за недостаточной, по мнению критика, образованности, – не совсем «всеохватным», как Шекспир, Гете, Байрон [Надеждин, 1830]. В этом критик отчасти следовал за В. Скоттом, утверждавшем в статье «О чудесном в романе», что «чудесное в произведениях Гофмана сходно частью с арабесками, которые представляют взору нашему самых странных и уродливых чудовищ, центавров, грифов, сфинксов, химер; словом, всех вырожденков романического воображения <...> в них нет ничего, могущего просветить разум и удовольствовать рассудительность <...> гротеска неразрывно связана с ужасом, ибо то, что выходит из границ природы, едва ли может иметь какое-нибудь соотношение с прекрасным» [цит. по изд.: Скотт, 1829].

По-видимому, Гоголь знал статьи Гете, и В. Скотта, и Надеждина и представлял смысловые оттенки слова арабески, именно так называя книгу. Заглавие актуализирует и тему искусства, и тему взаимодействия культур, и субъективную авторскую исповедальность, и связанные с ней фрагментарность, фантастику, гиперболизацию, доходящую до гротеска, и разнородность объединяемых произведений. А план «арабесок / гротеска» предопределял обращение к изобразительному «древнему искусству» и возможную карикатурную обрисовку действительности, пародирующую современное «массовое» пошло-серьезное искусство. Разумеется, появившееся задним числом заглавие лишь отчетливее обозначило важнейшие особенности уже представленного в цензуру сборника «Разные сочинения Н. Гоголя».

Близость «Арабесок» к «авторскому альманаху», их связь с



журнальными и энциклопедическими изданиями, с «Вечерами» и «Миргородом», с художественными циклами других авторов, с «идеями и формами времени» – весь этот сложный генезис книги, обусловивший ее своеобразие, вызывает наибольшие затруднения у исследователей. Еще в дореволюционном гоголеведении сложилась традиция рассматривать повести «Арабесок» в отрыве от опубликованных там статей и фрагментов и лишь упоминать о таком соотношении [см., например: Котляревский, 1915]. Она оправдана тем, что позднее Гоголь стал видеть в своем творчестве середины 30-х годов переход от изображения народного прошлого и настоящего в «Вечерах» и «Миргороде» к отражению всей современной России в «Ревизоре» и «Мертвых душах» – и убрал «лишнюю» ступень. Две повести «Арабесок» вместе с переработанным «Портретом» и повестями «Нос», «Коляска», «Шинель», «Рим» вошли в т. III Собрания сочинений 1842 г., а статьи и фрагменты не переиздавались. Но в последние годы жизни, когда Гоголь готовил Собрание сочинений к переизданию, он хотел соединить 5 статей «Арабесок» («Жизнь», «Мысли о географии», «Скульптура, живопись и музыка», переделанные «О преподавании всеобщей истории», о Брюллове) и отдельные письма «Выбранных мест из переписки с друзьями» с новыми статьями в 5-м, дополнительном томе и написал его оглавление [об этом см.: Гоголь, 2009, с. 499-501].

Поэтому, на наш взгляд, не стоит преувеличивать единообразие структуры сборника или же представлять ее лишь суммой произведений разных жанров. Художественное и нехудожественное здесь по-своему взаимодействуют, хотя имеют различные функции. Такое сочетание противоположных начал было принципиально важным и создавало на основе единой мировоззренческой позиции книгу-мир как модель творчества писателя. А чтобы понять принцип взаимосвязи повестей, художественных фрагментов и статей, необходимо подробнее рассмотреть архитеконику этой книги, чей разнохарактерный материал по мере формирования целого требовал особо четкой организации. Сравнивая состав «Арабесок» с известными нам первоначальным и предварительным планами сборника, мы увидим закономерности того, как автор сочетал художественное и

нехудожественное на разных этапах воплощения замысла.

Итак, кроме небольшого предисловия, в «Арабесках» 18 произведений: 12 статей, 3 петербургские повести, 2 главы из исторического романа и художественно-исторический фрагмент «Жизнь», – по 9 в каждой части сборника. В тематическом отношении 6 из 12 статей – можно сказать, «чисто исторических», 3 из 6 художественных вещей – на историческую тему. Значит, в сборнике соотнесены 12 статей и 6 художественных вещей (2:1), 6 «чисто исторических» статей и 3 художественно-исторических произведения (2:1), а среди последних – главы исторического романа и художественно-исторический фрагмент «Жизнь» (2:1). Но части сборника неравноправны в содержательном плане. Первую часть обрамляют статьи «Скульптура, живопись и музыка» и «Ал-Мамун». В ней два художественных произведения – «Глава из исторического романа» и повесть «Портрет». Вторую часть открывает художественно-исторический фрагмент «Жизнь», а завершают «Клочки из записок сумасшедшего». Из четырех находящихся здесь художественных вещей фрагменты «Жизнь» и «Пленник» основаны на историческом материале, повести «Невский проспект» и «Клочки из записок сумасшедшего» посвящены современности. Заметим, что расположение «чисто исторических» статей «обратное»: четыре в первой части («О средних веках», «О преподавании всеобщей истории», «Взгляд на составление Малороссии», «Ал-Мамун») – два во второй («Шлецер, Миллер и Гердер», «О движении народов...»).

Таким образом, в каждой части «Арабесок» есть равное соотношение между произведениями фрагментарными и целостными, историческими и современными. А их распределение между частями соответствует общей пропорции художественного и нехудожественного (1:2) и обратно распределению «чисто исторических» статей. Неравнозначно и положение художественных вещей в обеих частях. В первой, где статьи преобладают, художественное выделяется среди них заметнее, чем во второй части, где вдвое больше художественных вещей, занимающих ключевые места. Все это отчетливо видно по списку произведений, предварявшему каждую часть.

Предварительный план сборника, внесенный, видимо, в конце августа 1834 г. в Записную книгу (РМ, с. 3), также состоял из 18

наименований:

Скульптура, живопись и музыка...1	Миллер, Шлецер и Гердер.
О средних веках.....2	О малорос<сийских> песнях.
Глава из историч<еского> ром<ана>	Невский проспект.
О [плане] преподаван<ии> всеобщей истории.....5	О преподаван<ии> географии. [Учитель] Тракт<ат?> о правлении.
О Пушкине.....6	Картина Брюлова.
[Об архитект<уре>]	[Учитель] О переселении народов.
Взгляд на Малороссию7	Отрывок из романа.
Об архитектуре.....9	Учитель.
Женщина.....10	Записки сумасшедш<его> му<зыканта?>

Указанные выше четкие пропорции характерны и для этого плана: 12 статей – 6 художественных вещей, 6 «чисто исторических» статей – 3 художественно-исторических отрывка. В отличие от «Арабесок», здесь предусматривалось преобладание художественных фрагментов над повестями. Главы исторического романа дополнялись опубликованными в «Литературной Газете» 1831 г. художественно-историческим фрагментом «Женщина» и главой «Учитель» из современной малороссийской повести «Страшный кабан». Также относительно фрагментарны впервые упомянутые здесь две современные петербургские повести – не только «Записки...», но и «Невский проспект», где разделены уличные этюды, история художника и история офицера. И хотя соотношение 4-х фрагментов и 2-х повестей повторяет общую пропорцию предполагаемого сборника (2:1), его композиция имеет иное, нежели в «Арабесках», решение: три художественные вещи (а не все – как в книге) порознь окружены статьями, еще три вместе завершают сборник (глава современной малороссийской повести, глава исторического романа, «Записки...»). Видимо, такое соотношение произведений в будущем сборнике должно было означать взаимосвязь/взаимопроникновение научного и художественного, исторического и современного, их своеобразное равновесие.

Первоначальный план сборника [РБ], судя по статье о средних веках, созданный в мае-июне 1834 г., включал 12 произведений. А

если в «Арабесках» и предварительном их плане соотношение художественного и нехудожественного осталось неизменным, можно полагать, что оно изначально. Тогда в план должны войти названия 8 статей и 4 художественных вещей. И действительно, здесь мы обнаруживаем те же 4 фрагмента, как в предварительном плане: две главы романа, фрагмент «Женщина» и глава «Учитель».

О средних в<еках>.

Дождь.

Мысли об истории.

[О Пушкине] Глава из романа.

Мысли о географии.

О малоросс<ийских> песнях.

Об архитектуре.

[Женщина] Учитель.

Кровавый бандурист.

Женщина.

О Малороссии.

О естес<твенной?> истории.

Существование в первоначальном плане 4 известных нам фрагментов подтверждают 4 «чисто исторических» (судя по заглавию) статьи, чье количество в «Арабесках» и предварительном плане равнялось числу художественных вещей. Значимо и расположение данных статей: одна из них открывала бы сборник, завершали бы две другие. Еще три составляли его центр. Эта композиция предполагала зависимость художественных фрагментов от целостных статей, которые окружали и «Главу из романа», и три других отрывка. Вероятно, по замыслу Гоголя, отрывки должны были изображать конкретные моменты истории, а ее существо – в разные эпохи и в различных аспектах – передавали бы статьи. И потому количество художественных фрагментов, «иллюстрировавших» те или иные закономерности в развитии человека и искусства, соответствовало бы и количеству «чисто исторических» статей, и числу иных статей. То есть **фрагментарность художественного** уже изначально была **принципиальной** для задуманного сборника. А связь этих фрагментов со статьями о важнейших для романтиков исторических эпохах: античности и средневековье – обусловила бы восприятие читателем разноплановых художественных отрывков как частей некого

многообразного, противоречивого художественно-исторического целого. Подобное понимание определяли бы статьи, указывая масштаб целого: общечеловеческое и национальное в прошлом и настоящем, интуитивно и логически воссозданное художником-историком.

Таким образом, первоначально сборник был ориентирован на «Вечера», повести которых не только идейно-тематически, но и по времени создания близки указанным фрагментам и, по меньшей мере, двум статьям задуманного сборника (потом большинство статей в «Арабесках» будет датировано 1831-1832 годами, когда выходили «Вечера»). Согласно первоначальному плану, исторические фрагменты, связанные с «Вечерами», были бы дополнены «Кровавым бандуристом» – главой исторического малороссийского романа, которую Гоголь предполагал опубликовать в журнале «Библиотека для Чтения» 1834 г., датировав 1832 г. А соединение по этому плану трех исторических фрагментов и одного современного («Учитель») обнаруживает композиционно-тематическую переключку с «Вечерами», где во второй части единственной современной из четырех была повесть о Шпоньке и было специально оговорено, что её заурядно-бытовое содержание получило (якобы случайно) – «книжную», фрагментарную форму. Картина пошлой жизни, будучи вставлена в искусственные рамки романтической поэтики, обнаруживала пародийное несоответствие стиля и смысла повествования. Отсюда обрывочность, недосказанность, некая избыточная детализация и пунктуальность, «натянутость» стиля и дисгармония художественного мира, где герои фактически оторваны от национальной истории и культуры. Здесь родовые связи (важнейшие для повествователей и героев «Вечеров») и даже обычные отношения между людьми настолько ослаблены, что могут прерваться в любой момент из-за ничтожных причин. Таким образом, угрожающие духовному единству нации раздробленность и пошлость связаны с западноевропейской «цивилизацией», вырождением характеров, проявлением в них отрицательных и/или не свойственных народному сознанию черт. Всё это подчеркнуто «несказовой», фрагментарной, художественно «ущербной» – в отличие от целостных народных повестей – романтической историей Шпоньки.

Сборник, задуманный Гоголем через два года после

«Вечеров», тоже должен был совмещать историческое и современное, но уже во всемирном масштабе, где национальное, современное, художественное оказались бы равны другим составляющим целое. Потому и фрагментарность здесь имела бы несколько иную, нежели в цикле «Вечеров», художественную «функцию». По первоначальному плану, отрывки сочетались бы на равных («Глава из романа», «Кровавый бандурист», «Учитель», «Женщина») как одновременные эпизоды культурно-исторического процесса, и тогда фрагмент «Учитель», где изображалась современная автору Малороссия, не выглядел бы исключением или какой-то особой формой, как история Шпоньки в «Вечерах», хотя своим пошло-бытовым содержанием тоже контрастировал бы с героическим прошлым Малороссии, изображенным в других фрагментах. В отличие от «Вечеров», сборник составили бы художественные отрывки и статьи, где со- и противопоставлялось бы художественное и научное, историческое и современное. Общая «мозаичная» картина в новой книге складывалась бы из многих «ликков», соединяя интуитивный и логический пути познания.

Кроме того, в предполагаемом сборнике большинство фрагментов представляло бы раннее творчество автора. Тем самым обуславливался ретроспективный взгляд на всё созданное им с начала 1830-х годов, восстанавливались единство и определенная последовательность пути писателя-ученого, обосновывалась логика его развития: от разрозненных художественно-исторических фрагментов – к повестям «Вечеров», а затем, на новом этапе познания мира и человека, – к осмыслению поднятых проблем в статьях. Такое расширение сферы сознания автора предполагало связь с этапами отражаемого культурно-исторического процесса. Тогда «книжную» фрагментарность юношеских вещей, где преобладала национально-историческая тематика, можно истолковать как интуитивное, непосредственное отражение ранних периодов развития всего мира и народа («детства» и «юности»), по романтической историософии, явно определяющей содержание сборника), далее автор обратился к национальным традициям, фольклору в цикле «Вечеров» и, наконец, перешел к обобщающему осмыслению Истории в статьях. И такая последовательность этапов духовного развития автора, обозначенная его произведениями, по-своему вторила бы этапам развития

общечеловеческой культуры.

Первоначальный план делал будущий сборник идейно-тематическим центром, где на фоне статей предшествующее творчество Гоголя предстало бы в ином, общечеловеческом масштабе, расширив «мононациональный» план изображения. Повести «Вечеров» и фрагменты в сборнике тяготели бы к новому единству – некоему художественному целому, которое бы отражало всемирно-исторический процесс на разных уровнях. Подобный исторический цикл явился бы новым этапом развития художника-историка, когда всё созданное им обретает целостность и гармонию, предваряя новые «украинские» повести будущего «Миргорода».

На деле же художественный уровень задуманного сборника изначально определяли самые ранние гоголевские произведения, зависимые от статей. Всё это могло свидетельствовать о творческом росте лишь в сопоставлении с более поздними «Вечерами». А предполагаемый состав сборника, куда бы вошли небольшие по объему произведения, напоминает упомянутый выше «авторский» альманах. «Неоригинальный», «вторичный» характер такого сборника подтверждали бы вещи, по-своему развивавшие «идеи времени». Причем большинство статей и фрагментов, заявленных в первоначальном плане, Гоголь или ранее уже публиковал под псевдонимом (статью о географии, «Главу из исторического романа»), или печатал в Журнале Министерства Народного Просвещения* с начала 1834 г. (это статьи о всеобщей и украинской истории, «О малороссийских песнях»), или готовил к печати – как статью «О средних веках» и фрагмент «Кровавый бандурист». Сборник показал бы, что есть у автора «сейчас», подтвердив его уровень художника-мыслителя, обоснованность его «ученых» претензий.

Этот замысел Гоголя, несомненно, был связан с его литературной и педагогической деятельностью в начале 30-х годов, с его студиями по всеобщей, русской и малороссийской истории, но прежде всего – с его намерением стать профессором кафедры всеобщей истории в открывающемся Киевском университете св. Владимира. В январе 1834 г. В.А. Жуковский представил «План

* Далее – ЖМНП.

преподавания Всеобщей Истории» Гоголя управляющему Министерством народного просвещения С.С. Уварову. Тот одобрил статью-план, и ее срочно напечатали [Гоголь, 1834]. В феврале Уваров пожелал, чтобы писатель высказал мнение о сборниках малороссийских песен князя Н.А. Цертелева, И.И. Срезневского, М.А. Максимовича. И уже в апреле были опубликованы посвященные украинскому средневековью гоголевские статьи «О малороссийских песнях» и «Отрывок из Истории Малороссии» [Гоголь, 1834а].

Хотя заказы Уварова, ставшего в апреле 1834 г. министром народного просвещения, успешно выполнялись, Гоголю не сообщали ничего определенного о его назначении в Киев. В мае 1834 г., извещая редактора ЖМНП К.С. Сербиновича об очередном посещении министра, Гоголь писал: «Он дал мне тему для статьи в журнал, но ничего не узнал я о моей участи» (X, 317). Дальнейший ход событий говорит о том, что С.С. Уваров продолжал испытывать молодого преподавателя. Выбор средневековой тематики для статьи, помимо научных и прагматических мотивов (таких, как вакансия профессора средневековой истории в университете), должно быть, привлек министра возможностью полемики со взглядами Ф. Гизо, изложенными в переведенном очерке [Погодин, 1834]. Оригинальная поэтическая картина средних веков, созданная молодым художником-ученым, стала бы вызовом той европейской историографии, какую во Франции олицетворял знаменитый историк (тогда он был министром народного просвещения!), уроком тем российским ученым, кто вторил европейским теориям. Недаром, когда статья «О средних веках» была закончена, Гоголь в письме от 8 июня 1834 г. доверительно сообщил Максимовичу: «...С<ергей> С<еменович> сам, кажется, благоволил ко мне и очень доволен моими статьями» (X, 322). Вслед за тем попечитель С.-Петербургского учебного округа князь М.А. Дондуков-Корсаков (председатель цензурного комитета, запретившего печатать главу «Кровавый бандурист») предложил Гоголю место адъюнкт-профессора средней истории в Санкт-Петербургском университете.

Видимо, еще в мае, пока шла работа над статьей, Гоголь решил поддержать репутацию художника-ученого с помощью сборника научных и художественных трудов и набросал его первоначальный план, начав с названия «О средних веках». Но потом, когда необходимость в «авторском альманахе» отпала, состав

сборника был кардинально пересмотрен: теперь его «вторичность», «книжность» не удовлетворяли автора и требовали большего художественного восполнения. Недаром затем в предисловии к «Арабескам» 25-летний Гоголь оговаривал несовершенство именно «старых трудов» – своих «молодых» произведений.

Как можно полагать, еще до создания первоначального плана Гоголя вынашивал иной замысел – сборника «историко-эстетической» и «современной» тематики, которая была бы представлена статьями и повестями, неизвестными читателю. В отличие от основной исторической проблематики первого сборника, параллельный ему «историко-эстетический» сборник не только декларировал бы, но и непосредственно воплощал заявленные в статьях творческие принципы автора. Композиция этого сборника, видимо, была бы несколько иная, нежели в первоначальном плане: здесь целостные историко-эстетические статьи были бы равноправны с художественными произведениями. В исторической перспективе статей повести отразили бы современное развитие человека и его искусства, что перекликалось бы с отражением современности в «историческом» сборнике и «Вечерах». Все это намного увеличило бы охват явлений действительности в потенциальном целом из трех (или четырех, включая уже задуманный «Миргород») книг. В этой перспективе современные повести о Петербурге должны были по своей тематике стать – как стали позднее в «Арабесках» – неким промежуточным звеном между всемирным и национальным, украинским и европейским.

Догадку о замысле самостоятельного историко-эстетического сборника подтверждает определенная последовательность произведений в Записной книге, где черновые варианты статей «Скульптура, живопись и музыка», «О Пушкине» («Несколько слов о Пушкине») непосредственно предшествуют началу повести «Невский проспект», а варианты статей «Об архитектуре», «Миллер, Шлецер и Гердер» – действительному началу повести «Портрет» [РМ, с. 45-51, 143-159, 165]. Из этих названий в первоначальный план попала лишь статья «Об архитектуре», а название «О Пушкине» было оттуда вычеркнуто. Вероятно, Гоголь намеренно оставил три статьи («Скульптура, живопись и музыка», «О Пушкине», «Миллер, Шлецер

и Гердер») и три начатые повести для «историко-эстетического» сборника или же части какого-то сборника. Заметим, что «Арабески» потом пополняют именно 6 произведений.

Вероятно, замыслы параллельных сборников какое-то время сосуществовали, пока не объединились в предварительном плане. Он предусматривал сочетание исторических, эстетических и педагогических статей с художественно-историческими фрагментами и повестями о современности. При этом ранние, художественно несовершенные фрагменты уже были заменены относительно целостными оригинальными произведениями о прошлом и настоящем, представлявшими новый этап творческого развития Гоголя. Так, вместо главы «Учитель» из малороссийской повести «Страшный кабан» (в предварительном плане эта глава была названа) потом в «Арабесках» появилась современная петербургская повесть «Портрет».

Итак, развитие первоначального замысла, который предусматривал сочетание всемирной и национальной тематики, исторического и современного, а также, объединяя разновременные научные и художественные опыты писателя-ученого, характеризовал его путь, привело к появлению сборника, отличавшегося особой позицией художника-демиурга и «внутренним» идейно-тематическим единством трех повестей о Петербурге (они обратили на себя первоочередное внимание современников [см.: Белинский, 1976]). Это и позволило им стать основой т. III «Повести» в первом Собрании сочинений Николая Гоголя 1842 г. Но «пестрота и разноликость» петербургского мира здесь всё же сохранила характер «арабесок».

Повести определяет явно гротескный план причудливых сближений и гипербол на грани реального, сочетание «исповеди» (от «я») с обрывочностью, иронично-карикатурное изображение действительности (как, например, в известном описании Невского проспекта), негативная оценка форм «массового» пошло-серьезного искусства, прямое их пародирование в «Клочках из записок сумасшедшего» [об этом подробнее: Гоголь, 2009, с. 474-475]. Впрочем, некая «одномоментность», ориентация на «случай из жизни», но вместе и явная литературность сближают повести с разноплановыми историческими фрагментами. И если «Главе из исторического романа» свойственно «объективное» историческое

повествование, подобное тому, что было в романах В. Скотта, то отрывок «Кровавый бандурист» явно близок по стилю «готическому» роману и французской «неистойвой словесности», а философский диалог «Женщина» подобен «философическим рассказам» Д. Веневитинова. Вместе же они – фрагменты по-своему, повести по-своему – тяготеют к большой эпической форме и тем самым подчеркивают ориентацию на роман, свойственную тогда русской литературе.

С появлением в составе сборника новых произведений усложняется и жанрово-композиционный уровень их соотносительности: статьи – художественно-исторический фрагмент – главы исторического романа – повести, подобно статьям, относительно целостные. При этом особая роль была отведена фрагменту «Жизнь»: по расположению в сборнике и проблематике он как бы соединяет первую и вторую части, произведения целостные и фрагментарные, исторические и современные, художественные и нехудожественные. И само разнообразие сопоставляемых уже по нескольким критериям форм не столько отделяет их друг от друга, сколько в известной мере «скрадывает» ступенчатостью прямое, изначально намеченное противопоставление статей и фрагментов. Все это отчасти подтверждает мысль ученых о том, что «деление произведений, вошедших в «Арабески» на художественные и исторические имеет определенную долю условности... исторические исследования Гоголя стоят на грани художественного творчества» [Карташова, 1974]. Ведь «обе области духовной деятельности в сознании Гоголя в это время максимально сближались. Ему казалось, что, осуществляя свою миссию художника, он тем самым добывает для соотечественников достоверное общественно-ценное знание о жизни» [Манн, 1969, с. 187].

Поскольку Гоголь изначально уравнивал в будущем сборнике главы исторического романа с другими фрагментами, то заявленный в примечании к этим главам отказ от *всего* романа, по-видимому, указывает, что он отдавал предпочтение «синтезу» жанров, совмещению научного и художественного. В этом плане сборник «Арабески» можно истолковать как **эквивалент** исторического романа, где художник-ученый восстанавливает как интуитивно, так и

логически весь путь человечества, объединяя разные стороны и эпохи человеческого бытия – и скрепляя распадающийся мир Словом. Сюжетом гоголевской книги становится вся духовная история человечества, которую автор отражает в своем духовном развитии и как ее наследник, и как художник-демиург, воссоздающий, в меру сил, лишь фрагменты картины мира, и как представитель своего народа, воспроизводящий моменты истории национальной, и просто как один из героев этого общечеловеческого действия. Однако на таком фоне *малороссийское* оказывалось заведомо меньше *российского* и *всемирного* как его часть. Возможно, поэтому отрывкам романа и статье «Взгляд на составление Малороссии» в сборнике предпосланы примечания, указывающие, что разнородные фрагменты поэтической истории Украины (включая статью «О малороссийских песнях») – только *части*, отразившие лишь некоторые характерные черты ее *прошедшего*.

Современность отражается другим, *петербургским* контекстом «Арабесок», связанным со *всемирным* (в Северной Пальмире представлены все прежние эпохи и культуры, все виды искусства) и *малороссийским* (в столице России, с которой Малороссия воссоединена, решалась судьба козаков, а теперь служат их потомки). Есть и то, что объединяет два контекста, – темы распада семьи или ее несложения, влекущего за собой одиночество человека в мире. В патриархальном героическом прошлом Малороссии это объяснялось прямой агрессией и религиозной экспансией Речи Посполитой. Для современной автору действительности актуален тот же конфликт, обусловленный экспансией европейской буржуазной цивилизации, но если с патриархальной семьей рушится **весь мир**, то **хаос** всё ближе. Отчетливо эти сквозные темы «Арабесок» представлены в повестях, где звучат мотивы античной, средневековой и Новой западноевропейской и русской литературы, а эпическое включает лирические и драматические элементы. Это позволяет автору – на фоне «обобщающих» статей – дать в каждой *петербургской повести* своего рода «портрет» современности.

Поэтому не случайно своей многожанровой структурой и дидактичностью «Арабески» напоминают учительные «Опыты» просветительского плана – как, например, «Опыты истории, словесности и нравоучения» М.Н. Муравьева (М., 1810) или «Опыты в

стихах и прозе» К.Н. Батюшкова (СПб., 1817). С «Опытами» книгу Гоголя также сближает ориентация автора-демиурга на универсализм. Этим и обусловлено сочетание научного и художественного методов познания и – соответственно – четкие (неизбежно схематичные, как можно заметить) пропорции художественного и нехудожественного материала, чья композиция играла роль сюжета. Кроме того, сам замысел, который оформляется во время работы с источниками по истории Украины, позволяет сопоставить гоголевскую «книгу-мир» с жанрами средневековой литературы: переводными авторскими «Шестодневами» отцов церкви (Иоанна Экзарха, Василия Великого и др.) – своего рода «энциклопедиями», где устройство мира объяснялось с христианской точки зрения, – и летописями как повествованием о прошлом и настоящем, объединявшим объективное и субъективное в своей разнородной многостилевой структуре. Важнейшее, на наш взгляд, для генезиса «Арабесок» соотношение их с летописью – в «синтезе» литературы, истории, фольклора, других искусств и естественнонаучных знаний, в «образительности» повествования, использующего приемы церковной речи, в эстетической и дидактической направленности (даже известной компилятивности, в которой упрекали Гоголя критики-современники). «Арабески» как «летопись» представляют историю человечества, запечатленную и обобщенно – в статьях (характеристика важнейших эпох, основных тенденций, деятелей, переломных моментов), и конкретно, даже иллюстративно, в повестях и фрагментах – «остановленных мгновениях» общественной жизни, где под «увеличительное стекло» искусства попадают сословия, и отдельные социальные группы, и столь же типичные для того времени и места герои (козак и шляхтич, петербургские художники, офицеры, чиновники и проч.). А типичные проявления в их душах и поступках «вечного»: духовного, Христианского и дьявольского, все больше пронизывающего мир, – и есть История.

«Всеохватность» сборника определял и некий «внутренний» символический сюжет: вначале традиционное для религиозно-учительных сочинений выражение благодарности Создателю, хвалы Творцу, затем – различные картины всеобъемлющей, все сочетающей Жизни, финал же трагически пародировал летопись и Творца

клочками записей сходящего с ума канцеляриста, чье искаженное неразумным обществом сознание отражало мир столь же фантастически и фрагментарно. Но перед тем как окончательно уйти от мира и погибнуть, герой обращался к спасительному религиозному Искусству. Только оно в «Арабесках» прогивостоит «демону», что «искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе» (III, 24). И лишь Искусство определяет апокалипсические предчувствия автора, питая и духовную, и чувственную, художественную силу его воздействия на читателя [подробнее об этом см.: Комментарии, 1994].

Цензурная история сборника «Арабески» неясна: в «Делах Петербургского цензурного комитета» (РГИА. Фонд 777) какие-либо замечания к сборнику отсутствуют. Под названием «Разные сочинения Н. Гоголя» он был отдан в цензуру в конце октября – начале ноября 1834 г. вместе с текстом второго издания «Вечеров на хуторе близ Диканьки». 10 ноября получено предварительное разрешение на публикацию обоих сборников, которое выдал цензор В.Н. Семенов. Этот литератор, выпускник Царскосельского лицея, находясь в должности с 1830 г., обычно цензуровал издания пушкинского круга: «Литературную Газету» и альманах «Северные Цветы». Вместе с тем, известно письмо, где Гоголь сообщал Пушкину: «Вышла вчера довольно неприятная зацепка по цензуре по поводу Записок сумасшедшего. Но слава Богу, сегодня немного лучше. По крайней мере я должен ограничиться выкидкою лучших мест. Ну, да Бог с ними! Если бы не эта задержка, книга моя может быть завтра вышла» (X, 346). Всё это указывает, что претензии к завершавшей сборник повести возникли при цензурном просмотре отпечатанного текста (не раньше середины декабря – ведь еще 14 декабря Гоголь писал М.П. Погодину о выходе сборника вполне утвердительно: «Ты спрашиваешь, что я печатаю. Печатаю я всякую всячину. Все сочинения и отрывки и мысли, которые меня иногда занимали <...> Я прошу только тебя глядеть на них понисходительнее». – X, 344). А «жертвенные» интонации письма: «вышла... неприятная зацепка по цензуре», теперь «немного лучше», хотя и «должен ограничиться выкидкою лучших мест», которыми, якобы, уже готов пожертвовать ради выхода книги, – позволяют предположить, что Гоголь, видимо, хотел привести Пушкина к мысли как-то повлиять на цензора (для

лицейстов последовавших курсов Поэт был легендой и кумиром). Раньше он уже советовался с Пушкиным, что и как изменить в повести «Невский проспект» для прохождения цензуры (см.: X, 347). Письмо свидетельствует о том, что другие цензурные изменения были внесены во время предварительного просмотра сборника и одобренный Пушкиным текст «Невского проспекта» не вызвал нареканий.

По-видимому, угроза цензурного вмешательства и задержки всего издания (близилась праздничная Рождественская неделя, Новый год), а также пушкинские советы обусловили решение Гоголя добавить предисловие и разделить книгу на две части, чтобы, не теряя времени, напечатать прошедшую цензуру первую часть. Для этого были срочно составлены оглавления частей, в нескольких случаях уточнены названия статей. Только спешкой можно объяснить возникшие в обеих частях *расхождения* между названием в оглавлении, на шмуцтителе и в самом заглавии (у первых трех названий в каждой части таких расхождений нет). Вероятно, потому, извещая Пушкина о появлении «Арабесок», Гоголь иронизировал, что они «ко всеобщему изумлению очутились в 2-х частях» (X, 347).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ¹

Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. / В.Г. Белинский. – М., 1976. Т. 1. – С. 178-180.

Гоголь, 1834 – Гоголь Н. План преподавания по Всеобщей Истории / Н. Гоголь // ЖМНП. – 1834. – № 2. – С. 189-209.

Гоголь, 1834а – Гоголь Н. Отрывок из Истории Малороссии. Том I, книга I, глава 1; О малороссийских песнях / Н. Гоголь // ЖМНП. – № 4. Отд. II. – С. 1-26.

Гоголь, 1937-1952 – Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: Т. I-XIV. – М.; Л., 1937-1952. Везде цит. по этому изд., указывая в круглых скобках через запятую том – римской цифрой, страницу – арабской. Курсив автора. – В.Д.

Гоголь, 2009 – Гоголь Н.В. Арабески / Изд. подгот. В.Д. Денисов / Н.В. Гоголь. – СПб., 2009. (Серия «Лит. памятники»). – 510 с.

¹ Список публикуется в авторской редакции.

Гуковский Г.А. Реализм Гоголя / Г.А. Гуковский. – М.; Л.: Гос. изд-во художественной литературы, 1959. – 532 с.

Карташова И.В. Вопросы искусства в творчестве Гоголя первой половины 30-х гг. / И.В. Карташова // Вопросы романтизма: Межвуз. сборник. – Калинин, 1974. – С. 57-73.

Комментарии, 1994 — Воропаев В.А. Комментарии // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 9 т. / Сост. и коммент. В.А. Воропаева, И.А. Виноградова. – М., 1994. Т. 6. – С. 494 и др.

Котляревский Нестор. Н.В. Гоголь. 1829-1842: Очерк из истории русской повести и драмы / Н. Котляревский. – 4-е изд. – Пг., 1915. – 572 с.

ЛТНР, 1934 – Литературная теория немецкого романтизма: Документы / Под ред., со вступ. ст. и коммент. Н.Я. Берковского. – Л., 1934. – 329 с.

Манн Ю.В. «Сквозь видный миру смех...»: Жизнь Н.В. Гоголя. 1809-1835 гг. / Ю.В. Манн. – М.: Мирорс, 1994. – 472 с.

Манн Ю.В. Русская философская эстетика (1820-1830-е гг.). – М.: Искусство, 1969. – 381 с.

МВ, 1827 – Московский Вестник. – 1827. – № 8-9; – 1828. – № 19-22.

Надеждин Н.И. «Евгений Онегин», роман в стихах. Глава VII / Н.И. Надеждин // Вестник Европы. – 1830. – № 7.

Погодин М.П. Очерк европейской истории в средние века, по Гизо / М.П. Погодин // ЖМНП. – 1834. – № 4. Отд. V. – С. 93-104.

РБ – Разные бумаги Гоголя, спасенные М.П. Погодиным от сожжения (из собрания П.Я. Дашкова) // Рукописный отдел ИРЛИ (Пушкинского Дома) РАН. Фонд 652. Опись 1. Ед. хр. 1. Л. 53.

РГИА – Российский государственный исторический архив, Санкт-Петербург.

РМ – Записная книга Гоголя, из числа принадлежавших Аксакову // Отдел рукописей РГБ. Фонд 74. Картон 6. Ед. хр. 1. Нумерация страниц дана в тексте. Здесь и далее при воспроизведении рукописных текстов прямыми скобками обозначаем зачеркнутое автором, угловыми – восстановленное или возможное прочтение.

Скотт В. О чудесном в романе / В. Скотт // Сын Отечества и Северный Архив. – 1829. – Т. 7. – № XLV. – С. 288-309.



Черняева Т.Г. О поисках творческого метода в «Арабесках» Гоголя / Т.Г. Черняева // Художественное творчество и литературный процесс. – Вып. 1. – Томск, 1976. – С. 64-78.

ЭЛ – Энциклопедический лексикон <А. Плюшара>. Т. II. – СПб., 1835. – С. 451-452; Т. XV. – СПб., 1838. – С. 178.

ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ

С.Д. ТИТАРЕНКО¹

Санкт-Петербургский государственный университет

РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ И ТРАДИЦИИ АНГЛИЙСКИХ ПРЕРАФАЭЛИТОВ: ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ²

В статье исследуются стратегии интермедиальности в поэзии русских символистов, которые возникли в результате влияния английских художников-праерафаэлитов. Главная задача – показать, что экфрасис в форме образа реального произведения становится основой символического языка и определяет визуальность художественного образа. Определяются ведущие символы праерафаэлитов, которые оказали большое влияние на формирование трансинтермедиальных образов символизма. Рассматривается проблема трансформации художественных образов Д.Г. Россетти в творчестве А. Блока и Вяч. Иванова.

Ключевые слова: Интермедиальность, английские праерафаэлиты, русские символисты, визуальность, экфрасис, трансинтермедиальный образ-символ, мифопоэтика.

S.D. Titarenko

St. Petersburg State University

RUSSIAN SYMBOLISM AND TRADITIONS OF ENGLISH PRE-RAPHAELITES: ISSUES OF INTERMEDIALISM

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

² Статья выполнена в рамках научно-исследовательского проекта № 15-34-11047 при финансовой поддержке фонда РГНФ.



The article writer examines the strategies of intermedialism in Russian symbolist poetry, which were incited by the English Pre-Raphaelite painters. The aim of the article is to show that ecphrasis as an image in a real poem becomes the core element in the symbolic language capable of determining the visuality of an artistic image. In the article, the writer defines the leading symbols of Pre-Raphaelites, who had a great influence on Russian symbolists creating their transintermedial imagery. The writer touches upon the transformation of artistic images belonging to D.G. Rossetti in the works of Alexander Blok and Viacheslav Ivanov.

Keywords: intermedialism, English Pre-Raphaelites, Russian symbolists, visuality, ecphrasis, transintermedial symbolic image, mythopoetics.

Интермедиальность в филологии и искусствознании исследуется в функциях взаимодействия и перекодировки языков различных искусств в структуре текста, метода анализа и интерпретации, «семиотического перевода» таких включений, которые несут информацию о других видах искусства [Hansen-Löve, 1993; Тишунина, 1998; Тишунина, 2002; Тимашков, 2008]. Нас будут интересовать функции создания «визуальной культуры» или «визуального поля» художественных образов русского символизма, если использовать понятия, которые вводит теоретик и историк искусства В. Митчелл [Mitchell, 2002]. Это проявление трансмедиальной интермедиальности, в основе которой лежат трансформации одного и того же сюжета и образа в живописи и поэзии [Chatman, 1981], и трансформационной интермедиальности – передачи одного образа через другой как «перевода» символических знаков и кодов [Наувард, 1988; Тимашков, 2008, с. 166].

Истоки «визуального поворота» в XX веке (Mitchell, 1994) как эпохи «уникальной или беспрецедентной в ее одержимости видимым и визуальной репрезентацией» [Mitchell, 2002, с. 171] были намечены в эстетике и в творчестве русских поэтов-символистов. Мы рассматриваем проблему интермедиальности как важную составляющую метаязыка символизма и мифопоэтики. Важным источником визуальности для них становится образность английских прерафаэлитов, интерес к живописи которых был явлением заметным в

культуре Серебряного века [Титаренко, 2011; Проскуракова, 2012; Жаткин, 2015].

Предметом рассмотрения в данной статье являются проблемы визуализации образа в поэтике символистов (и прежде всего А. Блока и Вяч. Иванова) в связи с влиянием творчества английских прерафаэлитов (Д. Россетти, Д. Миллеса, У. Ханта, Э. Берн-Джонса и др.). Визуализация понимается как один из языков интермедийности в литературном тексте и рассматривается как трансформация живописного образа в поэтический: от видения переживаемых мистических образов – к поэтическому их «переводу» в визуальные образы, в которых значимо и видимое, и невидимое.

Для нашего подхода важна выделяемая исследователями визуальности категория «видения» или «видимого/невидимого», разработанная, например, М. Мерло-Понти [Мерло-Понти, 2006], и принципы иконологии, изложенные в работах Э. Панофского [Панофский, 2007; Панофский, 2009]. «Взгляд... окутывает, ощупывает видимые вещи и прилегает к ним. Он движется на свой манер и в своем прерывистом и властном стиле, как если бы между ним и вещами была бы предустановленная гармония и как если бы он знал вещи до того, как о них узнать», – пишет М. Мерло-Понти в своей книге «Видимое и невидимое» [Мерло-Понти, 2006, с. 193]. То есть видимое есть путь к невидимому и трансцендентному, «оно представляет собой естественное продолжение и вызревание видения», как это понимает Мерло-Понти в своей работе «Око и дух» [Мерло-Понти, 2007, с. 113]. «И тогда появляется видимое второго порядка, производной силы – чувственно-телесная сущность, или икона первого» [Мерло-Понти, 2007, с. 115]. Картина, которую видит глаз, по его мнению, это не фиксированная реалья, а рождающееся Бытие, которое помогает видеть мир с участием этой картины. Образ, согласно логике его размышления, – это не калька, копия или дубликат, он оказывается «внутренним внешним и внешним внутренним», это «диаграмма жизни действительного», поэтому картина «представляет на обзор глазу штрихи видения изнутри» [Мерло-Понти, 2007, с. 115]. Иконология, как ее трактует Э. Панофский, предполагает ориентацию на субъективные «символические ценности», интуицию и индивидуальные приемы, а не только на сложившуюся традицию и иконографический канон [Панофский, 2007, с. 650-652].

Влияние английской живописи стало важнейшим импульсом интермедиальности в поэзии А. Блока, Вяч. Иванова, К. Бальмонта, В. Брюсова, А. Белого. Значение живописи английских прерафаэлитов для поэзии символистов заключалось во множественности причин.

Первая из них коренится в том, что прерафаэлитское движение, ассимилировавшее средневековый принцип ноуменальности образа, понималось В. Брюсовым, Вяч. Ивановым, И. Анненским, Н. Минским как один из источников русского символизма. Идеи нового эстетизма, ознаменованная и преобразования языка живописи и поиски нового синтеза были основой эстетических принципов как теоретиков движения – Д. Рескина, У. Морриса, так и художников-прерафаэлитов. В своей ранней работе «К истории символизма» (1897) Брюсов писал об опыте английских прерафаэлитов как попытке «пробуждения» мистического сознания и погружения его в мир метафизических платоновских «идей», о стремлении выразить представления об «иной» реальности через визуализацию женского образа, о соединении в художественном образе чувственного и сверхчувственного (трансцендентного). «Путь был расчищен для новой поэзии», – заключал он [Брюсов, 1937, с. 270-271]. Н. Минский дал анализ новаций Э. Берн-Джонса [Минский 1899]. И. Анненский связал проблемы художественного образа в поэзии с принципами прерафаэлитов. Ссылаясь на высказывание Горация, что живописи подобна поэзия, в своей статье «Что такое поэзия», он пишет о новых принципах лиризма, считая, что «поэт вслед за живописцем входит в новое, чисто эстетическое общение с природой (за Тернером, Берн-Джонсом, Рескиным)...» [Анненский, 1911, с. 57].

Важно было мистико-психологическое содержание образов-видений художников-прерафаэлитов и их символический потенциал. В статье «Две стихии в современном символизме» Вяч. Иванов, отмечая в поэзии символизма открытие высших состояний мистического созерцания, указывал на необходимость возвращения к средневековой мистике, приводя в пример прерафаэлитское братство, открывшее, по его мнению, некую тайну о внутренней жизни мира. Читая статью Вяч. Иванова, Блок оставил на принадлежащем ему экземпляре многочисленные пометы. Одна из них касается признания за поэзией символизма поиска ключей к средневековой мистике, «предчувствие

нового откровения явной тайны о внутренней жизни мира и смысле ее» (отчеркнуто на полях) [Иванов, 1909, с. 274; Библиотека А.А. Блока, 1984, с. 294]. Вяч. Иванов писал, что «реализм, романтизм и прерафаэлитское братство <здесь и далее подчеркнуто Блоком. – С.Т.> – оба эти потока влились в жилы современного символизма и сделали его явлением гибридным, двуликим», то есть основанным на борьбе противоборствующих начал – эмморфозы и метаморфозы (или начал «ознаменования и начало преобразования») [Иванов, 1909, с. 252, 260]. Интересна также статья Вяч. Иванова «О Новалисе», где он отмечает связь между романтизмом и символизмом, осуществившуюся в XIX веке, благодаря прерафаэлитам, и ставит открытия английских художников в один ряд с явлением А. Шопенгауэра, Р. Вагнера, Ф. Ницше [Иванов, 1987, с. 253]. Открытие А. Шопенгауэром зрительно-визуального восприятия для проникновения в мир «идей» было важнейшим обоснованием новой парадигмы художественности, укорененной в визуальном опыте. Шопенгауэр продемонстрировал возможности художественной компенсации как расширения понимания бытия мира, о чем пишут современные исследователи, анализируя философскую эстетику Шопенгауэра [Исаев, 2013].

Второй важной предпосылкой интереса символистов к живописи прерафаэлитов стала гибкость и подвижность их живописных образов и способность к трансформациям, обусловленная полифункциональным знаковым характером мифологизма живописи. Это и мир античных богинь, и галерея христианских образов, и мифология библейских и литературных ангелизированных и демонизированных женских архетипических образов-символов. Мод Бодкин в книге «Архетипические паттерны в поэзии» («Archetypal patterns in Poetry») пишет, что, вслед за Юнгом, она понимает, что архетипические образы – это следы глубоких впечатлений от многих влияний, возникающие в сознании [Bodkin, 1934, с. 1, 3]. Она использует понятие «культурная модель», которое берет из психологии и антропологии. «Культурная модель» прерафаэлитов возникает в поэзии русских символистов как отражение развиваемого ими мифа о Вечной Женственности, отсылающего к образам Данте, Шекспира, Гете, философии Владимира Соловьева. Живопись английских прерафаэлитов, сделавших женский образ архетипической моделью переживания Музы, Анимы, возлюбленной как души художника,

понималась символистами и их современниками как трансцендентный образ невидимого («женственного»). Художественный образ создается как событие переживаемого опыта на границе видимого и невидимого. Е. Петровская, анализируя теорию образа М. Мерло-Понти в книге «Теория образа», пишет, что в структуре образа «невидимое не находится по ту сторону мира: принадлежа этому миру, оно является невидимым этого самого мира» [Петровская, 2010, с. 59]. «Прерафаэлиты, – пишет Л. Геллер, анализируя принципы экфрасиса в теоретическом аспекте, – создают не иллюзионистическую копию, а модель мира» [Геллер, 2002, с. 10].

Поэтому проблема интермедальности в поэзии русских символистов связана не с формированием описательного экфрасиса как текстуализации визуальности, но проективного – создания воображаемой картины мира на основе узнаваемых приемов или ассоциаций. Проективный экфрасис укоренен в имагинативном образе. Имагинативный образ доступен в духовном зрении, как у Данте, о чем Вяч. Иванов писал в статье «О границах искусства» (1913). Подобный образ может иметь разные формы воплощения. Происходит трансформация экфрасиса как описания реальной картины в «экфрастическую интенцию» – образ, сохраняющий следы воображаемого переживания (воздействия) картины. Экфрастическая интенция (понятие М. Цимборской-Лебоды) [Цимборска-Лебода, 2002] способствует формированию иллюзионистического образа, существующего в воображении. Он может быть трансмедальным как вариация одного и тоже нарратива или трансформационным, так как речь идет о трансформации языков одного медиа в тексте другого.

В этом плане интересно влияние живописи прерафаэлитов на поэзию А. Блока и Вяч. Иванова. Мы берем для анализа лишь некоторые стихотворения Блока и Вяч. Иванова, в которых создаются образы, навеянные картинами Миллеса или Россетти и других художников, так как многогранный анализ – тема специального и обширного исследования. Иллюзионистический образ предполагает трансформацию экфрасиса в символический визуальный код – «экфрастическую интенцию».

В экземпляре журнала «Новый путь» (1903. № 6), сохранившемся в библиотеке Блока [Библиотека А.А. Блока, 1986, с.

187], имеются его пометы на переводной статье Р. Мутера «Россетти, Берн Джонс и Уоттс». Обобщим суть заинтересовавших Блока принципов прерафаэлитов. Во-первых, что искусство было для Россетти не «копией природы», но созданием «эстетизма утонченных фигур», умением «”слагать жизнь из впечатлений искусства и только из них”» [Мутер, 1903, с. 23], большую роль играла «трепетная чувственность» «вибрирующая чувственность», подход к картинам, как к «мыслям» [Мутер, 1903, с. 24, 30, 27], был важен образ женщины-музы. Красота женщин у Россетти, как пишет Мутер, – «не исключительно физическая» (отчеркнуто Блоком на полях), она имеет психическую напряженность, где телесное – знак душевного настроения [Мутер, 1903, с. 32].

С градацией ликов Вечно-Женственного, основанной на автобиографическом мифе, Блок мог встретиться в книге И. Иессена «Россетти» (сохранилась в личной библиотеке Блока) [Iessen, 1905; Библиотека А.А. Блока, 1986, с. 100]. Реальные женщины (Э. Сиддал и Дж. Моррис) становятся для Россетти воплощением различных религиозных, мифологических и литературных образов: от Лилит, Астарты, Елены Троянской, Прозерпины, Пандоры – до Девы Марии, Девы Святого Грааля, Марии Магдалины, Беатриче, Офелии, Небесной Возлюбленной и др. Картины-аллегории воплощают мистиерию души, внутренняя драма репрезентируется через взгляд, жест, тень, цвет, композиция является способом «внушения» определенной идеи.

Возьмем, к примеру, прерафаэлитский миф об Офелии, сложившийся в творчестве Миллеса, Хьюза, Уотерхауза, которые иллюстрировали произведения Шекспира. С этими иллюстрациями Блок был знаком по собранию сочинений У. Шекспира, изданном в 1902-1904 гг. под редакцией С.А. Венгерова, сохранившемуся в его библиотеке [Библиотека А.А. Блока, 1985, с. 378]. Среди иллюстраций есть репродукции известных картин Миллеса и Хьюза, которые создают неповторимый образ прерафаэлитской Офелии. Образы Офелии в указанных картинах близки облику жены А. Блока – его Прекрасной Дамы – Любови Дмитриевны Менделеевой-Блок. Она исполняла роль Офелии в домашних спектаклях в усадьбе Блока – Шахматове. В картине Миллеса «Офелия» (1852) образ Офелии двойственен: он реален и декоративен (тяжелое платье с рассыпанными цветами, тянущее вниз)

и одновременно отрешен от реальности (бледное фарфоровое лицо). Он вписан в зеленый холм и полупрозрачный ручей у корней на картине.

С картиной Миллеса соотносится стихотворение Блока «Офелия в цветах, в уборе...» (1898), заканчивающееся строками: «А мимо тихо проплывало / Под ветками плакучих ив / Ее девичье покрывало / В сплетенье майских роз и нимф» [Блок, 1999: 4, с. 62]. Комментаторы указывают, что в черновых вариантах оно было вторым в цикле «Офелия» после стихотворения «Есть в дикой роще у оврага...» [Блок, 1999: 4, с. 447]. Возможно, цикл создавался под влиянием указанной картины Миллеса. Стихотворение Блока «Есть в дикой роще у оврага...» (1898) [Блок, 1997: 1, с. 17] воплощает прерафаэлитский мотив двойственности: трансформацию Офелии в нимфу и одновременно мотив перехода от жизни к смерти. Офелия уподобляется цветам, плывущим по воде, покрывалу, делается бесплотной и невидимой, но ее присутствие «разлито» («опрозрачено») в окружающей природе. В стихотворении женский образ растворен в пейзаже, как и у Миллеса, и имеет статус чистой иллюзии – женственной тени Офелии. Знаком «тени» Офелии являются ее рассыпанные цветы на платье, тянущем вниз, в глубину омута. Таким образом, в стихотворении А. Блока создан образ, ставший видением мистического воображения. Живописная природа (зеленый холм, поток воды, корни деревьев, как и у Миллеса) – визуальный метонимический знак женского образа, Но и у Миллеса, и у Блока ощутимо выражено состояние гармонии природы, воплощенной утонченной красоты Офелии и драматизм смерти.

Возможно, картина Миллеса оказалась созвучной философии В.С. Соловьева, влияние которой испытал Блок. Согласно идее Соловьева – Мировая Душа – единая природа, она мыслится как живое существо. Поэтому стихотворение передает мистическое видение «развоплотившейся» возлюбленной, ставшей частью природы или областью чистой идеи.

Можно предположить, что под влиянием английской живописи прерафаэлитов в визуальной поэтике А. Блока формируются принципы живописного стиля, о котором писал искусствовед, современник А. Блока, Генрих Вёльфлин в книгах «Классическое искусство» (1889) и «Ренессанс и барокко» (1888). Блок мог знать эти книги, тем более, что

их переводы были изданы на русском языке в Санкт-Петербурге в 1912-1913 годах. Понятие «живописный» стиль, по мнению Г. Вельфлина, отличается от «линейного» или «графического» тем, что живописное создает иллюзию движения. Для живописного стиля характерна неуловимость образа, его изменчивость, экспрессия, незавершенность фигур, мотив перекрывания одного предмета другим [Вельфлин, 2004, с. 72-82]. У Блока живописно-колористическое восприятие женского образа основано на взаимодействии линии и цвета, неуловимости визуального образа.

Архетипический образ женщины-души как переживание умирающей и погруженной в транс возлюбленной (Э. Сиддаль) по аналогии с Беатриче Данте был создан Д.Г. Россетти в картине «Beata Beatrice» (Беатриче Благословенная) (1864-1870). Он воплотил состояние перехода души умирающей жены Э. Сиддаль. Это духовно-мистический образ готической души, устремленной ввысь и находящейся в состоянии перехода от земли на небо. Репродукция данной картины Россетти была опубликована в подборке ранних стихотворений Блока «Из Посвящений» в третьем номере журнала «Новый путь» за 1903 год. Репродукция картины содержится также в книге из личной библиотеки А. Блока [Jessen, 1905, p. 56; Библиотека А.А. Блока, 1986, с. 100]. О восприятии картины Россетти Эллис писал Блоку в 1907 году: «Ваша “Прекрасная Дама” для меня, если и не Beata Beatrice, то Матильда из “Чистилища” Данте, к<ото>рая погружает его в Лету, заставляя забыть все земное, и уготовляет его душу и тело для видения Беатриче! <...> Может ли современная душа молиться образам средневековья?.. Да! Стоит для этого пересмотреть картины Габриэля Россетти!» [Письма Эллиса к Блоку, 1981, с. 283]. Д.Г. Россетти, по словам современницы А. Блока – З. Венгеровой, вырос среди поклонения Данте [Венгерова, 1897, с. 23]. Под влиянием Данте у него сложился принцип композиции, «как будто просветленная и примиренная душа с грустью вспоминает свои прежние страдания и освещает их познанным ею светом» [Венгерова, 1897, с. 25].

«Beata Beatrice» Россетти формирует прерафаэлитский канон изображения погруженной в сон-транс возлюбленной, которая развоплощается, переходя с земли на небо. Возможно, что под его влиянием создан образ возлюбленной в стихотворении Блока «В бездействии младом, в передрагветной лени...» (1901). Но поэт

уходит от изображения женского тела к иллюзионистическому визуальному образу видения, который несет символическую нагрузку. Динамика движения (вознесения) возлюбленной с земли на небо выражается с помощью глаголов, передающих семантику полета: «себя перенесла» и «с солнцем потекла» [Блок, 1997: 1, с. 64]. Здесь намечен переход от реального – к реальному, как и у Россетти. Комментаторы совершенно верно замечают, что «в позднейшем (от 19 февраля 1903 года) письме к А. Белому» Блок истолковывает образ как «неожиданный» уход «Подруги» из земного мира [Блок, 1997: 1, с. 478].

Россетти через пластику тела изображает жизнь души. Блок стремится передать видимое через очертания невидимого: он воспроизводит астральное превращение героини, а не создает целостный образ возлюбленной, погруженной в транс, как у Россетти.

Это погружение в транс, присущее Россетти, притягивало и другого поэта-символиста – Вяч. Иванова. Например, его известное стихотворение «*Transcende te ipsum*» («Превзойди самого себя») из сборника «Прозрачность» (1904) не содержит развернутого описательного экфрасиса картины английского художника-прерафаэлиты Д.Г. Россетти «Видение Рахили и Лии Данте» («*Dante's Vision of Rachel and Leah*»), а трактует видение двух жен Иакова как иносказание. Целью этого является стремление постичь высший смысл надписи, воспроизводящей слова бл. Августина «*Transcende te ipsum*», данные в заглавии. Лия и Рахиль являются в стихотворении не только аллегориями деятельной и созерцательной жизни, как у Данте или Россетти, а визуальными символами сознания. Нетрудно убедиться, что в стихотворении Иванова Лия и Рахиль, погруженные в транс, становятся знаком очищения от всего чувственного и телесного и воплощением «единой Жены» – *Anima Mundi*. «Темное дно» в стихотворении Вяч. Иванова – визуальный образ картины Россетти, в котором на дне купели из двух стоящих над ней женских образов отражается один, и визуальный образ трансформации. Это также образ бессознательного, он может восприниматься как аллегория души, еще не обретшей божественного света в соответствии с названными в заглавии словами Августина. У Вяч. Иванова сюжет о страдающей Рахили и Лии претворяется в символический образ мистического

постижения человеком самого себя через сущность своей разделенной души, и стихотворение тяготеет к форме классической эмблемы, на что нами было указано [Титаренко, 2010].

Можно сравнить указанный текст со стихотворением Иванова «Пан и Психея», написанном на мотивы одноименной картины Э. Берн-Джонса. Позиция субъекта сознания в стихотворении подчеркивается словами: «я видел», «я слышал». Это позиция присутствия субъекта сознания в пространстве изображенной картины. Стихотворение «Transcende te ipsum» отличается неприсутствием субъекта сознания в создаваемом пространстве видимого. Его заменяет некая метапозиция «Сверх-Я». Видение двух жен Иакова – Рахили и Лии знаменует проникновение в запредельное поле метафизических сущностей и символизацию «Идеи идей» – Софии, понимание которой доступно некоему «Сверх-Я»: «Как двум вожжам послушны удила/, Так ей – дела, а той – мечты благие. /Ей Отречение имя, – чьи дела;/ Той – Отрешенье. Вечная София...» [Иванов, 1971, с. 747].

Андрогинная тематика, присущая Вяч. Иванову, присутствует в одном из самых значительных проводников дантовской темы у Д.Г. Россетти-поэта – втором сонете из цикла «Ивовая роща» («Willowood») [Россетти, 2005, с. 127]. Сборником стихов Россетти Вяч. Иванов очень дорожил. «Жаль, не со мной стихотворения D.-G./Rossetti», – писал он Л.Д. Зиновьевой-Аннибал в письме от 26-28 января 1902 года из Афин и просил прислать ему книгу [Иванов Вячеслав, Зиновьева-Аннибал Лидия, 2009, с. 184]. Строки из стихотворения «Ивовая роща» Россетти Иванов использует в качестве эпиграфа к стихотворению «Зеркало Эроса» из сборника «Кормчие звезды»: «While fast together, alive from the abyss / Clung the soul-wrung implacable close kiss» (D.-G. Rossetti) [Иванов, 1971, с. 591] (Доколь они были тесно вместе, живые над бездной, уста их единились в исторгнутом из души, неумолимо-слитом лобзании. – перевод О.А. Шор) [Иванов, 1971, с. 862]. Фраза отсылает к Пятой песне «Ада» «Божественной комедии» Данте, где появляются неразлучные тени Паоло и Франчески. Возлюбленные оказались в аду из-за зова страстей и нарушения долга. Эпизоды истории любви Паоло и Франчески нашли отражение в трехчастной живописной росписи Россетти «Паоло и Франческа да Римини» («Paolo and Francesca da Rimini») (1862). Стихотворению Иванова созвучна живописная композиция из триптиха

Россетти, где прильнувшие друг к другу возлюбленные изображены в вихре пламени. Здесь дано одновременно преломление символической образности из Пятой песни «Ада» Данте через трансформацию видений Россетти и как живописца, и как поэта. Образ росписи Россетти и андрогинный образ возлюбленных в сонете из цикла «Ивовая роща» трансформируется в видение невидимого в стихотворении Иванова: «Куда, куда / По сизым грядам, / Пугливый рой/Доверчивых крыл?» [Иванов, 1971, с. 592]. Образ крылатых теней возлюбленных – визуальный символ в поэтическом тексте. Это образ андрогинности как символ зеркала Эроса: «Рука с рукой, / С устами уста...», «Слиты на миг, / Глядим в немую/Вечность очей – / Бессмертную, вечную вечность... » [Иванов, 1971, с. 592].

Живопись Россетти, основанная на традициях Данте, как и его поэзия, помогает Блоку и Вяч. Иванову по-новому видеть мир, она создает принципиально иной тип зрения-узрения, живописные образы трансформируются и становятся внутренними видениями и озарениями. В поэзии продолжается внутренняя жизнь образов живописи. Язык восприятия принципов Россетти у Вяч. Иванова, как и у Блока, становится языком «визуальных понятий», которые формируют специфический тип живописного стиля. Характерен процесс разложения целостного образа на его составляющие (цвет, свет, тень, штрих, характер линии, динамику объемов, введение иллюзионистических образов и пр.) и их включение в разнородные контексты как создание новой и высшей символической реальности. Средством воплощения становятся визуальные средства: линия, силуэт, колористика, мимика, жест. Стремясь к созданию трансмедиального образа, символисты используют приемы визуализации на основе усвоения и трансформации прерафаэлитизма. Визуальный «образ мыслится не как отражение или изображение реального или вымышленного объекта, а как событие, переживаемое наряду с другими видами опыта», как считает С. Зенкин, рассматривая проблему визуальности в XX веке [Зенкин, 2012, с. 302]. Анализируя теории образа, рассмотренные в книге Е. Петровской «Теория образа», в своей рецензии «Образ, медиум, медиация» он отмечает, что подобная концепция образа дает парадоксальное и важное для современной теории следствие: включение в визуальный образ не только зримого, но

и не-зримого. Обобщая современные концепции визуальности, он указывает на французские исследования визуальности [PENSER L'IMAGE, 2010], в которых невидимое понимается как перспектива и движение образа, «жизнь тела», реализуемая в жесте, пластике, динамике фона, «иконических отличиях», связывающих видимый образ с его иконической сущностью, или имманентное с трансцендентным [Зенкин, 2012].

Таким образом, символисты, продолжая поиски романтиков, намечают в модернистской культуре кардинальный «перелом» от проблемы синтеза искусств к их медийности как сложной системе взаимодействия символических кодов разных искусств в структуре текста. Интермедальность становится основой теургической эстетики и поэтики и реализуется как стратегия мифотворчества. Она осуществляется не только в целях создания мифопоэтического образа, сюжета или мотива, но и мифотектоники текста и выступает как порождающий принцип, где большую роль играет символический трансмедальный образ, переживаемый как видение поэта.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Анненский, И.Ф.** Что такое поэзия / И.Ф. Анненский // Аполлон. – 1911. – № 6. – С. 51-57.
- Библиотека А.А. Блока:** Описание: В 3 кн. / БАН СССР, Институт русской литературы АН СССР / Изд. подг. О.В. Миллер, Н.А. Колобова, С.Я. Вовина. – Л., 1984-1986. – Кн. 1-3.
- Блок, А.А.** Полное собрание стихотворений и писем: В 20 т. / А.А. Блок. – М.: Наука, 1997-1999. – Т. 1-4.
- Брюсов, В.Я.** К истории символизма / В.Я. Брюсов // Лит. наследство. Т. 27-28. – М.: Наука, 1937. – С. 268-274.
- Венгерова, З.** Литературные характеристики. Кн. 1. / З. Венгерова. – СПб., 1897.
- Вёльфлин, Г.** Ренессанс и барокко / Г. Вёльфлин. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 287 с.
- Геллер, Л.** Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. – М.: Изд-во «МИК», 2002. – С. 5-22.
- Жаткин, Д.Н.** Данте Габриэль Россетти и Серебряный век русской литературы (А.А. Блок, члены литературного общества

«Аргонавты») / Д.Н. Жаткин // Вестник Бурятского государственного университета. – 2015. – № 10. – С. 106-110.

Зенкин, С.Н. Образ, медиум, медиация (Заметки о теории, 26) / С.Н. Зенкин // Новое литературное обозрение. – 2012. – Т. 113. – С. 302-311.

Иванов, Вяч. Две стихии в современном символизме // Иванов Вяч. По звездам. Статьи и афоризмы / Вяч. Иванов. – СПб.: Оры, 1909.

Иванов, Вяч. Собр. соч.: В 4 т. – Брюссель, 1971-1987. Т. 1-4.

Иванов, Вячеслав, Зиновьева-Аннибал Лидия. Переписка: 1894-1903. Т. 2. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 616 с.

Исаев, С.Г. Шопенгауэр о принципах художественной компенсации // Мир лингвистики и коммуникации: электронный научный журнал. – 2013. Т. 1. – № 30. – С. 26-31.

Мерло-Понти, М. Видимое и невидимое / Пер. с фр. О.Н. Шпарага. – Минск: Логвинов, 2006. – 400 с.

Мерло-Понти, М. Око и дух // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия. – М.: Прогресс-традиция, 2007. – С. 112-121.

Минский, Н. Сэр Эдвард Берн-Джонс // Мир искусства. – 1899. Т. 1. – С. 10-14.

Мутер, Р. Россетти, Берн Джонс и Уоттс // Новый путь. – 1903. – № 6. – С. 22-46.

Пановски(й), Э. Иконография и иконология // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия. – М.: Прогресс-традиция, 2007. – С. 641-655.

Пановский, Э. Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 430 с.

Петровская, Е. Теория образа. – М.: Изд-во РГГУ, 2010. – 281 с.

Письма Эллиса к Блоку (1907) / вступ. ст., публ. и комментарии А.В. Лаврова // Литературное наследство. Т. 92: Александр Блок. Новые материалы и исследования: в 5 кн. – М.: Наука, 1981. – Кн. 2. – С. 273–291.

Проскуракова, М.А. Творчество прерафаэлитов в оценке Александра Бенуа // European Social Science journal. – 2012. – № 1 (17). – С. 358-362.

Россетти, Д.Г. Дом жизни. Поэзия. Проза / Пер. с англ. СПб.: Азбука-классика, 2005. – 560 с.

Тимашков, А. К истории понятия интермедиальности в зарубежной науке // Интермедиальность в русской культуре XVIII века / Под ред. И.П. Смирнова и О.М. Гончаровой. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2008. – С.160-168.

Титаренко, С.Д. Проблема интермедиальности и традиции «Эмблемат» у Павла Флоренского и Вячеслава Иванова // *Mistrzowi I Przyjacielowi: Pamięci Profesora Zbigniewa Barańskiego* / Red. Anna Paszkiewicz. – Wrocław, – 2010. – С. 411-422.

Титаренко, С.Д. А. Блок и прерафаэлиты (О некоторых визуальных источниках и природе трансформаций архетипического образа Вечной Женственности // Александр Блок: Исследования и материалы / Отв. ред. Н.Ю. Грякалова. – СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2011. – С.113-142.

Тишунина, Н.В. Проблема взаимодействия искусств в литературе западного символизма // Синтез в русской и мировой художественной культуре. – Ярославль: Ремдер, 2002. – С. 100-110.

Тишунина, Н.В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: Опыт интермедиального анализа. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1998. – 180 с.

Цимборска-Лебода, М. Экфрасис в творчестве Вяч. Иванова // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. – М.: Изд-во «МИК», 2002. – С. 53-70.

Bodkin, M. Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination. – London-Oxford-New-York, 1934.

Iessen, I. Rossetti. – Leipzig, 1905.

PENSER L'IMAGE / Ed. E. Alloa. – Dijon: Les Presses du reel, 2010.

Mitchell, W.J.T. Showing seeing: a critique of visual culture // Journal of visual culture. – London, 2002. – Vol. 1, – N 2. – P. 165–181.

Mitchell, W.J.T. The Pictorial Turn // Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. – Chicago & London: The University of Chicago Press, 1994.

Chatman, S. What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa) // On Narrative. – Chicago; London, 1981. – P. 117-136.



Hayward, P. Echoes and Reflections. The Representation of Representations//Picture This! Media Representation of Representations of Visual Art and Artists. – London;Paris, 1988. – P. 1-25.

Hansen-Löve, A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst - Am Beispiel der russischen Moderne // Dialog der Texte. Ham-burger Kolloquium zur Intertextualität / Hg. von W. Schmid und W. D. Stempel (Wiener Slawist. Almanach, Sonderb. 11). – Wien, 1983. – S. 291-360.

НАРРАТОЛОГИЯ

С.А.ГОЛУБКОВ¹

Самарский государственный университет

О ДВУХ ЭПИЗОДАХ В ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ АНИМАЛИСТИКИ

В статье идет речь о функции анималистской образности в литературе. Объектом пристального внимания становятся два литературных текста – рассказ Ф.М. Достоевского «Необыкновенное событие, или пассаж в Пассаже («Крокодил»)» и рассказ прозаика XX века М.Козырева «Крокодил». У зоологизмов много выразительных функций. В данных случаях анималистские образы становятся вариантом фабульного обстоятельства.

Ключевые слова: анимализм, бестиарий, зоологизм, фабула, анекдотическая ситуация, алогизм, абсурд, Ф. Достоевский, М. Козырев.

S.A. Golubkov²

Samara State University

ON TWO EPISODES IN THE HISTORY OF RUSSIAN LITERARY ANIMALISM

The article deals with the functions of animalistic imagery in literature. The object of study is two literary texts – a short story by F. M. Dostoyevsky “The Crocodile. An Extraordinary Incident” and a short story “Crocodile” by a twentieth century writer M. Kozyrev. Zoonyms have quite a number of expressive functions. In the analyzed stories, the images become animalistic versions of anecdotal circumstances.

¹ Сергей Алексеевич Голубков, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского государственного университета

Key words: animalism, the bestiary, zoonym, plot, comical situation, alogism, absurdity, F. Dostoyevsky, M. Kozyrev.

Корпус анималистской образности в русской литературе весьма обширен и разнообразен. Тут и ершовский Конек-горбунок, и щедринские Премудрый пескарь с Карасём-идеалистом, и толстовский Холстомер с купринским Изумрудом, и изысканный жираф Гумилева, и кролики и удавы Фазиля Искандера. Корней Чуковский выпустил в литературное пространство разношерстных (в буквальном смысле этого слова) пациентов Айболита, которых заботливый доктор лечит, как помнится, шоколадом и гоголем-моголем. А строчки из сказки того же автора «Тараканище», написанной в 1921 году, памятливы многим поколениям читателей. У всех этих персонажей разные литературные функции, разные способы художественного воплощения.

В этом ряду нашлось место и такому экзотическому для российских просторов животному, как крокодил. Правда, в двух произведениях, о которых пойдет дальше речь, он выступает отнюдь не как аллегория, не как символический герой, а, скорее, как вариант чисто фабульного *обстоятельства*, ведь все события будут разворачиваться *вокруг него, в связи с ним...* Крокодил тут – некая первопричина возникшей ситуации.

В далеком 1865 году читатели второго номера журнала «Эпоха» могли натолкнуться на весьма любопытную публикацию рассказа Федора Достоевского «Необыкновенное событие, или пассаж в Пассаже». При перепечатке этого произведения в собрании сочинений писателя рассказ получил название «Крокодил». Текст имел и весьма интригующий подзаголовок: «Справедливая повесть о том, как один господин, известных лет и известной наружности, пассажным крокодилом был проглочен живьем, весь без остатка, и что из этого вышло». Фабула рассказа имела анекдотическую природу. Такое построение, кстати, было вполне характерно для Достоевского. Можно вспомнить, например, написанный в той же манере рассказ «Скверный анекдот», опубликованный тремя годами раньше в журнале «Время».

В центре анекдота всегда находится некий смысловой обрыв, случай (случайная ситуация, неожиданная фраза-каламбур). Так, герой

рассказа Ф. Достоевского чиновник Иван Матвеевич, посетивший редкий аттракцион (показ крокодила) в Пассаже, становится жертвой собственной беспечности и напускной храбрости. «– О, не бойся, друг мой, – прокричал нам вслед Иван Матвеевич, приятно храбрясь перед своею супругою. – Этот сонливый обитатель фараонова царства ничего нам не сделает, – и остался у ящика. Мало того, взяв свою перчатку, он начал шекотать ею нос крокодила, желая, как признался он после, заставить его вновь сопеть» [Достоевский, 1973, с. 181-182]. Далее крокодил, разъярившись, проглатывает незадачливого чиновника.

Что удивительно, последовавшая затем реакция на происходящее резко разделяет потрясенных свидетелей происшествия. Жена чиновника Елена Ивановна, осознав внезапную утрату мужа и желая его спасти, «выкрикивала, как иступленная, одно только слово: «Вспороть! Вспороть!», а вот немец-хозяин аттракциона и его мать боятся потерять своего крокодила-кормильца: «Унзер Карльхен, унзер аллерлибстер Карльхен вирд штербен! – выла хозяйка» [Достоевский, 1973, с. 183]. Хозяин аттракциона громогласно объявляет всем, что его отец и дед занимались показом крокодила, это их давняя семейная традиция, что этот аттракцион «вся Европа знает».

Острые сатиры писателя направлено на то, что можно назвать избыточной зависимостью человека от общественного мнения. Здесь фактически сталкиваются две логики. Одна – логика элементарного здравого смысла. Другая – параллельная логика абстрактных рассуждений, порой оторванных от жизни. Вполне понятный призыв Елены Ивановны вспороть крокодила, чтобы извлечь несчастного мужа, получает резко критическую оценку со стороны случайного очевидца: «Вы немедленно будете освистаны в хронике прогресса и в сатирических листках наших...» [Достоевский, 1973, с. 184], ведь надо быть милосердными к животным. Абсурдность ситуации усиливается голосом уцелевшего Ивана Матвеевича. Чиновник из чрева крокодила заявляет, что он «проглочен без всякого повреждения», и выражает беспокойство только по поводу того, «как взглянет на сей эпизод начальство» [Достоевский, 1973, с. 185]. Писатель сталкивает обыкновенный *здравый смысл* (согласно которому надо просто немедленно спасать человека) и некие «*высшие*» *соображения, политиканство* (как, скажем, происшедшее будет воспринято



европейским общественным мнением в символическом плане): «...едва только капитал привлеченного крокодила удвоился через Ивана Матвеича, а мы, чем бы протезировать иностранного собственника, напротив, стараемся самому-то основному капиталу брюхо вспороть» [Достоевский, 1989, 1, с. 190]. Анекдотическая ситуация парадоксально меняет и самого Ивана Матвеевича – из невольной жертвы хищника он превращается в самовлюбленного и амбициозного проповедника: «В результате – я у всех на виду, и хоть спрятанный, но первенствую. Стану поучать праздную толпу. Наученный опытом, представлю из себя пример величия и смирения перед судьбою! Буду, так сказать, кафедрой, с которой начну поучать человечество» [Достоевский, 1989, 1, с. 194]. В луче направленной авторской сатиры высвечивается социальная демагогия, неумеренное красноречие, разноликая ярмарка тщеславия и политического верхоглядства. Герой кокетливо смотрит в зеркальце общественного мнения. Обретающийся во чреве крокодила Иван Матвеевич печется не о немедленном собственном спасении, а отвлеченно и праздно размышляет: «В моем тесном убежище одного боюсь – литературной критики толстых журналов и свиста сатирических газет наших. Боюсь, чтоб легкомысленные посетители, глупцы и завистники и вообще нигилисты не подняли меня на смех. Но я приму меры. С нетерпением жду завтрашних отзывов публики, а главное – мнения газет» [Достоевский, 1989, 1, с. 198-199].

Анекдотический случай обрастает различными версиями, приводимыми в печатных изданиях, и повествователь их подробно излагает, обильно цитируя газетные тексты. В итоге вся газетная полемика свелась к неизменному и весьма легковесному противопоставлению Европы и России. Этот анекдот в итоге, как и упомянутый рассказ 1862 года «Скверный анекдот», тоже оказался «скверным». Обычно рассказ Достоевского «Крокодил» трактуют как сатиру на либеральные идеи и издания. Но, думается, это лишь один только смысловой пласт. Современный читатель увидит в тексте еще и другое – отображение порой слепой зависимости обычного человека от молвы, от той пресловутой грибоедовской Марьи Алексеевны (вспомним: «что скажет княгиня Марья Алексевна!»), в какие бы

газетные и идейные одежды она ни рядилась, кем бы она ни была – «прогрессистом» или консерватором.

Второй прозаический текст – рассказ «Крокодил» – принадлежит перу русского сатирика XX века Михаила Яковлевича Козырева. Того самого Козырева, что написал в 1924 году яркую антиутопическую повесть «Ленинград», за «создание и распространение» которой был арестован в июле 1941 года и расстрелян в саратовской тюрьме зимой 1942 года. Наследие М. Козырева стали изучать только в последние 20-25 лет. Надо заметить, проза писателя заслуживает самого внимательного изучения.

Рассказ «Крокодил» тоже имеет уточняющий подзаголовок: «Три дня из жизни Красного Прищеповска». Причем сюжетная конструкция рассказа строится на сугубо *мнимых величинах*. Крокодил тут вроде бы и есть. И в то же время его нет. Прошел слух, что в речке Прищеповке, «где и щуке тесно», появился крокодил. Однако его никто не видел. Но слухи растут и накручиваются, как снежный ком. В реальности же в Прищеповске появился пьяный матрос, который распевал песенку о том, «как ходила по улице какая-то крокодила», причем непременно лихо сдабривал текст этой песенки малопечатными словами. Циркуляция слухов в городке напоминает детскую игру в испорченный телефончик.

Собственно, в рассказе несколько смысловых центров. Один из них – это мысль о порождающей фантомы *всесильной молве*. Она способна населить и Прищеповск, и ближайшую округу кем угодно – хоть крокодилами, хоть белебеевскими бандитами, хоть интеллигентами-саботажниками. Молва рождает псевдособытия, плодит мнимые угрозы, громоздит одну несусветную нелепость на другую. Количество слухов, так сказать, переходит «в качество» – слухи обретают статус реально случившегося, в них верят даже больше, чем непосредственно созерцаемому.

Вторая доминанта козыревского рассказа – это стилистически тонкая работа сатирика с идеологическим *языком эпохи*, тем языком, который литературовед М.О. Чудакова позднее назовет «*советским новоязом*» [Чудакова, 2001]. Описание возможного появления в Прищеповке крокодила облекается в ткань идеологических штампов, лозунговых фраз, политических ярлыков, расхожих газетных клише. Слух рождает у людей всплеск всеобщей подозрительности и

агрессии, направленной друг на друга. Чуть-чуть задремавшая в душах «гражданская война» снова вырвалась наружу. Вот цепочка показательных фраз-версий: «тут без врагов советской власти дело не обошлось», «доверять никому нельзя», «крокодил и матрос напущены белебеевскими разбойниками», «причастны к заговору местной буржуазии и саботирующей интеллигенции», «крокодил успел-таки изрядно поработать», «не без его участия была уведена у одной бабы корова», «контрреволюция подняла голову и выявила свою классовую природу» [Козырев, электронный ресурс, <http://poesias.ru/proza/kozyrev-mihail/kozyrev1001.shtml>].

Кстати, совершенно не случайно крокодил в молве упоминается в одной связке с матросом. Писатель, сообщив в начале повествования о напевающем «братишке», тем самым отсылал читателя к известной песенке «По улицам ходила / Большая крокодила. / Она, она / Зеленая была». Песенка известна с XVIII века и имела множество вариантов. А в XX веке буквально кочевала из фильма в фильм. У этого совершенно легкомысленного по содержанию и простенького по мелодии эстрадного «пустяка» была завидная судьба настоящего «хита». М. Козырев таким образом мимоходом намекал на абсурдность родословной своего мнимого крокодила, переполошившего весь мирный и сонный Прищеповск.

Ситуация с крокодилом играла в рассказе М. Козырева роль своеобразной «лакмусовой бумажки», проявлявшей скрытые конфликты, злоупотребления новой власти. «Говорили, что у жены председателя появилась откуда-то шуба с каким-то особенным (не крокодильею ли меха) воротником, вспомнили, как были съедены пленарным заседанием двадцать шесть реквизированных у заезжего спекулянта поросят, вспомнили еще, как Совет, постановив уничтожить отобранный у кого-то спирт, собственными средствами выполнил это постановление так хорошо, что абсолютное большинство выползло из помещения на четвереньках» [Козырев, электронный ресурс, <http://poesias.ru/proza/kozyrev-mihail/kozyrev1001.shtml>]. Да и с украденной у одной бабы коровой все стало ясно: «Оказалось: во дворе Степана Аристарховича действительно мычала корова» [Козырев, электронный ресурс, <http://poesias.ru/proza/kozyrev-mihail/kozyrev1001.shtml>].

В сравнении с рассказом Ф. Достоевского в козыревском повествовании так называемого *черного юмора* стало намного больше. Если по поводу съеденного крокодилом чиновника в первом случае в основном идет чисто газетная перепалка, «шумят витии» и публицисты предъявляют друг другу претензии, то в рассказе М. Козырева прищеповцы, возбужденные слухами, легко начинают *вооружаться*, хвататься за *наганы*, могут объявить *военное положение*, могут сделать *аресты* каждодневной практикой, а матроса даже успевают *расстрелять* (причем, дважды!). Социальные конфликты обретают более высокую температуру, нравы становятся ожесточеннее, ситуации – опаснее. И хотя угроза появления крокодила сохраняется, отнюдь не он, а сами люди пугают читателя своей вдруг обнаружившейся звериной сущностью. Солженицынское «красное колесо» исторических катаклизмов набирает обороты, вовлекая в свое неумолимое движение огромные людские массы.

Рассказ Ф. Достоевского был написан в XIX веке, рассказ М. Козырева – в XX веке. Времена меняются, но что-то остается неизменным. Вот налицо и постоянная дихотомия: *реальность* подчиняется своим законам, а *молва* (читай также: коллективное мнение, СМИ, пропаганда) строит свои виртуальные миры, порой имеющие мало общего с этой самой реальностью. И человек (жертва этой молвы) невольно попадает в ситуацию призрачного *параллельного* существования по отношению к реальной действительности.

Крокодилы и сейчас не перевелись в литературе, они продолжают жить в нашем читательском обиходе. В 1922 - 2000 гг. выходил широко известный сатирический журнал «Крокодил», на обложке которого был изображен энергично шагающий красный хищник с вилами. А в пространстве детского читательского сознания уютно устроился небезызвестный крокодил Гена из повести Эдуарда Успенского и одноименного мультфильма.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т.5. / Ф.М. Достоевский. – Л.: Наука, 1973. – 407 с.



Козырев, М.Я. Пятое путешествие Гулливера и другие повести и рассказы. / М.Я. Козырев. – М.: Текст, 1991. – С. 288-301. [Электронный ресурс]. – URL: <http://poesias.ru/proza/kozyrev-mihail/kozyrev1001.shtml>. (15.11.2015).

Чудакова, М.О. Избранные работы. Т.1. Литература советского прошлого / М.О. Чудакова. – М., 2001. – 472 с.

ЗАБЫТОЕ ИМЯ

Г.М. ВАСИЛЬЕВА¹

*Новосибирский государственный университет
экономики и управления*

СЕМПЕРВЕРО, УРОЖДЕННЫЙ ЧЕТВЕРИКОВ: ЛИТАНИЯ ИМЕНИ ПОЭТА

В статье рассматривается творчество неизвестного литератора XIX века Семперверо. Четвериков использует латинско-итальянскую форму псевдонима, имеющего музыкальную этимологию. «Вся Италия» воплотилась для него в словосочетании «всегда истинно». Представление о творческой миссии сопряжено с воплощением меры истины как испытания.

Он был одним из тех, кто закладывал основы критики и дидактики перевода. Его знание о переводе приобретает важные признаки самостоятельной научной дисциплины. Оно существует в форме рефлексии переводчика-практика, стремящегося осмыслить свою деятельность. Поэт выразил картезианский принцип универсальности мысли, которая может быть адекватно выражена средствами любого языка. Переводя трагедию Гете, Семперверо работал не просто с немецким оригиналом, но с «макротекстом». В результате подобного «полигенеза» появился стилистически гетерогенный текст.

Наряду со своим переводом «Фауста», Семперверо предлагает образцы других переводов – русских, французских и английского. Принципиальная особенность этой публикации – установка не на один «канонический» текст, а на корпус текстов. Поэт осознавал, что не может быть полноценного искусства без честного профессионального отклика на него. Каждая запись напоминает вариант. Эти варианты представляют собой совершенно иное явление, чем, например,

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

редакции литературного произведения, созданные одним и тем же лицом. Подобно фольклорному произведению, текст живет в постоянном движении, изменении. Он не может быть изучен, если записан только один раз. Возникает литературная ткань как органический процесс, как разрастание первоструктуры, облекающейся все новыми переводами.

Ключевые слова: псевдоним, уникальная вещь, тип издания, переводная множественность, музыкальная терминология.

G.M. Vasilyeva

Novosibirsk State University of Economics and Management

SEMPERVERO, BORN CHETVERIKOV: LITANY TO THE POET'S NAME

The article discusses the work by Sempverero, an unknown writer and translator of the 19th century. Chetverikov by his birth, he uses the Latin-Italian form of an assumed name with some musical etymology. For him, “entire Italy” was imprinted in the phrase *sempre vero*, ‘always true’ in Italian. The idea of a creative mission associated itself with the enactment of the measure of truth as a test.

He was one of those who laid the foundations of criticism and didactics of translation. His translation skills are tagged with features of an independent research area. They exist in the form of practicing interpreter’s reflection, the one’s who is trying to understand his work. The poet expressed the Cartesian principle of the universality of thought, which can be adequately expressed by means of any language. Translating the tragedy of Goethe, Sempverero worked not purely with the German original, but with a “macro text”. Such “polygenesis” resulted in a stylistically heterogeneous text.

Along with his translation of “Faustus” Sempverero offers samples of other translations: Russian, French, and English. The fundamental feature of that publication was the use of body of texts, not just one “canonical” text. The poet was aware that there cannot be real full-scale art without an honest professional response to it. Each entry resembles a text variant. These variants are quite different from, for example, editions of the literary

texts created by the same person. Like folklore, a text lives in constant motion, and change. It cannot be understood and studied, if recorded only once. So, some literary fabric is made as an integral process, as a sprawl of initial structure, that is clothed in new translations.

Михаил Четвериков (Семперверо) – несправедливо забытый переводчик XIX века. Он соединял разные периоды культуры. Переводил Шекспира («Макбет»), «Предание веков» Гюго, трагедию Гёте, стихотворения Шиллера, «Ямбы» Августа Барбье [Четвериковъ, 1860]. Выбор авторов не только предполагает его читательские пристрастия. Имена канонизированных классиков из «пантеона» шедевров или перечитываемых поэтов становятся поручительством общепризнанной ценности.

Образ поэта взывает к апофатической модальности, к череде отрицательных определений. Нет биографии: точного времени жизни, мемуаров и дневников, профессиональных суждений. Прожитая судьба нам неизвестна. Та, которую создало его воображение, воплотилась в сочинениях. Вероятно, поэт существовал довольно уединенно. Так, в 1859 году в России отмечался столетний юбилей со дня рождения Шиллера. 29 октября Общество любителей российской словесности при Московском университете открыло публичное заседание. Свои переводы Шиллера читали «г. Миллеръ», «г. Минъ» [Столетняя годовщина, 1859, с. 297]. Имя Четверикова нигде не упоминается. Стараясь избегать всех сложностей писательского мира, поэт был в курсе литературных течений. Он не создал стройный автобиографический миф. Без официального подтверждения статуса литератор так и пребывает молчаливым. В процессе развития периферийное искусство является постоянным спутником «высокого» искусства. Оно воспринимает его опыт и, в свою очередь, воздействует на него.

Четвериков придумал псевдоним «Семперверо», но не расширил его [Масанов, 1960, с. 514]. К латинскому *semper* восходит музыкальный термин *sempre* (итал. «всегда», «постоянно»). Это понятие обозначает исполнение без перемены установленного характера: до тех пор, пока в нотах не появится другой знак, указывающий на изменение силы. *Sempre-allegro* – постоянно весело, *sempre-forte* – постоянно сильно, *sempre-vivace* – постоянно живо и т.д.

Семперверо (лат. *semper*, ит. *vero*) – *всегда истинно*. Наличие однородных наречий *allegro*, *forte*, *vivace*, *ben marcato* подсказывает интонацию бесконечного перечисления, многоточия. Таким образом, Четвериков – при русифицированной форме имени – использует латинско-итальянскую форму псевдонима. Он имеет музыкальную этимологию. Новое имя обозначало рубеж духовной биографии поэта. «Вся Италия» воплотилась для него в словосочетании «всегда истинно». Итальянизм стал органичной частью жизни. Избранный псевдоним указывал на принадлежность «чужим краям», «всемирному музею» Италии. Представление о творческой миссии сопряжено с воплощением меры истины как испытания. Дело заключалось лишь в характере формы, пригодной для решения этой задачи. Псевдоним становится частью мифа о латинском мире, мифа как глубины инвариантного смыслопорождения. С ним связаны общие места художественного *modus vivendi*: высокая мера энтузиазма, заветные ожидания грядущего триумфа, подвижническое понимание творчества (оно исключало элемент соревновательности). Вольность артистической жизни стала самым драгоценным даром «отчества искусства» сообществу художников. Они обретали в нем самостоятельность суждений и поступков. Поэт осознает себя участником корпоративного союза. Тот пребывал в относительно свободных условиях, вне жесткой регламентации творческих усилий. Пространству сообщался характер мастерской; поступок осмыслялся с точки зрения его эстетической ценности. В перемене имени поэта воплощена история превращения мгновенного в вечное. Пара Четвериков-Семперверо содержит контрастное сопоставление двух планов. С одной стороны, запечатлена неповторимость конкретного момента жизни: интимно-бытовые детали и камерные интонации (четвертый ребенок, четверик, или рожденный в четверг). «Четверик» – также национальная мера, старинная единица народной метрологии¹. С другой, звучит мотив вечности (всегда, навеки). Поиск столь глубоких корней кому-то из его современников мог показаться нарочитым.

¹ Обозначает объем жидкости и сыпучих тел (около 26 литров).

Писатель обратился к музыке, поэзии и прозе, справедливо полагая, что художники слова и музыканты лучше всего чувствуют ноуменальную суть и энтелехию, то есть метафизическую цель существования. Творчество Семперверо – музыкальное перемещение из одной культурно-исторической эпохи в другую. Это европейский тур русского «самобытника», экскурсии из России в Европу и обратно. *Semper vero* – *Summa Europeica*, метафизическое понятие, необходимое для постижения всей культуры. В лингвистическом путешествии переводчик играет роль чичероне.

Гёте был его любимым поэтом. В книге переводов Семперверо на картуше приведено шесть эпитафий. Два эпитафия – из сочинений немецкого поэта. «“Und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist / Will ich in meinem inner selbst geniessen”. Faust, 1. Theil, Studierzimmer. Vrs. 221–276»; «“Dahin! Dahin / Möcht' ich mit dir, o, mein Geliebter, zihn”». Mignon Wilhelm Meister». Автор включает в переводы несколько сцен из «Фауста»: «Кабинетъ» (ст. 221-276), «Комната Гретхень», «Вальпургская ночь (ст. 72-117), «Темница» (ст. 161-208). Вероятно, публикация «Фауста» Семперверо в 1859 г. была приурочена к мемориальным торжествам – 110-летию со дня рождения Гёте [Опыт перевода, 1859]¹. В «Библиографических записках» за 1859 год книга не упоминается, хотя там имеются рубрики «Книжные новости въ Москве», «Книжные известія», «Книжные вести» [Библиографическія записки, 1859]. В других журналах также есть разделы: «Библиографическія указанія», Литературныя известія», «Современная летопись», «Новые книги, изданныя въ Россіи»². Но и в них нет речи о новом издании.

Характерна средневековая «рукотворность», почти ремесленная виртуозность предметной выделки произведения искусства. Издание осуществлено в форме *livre de lux* (фр. роскошное издание). Малоформатный и довольно толстый фолиант заключен в картонажный футляр. В наше время это подчеркивало бы серьезность издательского проекта. Книжечка предстала в хорошем полиграфическом исполнении: плотная бумага, крупная печать.

¹ Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, в круглых скобках указываются страницы.

² Например, в журнале «Русскій вестникъ».

Страницы помнят давление типографского клише; буквы образуют рельеф, словно шрифт для слепых. В книге есть картинки, в том числе на шмуцтитуле и заглавном листе. Она похожа на одно из тех полезных изданий, которое одобрял Комитет грамотности для народных учителей, школ и народного чтения. Единственный экземпляр (дарственный) находится в Музее Книги Российской государственной библиотеки. Уникальная вещь представляет собой не просто воспроизведенный текст (в литературном понимании). Важно все, что включает этот текст, – материал, шрифты, иллюстрации. Вполне вероятно, автор принял непосредственное участие в создании книги как материального объекта. Издание может рассматриваться как аналог манускрипта: из-за небольшого тиража оно сразу стало редкостью. Вновь предпринятое факсимильное издание запечатлело бы ценность «старого» тиража, затерянного и ставшего редким.

В русской текстологической традиции преобладает «канонический» тип издания переводов. Он построен на выборе основного (исходного) текста с неизбежным его «возвышением» над другими вариантами. Книга Семперверо представляет собой конволют, или собрание «проектов» («папка проектов»). Принципиальная особенность этой публикации – установка не на один «канонический» текст, а на корпус текстов. Она являет собой пример переводной множественности. Поэт исходит из имманентных критериев литературного совершенства. Проявляет последовательность в восстановлении историко-научной справедливости. В читательском сознании ни один перевод не должен «срастаться» с подлинником и подменять его. Семперверо предлагает образцы переводов трагедии – русских (М. Вронченко, Э. Губер, А. Струговщиков, И. Греков); французских (Блаз де Бюри Анри, Жерар де Нерваль¹), английского (А. Гоуард). Иконический образ иноязычного слова является средством остранения. Своеобразный Stimmtausch (нем. «обмен голосов») подчеркивает непротиворечивость построения. Многоязычная книга выражает принцип солидарности (album amicorum). На воображаемой карте возникает треугольник, заключенный между Россией, Францией и Англией. Семперверо не

¹ Называет его только по имени – Жерар.

отставал от века: эти переводы появились вскоре после публикации оригинала. Поэт осознал, что не может быть полноценного искусства без честного профессионального отклика на него. Трагедия Гёте рассматривается на фоне историко-литературной традиции. Переводчик расширяет топографию, изменяет отношение к тому, что ранее казалось «каноническим». Семперверо ищет теорию в материи факта. Следует завету Гёте избегать дедуктивные абстракции, которые легко приходят на ум. «Все фактическое уже является теорией» – обоснованию этого афоризма Гёте посвятил отдельную главу в романе «Годы странствий Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся» («*Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden*», 1829). Глава называется «Размышления в духе странников. Искусство, нравственность, природа» («*Betrachtungen im Sinne der Wanderer. Kunst, Ethisches, Natur*»). «*Es gibt eine zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht und dadurch zur eigentlichen Theorie wird. Diese Steigerung des geistigen Vermögens aber gehört einer hochgebildeten Zeit an*» («*Есть столь чувствительная эмпирия, что она делается внутренне идентичной предмету и через это становится собственно теорией. Но такое возрастание духовной способности относится к высоко просвещенному времени*») [Goethe, 1989, S. 302].

Семперверо предлагает новый тип гибридного издания, научного по своим задачам. Он включает в себя историю произведения (варианты переводов, своих и чужих). Примечания к тексту представляют собой комментированное чтение. Автор выполняет работу ученого-комментатора: это прием одновременно исследовательский и писательский. Использует разные средства для осмысления образа: в сносках, в добавлении объяснительных фраз. Поэт прибегает к разысканиям. Например, объясняя чудо с вином в сцене «Погреб Ауэрбаха», он пишет: «Реско, вь “Германскихъ новеллистахъ”, доказывает, что это чародейство совершенно не Мефистофелем, а Фаустом и не вь Лейпциге, а вь Праге. Прочтя же описанные вь этой сцене чародейства Мефистофеля, вь легенде Видмана рассказыны точно также» (с. 449). Соображения переводчика, облеченные в свободную форму, созвучны поискам академическим.

Семперверо присущ предельный уровень аналитически тщательного изучения подлинника. Он приводит надстрочный перевод первой части трагедии, в конце книги – также дополнительный

надстрочный перевод. Избранные сцены передает стихами, для опыта. По числу стихов они составляют около половины всего сочинения. Поэт выбирает метрическую систему, исходя из традиций стихосложения. Кратко излагает содержание некоторых сцен; иногда они редуцируются до упоминаний. Публикует «Варианты к стихотворному переводу съ удержаніемъ въ нихъ стихосложенія подлинника» (с. 395-412); «Варіанты къ стихотворному переводу заменяющія удержанное въ немъ стихосложеніе подлинника стихосложеніемъ въ русской литературе более употребительнымъ» (с. 413-440). Сопровождает текст пояснениями, примечаниями, относящимися ко всему изданию (с. 440-450). Наконец, прилагает метрически упорядоченные переводы, понимая, что стих Гёте превосходит любое усилие переводчика. И метр, и рифма имеют смыслообразующий характер.

Запутанное построение, отсутствие линейности, наличие разделов, отличающихся по длине и содержанию, усложняют восприятие произведения. Например, поэт неожиданно резко меняет стиль, дает пересказ, который, казалось бы, с точки зрения жанра здесь не предвидится. Но в «хаотической вселенной» есть скрытый порядок. При всей своей внутренней гетерогенности данный текст обладает свойствами идеального образования. Возникает литературная ткань как органический процесс, как разрастание первоструктуры. Она облекается все новыми переводами. Происходит сопряжение во времени устойчивого и неустойчивого «моментов». В результате образуется система.

И тогда встает частный вопрос: для кого предназначен этот перевод. Мы полагаем, что подобное сочинение имеет своего адресата в лице двух групп читателей. Во-первых, это подготовленные любители русской словесности, не лишенные требовательности к качеству перевода. Во-вторых, это специалисты (языковеды, философы). Те, кто обратился – благодаря трудам Гумбольдта – к проблеме национального духа, его проявлениям в языке, к разным комментариям одного текста. Они пытаются ответить на вопросы, прибегая к материалу различных переводов и национальных языков. Создают *Geistesgeschichte* [Auerbach, 1967, S. 301]. Семперверо довольствовался бы даже не одним-единственным читателем. Не

один-единственный читатель – это нечто большее, чем никакой читатель. Можно поставить под сомнение реальное существование такой личности, но только не идеальную возможность ее присутствия.

Данный перевод является также «школой», литературной хрестоматией. «Школами» назывались сборники этюдов для начинающих музыкантов. Но название можно прочитать и как школу высшего мастерства. Текст имеет эвристическую ценность, в отличие от очередных схоластических упражнений на вечную тему. Произведение создано не по сквозному драматическому принципу, а по «номерному». Так строились оратории и оперы XVII–XVIII веков: арии, дуэты, хоры, речитативы, интермедии. В них сквозное действие слышится через музыкальную последовательность. Музыковед мог бы нотировать стихи Семперверо. Например, «Горько лишь сознаться; но и съ доброй волей / Въ сердце я довольства вновь не ощущаю! / Ключ, питавший душу, не струится боле: / Жаждой прежнему вновь сгораю!» (с. 60). «День целый у окна и на небо глядить. / Вздыхаеть и поеть: “Ахъ, чтобъ мне *птичкой* быть!” И засыпает и проснется, / Все тожь: “Ахъ, если бь мне быть *птичкою!*” твердить. / То горькими она слезами вдругъ залетяся; / То будто веселей, то вновь грустна; / Душа же завсегда любви къ тебе полна!» (с. 172).

Каждая новая запись перевода становится вариантом (хотя Семперверо так не называет ее). И эти варианты представляют собой совершенно иное явление, чем, например, редакции литературного произведения, созданные одним и тем же лицом. Таким образом, трагедия Гёте все время изменяется. Изменяемость присуща фольклору. Фольклорное произведение не может быть изучено полностью, если записано только один раз. Оно должно быть записано максимальное число раз. Народная эстетика не стремится к внешнему единству. Это нарушило бы творческую свободу и подвижность фольклора. Переводчик полагал: соединение отдельных сцен в большую трагедию лишает ее гибкости, подвижности, возможности постоянных новообразований, творческих нововведений. Тогда как отдельная сцена дает полную свободу. Сознательное обращение к «чужому» стилю преследовало цель не столько быть причастным «иному», сколько утвердить свое творческое «я» в контексте других культур. Так было и при

обращении к русскому фольклорному мелосу или стилизации под него.

Линия трагической любви присутствует в переводе в форме балладных мотивов: предчувствуемая смерть Маргариты. Живая возлюбленная уже ушла в иной мир. Балладный подтекст расширяет границы трагедии. Изображается игра темных сил, влекущих и соблазняющих героев. Семперверо осознает, что «гибельный» сюжет потенциально таит в себе опасность смещения смысловых параметров. Не всегда понятна мера вины каждого из протагонистов, скорее способных вызвать сочувствие, нежели осуждение. Переводчик подчеркивает их сопричастность стихии неуправляемого чувства. Порыв к Богу обретает болезненно-экзальтированный характер внезапного мистического озарения (а не осознанный выбор). «Маргарита (быстро поднимается съ коленей; цепи спадают). Онъ, онъ! ...въ тюрьме я не хочу быть доле, / Хочу сей часъ же быть на воле: / К нему въ объятя стремлюсь / – Я, / Къ груди его прижмусь – я!» (с. 300). Предложения соединены теснотой синтаксических связей и одним главным ударением. Местоимение «я» выделено тем, что поставлено под рифму, и своей грамматико-просодической обособленностью

При передаче семантики поэт использует, согласно методу компенсаций, экспрессивные средства русского языка. Например, вариативность анафор, рефренов, столкновения акцентов в односложных словах, «контрапунктическая» перестановка слов.

Развитие рифменной структуры текста во многом зависит от поэтической традиции. Оно совпадает с общей тенденцией использования рифм в XIX веке. От простых и правильных (ладно-досадно, покоряюсь-соглашаюсь) к сложным, неточным (волей-боле) или неполным ассонирующим рифмам, приблизительным (сгубить-быть, исправно-до свиданья), палиндромическим рифмам. Семперверо предпочитает правильные рифмопары. «Узнаю, что сокрыто въ нихъ, / Въ заветныхъ глубинахъ земныхъ; / Чемъ міръ живеть, плодотворится: / И умъ мой, умъ мой прояснится. Еще разъ, светлая луна! / Взгляни, какъ мучить скорбь меня. / Печальный другъ! Ты мне всегда / Была спутницей труда: / мелькала здесь, мелькала тамъ – / По сводамъ, книгамъ, письменамъ» (с. 22). «Частица силы той, / Которая ко злу

всегда стремится, / Межь темъ какъ и добро черезъ нее творится» (с. 62). Употребляет бедные или неточные рифмы (опостыла-могила), зрительные рифмы (очей-речей). Бедность музыки рифм сочетается с поэтической силой. Интонационные предвестники и звуки подготавливают появление искомого слова.

Лейтмотивные реплики, анафорические повторы питают просодическую энергию стиха (что можно сравнить с психологическим феноменом эхоталии, то есть непроизвольного речеподражания). Отказ от усложнения кажется данью древнему ощущению мира. Стихи членятся на графически обособленные полустишия в говорной разновидности русского классического стиха. Одна из проблем – передача на бумаге специально-песенных частиц (ах, ай, да), особых растяжений слов, слогов. «Гретхень. (Одна за самопрялкой). Ахъ, где мой покой? / Ахъ, что за тоска! / Пропаль онъ, покой мой – / Пропаль навсегда! / Где милаго нетъ – / Не миль мне и светъ / И жизнь опостыла. / Не жизнь, а могила! / И что со мной стало, / Что съ беднымъ умомъ? / Въ немъ сбилось, смешалось, / Пошло все вверхъ дномъ. / Ахъ, где мой покой? / Ахъ, что за тоска! / Пропаль онъ, покой мой – / Пропаль навсегда! / Въ окно ли гляжу я – / *Его* только жду; / Повсюду брожу я – / *Его* я ищу! / Какъ *видь* благородень! / Какая *улыбка*! / Всесилень въ немъ пламень очей; / Чаруетъ волшебство речей, / Онъ руку мне жаль!... / Ахъ, какъ же онъ страстно, / Ахъ, какъ же онъ сладко / Меня цаловаль! / Где, где мой покой? / И что за тоска! / Пропаль онъ, покой мой – / Пропаль навсегда! / Когда-то мне друга / Увидеть придется? / *Душа* къ нему рвется!... / Ахъ!... крепко бы къ сердцу / Я друга прижала, / И все бъ целовала, / И такъ въ поцелуяхъ / И жизнь бы скончала!» [Четвериковъ, 1860, с. 150]. Кажущаяся непрофессиональность стихотворческих упражнений вполне совместима с изобретательностью в области версификации. Поиски новых рифм приводят к неестественным оборотам и к неточному выбору слов. Автор включает комбинированный прозопэтический жанр (версэ). В ритмизованной прозе чаще всего встречается гомеотелев: этимологическое или фонетическое подобие окончаний синтаксических отрезков – род рифмы. «Я, въ вихре действий, средь жизни волнь, / Всюду и везде / Движусь и ношусь. / Рожденье, смерть: / Немолчная зыбь; / Ткань въ вещахъ разныхъ, жизнь въ вечныхъ

искрахъ! / Вотъ трудъ мой на этомъ верстате время, / Творцу такъ живую одежду я тку» (с. 32). В переводе отсутствует строгая ритмическая ориентация на оригинал.

Поэт выбирает разные решения. Репертуар ритмических форм в переводе редко соответствует композиции и репертуару форм оригинала. Семперверо подчиняется своей поэтической практике, порой неосознанно, иногда намеренно. Ритм определяют обособленные строфические отрывки разной длины, лишние слова для симметрии, ради звучности, клаузулы. Семперверо пытается отыскать ритмический компромисс между разными национальными традициями. Стиховая структура строится на постоянной смене: типа стиха, стопы, рифм, каталектики. Читатель XIX века мог убедиться: иногда переводчики достигают лучших результатов, если отказываются от рифмы. Тем более, предысторию отечественного свободного стиха уже составили переводы из Гёте Жуковского, Огарева и Струговщикова. Поэт пересказывает ряд сцен: «Кабинетъ» (окончание), «Погребъ Ауэрбаха, въ Лейпциге», «Кухня колдуньи», «Улица», «Вечерь», «Прогулка», «Домъ соседки».

Для автора характерно внимание к непосредственно корневому значению слов. «Мне чернымъ-черно все греховное казалось! / А что и не было совсем черно. / Мне представлялось чернымъ за одно; / Благодарила Бога, величалась. / Увы! все минуло; нетъ дней счастливыхъ техъ, / Теперь сама я воплощенный грехъ; / Но все, что въ грехъ меня вводило, / О, Боже, было такъ прекрасно и такъ мило!» (с. 216). «Звуковые» фразы порождают тавтологические конструкции. Возникает некоторая навязчивость звукового рисунка.

Семперверо прибегает к эпизевкису, стилистическому повтору определенного слова: «Проезжай, проезжай!», «Улети! улети!». «Ахъ!... где мой покой? / Въ душе – тоска!» повторяется три раза. «Куда бы ни пошла я – / Ахъ, грусть! ахъ, грусть какая! / Такъ сердце и щемить: / Одна ли я бываю, / Рыдаю и рыдаю! / И грудь тоска томит» (с. 181). Аналогии строятся по алеаторическому принципу. Основу задает звуковое подобие. «Запасъ учености, нагроможденный / На этихъ полкахъ предо мной, / Не есть ли только соръ, сборъ ветоши презренной, / Которыми завалень до ушей / Я въ этомъ царстве моли и мышей?» (с. 42). Смысловое взаимодействие слов с одинаковым или

сходным звуковым сегментом рождает явление паронимической аттракции. Эхообразные звуковые повторы, лексико-синтаксические соответствия между фразами интегрированы в слоговую и ритмическую структуру стиха. «*Маргарита*. Намъ бы ту гору скорей миновать: / Тамъ на горе той, на камне сидить. / Моя мать – / Всю меня дрожь пронимаетъ. – / Тамъ на горе той, на камне / Сидить моя мать; / Сидить, головой все качаетъ. / Закрыты глаза и молчить, все молчить: / Здесь какъ заснула, такъ ужь и спить. / Для счастья нашего когда-то засыпала, / Но время счастья – миновало!» [Четвериковъ, 1860, с. 135].

Подведем итог. Семперверо – поэт, скорее, «ученый», чем «простодушный». Он имел необходимые знания в области анализа оригинального произведения, вёрстки текста. Иноязычные фрагменты, повторы-лейтмотивы, графические символы и паронимические цепочки, поправки автора превращают текст в аналог партитуры. Перевод можно описать с помощью музыкальной терминологии: *staccato*, *andante*, *allegro*, *accelerando* и т.д. Семперверо был экспериментатором в области языка, в том числе пытаясь «пересадить» на почву русского языка поэтические системы разных культур. Поэт обращает внимание на проблему интерференции: не создает текст, который звучит «как перевод». Отказывается от синтаксических структур языка оригинала, обращается к ресурсам родного языка. Его подход можно назвать ассимилирующей переводческой стратегией. Там, где ему удается найти естественное русское выражение, он достигает высокого художественного эффекта и академически удовлетворительной точности. Семперверо, конечно, понимал важность «школьной» работы, утверждавшей образование, основанное на идеалах науки. Однако точка зрения у него была не школьная, но скорее провиденциальная. Десятилетия перевода, полагал поэт, уже принесли свои плоды. И он думал о подлинно научном издании, о чем свидетельствует его труд. Семперверо воплотил картезианский принцип универсальности мысли, которая может быть адекватно выражена средствами любого языка [Zuber, 1995]. Он проявил самоограничение, уважение к творческой тайне. И это не только методологическая проблема, но проверка концептуального такта переводчика.

Разговор о переводах Семперверо выводит литературное исследование в сферу этическую и жизненную. Его искусство скромно, но проникновенно. Поэта можно назвать русским резидентом Европы. Он сознавал миссию собирателя и комментатора. Перевод «Фауста» – пример образовательного путешествия. Стремление к расширению границ познания, к «образованию ума» выразилось именно так: перевод как способ культурного и научного поиска. Органическая связь с западноевропейскими традициями позволяла автору свободно мечтать о подобных пространственно-временных перемещениях в мире культуры.

В XX веке стремление к «каталогизации» проявится в музыкальных коллажных композициях. Например, опера Анри Пуссера «Ваш Фауст» («Votre Faust», 1960–1968) представляет собой «каталог» самых разных «Фаустов» в истории культуры [Тиба, 2004]. Цитаты заимствованы из множества произведений, связанных с темой Фауста. И публика делает выбор среди вариантов действия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Библиографическія записки, періодическое издание 1859 года. – М.: Въ типографіи С. Селивановскаго, 1859. – 480 с.

Масанов, И.Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. / И.Ф. Масанов // подгот. к печати Ю.И. Масанов; ред. Б.П. Козьмин. – М.: Всесоюзная книжная палата, 1960. – Т. 4. – 558 с.

Опыт перевода въ стихахъ Фауста трагедіи Вольфганга Гёте. Михаила Семперверо. Иллюстрированное издание съ надстрочнымъ переводомъ текста и образцами других переводовъ «Фауста». – М.: Въ типографіи Каткова и К., 1859. – 450 с.

Столетняя годовщина дня рожденія Шиллера въ Москве // Русскій вестникъ. – М.: Въ типографіи Каткова и К°, 1859. – Т. 23. – Октябрь. – Книжка первая. – С. 296–298.

Тиба, Д. Симфоническое творчество А. Шнитке: опыт интертекстуального анализа / Д. Тиба. – М.: Композитор, 2004. – 160 с.

Четвериковъ, М. Переводы въ стихахъ изъ Гёте, Шиллера, Шекспира, Гюго и Барбье. Съ присоединеніемъ текста. Михаила Семперверо. – М.: Въ типографіи Каткова и К, 1860. – 158 с.

Auerbach, E. Philologie der Weltliteratur / E. Auerbach // Auerbach E. Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie. – Bern-München: Francke Verlag, 1967. – S. 301–310.

Zuber, R. Les «belles infidèles» et la formation du goût classique / R. Zuber. – Paris: Albin Michel, 1995. – 297 p. – (Bibliothèque de « l'Évolution de l'humanité»).

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

С.М. ТЕЛЕГИН

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

АЛХИМИЯ КАК КНИГА ЗЕРКАЛ

Статья посвящена анализу соотношения между алхимическим дискурсом и феноменологией зеркал. Глубинной базовой идеей алхимии и зеркал является стремление к овладению неограниченным ресурсом – прорыв из дискретно детерминированного мира в сферу безграничного. В статье разбираются основные алхимические подходы к феномену зеркала. Алхимия зеркал создает множество путей для выхода за пределы самого себя. В этом пункте алхимическое преобразование вполне может осуществиться.

Ключевые слова: Алхимия. Зеркало.

S.M. Teleguin

Gerasimov Institute of Cinematography

ALCHEMY AS A BOOK OF MIRRORS

The article analyzes the relationship between the alchemical discourse and mirror phenomenology. The deep core idea of alchemy and mirrors is the desire to master unlimited resources – the breakthrough from discretely deterministic world into the space of unlimited scope. The article deals with basic alchemical approach to the mirror phenomenon. Mirror alchemy creates multiple ways to go beyond oneself. At this point, the alchemical transfiguration could be realized.

Key words: Alchemy. Mirror.

Загадка алхимии заключается в том, что сама алхимия является тайной. Раймон Арола писал, что «загадкой алхимии было ее собственное существование, скрытое в глубинах ее внутреннего мира и, следовательно, непонятное с внешней стороны» [Arola, 2008, с. 98].

Алхимические трактаты описывают процесс Великого Делания так, что понять его не могут не только профаны, но даже и сами алхимики. Дж. Мерсер утверждал: «Алхимия в ее поиске подводит к тому, что ее великий секрет никогда не был раскрыт» [Merger, 1921, с. 203]. Тайной оказывается также и цель Делания – несуществующий Философский Камень. Однако при всей запутанности и таинственности алхимических текстов, они вполне последовательны, целостны, системны.

Даже в определениях, которые алхимики дают собственной «науке», чувствуется последовательность и единство подходов. Фламель писал: «Алхимия есть часть естественной философии, самой необходимой составной частью которой является искусство, равного которому нет; искусство это позволяет превращать все драгоценные, но несовершенные камни в истинно совершенные, сообщать подлинное здоровье всем больным человеческим телам, трансмутировать металлы в истинное *солнце* и *луну* с помощью некоего универсального лекарства, в котором слиты все отдельные медикаменты и каковое изготовляется вручную благодаря тайному действию, открытому детям истины, а также с помощью того тепла, которое требует Природа» [Фламель, 2001, с. 155]. Стоит заметить, что даже в этих словах заключена некая тайна. Алхимия – это искусство, «равного которому нет». Простые металлы трансмутируются в загадочные, но при этом «истинные» солнце и луну. Эликсир же производится «благодаря тайному действию», которое «детям истины» должно быть «открыто». Все это весьма неопределенно, загадочно, но при этом вполне последовательно и целеполагающе.

Классическим считается определение, которое дает Роджер Бэкон в «Зеркале Алхимии»: «Алхимия – это наука, которая обучает приготовлению некоторого Лекарства, или эликсира, которое, будучи спроецированным на несовершенные металлы, придает им совершенство в тот самый момент проекции» [Сокровищница, Т. 1, 2014, с. 535]. В Словаре Мартина Руландуса *Alchimia* определяется как «отделение чистой субстанции от нечистой» [Rulandus, 2001, с. 22]. Вслед за этим также и Пернети говорит, что «*алхимия* – это наука и искусство получения ферментирующего порошка, преобразующего несовершенные металлы в золото и служащего универсальным лекарством ото всех естественных болезней людей, животных и



растений. <...> Истинная *алхимия* состоит в том, чтобы улучшать металлы и поддерживать здоровье» [Пернети, 2012, с. 36]. Истинная алхимия вовсе не направлена на получение неограниченного количества обычного золота. Она «превращает невзрачное вещество, взятое в малом количестве, в нечто очень ценное», причем результатом этого «становится быстрое выздоровление ото всех болезней, угнетающих человечество» [Пернети, 2012, с. 36]. В другом месте Пернети замечает: «Предмет этого искусства – источник здоровья и богатства, две основы, на которых зиждется счастье нашей жизни» [Пернети, 2006, с. 77]. Одна из заветных целей алхимии – обретение вечной молодости, здоровья и бессмертия, которое и считается подлинным «богатством», несущим «счастье нашей жизни».

Алхимическое Великое Делание при этом целостно и едино. Исаак Голланд утверждал, что делание есть «один вид, одна вещь, один сосуд, одна печь и одно Делание для белого и красного» [Голланд, 2012, с. 278]. Здесь подразумеваются два из трех этапов трансмутации – *albedo* и *rubedo*. Целостность и тотальность Делания подчеркивается и современным алхимиком Джаммарией Гонеллой: «Великое Делание затрагивает существование в его тотальности, по возможности не нарушая непрерывность его процессов...» [Джаммария, 2011, с. 122]. Тотальность охвата опирается на единство процесса и указывает на целостность результата.

Разъясняя свое Делание, алхимики постоянно обращаются к описанию природных процессов. Так, Пернети вполне ясно высказывается по этому поводу. Истинная алхимия определяется им как «часть естественной Философии, которая учит получать металлы на земле, подражая как можно точнее операциям Природы под землей», она «использует агентов Природы и подражает ее операциям»; алхимики заявляют «во весь голос, что способы истинной Химии или *Алхимии* суть те же самые способы, которые использует Природа. Однако при помощи Искусства они осуществляются в кратчайшие сроки и совершенно отличаются от тех, которыми пользуются в вульгарной химии. <...> Типом или образцом Алхимического или Герметического Искусства есть ни кто иной, как сама Природа. Действуя теми же путями, которые указывает ему Природа, это Искусство совершенствует ее и в некоторых случаях

высвобождает природные свойства тел из застенков, в которых они были заперты» [Пернети, 2012, с. 36-37]. Стоит обратить внимание на то, с какой последовательностью Пернети (и другие алхимики) подчеркивает природно-естественный характер алхимических процессов. В одном из герметических трактатов читаем: «Нет более естественного занятия на Земле, чем приготовление и *Магистериум* Философского Камня, подлинного и нерукотворного, цельного произведения Природы, к которому мастер ничего не может добавить. Лишь сама Природа управляет его ростом...» [Тайные фигуры, 2008, с. 87]. Таким образом, главная проблема алхимии понимается как сжатие, концентрация времени, ускорение естественных природно-космических процессов [Atienza, 1979, с. 79].

Время в алхимическом Делании действительно ускоряется. Воспроизводя природные процессы, подражая им, алхимик сжимает их во времени, иначе Великое Делание заняло бы миллионы лет. Фламель прямо говорит: «Сыны Истины за один день достигают того, что под действием солнечного жара происходит за тысячи лет» [Фламель, 2001, с. 316]. Однако это «отложенное» время должно быть использовано. Оно переносится с материи на самого Мастера. Сжимая природно-космическое время, алхимик продлевает свою собственную жизнь. Алхимик использует «отложенное» время для себя, и о том же Фламеле, например, известно из легенд, что он не умер, но жив до сих пор. Раз время «отведено», оно не может пропасть, а должно быть кем-то использовано. Алхимики открыли закон сохранения времени. То есть время – не «функция сознания», а объективная реальность. В этом смысле временной поток материален и может быть упорядочен, сокращен, продлен и т.д.

Для этого и необходимо «наше Искусство» – алхимия. «Итак, великое делание занимает первое место среди прекрасного; Природа не может совершить его без Искусства, а Искусство тщетно будет пытаться произвести его без Природы», – замечает Пернети в «Мифо-герметическом словаре» [Пернети, 2012, с. 94]. «Собственно, алхимия есть операция Природы, которой помогает Искусство», – пишет он же в другом месте [Пернети, 2006, с. 79]. Следует помнить при этом, что в основу природно-космических процессов алхимии клали божественный фактор. Поскольку европейские средневековые алхимики были людьми религиозными, то в основе природных

законов они видели замысел Бога. Отсюда понятным становится утверждение, что алхимики в своем Делании лишь воспроизводят работу Бога по созданию мира.

Самый первый алхимик не имел для себя в качестве инструкции никакой другой Книги, кроме Книги Природы. Н. Валуа говорил об этом: «Тот, кто первым совершал трансмутацию, не имел перед собою книги, но следовал естеству и следил за его работой» [Иже, 2010, с. 35]. Единственным образцом для первого алхимика (которым был Гермес Трисмегист) был космогенезис, процесс создания нашего космоса Богом и превращение Им хаоса в упорядоченный и совершенный мир. По этой причине алхимик не противоречит природе, но в своем Делании повторяет космогенезис. По этой же причине алхимик должен изучить все этапы и раскрыть все тайны Божественного акта творения.

«Классические герметические авторы единодушно признают, что Великое Делание есть творение в миниатюре применительно к человеческим масштабам и возможностям», – пишет Фулканелли [Фулканелли, 2003, с. 172]. Ему вторит Ю. Эвола: «В различных этапах герметической работы мы можем распознать фазы творения...» [Эвола, 2010, с. 58]. Также Ириной Филалет в «Открытом Входе в закрытый Дворец Короля» замечает, что «это делание следует сравнить с совершенством вселенной» [Сокровищница, Т. 1, 2014, с. 320]. Алхимик своими малыми средствами и силами повторяет в меньших размерах и продолжает в строго ограниченной сфере то, что Бог сотворил в космических масштабах. Парацельс утверждает, что «по тому же образу, по которому Бог создал Небо и Землю, также должна быть построена и управляться печь с огнем...» [Парацельс, 2002, с. 59]. Алхимический Орус предстает как «творение в реторте».

Создание Философского Камня есть воспроизведение божественного акта творения мира. Одно во всех деталях и последовательности повторяет другое. «Алхимики с большим основанием утверждали, что весь их сверхчеловеческий труд есть образ божественного творения, *шестоднева* или *седмица седмиц* – в точном соответствии с *Книгой Бытия* по методу аналогии», – подтверждает эту мысль Э. Канселье [Канселье, 2002, с. 221]. Одно и то же проявление творческой воли является в Великом Делании

алхимика и в творческом акте Бога по формированию Вселенной. «Человек берет частицу этого всего и приумножает – он словно продолжает творение. Тем самым микрокосм дополняет макрокосм – такова цель человеческого существования, определение его бытия, такой представляется нам его миссия на земле и залог его спасения», – пишет Фулканелли [Фулканелли, 2003, с. 172].

Однако здесь и заключена тайна алхимии. Если в своем Делании она опирается на природно-космические законы, то и законы, и сама алхимия являются результатом божественного Откровения. Об этом не устает напоминать Фулканелли. Подчеркивая сакральную природу алхимии, он говорит, что «наша наука – истинный дар Божий, духовный свет, который дается в откровении» [Фулканелли, 2003, с. 330]. Если акт творения мира есть реализация замысла Бога, то и наука, воспроизводящая этот замысел, не может быть ничем иным, кроме как Откровением Бога и Его даром. В тот момент, когда алхимик обращается к понятию Откровения, всё переворачивается на 180 градусов. Не природные процессы как таковые оказываются в основании «нашей науки», а Замысел Творца о Природе и его познание через Откровение становятся базисом Великого Делания. Это нельзя понять иначе, кроме как выход алхимика в процессе трансмутации в иной, высший, надземный и надприродный уровень. Об этом с особой ясностью говорит Блез де Виженер: «Это означает подняться от низшей тленности к чистоте небесного мира, где элементы пребывают в более чистом и эфирном состоянии, в каковом преобладает огонь, который здесь сильнее всех других вещей. Вот что касается алхимии и в чем она заключается» [Виженер, 2012, с. 68]. Алхимия, как видно, совершает очищение, преобразование и восхождение тел при помощи особого «небесного огня» на высшие сверхприродные уровни. Это означает, что процессы, описанные в алхимических трактатах и представленные как природно-космические и естественные, на самом деле показывают не нашу реальность, а высшую реальность противоположного плана.

Один из главных первичных выводов гласит: *Алхимия – это выход в противоположную высшую реальность*. Об этом говорится в трактате Бернарда Тревизанского «Зеленый Сон». Сон – это уже «иной мир», противоположная реальность. Герой рассказывает, как некий «старик» взял его рукой за волосы, поднял в воздух и «провел через 3

Сферы: Воздуха, Сферу Огня и Небеса всех Планет. После этого он отправил меня еще дальше; затем, закрутив меня в вихре, исчез, и я оказался на Острове, плавающем в Море Крови» [Сокровищница, Т. 1, 2014, с 449]. Там герой посещает Сад и становится свидетелем Химической Свадьбы и появления Андрогина. То, что описано в алхимических трактатах, происходит не в нашем мире, а в параллельном пространстве. Сад в «Зеленом Сне» - это пространство «за стеной», то есть отгороженное от нашей реальности и параллельное ей. В этой иной надземной и «сновидческой» реальности герой становится свидетелем появления того, что совершенно невозможно в нашем мире – двуполого существа, Андрогина. Стоит заметить, что алхимические трактаты вполне образно, материально представимо и зримо описывают объекты, которые совершенно невозможны в нашем мире – Черное Солнце, Ребис и т.д.

Поскольку алхимические тексты, как мы это видим, описывают противоположную нам реальность, то нет ничего удивительного в том, что одним из постоянных образов в алхимии становится Зеркало. Зеркала показывают противоположную реальность, где правое и левое меняются местами. Если же местами меняются пространственные константы, то тогда, в соответствии с принципом всеобщих аналогий, и все остальные характеристики меняются на противоположные. В зеркальной реальности свет и тьма меняются местами, возникает Черное Солнце, а оппозиции сменяются принципом всеединства, что и приводит к явлению Гермафродита. Алхимия как Книга Зеркал открывает этот противоположный мир.

Фулканелли замечает, что «Зерцало Истины» герметические Философы «всегда рассматривали как иероглиф универсальной материи и, в частности, как знак субстанции Великого Делания. *Субъект Мудрецов, Зерцало Искусства* – герметические синонимы, которые скрывают от непосвященного действительное название тайного минерала. В этом *зерцале*, как говорят Мастера, человек видит природу в истинном свете» [Фулканелли, 2003, с. 469]. Проблема заключается в том, что «естество» никогда не позволяет посмотреть на себя напрямую. Увидеть его можно только в зеркальном отражении – перевернуто. Это происходит потому, что истинное «естество» принадлежит противоположной реальности. Нашему Мастеру, чтобы

увидеть его, необходимо эту реальность «перевернуть», превратить из противоположной в понятную и воспринимаемую нами. А это и достигается благодаря зеркальному отражению. Среди прочего, это означает, что и алхимические трактаты следует читать «перевернуто», понимая их не буквально, а в «противоположном» смысле, в зеркальном отражении.

Михельшпахер, представляя свой труд «Cabala», предупреждает: «Поэтому зеркало здесь переверни, Тогда увидев, можешь здесь найти, Что зеркало тут представляет, Ни глупости, ни заблуждения нам не являет <...> Так это полностью в зеркале превращается...» [Михельшпахер, 2007, с. 13]. В алхимическом Зеркале все перевернуто, оно открывает противоположную реальность. При этом все, что написано в трактате кабалистически зашифровано и должно быть воспринято только через отражение в алхимическом зеркале – в перевернутом, то есть обратном виде. Алхимическое зеркало и есть Cabala алхимиков. Мастер поясняет, что «решил просто передать сей свет (учения – С.Т.) посредством зеркала, обычно как мне подобает, представить в фигурах через кабалу и искусство алхимии. <...> Так я представлю, а также зеркало покажет, Что лишь любителям Искусства я даю» [Михельшпахер, 2007, с. 17]. Для понимания Кабалы алхимии требуется особое Зеркало.

В игре зеркальных отражений обретается ключ к алхимической Кабале. Для этого необходимо сначала увидеть «в зеркале прозрачный огненный цвет с частыми вкраплениями белого», а затем «посредством этого зеркала, благодаря силе и мощи чистой стали» следует получить «второе зеркало», в котором явится растущий и умножающийся «Сульфур Мудрых». «Так в этом зеркале явилась мне Плодовитость». Но есть еще и третье зеркало: «Третье зеркало, огненно-красное, полностью явилось мне из этих двух зеркал, и было подобно огню, ибо если я его немного двигал, то оно быстро накалялось, как огонь, так, что я в страхе едва мог держать его в руках. Кроме того я скажу, что видел здесь Божественные силы и спрятанную в нем великую тайну» [Михельшпахер, 2007, с. 23]. Наконец, все три зеркала соединились в четвертое: «Теперь эти три зеркала я с великим старанием, посредством чистого *Спагирического* Искусства составил в одно», и в нем Мастер смог «видеть Бога и все созданное» [Михельшпахер, 2007, с. 23]. Эти зеркальные отражения и образы

являют собой отдельные этапы Делания. Отсюда вывод: «Итак, через эти *стадии* должен пройти тот, кто стремится идти этим путем соединения трех зеркал в одно» [Михельшпахер, 2007, с. 27]. В этом смысле алхимическое Зеркало представляет собой место, куда алхимик отправляется, чтобы научиться и увидеть. Зачастую он там и остается.

Алхимики связывают свое Зеркало с серой, поскольку «в его царстве» есть Зеркало, в котором «отражается весь мир» [Atienza, 2001, с. 221]. Герметические Философы утверждают также, что когда в процессе Делания получается белый камень, то в нем как в зеркале можно увидеть перед своими глазами «все прошлое и будущее мира». Это происходит потому, что Камень, будучи сферическим микромиром, отражает все, что происходит в макромире [Kamala-Jnana, 1961, с. 61]. Для восприятия этого Откровения требуется особое озарение. Арола отмечает, что в алхимии большое значение имело «сакральное зрение», видение, озарение. Это «первое озарение является также зеркалом, которое христианские кабалисты и алхимики уподобляли своей первичной материи, своему ртути; это зеркало, которое должно просветлять, так как в нем видели всё, что стремились узнать» [Arola, 2002, с. 396]. Акт мистического озарения связан с явлением особого Света Откровения, о котором упоминает, среди прочего, Ю. Эвола: «В магии, во всех ее формах, зеркала и другие предметы служили как опора для фиксации или нейтрализации осознанного взгляда и внешней восприимчивости, а также осуществления разделения и контакта с эфирным светом» [Эвола, 2010, с. 171]. Зеркало использовалось не только для концентрации света, но и для концентрации ума. Соединение сконцентрированных света и ума приводит к мгновенному мистическому озарению и Откровению.

Сам Камень обладает качествами Зеркала, ибо, как пишет С. Туранжо, «благодаря этому Камню Философы видят, словно в зеркале, все будущие вещи» [Сокровищница, Т. 1, 2014, с. 60]. А также «Философы с помощью своего эликсира могут сделать различные чудесные зеркала, в которых можно видеть все, что люди пишут и обсуждают далеко от нас, ради или против интересов» [Сокровищница, Т. 1, 2014, с. 60-61]. Такое Зеркало может изображать «отсутствующего человека так, как если бы он присутствовал, когда

между двумя людьми расстояние в несколько сотен миль. Они будут говорить друг с другом и получать ответы так же ясно, как если бы они находились в нескольких шагах друг от друга. Они могут переписываться, как вы понимаете, в стране о том, что происходит в других странах, не посылая писем и гонцов. Они без труда могут видеть то, что Небо и Земля не смогли бы постичь, и с помощью этого обнаружить Меркурий Философов и видеть его так же ясно, как если бы они держали его в своих руках; различали бы его цвет – цвет сапфира, смешанный с белым» [Сокровищница, Т. 1, 2014, с. 61]. Удивительно, с какой точностью в алхимическом трактате XVIII века описывается телевидение, беседа online по скайпу и электронная почта. Это тайна алхимического озарения.

Далее следует рецепт приготовления такого Зеркала. «Управление этими зеркалами очень легкое, если вы умеете составлять воды, отделяющие темноту металлов, а затем образовать этот металл, из которого они сделаны, чей лед должен сохранять цвет красного, как кровь, золота. Плавим материю, оставляем ее охлаждаться до тех пор, пока из нее не образуется лед, и осторожно шлифуем его. После этого создаем физические зеркала и задаем им правила диоптрики. Нужно, чтобы все эти операции были завершены за очень короткий срок с той целью, чтобы сияющая материя, служащая для представления наших чудес, была в своей наибольшей силе, и чтобы, испытывая зеркала на солнце и луне, образовался очень красивый свет. Именно этот свет озаряет человека за одно мгновение, заставляет его понимать все языки, проникать в глубину моря, в недра земли, в сотворение мира, в божественные чудеса, в порядок, царствующий там. В нем видно, словно на странице книги, то, что содержит земля на своей поверхности, на расстоянии горизонта, одним словом, счастлив тот, кто знает, как создавать подобные зеркала, какими бы злыми они ни были раньше, какую бы ложную религию они не исповедали, были ли они великими атеистами, которые появляются до сих пор. Они изменились и стали благодетельными и высокодобродетельными людьми» [Сокровищница, Т. 1, 2014, с. 61-62]. Этот алхимический текст – лучшее, что когда-либо было написано о пользе телевидения.

Зеркало – дверь в иной мир. Когда мы смотримся в зеркало, то видим параллельное пространство и своего двойника. Двойники – это то же, что близнецы, так как близнецы и есть отражение друг друга в

нашей реальности. Когда близнецы смотрят друг на друга, то они открывают Врата. Если поставить параллельно два зеркала, то в них открывается дверь в бесконечность, коридор, уходящий в бездонную тьму. Алхимия придерживается принципа, что Единое Едино, но отражается во множестве зеркал и умножается в бесконечности этих отражений. Так, Дионис засмотрелся в зеркало, его образ вышел из собственного тела и разделился на множество отражений – феноменов нашего мира. «Всё есть Одно и Одно есть всё во всем». Этот принцип можно представить себе как систему бесконечных зеркальных отражений, что и называется «морфологическое эхо».

Принцип морфологического эхо был наиболее последовательно показан на картинах Сальвадора Дали. Он представляет собой умножение одних и тех же образов и взаимоотражение одних фигур в других. Так, группа фигур людей составляет лицо. Фигура Нарцисса умножена, отражена и воспроизведена в очертаниях руки, держащей яйцо, из которого прорастает цветок нарцисса (С. Дали. Метаморфозы Нарцисса). Циклическая повторяемость отраженных образов и создает эффект морфологического эха. Присутствие объекта в отражениях превращается в отраженное присутствие. Отраженное присутствие открывает дверь в Иное, в противоположную реальность, сформированную эффектом зеркал и причудливой игры паранойи.

В ситуациях, когда человек не доволен собой, своим существованием, происходит отторжение Эго. В эти моменты кажется, что отражение в зеркале бунтует, живет своей собственной жизнью. Отражение отделяется от субъекта, отличается от него. Так и возникает паранойя, или то, что Сальвадор Дали удачно назвал параноидно-критическим методом освоения реальности. Когда человек смотрит в магическое Зеркало, то он видит там не свое тело, а собственную душу. Узрев в зеркале темные стороны своей души и постыдные поступки, он содрогается, и тогда душа его очищается от всего дурного, что было отражено и представлено. Так же и материя, отраженная в алхимическом Зеркале, должна очиститься от всего грязного, темного, дурного и пережить трансмутацию. Всмотриваться в зеркало – значит стремиться познать свое Я.

Нарцисс прошел инициационный путь самопознания через отражение и метаморфозу, то есть через открытие и трансмутацию в алхимии. Цветок нарцисса, в который превратился юноша, и есть образ Самости. В алхимическом процессе Самость и есть Камень. В мифе о Нарциссе Философский Камень появляется в образе цветка – конечной стадии трансмутации первичного тела. По этой причине Зеркало в алхимии – одно из названий *prima materia* [Alonso Fernandez-Chesa, 1995, с. 168]. «Зеркалом Истины» называют герметические Философы первоматерию Делания, поскольку в ней отражается весь мир. Лишь в нем можно увидеть все тайны материи и ее трансмутации. Зеркало в этом смысле символизирует начало работы [Фулканелли, 2008, с. 150]. Это начальные стадии духовного процесса самопознания и личностного роста.

Зеркало связано с ртутью, а в символическом плане – с мудростью и самосознанием. Зеркало – это *prima materia* собственной души (бессознательное), в которую алхимик всматривается, чтобы открыть там ответы на тайны трансмутации. В зеркале ответы обнаруживаются с первого взгляда, оно проясняет и проявляет тайны Магистерия, что и является алхимическим озарением. Солнце фокусируется благодаря зеркалам, отражается ими в виде концентрированного светового и теплового энергетического луча. Зеркало умножает свет солнца и его тепло, что указывает на процесс *multiplicatio*. Об этом довольно подробно пишет в «Химической свадьбе» И.В. Андреэ.

В своем инициационном приключении Христиан Розенкрейц попадает в зеркальную комнату. Причем «зеркала были расположены согласно оптическим законам, так что хотя солнце (которое сияло необычайно ярко) попадало лишь на одну дверь, однако (когда окна были открыты навстречу солнечному свету и двери перед зеркалами распахнуты) вся комната оказалась заполненной светом, попадавшим, посредством искусственных рефракций, на золотой шар, подвешенный посередине. <...> Здесь позволю себе заметить, что зеркала те представляли зрелище, чудеснейшее всех явленных Натурою» [Андреэ, 2003, с. 105]. Итак, зеркало между окнами создает эффект множества солнц. Проблема алхимического умножения (*multiplicatio*) решается в трактате Андреэ при помощи зеркал. Солнце умножается, размножается, а множество солнц создает эффект, что «солнце везде».

Благодаря этому алхимик объят солнечным сиянием, оказывается внутри солнца. Он превращается в Солнечного Человека. Солнце же фокусируется в сфере. Сфера в одно и то же время – и солнце, и алхимический сосуд, и сам алхимик.

Зеркало передает энергию солнца Сфере, где и происходит трансмутация материи и души самого алхимика. Если Зеркало действительно связано с самосознанием, то тогда смотреться в Зеркало – значит всматриваться в свою душу, фокусироваться на Самости, как лучи солнца фокусируются благодаря игре зеркал. Зеркальное отражение в образно-телесной форме передает опыт самопознания и откровения Бога в душе. Бог в душе и предстает через метафору солнечного света, сфокусированного в Сфере. Человеческая душа – зеркало, в котором отражается лик Бога и свет Его Мудрости. Человек, как считали алхимики, сотворен по образу Бога, но образ – это и есть отражение. Иными словами, для мистиков и для алхимиков человек – это образ Бога, отраженный в зеркале его души.

По мифу о творении, Бог летает над первичными водами, над хаосом *prima materia*. София, Его Мудрость, смотрится в эти изначальные воды, как в Зеркало. Этот протомиф дает основу для мифов о Матери Вод, Деве Зари, Венере, смотрящейся в зеркало вод. Г. Бейли показывает в своем исследовании герметических традиций, как древняя Богиня, Госпожа Мудрости, Мать Вод, Звезда Морей (Венера) смотрится в зеркало. «Круглое зеркало в руках... - это Зеркало Совершенства, которое сегодня является привычным атрибутом фигуры, символизирующей истину» [Бейли, 2010, с. 182]. Зеркало, собирающее и отражающее свет, символизирует солнце или является его атрибутом. В то же время в мифах говорится о двух зеркалах, в которых отражается божественный лик Солнца. Одно зеркало – это морская гладь, а другое – ум человека, где свет солнца соединяется со светом разума. Этот мифологический мотив двух зеркал получает развитие на страницах алхимического трактата Монте-Снидерса «Метаморфозы планет» [Телегин, 2013, с. 216-218].

Если алхимия понимает свою *prima materia* в качестве Зеркала, а сам *Opus* как систему зеркальных отражений и выход в параллельный, зеркальный нашему мир, то в таком случае алхимик имеет дело не с объектами, а с образами. Для понимания

алхимических трактатов и для проведения операций Великого Делания, следовательно, необходимо воображение – работа с образами и погружение в образный мир. Для Руландуса воображение (*Imaginatio*) есть «Звезда человека, небесное или наднебесное тело» [Rulandus, 2001, с. 150]. В алхимии воображение есть не просто процесс создания ментальных образов. Поскольку образ вещи есть сама вещь (а не ее символ), то есть вещь в своей буквальности и бытийности, то и воображение есть сам *Opus*, процесс трансмутации.

Воображение есть творческая сила, которая входит в бессознательное и упорядочивает его, создавая систему образов-знаков, зеркально отраженных. В алхимии активное воображение есть энергия, входящая в *prima materia* в виде чистого луча и порождающая в ней Философский Камень. Это и есть мистерия Сухого Пути. Фон Веллинг утверждает, что «истинная идея также представляет собой ничто иное, как чистые лучи нашего *воображения*, погружаемые в Божественный Свет, и тогда, куда верно направляется наше *воображение*, там оно и действует; в этой тайне – основа и *базис* священного Искусства *магии* и *каббалы* и сокровенной *теологии*» [Веллинг, 2005, с. 111]. Воображение – это способность создавать образы как материальные объекты. Сила алхимического воображения такова, что оно может материализоваться. Тогда воображаемый и несуществующий в нашей реальности Философский Камень может обрести вещьность, предметность в зеркальном параллельном мире, в «наднебесной сфере», по замечанию Руландуса. Алхимия – это наука невозможного, но воображимого.

Алхимики всегда полагали, что воображение материально. Для успешного свершения Великого Делания Парацельс рекомендует опираться на молитву, веру и воображение, «которое впоследствии возгорается в сердцах и надлежащим образом согласуется и гармонирует с вышеупомянутой верой» [Парацельс, 2002, с. 76]. По замечанию Мастера Теофраста, воображение обладает «мощным действием», разгорается, «накаляется до блеска, а затем проникает в сосуд человека», достигая «собственного возвышения и экзальтации». При этом человек должен знать, «как лучше следует использовать свое воображение, укрепиться в духе». «То было со многими, следовавшими за своим воображением, так что добились они великих почестей и богатства» [Парацельс, 2002, с. 110-114]. Фон Веллинг и

фон Гогенгейм в равной мере обращают внимание на энергетическую природу силы воображения. Эта энергия вполне реальна, материальна и способна преобразовывать душу человека и внешний окружающий мир, создавая в нем материальные объекты.

В этом пункте естественным оказывается выход к проблеме «духовной природы» алхимии. Школа Юнга утверждает, что алхимический опыт есть не более чем проекция бессознательного архетипического содержания, ничего общего не имеющего с реальными операциями или материальными телами. Это понимание алхимии только как внутреннего духовного процесса, протекающего в бессознательном алхимика, представляется однолинейным. Ж. Садуль справедливо возражал Юнгу, когда писал, что «первичная материя не является проекцией мышления алхимика, также это не выражение общечеловеческого архетипа: первичная материя является металлической субстанцией, которую можно встретить в продаже и которую можно держать в руках» [Sadoul, 1975, с. 202]. По алхимической теории, Великое Делание направлено на трансмутацию не души человека, не его бессознательного, а духа металлов, который должен быть освобожден.

Василий Валентин учит, что в самом начале Делания «наша материя» должна быть очищена, разрушена и уничтожена, чтобы освободить из нее Дух, с которым и проводятся операции «духовной алхимии». «Когда всё это сделаешь, то выдели отсюда летучий Дух – белый, как снег, и еще один Дух – красный, как кровь, оба этих Духа заключают в себе третий, но всё же это только один Дух, соединяющий в себе три Духа – и он содержит и умножает жизнь» [Василий Валентин, 2008, с. 82]. Это совершенно та же идея, что и описание трех зеркал у Михельшпахера, которые объединяются в четвертом.

Духовная природа алхимии хорошо показана в работах Василия Валентина. Мастер замечает, что «*тинктура* – корень и порождение *металлов* также является сверхъестественным, летучим, огненным духом, содержащимся в воздухе и, естественно, имеющим свою обитель в земле и воде, где он действует и движется. Этот дух также находится во всех *металлах*, а в иных, как в золоте, в избытке...» [Василий Валентин, 2008, с. 175]. Алхимия – это работа не

с металлами, а с духами металлов. В «Триумфальной колеснице Антимония» Василий Валентин определенно заявляет, что «все вещи содержат в себе действенный и творящий мировой дух, которым они вскормлены, питаются и живут» [Василий Валентин, 2008, с. 208]. Изначальный Дух, или тинктура-корень, изгоняется из любого неблагородного тела, металла (из Венеры, Марса, Сатурна), очищается и преобразуется при помощи Огня, а затем фиксируется в высочайшую устойчивость философского золота. Такова основа Сухого пути алхимии.

Проблема высвобождения Духа из-под власти материи связана с тем, что, как считали христианские философы, тело – это тюрьма или могила духа. Алхимики поясняли, что в райском саду все сущности, растения, животные, минералы были духовными, чистыми сущностями. «Из-за проклятия Всемогущим Богом, – пишет Веллинг, – вся первозданная *простота* и чистота свернулись в каждом создании так, что светоносная сущность *сконцентрировалась* в них и обернулась темной плотью» [Веллинг, 2005, с. 129]. Так духовное превратилось в физическое, а свет затмился. Алхимик же и ставит своей целью проведение обратной операции – трансмутации тела в Дух. «Итак, только при помощи *скрытого универсального Духа* истинная *первичная материя Философов* готовится и становится пригодной. Кто теперь хорошо понял тайну этого *Духа*, без сомнения постигнет тайны и чудеса Природы и воспримет ее Свет» [Тайные фигуры, 2008, с. 89].

Духом наделен и Философский Камень. Голланд пишет: «*Философы* утверждали, что нужно увлажнить *корпус* душой, так как присоединяли душу к Камню, ибо как плоть человека не существует без души, так и наш Камень не может состоять без души и жизни» [Голланд, 2012, с. 291]. Универсальным Духом металлов алхимики считали «наш» Меркурий. Универсальный Дух Философов «есть *Меркурий* Мудрых, начало, середина и окончание, в котором Физическое Золото заключено и скрыто...» [Тайные фигуры, 2008, с. 88]. Меркурию «подвластны все вещи, принявшие свою природу из земли, или все те, которые земля рождает, поэтому *Меркурий* называют *Духом* всех вещей» – замечает Голланд [Голланд, 2012, с. 31]. Алхимия начинает с освобождения духов металлов и заканчивает трансмутацией несовершенных металлов в золото. Параллельно этому

алхимия начинается с преобразования тела самого алхимика и завершается освобождением и световым преображением его души.

Для Фулканелли алхимия – «духовная химия, она дает возможность провидеть Бога сквозь субстанциальные сумерки» [Фулканелли, 2003, с. 87]. О духовной природе алхимии довольно ясно сказал Клод д'Иже: «Алхимия – сакральная наука, духовная в своей природной сущности, дарующая жизнь “царственному ребенку”, плоду рудной любви, проистекающему от рода космической четы – Солнца и Луны» [Иже, 2010, с. 50]. Дух же опирается на материю, а материя воплощает в себе дух. Поэтому алхимия имеет не собственно духовную и не только материальную, но двоякую природу. Она в равной мере направлена и на материю, и на дух. Алхимия способствует трансмутации материи для освобождения духа. Одно без другого невозможно. В силу этого только материальная или только духовно-спиритуалистическая (символическая) алхимия неправдоподобна. Материя необходима, поскольку она переходит в энергию, но алхимия открывает следующий высший этап: переход энергии в Дух.

Алхимия действительно имеет духовную природу, но не просто потому, что направлена на преображение души человека, а потому, что она занята очищением и трансмутацией духа той *prima materia*, с которой она работает. Духовная алхимия направлена на дух физических тел, на Дух «нашего Меркурия». Поскольку материальное духовно, то любая материя, любое физическое тело, с которым имеет дело алхимия, наделено собственным духом. Об этом говорит и Фулканелли: «Герметическая философия учит, что сами *вещества друг на друга не действуют, активную роль в данном случае выполняют духи веществ*. Это они, духи, природные агенты, вызывают в недрах материи наблюдаемые нами изменения» [Фулканелли, 2003, с. 131]. Фулканелли, который сам был практикующим алхимиком, успешно совершившим трансмутацию, говорит с полным знанием дела.

Но какова природа этих духов? «Для алхимиков духи соответствуют вполне реальным, хотя с физической точки зрения почти нематериальным *тонким влияниям*. Духи влияют на подверженные их действию вещества таинственным, необъяснимым, непостижимым, но эффективным образом. Одним из таких

герметических духов является лунный свет» [Фулканелли, 2003, с. 132]. По свидетельству Фулканелли, «алхимия опирается на физические превращения, которые осуществляет дух; под духом понимается некая исходящая от божества универсальная сила, поддерживающая жизнь и движение, вызывающая их прекращение или смерть, обеспечивающая развитие субстанции, которое и определяет собой всё сущее» [Фулканелли, 2003, с. 316].

Этот Дух, «универсальный агент» и представляет в Великом Делании основное неизвестное. Его тайна не может быть доступна человеку без откровения свыше. Именно Бог наделяет алхимика знанием, а алхимическое знание воспринимается алхимиком как Дар Божий. Этот Дар Божий и относится к Тайне Тайн алхимии – к «тайне универсального духа» [Фулканелли, 2003, с. 316]. Дух металла – самая чистая, светлая, легкая его часть, его душа и свет, основа его жизни и развития. Метаморфоза происходит только силой универсального Духа. «Дух – единственный катализатор последовательных метаморфоз изначальной материи – основы Магистерия», – пишет Мастер [Фулканелли, 2003, с. 448]. Эта тайна, как мы помним, не может быть воспринята напрямую, но только «перевернуто», в системе зеркальных отражений.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Андрез, И.В.** Химическая Свадьба Христиана Розенкрейца в году 1459 / И.В. Андрез – М.: Энигма, 2003. – 304 с. / Г. Бейли
- Бейли, Г.** Забытый язык символов / Г. Бейли. – М.: Центрполиграф, 2010. – 573 с.
- Василий Валентин.** Алхимические трактаты / Василий Валентин. – Киев: Автограф, 2008. – 592 с.
- Веллинг, Г., фон.** Opus Mago-Cabbalisticum et Theosophicum / Г. фон Веллинг. – Киев: «Пор-Рояль», 2005. – 464 с.
- Виженер, Б., де.** Трактат об Огне и Соли / Б. де Виженер. – Киев: ИП Береза, 2012. – 320 с.
- Голланд, Й. И.** Алхимические трактаты / Й.И. Голланд . – Киев: ИП Береза, 2012. – 352 с.
- Джаммария.** Эта неизвестная алхимия / Джаммария. – М.; Воронеж: Terra Foliat, 2011. – 256 с.

Иже, К. д'. Новое Собрание химических Философов / К д'Иже. – М.: Энигма, 2010. – 368 с.

Канселье, Э. Алхимия. Несколько очерков по Герметической символике и Философской Практике / Э. Канселье. – М.: Энигма, 2002. – 302 с.

Михельшпахер, Ш., Фаульхабер, Й., Реммелин, Й. Кабала. Shyngis Victor / Ш. Михельшпахер, Й. Фаульхабер, Й. Роммелин. – Киев: «Пор-Рояль», 2007. – 88 с.

Парацельс. Магический архидокс: Сборник / Парацельс. – М.: Сфера, 2002. – 400 с.

Пернети, А.-Ж. Мифы Древнего Египта и Древней Греции / А.-Ж. Пернети. – Киев: «Пор-Рояль», 2006. – 528 с.

Пернети, А.-Ж. Мифо-герметический словарь / А.-Ж. Пернети. – Киев: ИП Береза, 2012. – 384 с.

Сокровищница Алхимических Трактатов. Т. 1. – Донецк: Ноулидж, 2014. – 610 с.

Тайные фигуры розенкрейцеров. – Киев: ИП Береза, 2008. – 120 с.

Телегин, С.М. Амур, Эрот и Венера в алхимической традиции / С.М. Телегин // Культура и текст. – 2013. № 3. – с. 210-227.

Фламель, Н. Алхимия / Н. Фламель. – СПб.: Азбука, 2001. – 384 с.

Фулканелли. Тайна соборов / Фулканелли. – М.: Энигма, 2008. – 384 с.

Фулканелли. Философские обители / Фулканелли. – М.: Энигма, 2003. – 624 с.

Эвола, Ю. Герметическая традиция / Ю. Эвола. – М.; Воронеж: Terra Foliatia, 2010. 288 с.

Alonso Fernandez-Checa, J.F. Diccionario de Alquimia, Cabala, Simbologia J.F. Alonso Fernandez-Checa. – Madrid: Trigo, 1995. – 418 с.

Arola, R. Alquimia y religion: Los simbolos hermeticos del siglo XVII / R. Arola. – Madrid: Siruela, 2008. – 223 с.

Arola, R. La Cabala y la Alquimia en la tradicion espiritual de Occidente. Siglos XV-XVII / R. Arola. – Palma de Mallorca: Mandala, 2002. – 458 с.

Atienza, J.G. Diccionario Espasa: Alquimia J.G. Atienza. – Madrid: Espasa, 2001. – 502 с.

Atienza, J.G. Mistica y OVNIS: signos para un Apocalipsis J.G. Atienza. – Madrid: Altalena, 1979. – 156 с.

Kamala-Jnana. Dictionnaire de Philosophie Alchimique / Kamala-Jnana. – Argentiere: Charlet, 1961 – 108 с.

Mercer, J.E. Alchemy – Its Science and Romance / J.E. Mercer. – London: Society for Promoting Christian Knowledge, 1921. – 246 с.

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

Sadoul, J. El Gran Arte de la Alquimia / J. Sadoul. – Barcelona: Plaza & Janes, S.A., 1975. – 250 с.

ПОЛЕМИКА

С.А. КИБАЛЬНИК¹

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

МНОГО ШУМА ИЗ НИЧЕГО

(Еще раз о стихотворении А.С. Пушкина «Земля и море»)²

В статье идет речь о пушкинском стихотворении «Земля и море» (1821), источник которой – идиллия греческого поэта Мосха. Ставя под сомнение точку зрения А.А. Долинина по этому вопросу, поддержанную автором соответствующей статьи в «Пушкинской энциклопедии», автор указывает на то, что эта новая точка зрения не подкреплена сколько-нибудь детальным сопоставительным анализом всех текстов. Решающая роль для Пушкина французского перевода Ж.-Ж. Мутонне де Клерфона, вышедшего еще в конце XVIII века, по сравнению с известным переложением Н.Ф. Кошанского 1811 года, всего лишь декларирована, а не доказана.

Ключевые слова: Пушкин, идиллия, источник, перевод, текстология.

S.A. Kibalnik

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

MUCH ADO ABOUT NOTHING

(Once again on Pushkin's poem "LAND AND SEA")

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

² Работа выполнена в рамках проекта РГНФ № 15-34-11047.

The article dwells upon the poem «Land and Sea» (1821) by Alexander Pushkin in terms of its literary sources. Challenging the position on this issue that was expressed in Alexander Dolinin's article accepted by "Pushkin's Encyclopedia" the author points out that this new position is not based on the detailed comparative analysis of all texts. The dominant part of Moutonnet de Clairfons's translation as a source of Pushkin's poem remains only declared but is not proved.

Keywords: Pushkin, idyll, a source, transfer, textual.

Недавно во втором выпуске «Пушкинской энциклопедии» была опубликована справочная статья О.С. Муравьевой, посвященная стихотворению «Земля и море». В этой статье вопрос об источнике данного стихотворения решен по сравнению с моей ранее опубликованной статьей¹ совсем иначе:

Непосредственным источником для Пушкина, по-видимому, послужил французский перевод Ж.-Ж. Мутонне де Клерфона (Moutonnet de Clairfons, 1740-2013) пятой идиллии Мосха, вошедшей в его сборник переводов из греческих поэтов "Anacreon, Sapho, Bion et Moschus: traduction nouvelle en prose..." (Paris, 1773; многократно переизд.) под заглавием «Его любовь к спокойствию» ("Son amour pour la tranquillité") (см.: Долинин А.А. Еще раз о загадке Таврической звезды). <...>

Долгое время непосредственным источником пушкинского стихотворения считалось вольное стихотворное переложение идиллии Мосха под заглавием «К спокойствию», выполненное Н.Ф. Кошанским и вошедшее в его книгу «Цветы греческой поэзии» (М., 1811. С. 341-342; см.: АН 1899. С. 186-187 2-й паг. (примеч. Л.Н. Майкова); Черняев П. А.С. Пушкин как любитель античного мира и переводчик древне-классических поэтов. Казань, 1899. С. 50-51;

¹ Кибальник, С.А. Идиллия Пушкина «Земля и море» (Источники, жанровая форма и поэтический смысл) // Временник Пушкинской комиссии. – СПб., 2004. Вып. 29. – С. 178-197. См. также: Кибальник, С.А. Идиллия Пушкина «Земля и море» (Пушкин и Мосх) // Кибальник С.А. Античная поэзия в России. XVIII – первая половина XIX века. Очерки. – СПб., 2012. – С. 109-129.

Якубович Д.П. *Античность в творчестве Пушкина*; Кибальник С.А. *Идиллия Пушкина «Земля и море»*. С. 109-111). Однако определенные лексические соответствия с первой частью переложения Кошанского, обнаруживаемые в «Земле и море», объясняются тем, что Кошанский ориентировался на тот же перевод Мутонне де Клерфона, что и Пушкин¹.

При этом исследовательница в основном излагает позицию А.А. Долинина по этому вопросу:

С давних пор считается, что главным источником Пушкина был вольный стихотворный перевод Кошанского, напечатанный под названием «К спокойствию» в его «Цветях греческой поэзии» (текст перевода, историю вопроса и обоснование общепринятой точки зрения см. в последней по времени работе: С.А. Кибальник. Идиллия Пушкина «Земля и море» (Источники, жанровая форма и поэтический смысл) // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 29. СПб., 2004. С. 178-197). В действительности же, как показывает сопоставительный анализ текстов, главным источником «Земли и моря» явился прозаический перевод Мутонне де Клерфона “Son amour pour la tranquillité” («Его любовь к спокойствию»; далее цит. по: Moutonnet de Clairfon. Anacréon, Sapho, Bion, Moschus, Théocrite... Т. 2. P. 29-30). Вот наиболее явные лексико-грамматические сходжения, которые отсутствуют в переводе Кошанского:

Пушкин	Moutonnet de Clairfon
Когда же волны по брегам	<i>mais quand l'onde... mugit</i>
Ревут, кипят и пеной блецут	<i>horriblement,... que</i>
Я удаляюсь от морей	<i>les vagues ... s'élèvent à gros bouillons</i>
Земля мне кажется верней	<i>pleins d'écume</i>
рыбак суровый:	<i>je m'éloigne de la mer</i>
Живет на утлом он челне	<i>La terre ² ... me paroît un séjour plus sûr</i>
	<i>Le pêcheur ... mène une vie bien dure ...</i>

¹ Пушкинская энциклопедия. Вып. 2. Д-К. – СПб., 2013. – С. 186-187.

² У Долинина опечатка: “Le terre”.

Судя по совпадению названий и нескольких мотивов в начальных стихах, Кошанский тоже пользовался переводом Мутонне де Клерфона, чем объясняются давно замеченные пушкинистами лексические совпадения первых семи стихов его переложения с «Землей и морем»¹.

Однако заглавия стихотворений де Клерфона и Кошанского совпадают только частично, а приведенных текстуальных сближений явно недостаточно для того, чтобы утверждать, что Кошанский пользовался переводом де Клерфона. Что же касается «давно замеченных пушкинистами лексических совпадений» пушкинского стихотворения «Земля и море» с текстом Кошанского, то они, как читатель может сам увидеть из моей воспроизведенной выше статьи, распространяются отнюдь не только на первые семь стихов.

Вообще столь серьезных выводов ни в коем случае нельзя делать на основе сопоставления только двух текстов. Необходимо детальное сличение, по меньшей мере, четырех: греческого оригинала Мосха, французского перевода де Клерфона, русского переложения Кошанского и, наконец, стихотворения Пушкина. «Сопоставительный анализ текстов», о котором упоминает Долинин, в работе не проведен, и сделанные выводы остаются поэтому голословными. То, что Кошанский следовал французскому переложению, а не греческому оригиналу, остается недоказанным. И с какой стати делать это лицейскому преподавателю древних языков, опубликовавшему свой перевод параллельно с греческим оригиналом? Тогда уж надо заодно доказать, что Кошанский толком не знал древнегреческого языка.

Остается непонятным, почему О.С. Муравьева с легкостью доверилась суждениям А.А. Долинина, отказавшись от точки зрения П.Н. Черняева, Д.П. Якубовича и моей, которая прочно вошла в академическое пушкиноведение.

Вероятно, сам, ощущая недостаточную убедительность сделанных сопоставлений с переводом де Клерфона, далее Долинин пишет:

¹ Долинин А.А. Еще раз о загадке Таврической звезды // Седьмая международная летняя школа по русской литературе. Статьи и материалы. 2-е изд. – СПб., 2012. – С. 29.

Но кроме того у него был и другой французский источник, за которым он близко следовал во второй части текста, начиная с восьмого стиха: вольный прозаический перевод аббата Купе (abbé Jean-Marie Coupé, 1732-1818) “Le bonheur des champs” («Сельское блаженство»: J.M.L. Coupé. *Les soirées littéraires, ou Mélanges de Traductions nouvelles des plus beaux morceaux de l'Antiquité... Paris, an VII(1799). Т. XIX. P.237-238*)^{1/}

Судя по всему, это утверждение не слишком убедило даже Муравьеву, которая относительно этого второго источника, названного Долининым, высказывается менее определенно:

Пушкин мог знать и другие французские переводы идиллии Мосха – И.-Б. Рекелейна де Лонжьера (Requeleyn de Longepierre; 1659-1731), Л. Пуансине де Сиври (Poinsinet de Syvry; 1733-1804), также он, несомненно, был знаком с ее французскими переложениями – элегией «Подражание Мосху» (“Imitation de Moschus”) (IV, 2) П.-Д. Экушара-Лебрена (Ecouchard-Lebrun; 1729-1807) и стихотворением Н.-Ж. Леонара (Leonard; 1744-1793) «Преимущества жизни на берегу» (“Les plaisirs du rivage”).²

Отметим, что все сделанные Долининым сближения относятся исключительно ко второй части стихотворения. Что же касается первой, то даже он не отрицает «лексических совпадений» первых семи стихов переложения Кошанского с «Землей и морем», которые в действительности, как легко заметить, обратившись к проделанному мной детальному сопоставлению, не ограничиваются семью стихами. В какой степени они могли быть продиктованы следованием не греческому оригиналу, а французскому тексту-посреднику ле Клерфона, мог бы показать только детальный сопоставительный анализ. Приведу здесь полностью текст этого французского перевода (к сожалению, в статье А.А. Долинина отсутствует даже он):

¹ Долинин А.А. Еще раз о загадке Таврической звезды. С. 29.

² Пушкинская энциклопедия. Вып. 2. С. 186-187.

IDYLLE V

Son amour pour la tranquillité

Lorsque les zéphires soufflent légèrement sur les flots azurés, une douce paresse s'empare de mes esprits. Les Muses cessent alors de m'être agréables; le calme délicieux de la mer me plaît davantage : mais quand l'onde blanchissante mugit horriblement, que les flots sont agités, que les vagues mutinées s'élevent à gros bouillons pleins d'écume, je m'éloigne de la mer, et je porte mes regards sur la terre et sur les arbres. La terre dans cet instant me paroît un séjour plus sûr; les forêts épaissent m'enchanter, surtout lorsque les vents sont résonner les pins élevés. Le pêcheur, il faut l'avouer, mène une vie bien dure et bien pénible; sa maison, c'est une frêle barque; les travaux sont tous sur la mer; une pêche souvent infructueuse consume tout son tems. Pour moi, conché nonchalamment sous un platane touffu, je goûtes les douceurs du sommeil auprès d'une claire fontaine, dont le murmure flatte l'oreille sans l'effrayer¹.

Итак, пока единственное, что можно сказать по поводу всего этого: много шума из ничего! Пересмотр прочно устоявшейся точки зрения относительно источников стихотворения Пушкина «Земля и море» произведен поспешно и без достаточных для того оснований!

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Долинин, А.А. Еще раз о загадке Таврической звезды) / А.А. Долинин // Седьмая международная летняя школа по русской литературе: Статьи и материалы. Изд. 2-е, испр. и доп. – СПб., 2012. – С. 13-39.

Кибальник, С.А. Идиллия Пушкина «Земля и море» (Источники, жанровая форма и поэтический смысл) / С.А. Кибальник // Временник Пушкинской комиссии. – СПб., 2004. – Вып. 29. – С.178-197.

Кибальник, С.А. Идиллия Пушкина «Земля и море» (Пушкин и Мосх) / С.А. Кибальник // Кибальник С.А. Античная поэзия в

¹ Anacréon, Sapho, Bion et Moschus, traduction nouvelle en prose, suivie la Viellée des Fêtes de Vénus et d'un choix de pièces de differens auteurs : Par M.M*** C***. – Paris, 1780. – P. 166.

России. XVIII – первая половина XIX века. Очерки. – СПб., 2012. – С. 109-129.

Кошанский, Н.Ф. Цветы греческой поэзии / Н.Ф. Кошанский. – М., Унив. тип., 1811. XXVIII. – 363 с.

Муравьева, О.С. «Земля и море» / О.С. Муравьева // Пушкинская энциклопедия. Вып. 2. Д – К. – СПб., 2013. – С. 186-187.

Черняев П. А.С. Пушкин как любитель античного мира и переводчик древне-классических поэтов / П. Черняев. – Казань, 1899. – 154 с.

Якубович, Д.П. Античность в творчестве Пушкина // Д.П. Якубович // Временник Пушкинской комиссии. Т. 6. – М.; Л., 1940. – С. 92-159.

Anacréon, Sapho, Bion et Moschus, traduction nouvelle en prose, suivie la Viellée des Fêtes de Vénus et d'un choix de pièces de differens auteurs : Par M.M*** C***. – Paris, 1780.

МОЛОДАЯ ФИЛОЛОГИЯ

Н.М. АБИЕВА¹

Алтайский государственный педагогический университет

**«ДРАМА НА ОХОТЕ» А.П. ЧЕХОВА: СМЫСЛОВАЯ
МНОГОМЕРНОСТЬ ЦВЕТОВОГО СПЕКТРА**

В статье повесть А.П. Чехова раннего периода «Драма на охоте» анализируется с точки зрения семиотики костюма. Анализируя семантику костюмных зарисовок, автор показывает, что цвет, маркируя ипостаси персонажей, их многоплановую репрезентацию, помимо характерологической функции, традиционной для костюма, формирует подтекст и межтекстовые связи.

Ключевые слова: костюм, деталь, цвет, подтекст.

N.M. Abieva

Altay State Pedagogical University

**«A HUNTING ACCIDENT»: THE
MULTIDIMENSIONALITY OF THE COLOR SPECTRUM**

The article is devoted to the semiotics of the costume in early Chekhov's story «A Hunting Accident». The analysis of the costume's senses allows to select a few functions of the costume's color: the color marks the hypostasis of the characters, forms the subtextuality and the intertextual links.

Keywords: *costume, the details, color, subtext.*

«Драма на охоте» – повесть раннего периода творчества А.П. Чехова, анализировалась в отечественном чеховедении [А. Измайлов,

¹ Наилья Мисирхановна Абиева, аспирантка кафедры литературы Алтайского государственного педагогического университета.

И.В. Алехина и др.]¹, в том числе и с точки зрения костюмного текста [Козубовская, Крапивная, 2005]².

Повесть содержит обширный материал для изучения костюмного текста. По мере укрупнения жанровой формы в творчестве А.П. Чехова костюмные зарисовки обретают смысловую многомерность. Цветовой спектр повести, приоткрывая новые грани текста, дает возможность иного осмысления персонажей.

«Драма на охоте» (1884)³ – повесть о «девушке в красном платье», ирония и трагедия судьбы которой в том, что ее жизнь

¹ Напр., А. Измайлов (М., 1916) считал «Драму на охоте» единственным романом Чехова, хотя и написанным для невзыскательного читателя «Новостей дня», но «серьезным литературным произведением, некоторые места которого ничуть не звучали бы диссонансом рядом с его позднейшими работами» [Чехов, 1975. Т.3. С. 591].

² Авторы выделяют специфическую функцию костюма – формирование пародийного модуса.

³ Чехов относился к этому произведению со скепсисом и не включал ее в собрание сочинений. Жанр произведения до сих пор – предмет споров. См. научную литературу: Бориневич-Бабайцева, З.А. Роман А.П. Чехова «Драма на охоте» // Труды Одесского ун-та. Т. 146. Серия филол. наук. Вып. 1956; Вуколов, Л.И. Роман А.П. Чехова «Драма на охоте» // Проблемы изучения художественного произведения. Тезисы докладов. Ч.2. – М., 1968; Катаев, В.Б. «Драма на охоте» А.П. Чехова (к проблеме описания образа автора) // Вопросы истории и теории литературы. Вып. 4. – Челябинск, 1968; Вуколов, Л.И. Чехов и газетный роман «Драма на охоте» // В творческой лаборатории Чехова. – М., 1974; Баханек, С.Н. «Драма на охоте» А.П. Чехова: следователь в поисках понимания // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной литературы. – Тюмень, 2005; Гусева, Л.М. «Драма на охоте» А.П. Чехова: растительный код в системе персонажей // Культура и текст. – Барнаул, 2005; Оверина, Кс. «Драма на охоте» А.П. Чехова в контексте русского уголовного романа // К 150-летию А.П.Чехова: А.П. Чехов сквозь призму литературоведения и лингвистики. – М., 1987; Де Пруайяр Ж. Гордый человек и дикая девушка (Размышления над повестью «Драма на охоте») // Чеховиана. Чехов и Пушкин: Сб.ст. – М., 1998; Де Пруайяр Ж.А. Чехов и Герберт Спенсер (Об истоках повести «Драма на охоте» и судьбе мотива грации в чеховском творчестве) // Чеховиана. Чехов и его окружение. – М., 1996; Карпов, Н.А. Два криминальных романа: «Отчаяние» Набокова и «Драма на охоте» Чехова // Nomouniversitatis: памяти Аскольда

становится материалом для повести, вариантом желанной эффектной смерти. С другой стороны, для Камышева, скрывшегося в повести под именем Зиновьева, – это способ облегчить душу. Мистифицируя, он в удвоении имен и точек зрения – взгляда редактора и взгляда рассказчика – выдает себя.

В тексте редактор набрасывает психологический портрет Камышева, начиная с подробного описания его костюма до указания на деталь – «господин с кокардой». Данная деталь приобретает ряд смыслов. С одной стороны, это знак чиновника¹. Камышев не похож на писателя, нуждающегося в заработке, а в пространстве текста – это знак человека с тайной. С другой стороны, кокарда (от фр. *cocardes* – «петушиные перья» [Даль, 1979, с. 124]) – встраивается в птичьи мотивы²: «Постой, у тебя на фраке перышко...» (с. 329). Камышев-Зиновьев ассоциируется с петухом, теряющим перья. Он мучим гордыней (перестал ходить к Наденьке из-за отца, «жалит», собеседников, будучи пьяным и т.п.)³. В преступлении обнажается

Борисовича Муратова (1937-2005): сб. ст. / под ред. А.А. Карпова. – СПб.: факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009 и др.

¹ В энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона указано, что кокарда (фр. *cocardes*) – значок в виде двух- или трёхцветной розетки, носимый на головном уборе военными и гражданскими чинами; введена французами в XVIII веке; в России с 1730 года, при Анне Иоанновне, под названием банта или полевого знака: белого шелкового у офицеров, белого шерстяного или нитяного у нижних чинов; с 1874 года размещается: военная кокарда на околыше, гражданская – на тулье фуражки. См.: Брокгауз, Ефрон. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.vehi.net/brokgauz>. (20.11.2015)

² Замечательно, что почти каждый персонаж сравнивается с птицей или имеет анималистические сходства (Урбенин – собака, пес), граф Карнеев «...то же маленькое худое тело, жидкое и дряблое, как тело коростеля» (с. 255), «Граф хорохорился, как молодой индюк» (с. 343), Николай Ефимыч Скворцов, отец Оленьки: «Лицо его, испсанное синими жилочками, было украшено фельдфебельскими усами и бачками и в общем напоминало птичьью физиономию» (с. 273), Оленька – в ее фамилии птица – Скворцова – скворец, ее называют «птичкой», нянька графа Настасья – «Сычиха», доктор, «щур»: «Бедняга был печален и походил на мокрую курицу» (с. 337). Рупором правды становится птица, попугай названный человеческим именем Иваном Демьянычем.

³ Разъяренный, он агрессивен: «Когда я шел в лес, я далек был от

скрытая животная, хищническая натура убийцы (Камышев – хищник, Оленька – жертва, гаденькое существо, ящерица, змея). По замечанию исследователей, «слово “охота” у Чехова приобретает метафорический смысл. Охота – как борьба страстей, охота – как погоня за удачей, за счастьем» [Козубовская, Крапивная, 2005, с. 223]. И как следствие – гибель жертвы.

Присутствие «онегинского» в портрете – костюм денди и красивая внешность – признаки рокового героя, влюбляющего в себя женщин («У женщин я имею прежний успех – это à propos», с. 414): «Одет он со вкусом и по последней моде в новенький, недавно сшитый триковый костюм. На груди большая золотая цепь с брелочками, на мизинце мелькает крошечными яркими звездочками бриллиантовый перстень» (с. 242). В его внешности чувствуется «порода»: «На этом лице вы увидите настоящий греческий нос с горбинкой, тонкие губы и хорошие голубые глаза... Каштановые волосы и борода густы и мягки, как шёлк» (с. 242). Очевидны отсылки к лермонтовскому Печорину¹ –

мысли об убийстве; я шел туда с одною только целью: найти Ольгу и продолжать жалить ее... Когда я бываю пьян, у меня всегда является потребность жалить...» (с. 414) – Камышев «жалит» или «клюет» жертву словами, а затем буквально: «Я схватил маленькое, гаденькое существо за плечо и бросил его оземь, как бросают мячик. Злоба моя достигла максимума... Ну... и добил ее... Взял и добил...» (с. 415).

¹ Описания мужской красоты и психологического портрета рифмуются, см. у Лермонтова в «Герое нашего времени»: «В его улыбке было что-то детское. Его кожа имела какую-то женскую нежность; белокурые волосы, вьющиеся от природы, так живописно обрисовывали его бледный, благородный лоб, на котором, только по долгом наблюдении, можно было заметить следы морщин, пересекавших одна другую и, вероятно, обозначающих гораздо явственнее в минуты гнева или душевного беспокойства. Несмотря на светлый цвет его волос, усы его и брови были черные – *признак породы в человеке*, так, как черная грива и черный хвост у белой лошади. Чтоб закончить портрет, я скажу, что у него был немного вздернутый нос, зубы ослепительной белизны и карие глаза; о глазах я должен сказать еще несколько слов...» [Лермонтов, 2002, с. 256], у Чехова: «Он, как я уже сказал, высок, широкоплеч и плотен, как хорошая рабочая лошадь. Всё его тело дышит здоровьем и силой. Лицо розовое, руки велики, грудь широкая, мускулистая, волосы густы, как у здорового мальчика» (с. 241). Сходство

усталость от жизни и огрубление чувств, едва теплящиеся романтические всплески, что впоследствии узнает читатель. Сочетание «лермонтовского» и «пушкинского» вводит мотив предчувствия гибели.

Его внешность противоречива и не укладывается в стереотипы физиогномики – крепок, при этом слаб, что подмечает редактор: «В этих движениях сквозят воспитанность, легкость, грация и даже – простите за выражение – некоторая женственность...» (с. 242)¹.

Несоответствия во внешности намекают на демоническую натуру, способную на роковой поступок (имел «сатанинскую гордость» и «презрение к жизни»). Таким образом, особенности, подмеченные во внешнем облике, характерологичны, и, кроме того, вводят подтекст, «приоткрывают завесу».

На цветовой семантике² построена динамика персонажа Оленьки Скворцовой – нисхождение от невинного существа к падшей грешнице. Каждое новое появление героини в сюжете соответствует изменению ее статуса и маркировано нарядом определенного цвета.

Впервые она появляется как «девушка в красном»³, где «красный» – это цвет жизненной силы, молодости, а также любви, страстности. «Красный», соотносимый с цветом крови, предопределяющим ее судьбу, становится роковым. Уходит в прошлое

вносит сравнение с лошастью.

¹ «...Не много нужно усилий моему герою, чтобы согнуть подкову или сплющить в кулаке коробку из-под сардинок, а между тем ни одно его движение не выдает в нем физически сильного. За дверную ручку или за шляпу он берется, как за бабочку: нежно, осторожно, слегка касаясь пальцами. Шаги его бесшумны, рукопожатия слабы. Глядя на него, забываешь, что он могуч, как Голиаф...» (с. 242).

² См. подробнее: Гончарова, Н.В. Цветообозначения в текстах А.П. Чехова // К 150-летию А.П. Чехова: А.П. Чехов сквозь призму литературоведения и лингвистики. М., 1987.

³ «Красный (и различные его оттенки) считался традиционным свадебным цветом на Руси. В XIX веке отношение к цвету претерпело значительные изменения. Красный стали называть цветом «адского пламени», «адского огня». Цвет, считающийся в языческой Руси цветом очищения и божественного огня, со временем стал ассоциироваться с греховным – адским пламенем. [Кирсанова, 1997, с. 337].

ее неземная таинственная сущность (Оленька-русалка, Дюймовочка¹), на мифопоэтическом уровне она соотносима с сиренами (она поет и смеется серебряным смехом), завлекающими мужчин-моряков и губящими их. Так, «красный» становится знаком плотского, греховного, постепенно проявляющегося в героине. Ее падение выражено на языке образов и аналогий: от неземных существ и возвышенных объектов («наяда», «цветок зеленого леса») до зооморфных сравнений²: птица – змея – кошка.

Новое появление в зеленом платье («На ней был какой-то темно-зеленый турнюр с большими пуговицами да широкополая соломенная шляпа...»), с. 296), хотя и не производило такого сильного эффекта, но, по признанию Камышева «...она мне понравилась не меньше прежнего» (с. 296). Фасон и цвет, с одной стороны, – дань моде, с другой – характерологическая деталь. Зеленый цвет многогранен: это цвет природы, он связан с местом обитания Ольги – лесом («цветок зеленого леса»), цвет «дикости»: «Зеленый лес несет символику дикости. Так, исподволь формируется подтекст образа Ольги: природа, не смягченная культурой, равнодушна к добру и злу» [Козубовская, Крапивная, 2005, с. 220]. Стоит добавить, что «зеленый» здесь оказывается в оппозиции «красному» (в красном она пела) и является знаком «заземления»: ее застают за суетными делами: едет на

¹ Впечатление усилено сказочными ассоциациями – указанием на деталь костюма – «крошечные башмачки», отсылающие к Дюймовочке, и «стройные, как иглы, ножки», отсылающие к Русалочке. Впечатление «детскости» вызывает желание защищать и оберегать сказочную лесную принцессу. Ассоциации с Русалочкой поддержаны тем, что Оленька «воспитывается лесом». С ней связан «русалочий миф»: в славянской мифологии русалки – необыкновенно красивые и вредоносные существа, в которых превращались девушки-утопленницы [Козубовская, Крапивная, 2005, с. 218].

² Торги по поводу Оленьки Скворцовой начались еще до ее появления в тексте: Кузьма пошло рекламирует красоту девушки: «Молоденькая, пухлявенькая, шустренькая... красота! Этакой красоты, ваше сиятельство, и в Питинбурге не изволили видеть...» (с. 259), Урбенин, отстаивая ее честь, называет ее «особой, достойной всякого уважения», а появление змеи (с ней ассоциируется Ольга впоследствии) – еще одна ипостась и знак ее падения.

ярмарку, деловито управляя шарабаном, стремится занять в церкви место получше и т.п. С зеленым цветом связаны зооморфные ассоциации (гадина – зеленая ящерка), и впечатление поэтичности рассеивается.

Описание свадебного платья опущено¹, и помимо обыгрывания семантики цвета, белое платье становится пустым знаком, это не платье законной невесты-жены Урбенина: «Но тщеславная Оленька не радуется... Она бледна, как полотно, которое она недавно везла с теневской ярмарки» (с. 318). Ее меркантильные амбиции не удовлетворены. По сути, Ольга – ничья жена. Став любовницей Камышева, она не готова рискнуть общественным мнением ради любви. Т.о. белое платье – это не платье несчастной влюбленной, обреченной на неравный брак, это знак падшей женщины.

Аналогии-намекы рассредоточены в пространстве всего текста, и далее смена колорита связана с голубым.

В голубом Ольга появится уже в статусе состоявшейся любовницы Камышева и жены Урбенина: «голубой», согласно традиции, указывает на невинность и преданность Ольги, а также на отражение ее внутреннего состояния: в нем заключена поэтичность и мечта.

Но «голубой» впервые появляется в описании маленькой дочки Урбенина: «И из лесу выбежала маленькая девочка, лет пяти, с белой, как лен, головкой и в голубом платье» (с. 318), и семантика цвета платья здесь оправдана, т.к. в культурном пространстве ребенок²

¹ Именно в этом наряде она становится не женой, а любовницей. Белый цвет – часть звена в цепи ее падения – превращается в знак ее грехопадения: вершина любви, красоты и есть вершина греховности – все стянуто в единый, неразрывный узел. «Никогда... я не видел ничего прекраснее, грациознее... и в то же время жалче...» (3, 326) – признается рассказчик. Так обыгрывается культурная семантика цвета в пародийном тексте. [См.: Козубовская, Крапивная, 2005, с. 221].

² Чистота, потенциальные возможности, невинность, искренность – символ природного, первородного состояния, отсутствия страха. В изобразительном искусстве ребенок также может символизировать мистическое знание, открытость вере. У алхимиков ребенок с короной на голове – знак философского камня. Христос указал на ребенка как на того, кто

символизирует чистоту и душу. Неслучайно внешность Ольги и девочки рифмуются – обе с льняными волосами, и в Ольге отмечается «детскость»: «Она была в ярко-красном, полудетском, полудевическом платье. Стройные, как иглы, ножки в красных чулках сидели в крошечных, почти детских башмачках» (с. 264). В сцене свидания с любовником «голубой» как бы настраивает на платонические чувства, но Ольга «увязает» в плотском: в дальнейшем от ревности она стрижет кудряшки Саши, которые похвалил Камышев, желая вытеснить из своего пространства соперников и врагов. Обрезание волос – символический жест уничтожения своими руками души. И в «голубом» обнаруживается сдвиг в сторону негативной семантики – это пародия на святость, непорочность.

Движение от «светлого» к «черному» знаменует стремительное нравственное падение Ольги. Ее последний костюм – черная амазонка: «Сидя на вороном коне... одетая в черную амазонку и с белым пером на шляпе, она уже не походила на ту девушку в красном... Теперь в ее фигуре было что-то величественное, «грандамское». Каждый взмах хлыстом, каждая улыбка – все было рассчитано на аристократизм, на величественность» (с. 353). Новая ипостась – Ольга-амазонка – попытка «царить», стремление доказать, что она рождена для самого лучшего. Начинает работать негативная семантика «черного»: «черный» – цвет темноты, грязи и мрака, куда погружается героиня, она мечется от одного мужчины к другому (муж Урбенин, любовник Зиновьев, богатый кавалер граф), она поглощена низменными чувствами – гордыня, зависть, злость («Другие мучаются, пусть и он мучается, – сказала Ольга, не глядя на меня и хмуря брови», с. 359).

В настойчивом повторении формулы «девушка в красном» – обозначение антитезы, чтобы оттенить былой образ прекрасной девушки. В финале происходит возвращение к «красному», но на новом витке. «Красный» появляется в виде крови – смертельной раны, нанесенной Ольге. Падение Ольги окончательно загоняет ее в ловушку, и закономерен результат – сначала гибель души, потом и

может войти в Царствие Божие благодаря своему смирению. [Тресиддер, 1999, с. 126].

телесная смерть. Сцена осмотра тела убитой Ольги натуралистична, описана языком судебно-медицинской экспертизы: «Осмотр платья... дал очень многое... Казакин от амазонки, бархатный, на шелковой подкладке, был еще влажен... пропитан кровью... Юбка амазонки, черная кашемировая, найдена страшно измятой: ее измяли, когда несли Ольгу... Потом ее стащили с Ольги и, безобразно скомкав, швырнули под кровать. У пояса она была разорвана: Ольга, не любившая заниматься починками,.. могла прятать этот разрыв под казакином» (с. 381). «Тело» приравнивается к вещи, утратив человеческий лик: «...принесли из лесу какое-то тело, одетое в порванное, окровавленное платье...» (с. 373), отсюда смешение крови и грязи. Итогом ее жизни оказывается окровавленное платье, брошенное в грязь, – метафора судьбы Ольги.

Цветовой спектр – красный, зеленый, голубой – цвета, присутствующие в костюмах Ольги, – основные цвета радуги, символ многоцветия жизни. Появление радуги вносит лирический мотив.

Цветовые контрасты указывают на разные этапы в жизни персонажа. У Ольги – от красного к черному, от прекрасной «девушки в красном» до падшей грешницы («черная амазонка»). У Камышева-Зиновьева серый цвет – цвет его настоящей жизни, скучной и беспросветной («Жизнь, которую я вижу сейчас сквозь номерное окно, напоминает мне серый круг: серый цвет и никаких оттенков, никаких светлых проблесков...», с. 408). Тоска по прошлому визуализируется в цветах радуги, связанных с Ольгой (для Камышева-Зиновьева радуга – это элегическое воспоминание о прошлом: «Но, закрыв глаза и припоминая прошлое, я вижу радугу, какую дает солнечный спектр... Да, там бурно, но там светлее...», с. 408). Момент присутствия любви и освобождения в ассоциациях души с птицей: «Но за что я люблю ее в иные минуты? За что я прощаю ее и мчусь к ней душой, как нежный сын, как птица, выпущенная из клетки?..» (с. 408).

Как антипод «девушки в красном» Наденька Калинина – «девушка в черном»: «черный цвет символизирует строгость и даже траур: безответная любовь к Зиновьеву окрасила и ее одежды, и всю ее жизнь в темные тона, оттеняющие «страшную бледность» Наденьки» [Козубовская, Крапивная, 2005, с. 225]. В ее портрете присутствуют параллели с пушкинской Татьяной: «угрюма, мечтательна... умна» (с. 408), «Жгучая брюнетка, бледная, знаешь, с такими глазами...» (с.

336), она и сама себя сравнивает с Татьяной в разговоре с Зиновьевым. В Наденьке есть противоречивая неоднозначность – ее ум и утонченность натуры отмечаются лишь графом и Камышевым-Зиновьевым, но ее поступки этому противоречат. Ее поведение саморазрушительно: предаваясь тоске и унынию, она слишком простодушно верит словам графа и живет глупой идеей его исправить: «Когда же этот человек, которого вы так не любите, сделает меня своею женою, то у меня уже будет задача жизни... Я исправлю его, я отучу его пить, научу работать... Взгляните на него! Теперь он не похож на человека, а я сделаю его человеком» (с. 356).

Наденька контрастна Ольгой, но только при взгляде издалека. Детали помогают придать резкость изображению героини, и закономерно возникает сомнение в уме Наденьки¹.

Ее судьба не завершается по сценарию пушкинской Татьяны, она полностью предается саморазрушению, отсюда «черный» вносит мотив смерти (попытка самоубийства). Указание на деталь – «гвоздь» (самолюбие), который мешает жить даже умной женщине, – знак авторского отношения к персонажам. Только при беглом взгляде две женщины – две противоположности, но деталь «гвоздь» скрепляет их в единую точку схода, обе подвержены греху гордыни и самолюбия, в итоге обе грешницы: Ольга убивает свою душу, Наденька – тело, т.к. наложить на себя руки считается в христианской культуре одним из страшных грехов. Символичен сон-фантазмагория Камышева-Зиновьева, где Ольга и Наденька появляются в шляпках: «Я остановился у самого большого окна и стал рассматривать женские шляпки... Шляпки были мне знакомы... В одной из них я видел Ольгу,

¹ Камышев-Зиновьев однажды скажет, отметит женскую черту: «Кто бы мог подумать, что эта умная, честная натура захочет расстаться с жизнью из-за такого субъекта, как граф? Нет, друг мой, к несчастью людей, женщины не могут быть совершенны! Как бы ни была умна женщина, какими бы совершенствами она ни была одарена, в ней все-таки сидит гвоздь, мешающий жить и ей и людям... Возьмем хоть Надю... Ну к чему она это сделала? Самолюбие и самолюбие! Болезненное самолюбие! Чтобы уколоть вас, она задумала выйти за этого графа... Не нужно ей было ни его денег, ни знатности... Ей нужно было только удовлетворить свое чудовищное самолюбие...» (с. 367).

в другой Надю, третью я видел в день охоты на белокурой голове внезапно приехавшей Сози... Под шляпками заулыбались знакомые физиономии... Когда я хотел им что-то сказать, они все три слились в одну большую, красную физиономию» (с. 363). Шляпки визуально коррелируют с «гвоздем» (шляпка гвоздя), отсюда образы женщин сливаются, превращаясь в чудовище¹, знак которого – красный цвет. Таким образом, автор с помощью расставленных в тексте деталей-намёков «ловит» невнимательного читателя, при детальном рассмотрении возникает эффект казалось-оказалось.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Брокгауз, Ф.А; Ефрон. И.А. Кокарда / Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.vehi.net/brokgauz>. (12.12.2015).

Даль, В.И. Кокарда / В.И. Даль // Даль В.И. Словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 2. – М.: Русский язык, 1979. – С. 124.

¹ В культуре женщина, с одной стороны, «носителница, дающая жизнь, защитница и кормилица. Этот древний символизм преобладает в изображении женщин в искусстве, мифологии и религии во всех ранних традициях и отражается в эмблемах, наиболее часто связанных с ними. Сюда входят символы матки, такие, как пещера, колодец, источник; сосуды – ваза, кувшин, чаша, урна; ножны, корзина, лодка и похожий по очертаниям на лодку лунный полумесяц; углубления, такие, как борозда или долина; символы плодородия – деревья и фрукты; специфически сексуальные образы – раковина, ромб или перевернутый треугольник. Качества, наиболее часто связываемые в традиционной символике с женщинами, – душа, интуиция, эмоции и эмоциональное непостоянство, пассивность и подсознательное, любовь и чистота. В искусстве женщины персонифицируют большинство человеческих недостатков и достоинств. Их также идентифицируют с магическими способностями, особенно предсказанием- пророчеством» [Трессидер], с другой стороны, женщина – это воплощение демонической сущности. Именно женщины в фольклоре связаны с нечистью – русалки, ведьмы, сирены и др. С точки зрения библейского мифа первая женщина Ева была искушена дьяволом, что привело к изгнанию из Эдема. В литературе и искусстве сюжеты А. Жулавского, Л.Ф. Триера, И. Бергмана и др. Страх мужчины перед женщиной толкуется в фрейдистском ключе, отсюда желание мужчины погубить (убить) женщину и освободиться от нечистоты.

Джумашева, А.Б. Микропоэтика образа-вещи в литературе: «гвоздь» как образ-концепт / А.Б. Джумашева // Труды института магистратуры и докторантуры PhD КазНПУ. Вып. № 14. – Алматы, 2012. – С. 105-113.

Еранова, Ю.И. Способы проявления художественной символики в прозе А.П. Чехова / Ю.И. Еранова // Южно-Российский вестник геологии, географии и глобальной энергии: научно-технический журнал. – Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2006. – № 8 (21). – С. 28-32.

Козубовская, Г.П., Крапивная, Е. Поэтика костюма в повести А.П. Чехова «Драма на охоте» / Г.П. Козубовская, Е. Крапивная // Культура и текст – 2005. Т.3. – СПб.; Самара; Барнаул, 2005. – С. 218-227.

Лермонтов, М.Ю. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 6 / М.Ю. Лермонтов. – М.: Воскресение, 2002. – 592 с.

Тресиддер, Д. Словарь символов / Д. Тресиддер. – М.: Фаир-Пресс, 2001. – 448 с.

Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 3. / А.П. Чехов // А.П. Чехов. – М.: Наука, 1975. – 624 с.

РЕЦЕНЗИИ

**«Культурный мост через океан»
(рецензия на пятый выпуск альманаха «В таинственной
стране Мадагаскар. Год 2012» / сост. Л.А Карташова, Н.
Радзаунариманана. – М.: Экон-Информ, 2014)**

Страна в индийском океане, занимающая целый остров, расположенный у восточного берега Африки. И государство, раскинувшееся в Восточной Европе и Северной Азии. Казалось бы, что может объединять Мадагаскар и Россию, что может служить точкой соприкосновения двух великих, но таких разных культур? Ответ находится сразу, когда мы открываем пятый выпуск альманаха «В таинственной стране Мадагаскар, который посвящен 110-летию Малагасийской академии и который является плодом совместного творчества российских и малагасийских учёных. Конечно же, это неподдельный интерес исследователей к *другой* культуре, друг к другу и к науке в целом. Именно пространство науки преодолело физическое пространство, сблизило людей, проживающих на разных полушариях Земли.

Альманах открывается вступлением А.Б. Давидсона о создании Малагасийской академии, без которой было бы невозможно становление и развитие науки на Мадагаскаре. В следующем за вступлением обширном очерке Л.А. Карташовой шаг за шагом описана история академии начиная с 23 января 1902 г. – дня, когда генерал-губернатор Мадагаскара Ж.С. Галлиени издал указ о её основании. Ему, как учредителю академии, посвящён первый из биографических очерков. Авторы кратко обрисовали не совсем однозначную роль французского военного и колонизатора в судьбе острова.

Основное содержание альманаха – это биографии президентов и членов академии. Среди них – поэты, социологи, экономисты, врачи, военные, миссионеры, писатели. Судьба каждого из них описана кратко и при этом содержательно, схвачены яркие моменты жизни. До момента обретения Мадагаскаром независимости президентами Мальгашской академии были французские учёные: Э. Жюлли, А.-М. Фонтунанон и Ж. Мийо. При знакомстве с жизнью этих выдающихся

людей поражает не только их исследовательский, но и организаторский талант. Жак Мийо, например, не просто возглавил академию, но и тесно связал её деятельность с работой им же организованного и построенного ИНИМ (Института научных исследований на Мадагаскаре). Традиции, заложенные французскими учёными, были достойно продолжены их малагасийскими преемниками, которым в альманахе посвящены не менее интересные статьи.

Обстоятельно, с проникновенными нотками описана жизнь Поля Радоди-Раларуси, первого малагасийца, который сменил Жака Мийо на посту президента академии. Он посвятил свою жизнь медицине, всячески способствовал развитию международных связей академии. А в 1962 г. благодаря его стараниям делегация Малагасийской академии посетила Советский Союз.

Теплом и добротой проникнуто жизнеописание Сезэра Рабенуру, второго малагасийского президента академии. Будучи дипломатом не только по профессии, но и по складу характера, он изменил подход к самой сути академии: переориентировал её на малагасийскую культуру, открыл доступ в академию женщинам и малагасийцам, работы академии стали выпускаться на малагасийском языке. Вот небольшая цитата, характеризующая отношение С. Рабенуру к своему делу: «Неутомимый труженик, полностью отдавал себя работе. Для него это было не формальным делом – он действительно хорошо знал академию, её членов и каждую секцию, принимал активное участие в их работе»¹.

Удивительно, сколько поэтов и литераторов было среди членов Малагасийской академии – Ж.-Ж. Рабеаривелу, Равелудзон, Ф. Ранайву, Б. Доменикини-Рамьяраманана, Л.К. Мишель-Андрианарахиндзака и многие другие. Учёные, которые не исключают искусство из своей жизни, а напротив, создают его, вызывают неподдельное уважение. Познакомиться с жизнеописаниями членов академии мы можем благодаря русским и малагасийским

¹ Л. Каргашова. Рабенуру Сезэр // В таинственной стране Мадагаскар. Год 2012 / сост. Л.А. Каргашова, Н. Радзаунариманана. – М.: Экон-Информ, 2014. - С. 68.

исследователям – А. Давидсону, Л. Карташовой, В. Черемисинову, Е. Куликовой, А. Козвонину, С. Шлёнской, Н. Радзаунариманана, Ж.-П. Доменикини, Ф. Радзаунах и другим.

После биографических очерков в альманахе следует описание центров академии (Центр языков, Центр Традиции и прогресс, Научно-исследовательский центр изучения права). Научному сотрудничеству России (Советского Союза) и Мадагаскара посвящена статья «Связи между нашими академиями». В приложении альманаха представлены документы, обозначающие основные вехи развития Малагасийской академии. Первый и самый важный документ – Указ о создании и организации Мальгашской академии.

На первый взгляд, пятый выпуск альманаха может показаться в некоторой степени сухим – биографии, документы, научный стиль изложения. Однако это не так. За фактологической точностью статей встают 110-летняя история науки на Великом острове, жизни людей, беззаветно посвятивших себя академии и своей стране. И уже не кажется Мадагаскар таким далёким, экзотичным и непонятым, потому что в этой «таинственной стране» жили и живут учёные, преданные науке, поэты, восхваляющие свою родину, организаторы, устремлённые в будущее. И пусть «никто из нас здесь не был», но теперь Мадагаскар нам знаком.

У.М. Дмитриева

Отзыв
официального оппонента о диссертации
Алены Ивановны Чепурной
«Языковое маркирование эпистимической ответственности автора
публицистического текста»,
представленной на соискание кандидата филологических наук по
специальности 10.02.19 - теория языка

Тема, раскрыть которую поставил целью диссертант, имеет парадоксальное свойство. С одной стороны, она кажется настолько легкой и тривиальной, что становится непонятным тот объем литературы, который ей посвящен с древности и до наших дней. С другой стороны – регулярное вовлечение вопроса о разграничении оценки, мнения и факта в конкретную практическую деятельность – ответ на этот вопрос по делам о защите чести, достоинства и деловой репутации показал полное разнообразие ответов на одни и те же вопросы, причем разнообразие, достигающее до противоречий.

Это, на наш взгляд, определяется тем, что долгое время данная проблема была чистой проблемой гносеологии. Стоит только вспомнить элеатов (особенно, конечно, Парменида), Платона, Аристотеля, неопозитивистов и др. Лингвистика же, столкнувшись с этой проблемой по мировым меркам науки недавно, оказалась в каком-то отношении неготовой выработать конкретные алгоритмы описания фактивных и оценочных высказываний, она была вынуждена опираться на выработанные в философии и гносеологии алгоритмы, что не всегда вело, на наш взгляд, к позитивным результатам.

Сказанное, на наш взгляд, полностью обуславливает **актуальность** выполненного исследования. Более того, хотелось бы отдельно отметить смелость А.И. Чепурной, которая рассмотрела проблему практически мирового уровня и получила оригинальные результаты.

Оценивая в целом уровень диссертации А.И. Чепурной, отметим, что он достаточно высок. Введение написано корректно, все исследовательские параметры сформулированы четко и ясно, поражает воображение параметр «апробация работы», работа, действительно,

апробирована на мировом уровне. Нам также известно, что автор имеет научную публикацию, которая индексируется в библиометрической системе «Scopus», что косвенно свидетельствует о признании научным сообществом работ автора.

Диссертация традиционна, состоит из трех глав. Первые две главы посвящены анализу концепций эпистимической ответственности, эпистимической модальности, эвиденциальности, их соотношению и т.п. Отметим, что эти главы выполнены на соответствующем кандидатском диссертации уровне. Хотя они, на наш взгляд излишне реферативны. Однако, отметим, это «общее место» всех кандидатских (да и некоторых докторских) диссертаций, что неоднократно отмечалось нами в отзывах на подобного рода квалификационные работы.

Достоверность полученных результатов не вызывает никаких сомнений. Достоверность обусловлена большой выборкой материала, причем выборка в языковом плане разнородна, что повышает объективность подхода. Стоит в этом аспекте также остановиться на корректности анализа материала, анализ весьма квалифицирован, что также повышает достоверность работы.

Особо стоит остановиться на бесспорной **практической ценности** диссертационного исследования. Эта ценность, прежде всего определяется возможностью использования полученных результатов при проведении судебной лингвистической экспертизы. Более того, эта ценность не исчерпывается российским лингво-юридическим пространством. Насколько нам известно, дела о диффамации, скорее, были заимствованы российской правовой системой из иных международных систем права (прежде всего из англосаксонской), а потому практические результаты, полученные А.И. Чепурной именно в лингвистическом аспекте могут быть полезны как для континентальных правовых систем (например, системы Германии), так и для англосаксонских систем, в которых юридическое понятие «диффамации» актуально и не является просто декларацией, как в советское время оно именно таковой и являлось для советской правовой системы. Естественно, при таком подходе тогда не могло

быть и речи ни о какой судебной лингвистической экспертизе по делам о защите чести, достоинства и деловой репутации.

На взгляд рецензента, **теоретическая ценность** работы менее значима, это обусловлено объективно, проблема настолько сложна и неоднозначна, более того, она находится на стыке нескольких дисциплин – теории познания, логики, лингвистики, что делает теоретический вклад человека, претендующего на степень кандидата наук, в обозначенную проблему практически невозможным. И это подтверждается отчасти наличием больших реферативных фрагментов в работе, что свидетельствует о том, что одной из целей диссертанта являлась цель разобраться в огромном разнообразии литературы, но не четко и однозначно сформулировать теоретическую проблему, а потом решить ее. Это, конечно, не означает, что теоретическая значимость полностью отсутствует в рецензируемом сочинении. Рецензенту она видится, прежде всего, в попытке усиления традиционных концепций эпистемической ответственности, которые базируются на противопоставлении несомненности и объективности знания в противовес сомнительности и субъективности мнения, думаем, что это вполне удалось в работе Алены Ивановны Чепурной.

Последний фрагмент отзыва позволяет нам перейти к его (отзыва) дискуссионной части. Сразу отметим, что эта часть адресована не только А.И. Чепурной, но, скорее, тем **традициям**, которые сложились при описании эпистемической ответственности и разграничению фактов и оценок.

Еще раз отметит, что работа выполнена в **традиционном** подходе. Этот подход организован, со одной стороны, представлениями элитов и их последователей о несомненности знания, его доказательности и, так сказать, окончательности, в противовес мнению, необоснованному, ошибочному субъективному представлению конкретного человека о чем-то. (за кадром в данном случае актуализируется и оппозиция субъективного и объективного). С другой стороны, этот подход организован неопозитивистскими представлениями о принципе верификации, как надежном критерии разграничения несомненного фактического знания, противопоставленного догадкам и схоластическим спекуляциям (как

известно, неопозитивисты очень не любили спекулятивную неверифицируемую философию).

Таким образом, в данном отзыве мы хотели бы обсудить несколько моментов:

1. Несомненность, достоверность фактического знания или – шире знания вообще.
2. Верифицируемость как критерий фактов или знания.
3. Психологическую уверенность как компонент фактического высказывания.

Прежде чем перейти к обсуждению данных вопросов, отметим, что мы разделяем вполне конкретную концепцию фактов или – в другом аспекте – утверждений о фактах. Это концепция К.Поппера - А. Тарского, которая в лингвистике, к сожалению, в отличие концепции Л. Витгенштейна и других неопозитивистов практически не получила никакой поддержки. Пусть совет простит мою нескромность, но в некоторых своих работах я пытался популяризировать их концепции, переложив их логико-лингвистические взгляды на лингвистический материал, но, думаю, что это просто осталось незамеченным. Кратко сформулирую их идеи:

1. Нет никакого несомненного знания, так как любое научное и бытовой знание способно быть опровергнуто эмпирическим опытом. Это **всемирно** известная концепция К. Поппера, из нее следует, что даже научное знание – это всего лишь хорошо оправданное предположение (мнение), но никак не знание в парменидовском смысле. Из этого следует, что человек активен в познании, и нет никакого конечного и абсолютного знания, а потому рецензент никак не может согласиться с со знаком «плюс» , который стоит в таблице автора диссертации напротив строки «объективность знания».

2. Для разграничения фактов и оценок нет никакого другого критерия, кроме, как того, что факты (=утверждения о фактах) могут быть истинными или ложными. Ни оценки, ни нормы принципиально таким свойством не обладают. И когда, например, в известной книге приводится пример, что выражение «То, что Ельцин выиграл выборы – благо для России» просто трудно проверить, а может быть, даже эта проверка только дело будущего, то такая позиция с точки зрения Поппера-Тарского просто не выдерживает критики. Это высказывание чисто оценочное – оно принципиально никогда не может быть

проверено (это отмечено в диссертации). Однако более принципиален момент, что эти высказывания не могут быть **истинными или ложными**, это оценки к верификации и фальсификации они вообще не имеют никакого отношения. Тут же отметим полное согласие с диссертантом, что нет никакой гносеологической разницы между высказываниями «Я предполагаю, что X убил У» и высказыванием «X убил У», хотя лингвистическая разница здесь очевидна, но сразу оговоримся, что одинаковы они, конечно, не на шкале верификации, а на шкале «быть истинными».

3. Особенно слаб верификационный критерий, который повсеместно применяется в подобного рода исследований. Начнем с того, что сама верификация лишь sporadически появлялась в лингвистических работах и именно, как заимствованная из конкретно логико-лингвистических работ неопозитивистского толка (Г. Фрегге, Б. Рассел, Л. Витгентштейн). Это никоим образом не способствовало глубокой проработке этого свойства, хотя, на наш взгляд, к сожалению, не создает никакого препятствия при применении этого критерия в работах лингвистов. К сожалению, потому, что иногда это похоже на непрофессионализм.

Приведем очень простой пример: высказывание «Все лебеди белые» принципиально неверифицируемо, высказывание «Снег бел» содержит в себе два омонима, первый из которых принципиально неверифицируем, второй верифицируем в каком-то отношении. Остается сожалеть, что принцип верификации остается до сих пор ведущим в лингвистических работах по этой теме. Кстати, есть мнение (К. Поппер), что и сингулярные высказывания неверифицируемы («Петя вошел в магазин»). Есть основания полагать, что это именно так и есть, и даже единичные высказывания не проверяются. Остается только сожалеть, что данное положение никак не обсуждено в лингвистической литературе, даже пусть бы оно было критически отброшено, его же просто не замечают.

Но если мы, лингвисты, не знаем обо всех высказываниях, верифицируемы ли они, то как мы можем делать конкретную экспертизу по конкретному высказыванию. Только субъективно. А отсюда – всегда остается вероятность двух противоположных ответов на один и тот же поставленный вопрос. И ссылка на юридические

документы (где четко прописан критерий верификации) в этом случае неуместна, потому что наука не должна подчиняться никаким юридическим документам.

Последнее, что хотелось бы обсудить – степень психологической уверенности в истинности как показатель факта. Сразу отмечу, что уверенность не имеет никакого отношения к истинности, но имеет отношение только к ответственности. Уверенность не делает высказывание истинным. Приведем цитату:

«Держа руки в карманах, я совершенно «уверен», что у меня пять пальцев на каждой из рук, но если жизнь моего лучшего друга зависела бы от истинности этого высказывания, я мог бы (и думаю, что сделал бы это) вынуть руки из карманов, чтобы «вдвойне» убедиться, что у меня каким-то чудом не пропал один из пальцев» (К. Поппер).

Теперь вернемся к данным диссертации. Рассмотрим выражение «Бесспорно, что X». (стр.82). Да, автор высказывания уверен, что X, но вопрос за что он берет на себя ответственность, за то, что X или за то, что «уверен»? Этот вопрос не такой простой, как может показаться, при этом от ответа на него зависит конкретное судебное решение. В качестве обсуждения предположим, что он берет ответственность за свою уверенность, которая сплавляется у него с истинностью. Фактически же он выражает свое мнение и несет ответственность в данном случае только за него. Хотя культурно-языковая ситуация может требовать от него другой ответственности.

В заключение еще раз хотел бы отметить, что отзыв был направлен на критическое обсуждение научных положений, а это и есть рост науки, диссертация, бесспорно, обладает большими достоинствами и находится намного выше среднего уровня, что нечасто встретишь в нашей лингвистической науке.

На основании вышеизложенного можно заключить, что диссертация Алены Ивановны Чепурной является полноценными научно-квалификационным исследованием, отвечает всем требованиям, предъявляемым к кандидатским диссертациям, сформулированным в пп. 9-14 «Положения о порядке присуждения усеных степеней», утвержденного в новой редакции постановлением Правительства РФ 23.09.2014 №842, и полностью соответствует



паспорту специальности 10.02.19 - теория языка, а ее автор достоин присуждения искомой степени кандидата филологических наук.

Рецензент:

К.И. Бринев

доктор филологических наук,
профессор кафедры общего и русского языкознания,
декан филологического факультета
ФГОУ ВО «Алтайский государственный педагогический
университет» (Россия)

ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ**КОСМОС БАЛЬМОНТА: МИРЫ И ЛЮДИ**

Бальмонтские чтения на родине поэта

С 1989 г. в г. Шуя Ивановской области, на родине К.Д. Бальмонта, поэта с мировым именем, стоявшего у истоков русского символизма, ежегодно проходят Бальмонтские чтения, приуроченные ко дню рождения знаменитого земляка. Он родился в сельце Гумнищи Шуйского уезда 15 июня 1867 г., учился в Шуйской классической мужской гимназии имени цесаревича Алексея. Поэт разделил участь многих деятелей русской культуры, которым не суждено было упокоиться на родине: в 1942 г. он умер во Франции и похоронен в г. Нуази-ле-Гран под Парижем. Воспоминания о родном крае пронизывают его творчество, которое только начинает открываться современникам во всём многообразии текстов, доступных для изучения.

В 1994 г. в Шуе прошла первая международная конференция «К. Бальмонт и мировая культура», материалы которой опубликованы в одноимённом сборнике. С 2007 г. осуществляется совместный проект Российского Фонда культуры, Шуйского филиала ИвГУ, Литературно-краеведческого музея Константина Бальмонта и СОШ № 2 им. К. Д. Бальмонта – издаётся научно-популярный и литературно-художественный альманах «Солнечная пряжа». В нём размещаются различные материалы, отражающие изучение жизни и творчества К. Бальмонта, популяризацию его наследия, историю бальмонтского движения в ивановском крае, публикуются архивные находки, освещаются значимые события в области культуры, связанные с именем поэта. На презентации первого выпуска альманаха, вышедшего к 140-летию поэта, присутствовала дочь К. Бальмонта Светлана Шаль (Шейлз) (США).

В 2012 году Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Феномен К. Д. Бальмонта в современном культурном пространстве: к 145-летию поэта» (XXIV Бальмонтские чтения) ознаменовалась открытием мемориальной доски на здании, где в 1876–1879 гг. учился в прогимназии К. Бальмонт (сейчас это учебный корпус Шуйского филиала ИвГУ). Доску открывали внуки

поэта Мария-Тереза-Варвара Унгерн-Штернберг (Франция) и Василий Львович Бруни (Россия).

13 июня 2015 г. в Шуйском филиале Ивановского государственного университета состоялась Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Космос Бальмонта: миры и люди», которой открылись XXVII Бальмонтские чтения. В конференции приняли участие бальмонтоведы из Москвы, Воронежа, Санкт-Петербурга, Ярославля, Красноярска, Иванова, Шуи, родственники поэта, краеведы, студенты филологи, школьные учителя. Как дорогих гостей встретили участники чтений делегацию из эстонского города Силламяэ, где ровно 110 лет назад Бальмонт написал знаменитые «Фейные сказки».



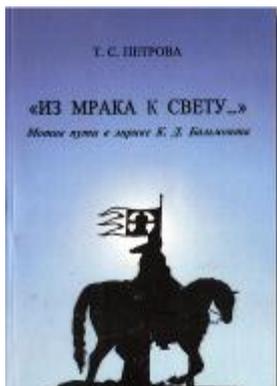
На фото: делегация из эстонского города Силламяэ

Открытие ознаменовалось выступлением вице-президента Российского Фонда культуры, советника Генерального директора Фонда поддержки правообладателей Л. В. Назаровой, которую директор Шуйского филиала ИвГУ А. А. Михайлов особо поблагодарил за действенную помощь в издании книг, связанных с

исследованием творчества К. Бальмонта. При содействии НФПП к очередному дню рождения К. Бальмонта был издан сборник научных трудов «Космос Бальмонта: миры и люди: материалы Всероссийской научной конференции 13 июня 2014 г.» (Шуя–Москва, 2014), а также впервые за сто лет переиздана книга К. Бальмонта «Ясень. Видение Древа». Все участники конференции получили эти издания в подарок от НФПП. В рамках конференции состоялась презентация 9 выпуска альманаха «Солнечная пряжа» и монографии Т.С. Петровой «Из мрака к свету»: мотив пути в лирике К. Бальмонта», а также сборник статей и материалов, подготовленный В.В.Возилковым: «Бальмонты в Шуйском уезде» (Иваново: Издательский дом «Референт», 2015).



На фото: обложка книги К.Бальмонта «Ясень», Т.С. Петрова (Шуя) и Н.А. Молчанова (Воронеж)



Об особой роли творческой личности К. Бальмонта, интегрирующей культурную жизнь братских славянских народов, говорили гости из Эстонии: Эви Паасмяэ – вице-мэр Силламяэского городского управления и Наталья Морохова – член комиссии Силламяэского городского собрания по образованию и культуре (г. Силламяэ, Эстония).



На фото: ведущие конференции проф. В.П. Океанский (Шуя) и проф. Л.Н. Таганов (Иваново)

Доклады участников конференции отразили разнообразные аспекты исследования жизни и творчества К.Д. Бальмонта: вопросы христологии в бальмонттовском поэтическом мире (доктор филол. наук, проф. В.П. Океанский, доктор культурологии, проф. Ж.Л. Океанская –

г. Шуя); особенности мифопоэтики книги К. Бальмонта «Ясень. Видение Древа» (доктор филол. наук, проф. Н.А. Молчанова – г. Воронеж, канд. филол. наук, доц. Т.С. Петрова – г. Шуя); художественный строй романа «Под Новым Серпом» (доктор филол. наук, проф. Л.Н. Таганов – г. Иваново); универсалии в художественном строе бальмонтовской поэзии (канд. философ. наук, проф. И.Ю. Добродеева – г. Шуя, канд. филол. наук, доц. В.В. Шапошникова – г. Москва); мотив «безгранности мира» в книге К. Бальмонта «В Раздвинутой Дали» (доктор филол. наук, проф. Н.П. Крохина – г. Шуя); вопросы бальмонтовской поэтической семантики (Л.А. Соколова – г. Красноярск); связь художников и меценатов с творчеством К. Бальмонта (доктор истор. наук, академик РАЕН и ПАНИ Л.У. Звонарёва; канд. культурологии, ст. научный сотрудник ОР ГМИИ им. А.С. Пушкина О.Б. Полякова – г. Москва); новые биографические факты о К. Бальмонте и его родственниках по линии матери В.Н. Бальмонт (урожд. Лебедевой) (внучатая племянница поэта канд. хим. наук Т.В. Петрова – г. Москва, правнучатый племянник поэта М.Ю. Бальмонт – г. Шуя); современные тенденции работы с текстами К. Бальмонта в школе (канд. филол. наук Ю.В. Высоцкая – г. Санкт-Петербург).



На фото: внучатая племянница поэта канд. хим. наук Т.В. Петрова (Москва) и правнучатый племянник поэта М.Ю. Бальмонт (Шуя)



Проблемы увековечения имени К.Д. Бальмонта на малой родине обсуждались в связи с выступлением директора ШИХММ им. М.В. Фрунзе, д.ист.наук В.В. Возилова.

Итогом работы стало обращение участников чтений к депутатам Городской Думы в связи с приближающимся юбилеем К. Д. Бальмонта (2017 г.).

По материалам конференции подготовлен к изданию сборник научных трудов.

Информацию о предстоящих Бальмонтских чтениях можно получить на сайте [http://www. balmontoved.ru](http://www.balmontoved.ru).

*Зам председателя оргкомитета конференции
к.ф.н., доц. Т. С. Петрова*

НОВЫЕ КНИГИ



Сергей Алексеевич Голубков, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского государственного университета¹.

С.А. Голубков – автор книг «Мир сатирического произведения» (Куйбышев, 1991); «Гармония смеха. Комическое в прозе А.Н.Толстого: Очерки» (Самара, 1993); «Комическое в романе Е.

¹ СамГУ вошел в состав СГАУ (в ходе реорганизации присоединился к Самарскому государственному аэрокосмическому университету имени академика С.П. Королёва (национальному исследовательскому университету). Следующим этапом объединения станет процедура изменения названия университета на Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королёва (сокращённо – Самарский университет).

Замятина «Мы»» (Самара, 1993); «Введение в литературоведение» (Самара, 1996); «Мозаика смеха: поэтика комического в литературном произведении» (Самара, 2004). В 2000-2008 годы им написана серия статей, посвященная выявлению механизмов создания комического эффекта в прозе А.Платонова, С.Кржижановского, П.Романова, С.Заяицкого, Дон-Аминадо.

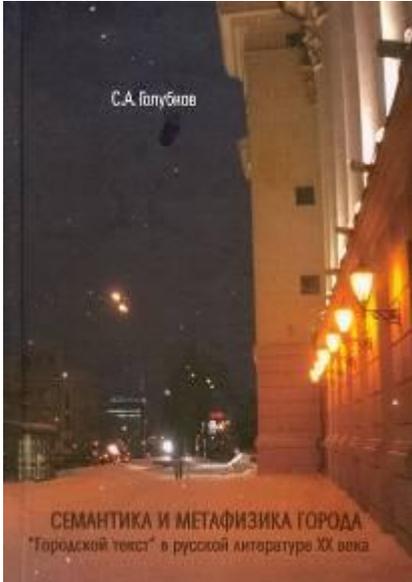
В 2014 году Сергей Алексеевич Голубков получил престижную ежегодную награду – премию губернатора Самарской области.



Издательство «Самарский университет» выпустило учебное пособие «Техника смешного в литературном произведении» (Самара, 2014, 188 с.), адресованное обучающимся в магистратуре филологического факультета. Пособие включает материалы к лекциям спецкурса, вопросы и задания «Практикума», обширную тематику письменных работ, библиографические указатели.

Книга «Страницы самарского текста» объединила автобиографические очерки, эссе о смыслах города как знаковой

системы, путевые заметки, воспоминания о самарских филологах и педагогах. В том же издательстве выпущена и книга «Старый рояль» (128 с.) – сборник стихов автора, написанных в разные годы.



Голубков С.А.

Семантика и метафизика города: «городской текст» в русской литературе XX века: учебное пособие. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2010. – 167 с.

Учебное пособие посвящено городу как сложному семантическому комплексу, отражающему всю совокупность культурных и цивилизационных смыслов эпохи. Дается описание разных вариантов образной модели города в русской литературе (город как миф, как идеологема, как проект, как греза, как испытание, как «утраченный рай», как «островок памяти», как наваждение, ад и т.д.). Выявляются многообразные художественные функции таких разновидностей «городского текста», как столичный город, город уездный, утопический город. Уделяется внимание «московскому» и «петербургскому» тексту русской литературы.

Культура и текст №5, 2015 (23)

<http://www.ct.uni-altai.ru/>



Предназначено филологам и всем студентам-гуманитариям, интересующимся семиотическими проблемами «городского текста».