

КУЛЬТУРА
И
ТЕКСТ

КУЛЬТУРА И ТЕКСТ

СЕТЕВОЕ ИЗДАНИЕ

**№ 3 (21)
2015**

БАРНАУЛ

КУЛЬТУРА И ТЕКСТ
№ 3(21) 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

JERZY FARYNO

Как юная пуговка оказалась в петле (метафоризация – реализация метафоры – метаморфозы) 7

Н.В. ГОГОЛЬ: НЕЮБИЛЕЙНЫЙ КОНТЕКСТ

В.Д. Денисов

Сборник «Арабески» Н.В. Гоголя: генезис и структура 81

МИФ И МИФОПОЭТИКА

С.Д. Титаренко

«Ритмическая магия» «Медного всадника» А.С. Пушкина в поэзии Вяч. Иванова и символистов (от эйдоса звука – к стратегиям текстуальности) 104

Г.М. Васильева

Фауст эпохи второй пятилетки, или миф о сотворении мира 122

Е.Н. Проскурина

Поэтика эсхатологического сюжета в романной прозе Г. Газданова 141

ПСИХОПОЭТИКА

Е.А. Московкина

Роман Захара Прилепина «Санька»: между тенденциозностью и исповедальностью 159

ТЕКСТ. ИНТЕРТЕКСТ

Н.Ю. Абузова

Катастрофический комплекс в стихотворениях Ф.И. Тютчева 182

ДИАЛОГ КУЛЬТУР

Ю.В. Холодкова, С.В.Извекова

Из прошлого – в настоящее: специфика возрожденного интереса к Томасу Гуду в постсоветской России 202

- В.А. Анисин, Е.В. Михалькова**
О бессмертном и бренном в переводах поэтического текста Т.С.
Элиота “Whispers of immortality” 231

ЛАБОРАТОРИЯ ИССЛЕДОВАНИЙ ФОЛЬКЛОРА

- Я.П. Изотова**
Гастрономическое путешествие в студенческий фольклор 249

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ДАТЫ

- К 215-летию со дня рождения Е.А. Боратынского**
Г.П. Козубовская
Поэтическая философия Е.А. Боратынского:
«границы бытия» 261

ИНТЕРВЬЮ У КНИЖНОЙ ПОЛКИ ФИЛОЛОГА

- С.В. Савинков:** «...Одна, но пламенная страсть...» 304

РЕЦЕНЗИИ

- Габдуллина В.И.** Рецензия на книгу В. Савельевой 308

ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

- С.Д. Абишева, В.И. Габдуллина, З.Н. Поляк**
Международная научно-теоретическая конференция «Проблемы
поэтики и стиховедения VII» 317

MEMORY

- Памяти Ю.Н. Чумакова 324

SLAVICA

JERZY FARYNO¹

Warszawa

КАК ЮНАЯ ПУГОВКА ОКАЗАЛАСЬ В ПЕТЛЕ (метафоризация – реализация метафоры – метаморфозы – переделки)

В статье разбирается двухсюжетная миниатюра Феликса Кривина «Сплетня» с точки зрения семантической связности между подразумеваемым реальным сюжетом и его сказочной реализацией. Показывается, что требуется знать и каким языком владеть, чтоб оба этих сюжета понимать. Отсюда вытекает и сопоставление семиотик разных видов превращений: заколдованности волшебной сказки, вегетативных метаморфоз, переделки, переплавки, переименования (в сплетне), реализации метафоры, смысловой (символической) парадигматики.

В Приложении даются примеры визуализации таких парадигм на материале городских скульптур (пуговиц, иглы, шитья), ботанических рисунков, натюрмортов в живописи и икон на сюжет Мадонна с Младенцем, Млекопитательница.

Ключевые слова: Феликс Кривин, Борис Пастернак, Михаил Булгаков, Клас Олденбург, Генрик Ибсен, Виктор Нунес, Рене Магритт, Бэнкси, пуговица, Пуговичник, игла, нить, гранат, орех, курительная трубка, метафоризация, реализация метафоры, метаморфозы, колдовство, переделка, переплавка, скульптура, инсталляция, ботанический рисунок, натюрморт, Мадонна с Младенцем, Млекопитательница.

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

JERZY FARYNO

Poland, Warsaw / Warszawa

**HOW A YOUNG BUTTON-GIRL FOUND HERSELF
IN A HANGMAN'S NOOSE
(METAPHORISATION – REALIZATION OF A METAPHOR –
METAMORPHOSES – REMAKING)**

The article analyses Felix Krivin's two-plot miniature „Gossip” from the point of view of semantic coherence between the assumed real plot and its fairy tale realization. The author shows what one should know and what language should be spoken so that both plots could be understood. This is the reason for comparing semiotics of different types of transformations: spell of a fairy tale, vegetative metamorphoses, remaking, remaking, reforging, remelting, modification (in gossip), metaphor realization, sense (symbolic) paradigmatics.

The Supplement gives the examples of visualization of such paradigms on the basis of city sculptures (buttons, needle, sewing), botanical drawings, still lifes in painting and icons depicting Madonna and Child, Madonna Lactans, Nursing, Breastfeeding Madonna.

Key Words: Felix Krivin, Boris Pasternak, Mikhail Bulgakov, Claes Oldenburg, Henrik Ibsen, Victor Nunes, René Magritte, Banksy, button, Button-Molder, needle, thread, pomegranate, nut, smoking pipe, metaphorization, metaphor realization, metamorphoses, witchcraft, remaking, reforging, remelting, sculpture, installation, botanical drawing, still life, Madonna with Child, Madonna Lactans.

Вот текст миниатюры Феликса Давидовича Кривина *Сплетня*:

Очки это видели своими глазами...

Совсем еще новенькая, блестящая Пуговка соединила свою жизнь со старым, потасканным Пиджаком. Что это был за Пиджак! Говорят, у него и сейчас таких вот пуговок не меньше десятка, а

сколько раньше было – никто и не скажет. А Пуговка в жизни своей еще ни одного пиджака не знала. Конечно, потасканный Пиджак не смог бы сам, своим суконным языком уговорить Пуговку. Во всем виновата была Игла, старая сводня, у которой в этих делах большой опыт. Она только шмыг туда, шмыг сюда – от Пуговки к Пиджаку, от Пиджака к Пуговке, – и все готово, все шито-крыто.

История бедной Пуговки быстро получила огласку. Очки рассказали ее Скатерти, Скатерть, обычно привыкшая всех покрывать, на этот раз не удержалась и поделилась новостью с Чайной Ложкой, Ложка выболтала все Стакану, а Стакан – раззвонил по всей комнате.

А потом, когда Пуговка оказалась в петле, всеобщее возмущение достигло предела. Всем сразу стало ясно, что в Пуговкиной беде старый Пиджак сыграл далеко не последнюю роль. Еще бы! Кто же от хорошей жизни в петлю полезет! [Кривин, 1961]¹

Читая этот рассказ, мы интуитивно опознаем в нем две разных истории:

История – 1. *К старому пиджаку пришили новую пуговицу и застегнули.*

История – 2. *Некую юную девицу высватали за потаскуна старика.*

На уровне репрезентации наррации здесь рассказана история **2** (*Некую юную девицу высватали за потаскуна старика*) – она изложена вполне однозначно и не требует особых разъяснений. Чтобы ее понимать (и пересказывать), достаточно знать язык и иметь

¹ Кривин, Ф.Д. В стране вещей. – М.: Советский писатель, 1961. – 213 с. То же см.: Кривин, Феликс. Полусказки. – Ужгород: Закарпатское обл. изд-во, 1964. – 256 с.

представление о фабулах о неравном браке. И, тем не менее, настоящую прелесть этой истории оценит только тот, кто вычитает из нее (или опознает в ней) историю **1** (*К старому пиджаку пришили новую пуговицу и застегнули*). А эту вычитать сложнее. И еще сложнее разобраться в их соотношении, в том, что здесь произошло (что тут история), а что рассказано (что тут наррация). Кроме знания языка, знания реалий и неких культурных правил, в данном случае необходимо владеть и правилами внутриязыкового толкования, а точнее – перевода, семиозиса.

Из знаний о мире (о реалиях)

Знания о мире (о названных в наррации реалиях и действиях) в самой наррации входят редко – считаются излишними, и получают вид внешних пояснений (если мир устарел или незнаком читателю). Но для понимания рассказываемого они необходимы. Важно и то, что они не вызывают недоумений, и фразы, в которых они эксплицитно появляются в тексте наррации, воспринимаются естественно. Такая «естественность» – результат именно знаний (а точнее – согласованности таких вкраплений с этими основными знаниями). Такова, в частности, проблема с ушами скульптуры царя Давида в Иерусалиме [см. иллюстрации **47–50**], и таков весь предметный состав второй части миниатюры. «Очки – Скатерть – Чайная Ложка – Стакан» и финальная «петля» появляются в наррации не «по щучьему веленью» и произволу сочинителя, а санкционированы подразумеваемой обстановкой ‘*пришивания пуговицы к пиджаку*’.

Пиджак – часть верхнего мужского платья из относительно плотной ткани, в частности, из *сукна*. Надевают его в определенных условиях. В большинстве обстоятельств (в общественных местах, к столу) соответственно с правилами приличия он *застегивается на пуговицы*. Это одежда прочная, рассчитанная на несколько лет, и *носят его долго*. *Поношенный* чинят. От частого расстегивания и застегивания *пуговицы могут обрываться*. Тогда *подыскивают* подходящие другие – *новые* – и *пришивают вместо потерявшихся*.

Если *петля* истрепалась, края ее прорези укрепляют густо обшивая (обметывая) упрочивающей нитью. У материала нет других собственных возможностей соединять свои края как только быть завязанными на узел, но этот способ оправдывает себя в случае тонких тканей и положен только определенным видам одежды. В основном края либо сшивают, либо прибегают к специальным экстренным креплениям типа дополнительно пришиваемых шнурков, ремешков, тесемок, булавок, застежек, кнопок, крючков, петелек, прорезей-*петель* и колышков или *пуговиц*, замков-молний, липучек и т.п.

Безотносительно к обсуждаемому рассказу Кривина отметим, что пуговица, игла, нить, наперсток, швейная машинка, ножницы, и шитье, рукоделье не только сохранили свое место на вывесках магазинов или мастерских или на рекламных щитах, но и с половины XX века стали распространенным мотивом городских скульптур от Канады и США до Австралии, от Осло до Киева, от Милана до Новосибирска¹.

Исторически *пуговица* – деталь мужского костюма. Их количество доходило иногда до сотни. Часто бывали ценнее самого костюма и с изношенного перешивались на новый или вообще передавались по наследству. В женский костюм они стали постепенно проникать лишь со второй половины XIX века. Здесь обязывали и долго преобладали шнуровки и всяческие пряжки, застежки, булавки, крючки и кнопки.

Функционально *пуговица* – соответствие крючка, за который зацепляется другой край ткани (другой борт пиджака). Поэтому, в отличие от декоративных пуговиц на манжетах или на хлястике, *пуговицы*, на которые застегивают, *пришивают* не вплотную, а с неким запасным промежутком для зацепки. В одних случаях такой запас

¹ Это отдельная, требующая особого рассмотрения тема. Здесь я ограничусь только несколькими примерами в *Приложении Иллюстрации с комментариями* [см. иллюстрации **01–06**, **08–13** и **22–23**].

предусмотрен уже самой конструкцией пуговицы – с изнаночной стороны у нее есть специальная ножка или шейка (в виде крохотного колечка, петли или игольного ушка). В других это дырки в самой пластинке пуговицы – тогда нужную ножку мастерят из той же пришивающей нити. *Петли* другого борта, которыми охватываются или в которые продеваются пуговицы, либо создаются специально и пришиваются отдельно, либо *получают вид особо обшитых (обметанных) прорезей (дырок) в самом материале*. В одной и той же части одежды должен быть *набор одинаковых пуговиц* (по цвету, размеру, форме, материалу и т.д.). Пришивать пуговицу на видном месте из другой серии избегают, бывает даже, что из-за утраченной одной меняют все. Равным образом соблюдается и *одинаковость петель*.

Пришивание пуговиц сложное дело. Пуговицу прикладывают изнаночной стороной к лицевой стороне края правой полы пиджака (в женских платьях – к левой). Иглой с нанизанной и завязанной узелком на конце нитью прокалывают полу с ее изнаночной стороны и продевают в одну из дырочек пуговицы, и протаскивают наверх до предела, затем продевают ее в другую дырочку пуговицы, опять прокалывают полу и вытаскивают с изнаночной стороны, и так повторяется несколько раз («шмыг туда, шмыг сюда – от Пуговки к Пиджаку, от Пиджака к Пуговке»; нечто сходное проделывает и «сводня», т.е. сваха, бегая с уговорами от жениха к невесте и обратно).

Поначалу пуговица прилегает к поле не слишком плотно – сохраняется некий промежуток; завершая же пришивание, в этом промежутке делают ножку – образовавшуюся меж пуговицей и материалом прядь натянутых нитей несколько раз туго обматывают той же нитью и, наконец, прокалывают полу и завязывают эту нить с изнаночной стороны полы.

Самое распространенное представление о шитье – берут швейные принадлежности (*иглу*, катушку или клубок нитей, наперсток, ножницы), садятся у *стола*, иногда жгут свечу (не только, чтоб лучше видеть, но и чтоб обугливать облохмаченный от обрыва продеваемый

в игольное ушко конец нити), некоторые надевают *очки* (чтоб лучше видеть). Нередко при этом занятии пьют чай.

Игла – тонкое стальное острие с отверстием на утолщенном тупом конце (называемым ушком) для продевания в него нити.

Шить (сшивать, пришивать) – при помощи иглы с нанизанной нитью скреплять друг с другом два куска материала, прокалывая их иглой и вытаскивая с другой стороны, затем обратно по принципу «туда-сюда» (и столько раз, сколько понадобится). Когда пришивают пуговицу, то материал прокалывают в разных соседних местах и меняют дырочки пуговицы. В материале нитка держится на его промежуточных волокнах, а в пуговице – на промежутках пуговичной пластинки между дырочками.

Очки – усиливающие зрение стекла в так сконструированной оправе, что стекла удерживаются поближе к глазам, не вызывая никакого неудобства. Не каждые глаза нуждаются в очках. Зато подразумевается, что каждые очки предназначены для конкретных глаз. Парифразируя остроумное наблюдение Кривина, можно даже сказать, что у глаз очков нет, но что каждым оптическим очкам положены свои глаза.

Стол обыкновенно стоит накрытый *скатертью* (голый встречается редко, и если уж есть, то скорее всего на кухне, хотя и здесь он накрыт клеенкой). Скатерть – предназначенный для накрывания стола кусок полотна. Когда садятся шить к столу, скатерть не снимают – она служит добрую службу: всякие швейные мелочи на ней держатся легче, не скатываются¹, в нее же вкалывают и на время откладываемую иглу.

Чайная ложка – маленький металлический ковшик-черпачок, той же формы, что и супная ложка. Ею набирают сахар и кладут в чай,

¹ не (рас)скатываются

помешивают чай, либо растворяя сахар, либо охлаждая чай, иногда ею же отпивают первые, самые горячие глотки. Бывает, что ее не вынимают и так и пьют с ложечкой в стакане, но это считается мало культурным (к тому не очень удобно – ложечка может упираться в щеку, а то и задеть глаз).

Стакан – соразмерная с охватом ладонью взрослого человека стеклянная столовая посуда цилиндрической формы¹ без ушка, без дужки, без крышки. Чтоб не обжечься, стакан держат на блюдечке; в России популярны специальные подстаканники с ушком. Функционально (но не по узусу) подобен кружке и сильно ограничен – в нем ничего не хранят и ничего не приготавливают, в него только наливают, чтоб тут же из него и пить (молоко, воду, соки и разные другие обыденные напитки; в некоторых культурах, особенно в России, – чай, кофе, водку).

Язык

Пиджак в русском языке мужского рода (в польском – женского [marynarka], поэтому в переводе *Пиджак* следовало бы заменить каким-то другим видом мужского гардероба). Он может быть как «новым», так и «старым, поношенным, истертым, затасканным».

Пуговица – женского рода (в польском – мужского [guzik], поэтому и Пуговке надлежало бы подобрать иной, «женский», эквивалент из польского набора застежек). Может иметь разную форму, разный размер, расцветку, полировку (блестящая, матовая), и сделанной из разного материала (кость, рог, кожа, металл, пластмасса, стекло, обтянутая материалом, сукном), на ножке или с дырочками. «Старых» и «новых» пуговиц не бывает – бывают хорошо, со вкусом, или плохо, без вкуса, подобранные, модные или старинные, потрескавшиеся, щербатые, протертые, болтающиеся на нитке.

¹ В тюркских странах грушевидной формы, закругленные бокастые книзу и незначительно расширяющиеся кверху – армуды, тур. armut.

«Новой» может быть и старая (скажем, потрескавшаяся) пуговица, поскольку «новой» пуговица бывает только тогда, когда ее пришивают вместо поломавшейся или оторвавшейся и потерявшейся. Как только она пришита, «новой» уже не считается (но не считается и «старой»).

Дырка для пуговицы может быть и «дыркой», однако по-русски чаще всего ее называют «петлей» (в других языках, скажем, в польском «дырка» только ‘дырка’ [dziurka], возможное «pętelka» не подходит, так как это «петелька», обычно из матерчатой тесьмы, шнура, ремешка и не имеет ничего общего с «петлей» в значении ‘удавка’, которую и в польском называют «петлей» [pętla / stryczek]).

Когда застегивают, то «протискивают, продевают пуговицу в дырку / петлю», а не наоборот: *«Набросить / закинуть / надеть петлю на пуговицу» не говорят.

Скатертью стол «накрывают». Чай обычно (однако в основном в России) подают в «стаканах» и чаще всего выпивают «стакан чаю», а не «чашку чаю». К нему дают чайную ложечку – для варенья или размешивания сахара. Ее кладут рядом со стаканом, но не редко кладут в стакан и нередко так, с ложечкой в стакане, и пьют. Чайной ложкой чай в стакане «раз(по)мешивают», чтоб разбавить заварку, растворить сахар, остудить или немножко отпить. Густые жидкости (типа сметаны или простокваши) «разбалтывают». Хотя «размешивать» и «разбалтывать» действия одинаковые, а слова едва ли не синонимичны, то о чае «разбалтывать» не говорят, разве что иронически – в случае слишком энергичного и не совсем культурного помешивания.

В хорошем тоне чай помешивают медленно и осторожно, не касаясь стенок стакана. Иначе получится звон. Стакан от энергичного помешивания и ударов ложечки о стенки «звонит», а так помешивающий – «звонит». При этом «звонят» все-таки не ложечкой, а стаканом.

Предыстория

История **1** «*К старому пиджаку пришили новую пуговицу*» невозможна без предыстории, которая просматривается сквозь «старый пиджак» и «пришили новую пуговицу». К «новому» пиджаку пришиваются просто «пуговицы», но никак не «новые». Исключение: по каким-то соображениям заказчику или покупателю пришитые портным или на швейной фабрике пуговицы не понравились, их отпорол и пришили другой, более устраивающий набор.

Это значит, что: у старого пиджака сломалась или оборвалась и потерялась одна из пуговиц, и вот вместо нее подыскали новую (= другую) и пришили. Но это не первый такой случай: пуговицы у этого пиджака обрывались и менялись уже не раз: «Говорят, у него и сейчас таких вот пуговок не меньше десятка, а сколько раньше было – никто и не скажет.»

Однако фактически рассказывается другая история – **История 2**: «*Юную девицу высватали за потаскуна старика*». И вот по своей неопытности эта юная девица по имени Пуговка поддалась уговорам шустрой свахи по имени Игла и вышла замуж за старого потаскуна по имени Пиджак и попала в беду. А произошло это так:

Хотя Пуговка никаких пиджаков еще не знала, за этого скорее всего не вышла бы и ему не удалось бы ее уговорить, в частности из-за его неинтересного «суконного» языка. Все устроила опытная «старая сводня» Игла: «Она только шмыг туда, шмыг сюда – от Пуговки к Пиджаку, от Пиджака к Пуговке, – и все готово, все шито-крыто.»

Жизнь со старым Пиджаком оказалась драмой – и она наложила на себя руки. И действительно: не бывает, чтоб «от хорошей жизни» кто «в петлю полез».

Если рассказывать эти истории по отдельности, то никакой связи между ними никто не заметит. Они так и останутся двумя разными

историями. При этом первую, про пуговицу, вряд ли кто (кроме нарратологов) вообще сочтет за событие и историю, а в быту разве что при некоторых исключительных обстоятельствах: в последний момент обнаруживается, что оборвалась и потерялась пуговица, а без пуговицы по правилам приличия или по какому суеверию никак нельзя, в спешке ищут, находят подходящую другую, пришивают и честь владельца пиджака сохранена или некая иная неприятность / возможная беда предотвращена. Но обычно, если такое замешательство не повлекло за собой других более серьезных последствий (событий), оно тут же и забывается. Оно помнится и рассказывается лишь в случае значимости последствий на правах их причины (предыстории), как в случае улики в детективе или Аннушки в *Мастере и Маргарите* Булгакова, которая «уже купила подсолнечное масло, и не только купила, но даже и разлила» [Михаил Булгаков, *Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита*. М.: Художественная литература, 1973, с. 433] и этим самым погубила Берлиоза – подумать только, что если бы не это несчастное масло, она могла бы и вообще не попасть в этот роман, и что тогда...

Сказка – колдовство

Если же связать их друг с другом, то могла бы получиться такая сказка. Некая злая волшебница неким своим обманом превращает юную принцессу в пуговицу, и так она попадает в плен к превращенному в поношенный пиджак ужасному старику, который поддерживает свою развязную светскую жизнь, то и дело принуждая ее пролезать в петлю. Когда, кто и как ее спасет / расколдует – придется сочинять дополнительно.

Хотя это будет и не главное событие настоящей сказки, а лишь исходный и по статусу близкий к предыстории ее эпизод, тем не менее, обе истории тут уже совпадают и оказываются одной и той же.

Дело в очень простой, зато фундаментальной операции: в отождествлении принцессы и пуговицы и старика с пиджаком.

На уровне мира это происходит в результате колдовства – девушка превращается в пуговицу и что с этой пуговицей ни происходит, происходит с этой девушкой, а кто на нее ни посмотрит, увидит не девушку, а именно пуговицу и скажет / подумает «это какая-то пуговица» и будет с ней обращаться как с пуговицей.

На уровне языка, а точнее на уровне репрезентации наррации, между рассказом о девушке и рассказом о ее злоключениях под видом пуговицы обязателен рассказ о связующем эпизоде колдовства, или фабульная связка типа «заколдовали и превратили в пуговицу». По закону кореферентности и куммулятивности, в каждом упоминании о пуговице будет подспудно присутствовать идентификатор ‘*о которой выше говорилось, что в нее заколдована принцесса*’.

Разные жанры и разные частные сюжетные решения данный связующий отождествляющий эпизод и соответствующую связывающую (кореферентную) фразу могут помещать в разных местах повествования – часто поближе к сюжетной развязке, к концу (роман тайн, детектив или любые другие сюжеты с установкой на восстановление истинного порядка вещей, выявление сущности, разоблачение и т.д.). [См. иллюстрацию 25].

Метаморфозы

Мы унаследовали такую систему представлений о мире, согласно которой одному объекту положен один облик и согласно которому всякая мена облика отмечается как событие «был таким, стал такой». В визуальных искусствах это получает вид не только серии соположенных изображений, но и остроумных иллюзионистских посторений, когда через одно просматривается другое или когда одни и те же очертания опознаются как разнопредметные – так строятся многие работы Сальвадора Дали / Salvador Dalí [1904-1989], в том числе знаменитая картина 1937 года *Cisnes que se reflejan como elefantes* / *Лебеди отражающиеся в слонах* или таких популярных

художников-дизайнеров как Жилбер Легран / Gilbert Legrand, Дан Крету / Dan Cretu или Виктор Нунес / Victor Nunes [см. иллюстрацию 40], хотя у них настоящая метаморфоза не осуществляется, обыгрывается другое – как раз неоднозначность считающихся устойчивыми обликов, очертаний и тем самым неоднозначность их идентификаций.

В случае метморфоз различаются естественная мена облика (разнообразные биологические или вегетативные метаморфические превращения, рост, созревание и т.п.), не- и преднамеренные медицинские операции, и мена сверхъестественная (оборотни) вследствие всяких усилий и вмешательств – от божественных или колдовских сил до случайных обстоятельств или целенаправленной обработки.

Интересно то, как воспринимаются отдельные звенья такой «диахронной / метаморфической» парадигмы. Как правило, это восприятие дискретно – каждое звено такой парадигмы рассматривается отдельно, безотносительно к предыдущим или предшествующим состояниям, т.е. как самостоятельный объект, и если диахрония и учитывается, то чаще всего это восприятие проспективно – ожидается считающееся желательным и полноценным финальное состояние, а промежуточные маркируются показателями незаконченности «пока еще только – еще не – уже» («это только цветочки, а ягодки впереди...»). Но это экспонируется не всегда, а в определенной лексике и в определенных поведенческих практиках: запреты вмешиваться / прерывать процесс перевоплощений или созидания (вмешиваются / прерывают либо вредоносные силы, либо тогда, когда предполагается или известен нежелательный результат).

Ретроспективная же «метаморфическая парадигма» вообще остается за пределами воспринимаемого предмета – он вычленяется в его актуальном состоянии: если о цветах на яблоне еще можно иногда услышать, что из них будут яблоки [см. иллюстрацию 24], то о яблоках в корзине, что они прежде были цветами, могут сказать лишь в шутку или в специальном обучающем дискурсе [см. иллюстрации 24-25 и ср.

комментарии к иллюстрациям **05–06**]. Такой парадигме учат загадки (как, например, об обработке льна: «Били меня, колотили, во все чины производили, на престол с царем посадили» или о человеке: «Утром на четырех, днем на двух, а вечером на трех ногах»), мифы о происхождении, рассказы, откуда что взялось, инструкции, как нечто делается, или воспоминания (например, при просмотре семейных альбомов: «это я в детстве – это я в юности – а это я на экскурсии ...»).

В этом отношении показательны ботанические зарисовки или некоторые натюрморты, изображающие основные звенья вегетативной парадигматики растения, например, граната: ветка с цветком – созревший плод – потрескавшийся плод с сотами сочных пузырьков – зернышки [см. иллюстрации **26–30**]. Одновременность такого изображения обоснована тем, что плодоносящий гранатовый куст часто покрыт и дозревающими, и перезревшими (лопнувшими) плодами, и новыми цветами. И тем не менее метаморфоза как таковая нам тут не дана – и реально, и на изображении цветок сам по себе, плод граната сам по себе, семена сами по себе. Из имеющихся в нашем распоряжении средств метаморфозу в состоянии отобразить лишь ускоренный просмотр замедленной длительной киносъемки. Но и в этом случае предшествующие кадры пропадают, и чтобы понять актуальный кадр, погасшие полагается помнить и актуальному приписывать некую фразу типа «был... такой, претерпевает изменения и становится иным».

В отличие от ботанических зарисовок, показывающих вегетативный цикл «роста – созревания», натюрморт заинтересован именно метаморфозой (но с иной целью) и выстраивает смысловую парадигму '*становление или иссякание от → до*': «быв цветком → стал плодом → россыпью семян...». Без такой, устанавливающей генетическое тождество «цветок ('*расцвет*') = → плод ('*бренность зрелости*') = → семена ('*распад*')», фразы натюрмортное изображение так и останется изображением трех разных рядом соположенных предметов [см. иллюстрации **31–32**]. Большинство натюрмортов до хотя бы и латентной метаморфозы однако не доходят. Сопоставляют действительно разные предметы и никакой сюжетной (корреляционной)

связки между ними не предполагают (а то и явственно избегают, считая ее наличие слишком нарративным, «литературным»). Отдельные звенья такой парадигмы могут заполняться чем угодно, т. е. любыми предметами. Тут важнее всего выражаемая ими семантика и выстроенность этой семантики в нужной последовательности, т.е., в виде градационной шкалы типа «*расцвет*» → «*зрелость / бренность*» → «*распад*» [таков во многих отношениях натюрморт на иллюстрации 32, с тем, что первое его звено – песочные часы – значит «*отмеренное время / отмеренный срок*», а последнее – гранаты – «*свершилось*»].

Если отдельные звенья метаморфозы обязательны (нельзя стать плодом, не быв зерном и цветком), а сам процесс метаморфозы необратим, то колдовской облик необязателен (заколдовать можно во что угодно), а само колдовство обратимо: после выполнения некоторых условий и требований колдовство снимается, и заколдованный возвращается в свой исконный облик и статус. Это значит, что на время действия колдовства этот облик не только «не свойственен заколдованному (персонажу, предмету)», но и что сам заколдованный (персонаж или предмет) пребывает под ним в незримом для посторонних латентном состоянии (его упрятанность раскрывается только особо проницательными).

Переделка – переплавка

«Поправка», «переплавка», которой занимается Пуговичный мастер в *Пер Гюнте* Ибсена [см. иллюстрации 05–06], тоже не колдовство, но и не метаморфоза, и даже не починка, а основательная переделка. И безразлично, во что – в такую же очередную пуговицу или нечто совершенно иное.

Переплавка / переделка сохраняет только материал, но не сохраняет связи с предшествующей ипостасью. Тут связку «*это прежде было чем-то другим*» можно выстроить только в сопровождающем внешнем комментарии (истории, памяти в случае

реинкарнаций и т.п.), когда по каким-то причинам прежнее состояние считается значимым и для актуального состояния.

За примерами не ходить.

Такова, в частности, надпись «Dem Deutschen Volke» / *‘Немецкому народу’* над западным порталом здания немецкого парламента Reichstagsgebäude, популярно – Рейхстага, в Берлине (здание построено в 1884–1894 годах; проект архитектора Пауля Валлота или Валло / *Paul Wallot* [1841–1912]), которую в 1908 году проектировал промышленный архитектор и дизайнер Петер Беренс / *Peter Behrens* [1868–1940], но была вкомпонована лишь к Рождеству 1916 года. Она примечательна тем, что ее 60-сантиметровые буквы были вылиты из двух трофейных орудий освободительных войн 1812–1814 годов, и что семантика их генезиса была тогда очевидна.

Таковы и некоторые колокола или памятники вылитые из металла переплавленных военных орудий или гильз.

Один из примеров – четырехметровой высоты памятник Кириллу и Мефодию *Аз, Буки, Веди* в форме колокола перед НДК в Софии (установлен 11 мая 2008; скульптор – Красимир Трендафилов [псевдоним – Ботрен, от первых слогов отчества Борисов и фамилии Трендафилов]; архитектор – Атанас Агура), отлитый из 313 орудийных гильз, подаренных художнику разоружающейся болгарской армией. Естественно, что связь с гильзами была активна не долго и сохранилась только в тогдашних интервью с автором, в сообщениях об установке и в абзацах об истории этого памятника. В конструкции же и символической разрисовке (стилизованной под славянскую кириллицу и глаголицу) никакой подсказки нет, и такой вопрос у ничего не читавшего вообще не возникает.

Сюда же, но уже наоборот, относится и считающаяся кощунством практика завоевателей переплавлять колокола и памятники в разрушительное вооружение. Равным образом поступают и по идеологическим соображениям – одни стремятся нечто вычеркивать из памяти и истории, другие – напоминают, чем именно это было, что именно переплавлено, переделано или откуда это взято (каменные / мраморные плиты, колонны, решетки и даже кирпич разрушенных

храмов и зданий – ср. хотя бы судьбу древнеримских колонн Марка Аврелия и Траяна в комментарии к иллюстрации 33).

Лишь с недавних пор стали писать о том, как с конца 20-х и в 30-е годы XX века снимали, переплавили и отправили на стройки едва ли не все церковные колокола в СССР. См. сайт:

<http://expo.pravoslavie.ru/other/444.html>:

«До 1917 года на Руси звонило более 1 млн. бронзовых колоколов, общий вес которых превышал 250 тысяч тонн.

После Октябрьского переворота 1917 г., церковные колокола стали особенно ненавистны новой власти. Колокольный звон посчитали вредным, и к началу 30-х годов все церковные колокола замолчали. По советскому праву все церковные здания, равно и колокола, перешли в распоряжение Местных советов, которые «исходя из государственной и общественной нужды, использовали их по своему усмотрению». В 1933 г. на секретном заседании ВЦИК был установлен план по заготовке колокольной бронзы. Каждая республика и область получала ежеквартальную разверстку на заготовку колокольной бронзы. В течение нескольких лет, плановым порядком, было уничтожено почти все, что Православная Русь бережно собирала несколько столетий.»

И, как предполагается на сайте <http://lunin812.livejournal.com/177604.html>, а на сайте <http://kraeved1147.ru/kolokola/> говорится:

«Горельефы знаменитых учёных и писателей, что украшают здание библиотеки им. Ленина [с 22 января 1992 года Российская государственная библиотека – *J.F.*] в Москве на Моховой улице сделаны из колокольной бронзы – к 16-ти летию Октябрьской революции для них перелили колокола восьми московских храмов [в 1932-ом году – *J.F.*].»

Однако тут, в отличие от надписи на Рейхстаге, вряд ли актуализировалась их «колокольная» семантика, хотя вполне

беспрепятственно могла бы означать противостояние научного дискурса религиозному «благовествованию», а с конфессиональной точки зрения – отход от «(святой) истины» в сторону «(высокомерной мнимой) правды» или, как подсказывает сайт <http://lunin812.livejournal.com/177604.html> от 1-го ноября 2012 года, противопоставление «немного – звонкому»: «кто знает, вполне возможно, что немые изображения великих деятелей мировой культуры отлиты из звонких московских колоколов».

Но самое интересное пишут в статье *В Светлогорске из памятника Ленину вылили «царь-колокол»?* («Комсомольская правда» от 13 мая 2005, сайт <http://www.kp.by/daily/23509.4/138736/>), в которой речь идет о Светлогорске [до 1961 года город Шацілкі / Шатилки] Гомельской области в Беларуси, где накануне 9 мая 2005 года был установлен мемориал-колокол *Маўклівы звон* (по-русски называют по-разному – *Молчащий колокол*, *Скорбящий колокол* и *Набат вечной славы*; скульпторы не названы):

«Огромный бронзовый колокол весом в восемь тонн установили в городе накануне 9 мая.

В прошлом году светлогорские власти объявили конкурс на лучший проект памятника по случаю 60-летия Победы, который собрались установить на братской могиле солдат на Набережной площади города. Тендер выиграли два минских скульптора.

– Нам была поставлена задача воплотить военную историю этих мест, – говорит архитектор Игорь Морозов. – Нам показалось, что именно колокол воплотит в себе всю суть трагедии, героизм павших и память потомков о той войне.

Параметры монумента легко потянут на «восьмое чудо света». В самом начале речь шла о том, что колокол будет весом пять тонн. В готовом виде он потянут на все восемь тонн и наверняка обошелся казне в кругленькую сумму. Однако в администрации Светлогорска говорят, что городскому бюджету подарок не в тягость.

– Да молодцы власти-то! Колокол, я слышал, из памятника Ленину переплавили. И правильно! Зачем такому количеству бронзы на складе пропадать? – задаются вопросом в народе.

Местные чиновники народные домыслы подтверждать не спешат. Возможно, у них на то свои этические соображения.

– Зачем говорить о том, из чего изготовлен колокол? Из бронзы сделан! – уточнили «Комсомолке» в администрации города. – А памятник Ленина в Светлогорске никогда не стоял.

По слухам, на колокол была переплавлена статуя Ленина, заказанная для Центральной площади Светлогорска в самом конце 80-х. Приблизительно 10-тонная фигура Ильича со знаменем так установлена и не была и все это время пролежала на территории одного из государственных предприятий за городской чертой. К чести местных властей, она никуда не испарилась, была бережно укрыта своеобразным саркофагом из толстой жести и вот наконец-то послужила Отечеству. Приблизительно в феврале месяце скульптура с территории предприятия была вывезена. И огромный колокол, по информации предприятия-изготовителя, начали отливать как раз в феврале. В частной беседе чиновники не отрицают, куда делся вождь пролетариата, но официально подтверждать не спешат. «Мы не хотим травмировать чувства тех, кому дороги эти символы», – говорят в райисполкоме.»

Здесь показательно, что бронза есть бронза, и кроме значимости на шкале престижности материала никакой семантикой не обладает («Зачем такому количеству бронзы на складе пропадать?», «Из бронзы сделан!») и что важна семантика (идеологема) не ее самое, а предыдущего изделия (тут – статуи Ленина) из этой бронзы. Но она как раз и умалчивается («Зачем говорить о том, из чего изготовлен колокол?», «В частной беседе чиновники не отрицают, куда делся вождь пролетариата, но официально подтверждать не спешат»). Извлечь же ее из колокола уже невозможно, она остается за пределами нового памятника – в рассказываемой истории. Безразлично, в документированной ли, или же присочиняемой понаслышке. Для нас же тут важны две вещи. Первая, что внеположенная история – это не что иное как искомая связка между упраздненным (переплавленным,

перделанным) и наличным. Вторая, что так образуются исторические лакуны (белые пятна) в культурном наследии – одни культураны или идеологемы устраняются и замещаются другими. И оба ряда никак друг с другом не соприкасаются, создавая ложное впечатление замкнутости одного ряда, и континуальности другого.

Тем временем наша мысль стремится к такому идеалу, который потерянную (или намеренно умалчиваемую) связку сохраняет наглядно. На первый взгляд одним из лучших примеров такого решения могла бы считаться скульптура *Перекуем мечи на орала* (1957; художник – Евгений Викторович Вучетич [1908–1974]; установлена у здания ООН в Нью-Йорке). Она являет собой реализацию пророчества из *Писания*, из *Книги пророка Исаии* (2: 4): «перекуют мечи свои на орала и копыя свои – на серпы; не поднимет народ на народ меча, и не будут более учиться воевать». Здесь соприсутствуют одновременно меч (его верхняя часть), орала (нижняя часть меча), исполнитель воин-хлебопашец с молотом, а усилие передается как динамической мускулярной фигурой, так и изгибом меча [см. иллюстрацию 07]. Повторюсь – это не метаморфоза, а именно перделка / перековка одного в другое. В данном случае – в противоположное, но в пределах одной и той же альтернативной шкалы культурных поведений.

Но это и семиотическая ловушка. Дело в том, что тут дан процесс перековки, естественная цель которой – одно (исходную идеологему ‘войны’, т.е., «меч») превратить в противоположную (в идеологему ‘мирного труда’, т.е., «орала»). Мы же видим промежуточное, гибридное и для обеих нежелательное состояние – ‘уже не совсем меч и еще не совсем орала’. То же самое наблюдается и в случае фигуры исполнителя-«кузнеца» – ‘уже не совсем воин, но еще и не совсем пахарь’. Перековка еще не осуществлена, тогда как сущность перековки / перделки состоит как раз в том, чтобы устранить связь окончательного результата с исходным состоянием. Такой именно разрыв и отличает перековку / перделку от колдовства и метаморфоз.

Один из редких примеров, когда разрыв и видно и одновременно восполнен, это реконструкция-перестройка купола здания берлинского

Рейхстага (1995–1999; британский архитектор – Норман Фостер / Norman Foster [1935]). Сгоревший в 1933 и разрушенный в 1945 довоенный купол подменен застекленным, издали напоминающим ребристый макет или каркас, что позволяет как сохранить первичный силуэт здания и связь с прежним, тоже стеклянным (в 1889 году заменившим более массивный и более тяжелый купол проекта Валлота), но несколько иной формы, куполом инженера Германна Циммерманна / August Ernst Hermann Zimmermann [1845–1935], так и передать его трагическую историю.

Остается спросить, кто такими потерянными / разрушенными связями занимается. Ответ прост – история культуры и ее «нарративные» институты. Это консерваторы-реконструкторы, архивисты, музейщики, палеографы, текстологи... Отыскивают, идентифицируют и сопоставляют разные документы и состояния артефактов (преднамеренно переписанные иконы или картины, преднамеренно ретушированные фотографии с исчезающими лицами или атрибутами, скрытые фасады, до неузнаваемости перестроенные здания, заштукатуренные интерьеры, скованные декоры, книжные или стенописные палимпсесты, испещренные цензурой рукописи и (пере)издания, и так до бесконечности). Это необозримая область исследования. Главное однако в том, что будь то выставки или словесные описания или комментарии – их содержание играет роль нарративной связки *‘что это было, что устранено и чем и по каким причинам замещено (что такое замещение значит)’*¹.

¹ Некоторые примеры переписанных картин см. в статьях: Роман Вобрук / Роман Бобрык, *Способы моделирования аудитории в визуальных и вербальных художественных текстах*, [В электронном журнале Педагогического Университета в Барнауле:] «Культура и текст» № 2 2014 (17) [см. сайт <http://WWW.ct.uni-altai.ru/>]; на с. 101-104 оговариваются два варианта Константина Фёдоровича Юона [1875–1958] – *Первое появление В.И. Ленина на заседании Петросовета в Смольном 25 октября 1917 г.* (1927; хранится в Государственном Русском Музее, Санкт-Петербург) и *Первое выступление В.И. Ленина в Смольном* (1935; хранится в Государственном

Сплетня

Сплетня Кривина не волшебная сказка, не фантастика, не метаморфоза, и даже не зашифрованный текст (с удвоенным кодом, один из которых известен только посвященному), хотя некие признаки удвоенной речи здесь и присутствуют. Искомая связка между обеими историями кроется, по всей вероятности, в заглавном «Сплетня» и в начальной фразе «Очки это видели своими глазами».

Сплетня – не жанр. У нее нет своих формальных или коммуникативных показателей. Классификатор «сплетня» указывает на статус сообщения и содержит в себе его оценку (указывает на недостоверность и переиначенность по отношению к передаваемому в нем факту).

Сплетня переиначивает, хотя одновременно и заверяет о своей достоверности формулами типа «*видел собственными глазами / слышал собственными ушами*». Но у нее есть свои особенности – многоступенчатость трансформирующих передатчиков. У Кривина это получает вид цепочки с постепенным удалением от наблюдаемого факта (выводом из очевидности на уровень словесных переложений) и возрастающим накалом сенсационности и эмоций: «Очки рассказали

Историческом Музее, Москва); Jerzy Faryno, *Памятники Пушкину с птичьего полета*, [В электронном журнале Педагогического Университета в Барнауле:] «*Культура и текст*», № 2 2014 (17) [см. сайт <http://WWW.ct.uni-altai.ru/>], где в примечании 1 на с. 30 речь о том, как Петр Петрович Кончаловский [1876-1956] вынужден был исправить свою картину *Пушкин в Михайловском* (1932) – прикрыть голые ноги Пушкина одеялом. См. еще сайт, где сопоставляются разные варианты картин <http://uglich-jj.livejournal.com/65139.html?thread=1781363>, из которого отчетливо видно, как одни идеологемы вытесняются другими и что история далеко не то, что показывает / говорит / внушает выдаваемый за «каноническое» состояние результат переделок.

ее → Скатерти, Скатерть, обычно привыкшая всех покрывать, на этот раз не удержалась и поделилась новостью с → Чайной Ложкой, Ложка выболтала все → Стакану, а Стакан – развонил → по всей комнате.» до осуждающего заключения → «всеобщее возмущение достигло предела. Всем сразу стало ясно, что в Пуговкиной беде старый Пиджак сыграл далеко не последнюю роль. Еще бы! Кто же от хорошей жизни в петлю полезет!»

Очки – усилитель зрения, а «видели своими глазами» двусмысленно, с возможным ‘*видеть*’ как ‘*понимать*’ (по-своему).

Отсюда участники рассказываемой истории, не меняя своей предметной тождественности, персонифицируются – их названия становятся заодно и их именами (прописные буквы в печатном тексте, а в устном только лексика действий и характеристик).

Далее всё уже звучит естественно: из «пришивать» извлекается и реализуется сема ‘*соединять* (жизнь)’ и даже ‘*сватать*’; скатерть уже не только «покрывает (стол)», а ‘*хранит, скрывает* (секрет)’ и, согласно фавуле, не удерживается и делится новостью; чайная ложка размешивает (чай), но и «разбалтывает», которое читается и реализуется как ‘(повсеместно, кому ни попало) *рассказывать*’; стакан звенит, но и «раззванивает» в значении ‘(всем громогласно) *пересказывать*’; (пиджачная) же петля реализует смысл омонима ‘*петля-удавка*’.

Персонификация – признак сказочности, но дело в том, что тут персонифицированные предметы ведут себя согласно их исходным предметным свойствам. Это только названия их действий получают иное осмысление, за счет омонимности с речегенными глаголами. И, важнее всего, что всё это не вторичные смыслы, не секундарные, родственные символическим, значения, а дословно воспринятые и реализованные метафоры.

Это хорошо видно в случае визуализации. Символические значимости не поддаются визуализации (символику полагается знать / опознать, или вычислить из подсказывающего контекста) [см. иллюстрации 33–39]. Снимаемые (нарисованные, например, на

картинке, в комиксе, или в эпизоде фабульного фильма) предметы и действия (жесты) сохраняются, а их нужный особый смысловой ореол создается дополнительными средствами (звуковым сопровождением, особым освещением, особым ракурсом, параллельной сценкой типа переключки с иным структурно схожим эпизодом).

Визуализация же метафорических значений идет по другому пути – предметы и действия подвергаются анаморфизму – предметы персонифицируются (получают более или менее отчетливые антропоморфные черты), действия становятся их собственными (хотя бы в виде самостоятельной подвижности), звукогенность – получает речевидный характер (от отчетливого по искаженный и мало разборчивый вид на сопровождающей звуковой дорожке).

То же наблюдается и в случае перевода на другие языки – символизм относительно легко сохранить, реализацию метафоры уже никак. *Сплетня* Кривина даже на очень близкий польский уже непереводаима. Тут приходится перелагать, создавать аналог (не только менять пуговицу, пиджак и петлю на иные реалии, но и элементарное «(вы)болтать», так как польское соответствие «betać» – (раз)балтывать в значении ‘размешивать’ никак не соотносится с «(wy)rapłać» – (раз)балтывать в значении ‘разглашать (огласке не подлежащее)’).

И в заключение сопоставим еще два примера.

Эпизод сердечного приступа Берлиоза. Выпив пахнувшей парикмахерской абрикосовой с обильной желтой пеной, он стал икать. А когда

«Он внезапно перестал икать, сердце его стукнуло и на мгновение куда-то провалилось, потом вернулось, но с тупой иглой, засевшей в нем. [...] Он побледнел, вытер лоб платком, подумал: «[...] Пожалуй, пора бросить все к черту и в Кисловодск...»

И тут знойный воздух сгустился перед ним, и соткался из этого воздуха прозрачный гражданин престранного вида. [...]

[...] Еще более побледнев, он вытаращил глаза и в смятении подумал: «Этого не может быть!..»

Но это, увы, было, и длинный, сквозь которого видно, гражданин, не касаясь земли, качался перед ним и влево и вправо.»
[...]
– Фу ты черт! – воскликнул редактор, [...] » [Булгаков, 1973, с. 424-425].

И эпизод из *Доктора Живаго* Пастернака (Часть первая *Пятичасовой скорый*, глава 2), когда Юру ночью разбудил стук в окно и он подбежал к окну посмотреть, что происходит снаружи:

«За окном не было ни дороги, ни кладбища, ни огорода. На дворе бушевала вьюга, воздух дымился снегом. Можно было подумать, будто буря заметила Юру и, сознавая, как она страшна, наслаждается производимым на него впечатлением. Она свистела и завывала и всеми способами старалась привлечь Юрино внимание. С неба оборот за оборотом бесконечными мотками падала на землю белая ткань, обвивая ее погребальными пеленами. Вьюга была одна на свете, ничто с ней не соперничало.» [Пастернак, 2004, с. 7].

Булгаков явственно тяготеет к сказке (фантастике, фантазмагории). Едва ли не всё по ходу наррации так или иначе реализуется на сюжетном уровне романа. «Абрикосовая» (с ее связью с солнцем) обернется роковым «подсолнечным маслом», «парикмахерская» – усекновением головы Берлиоза (ему «отрежут голову»), произвольные междометные восклицания «к черту» и «Фу ты черт!» – сначала якобы галлюцинацией, потом чертовской свитой Воланда. И, согласно утверждению повествования «это, увы, было», стало реальностью.

Пастернак эту тонкую грань между призванной впечатлять метафорой и повествуемой реальностью не перешагивает. На «Можно было подумать» останавливается, вьюга остается вьюгой, а ее вид и поведение – это ее скрытая семантика (символизм). И сколько бы метелей и снега ни встретилось по ходу сюжета, в той или иной степени данный их символизм удерживается, выстраивается в градиционную смысловую парадигму, но нигде не реализуется.

Но надо отдать должное и Булгакову. Реализация метафор, фантазмагория, моделирует у него московский мир, ершалаимский же последовательно символичен. Здесь тоже есть «запах» и «масло» («Более всего на свете прокуратор ненавидел запах розового масла» [Булгаков, там же, с. 435]), но оно только носитель скрытого смысла (и, конечно же, соотносимого со смыслом «подсолнечного масла» Аннушки), а не причинно-следственное звено происходящих сюжетных событий.

ПРИЛОЖЕНИЕ — ИЛЛЮСТРАЦИИ С КОММЕНТАРИЯМИ:



0.1. Pakalnu Pogas Centrs / Информационный туристический центр на Пуговичном холме (Lielā 31, Talsi, Latvija) (дизайнер не указан; фото 13 сентября 2009).



02. Pakalni Pogas Centrs / Информационный туристический центр на Пуговичном холме (Lielā 31, Talsi, Latvija) (деталь)

Здесь дело в том, что латвийское «pogas» (равно как и польское «guzik» или английское «button») означает также и кнопку – включающую-выключающую клавишу какого либо устройства, в частности, информационных табло. Показательно, что прикрепленные к стенке кнопки – «pogas» – остроумно реализуют исходную семантику этого названия (в виде пришитых пуговиц). Не исключено, что их количество – девять – отражает популярное название Талси «город девяти холмов».



03. Skulptūra *Pogas* / скульптура *Пуговица* (2006; художник – I. Berg), (Reņķa dārzs / Ренья сад, Ventspils, Latvija) (фото 21 июня 2009).

Пуговица мотивирована тем, что по этому парку рассеян целый ряд огромных скульптур того же предметного ряда и того же автора – клубок нитей с воткнутой в него иглой, ботинок, шляпа, связка ключей, – которые растерял гигант Lutausis.



04. *Bumba en Adata* / Клубок с иглой (2006; художник – I. Berg [варианты – I. Berga, I. Bergs; по-русски встречается – И. Берга]), (Reņķa dārzs / Ренья сад, Ventspils, Latvija). На заднем плане – *Ботинок*.



05. *Knappetøperen / Пуговичный мастер* или *Пуговичник* (2007; скульптор – Kamilla Szejnoch [1978]; в скульптурном парке Peer Gynt-parken på Løren (Oslo, Norge), посвященном персонажам и сюжетам пьесы Генрика Ибсена (Henrik Ibsen [1828–1906]) *Пер Гюнт* (1867) в районе Лёрен в Осло (Норвегия).

Проницательный, выскрывающий для переплавки людей, не выполнивших на земле своего предназначения, – не ставших заложенной в них уникальностью.

В пятом действии в эпизоде встречи Пуговичника с состарившимся Пером Гюнтом сам Пуговичник всё объясняет застигнутому врасплох Перу так (цитирую по: Генрик Ибсен, *Пер Гюнт. Драматическая поэма в пяти действиях*. Перевод Анна и Петр Ганзен. Государственное издательство «Искусство», Ленинград – Москва 1956):

«[...] пуговицей вылит
Ты для жилета мирового был,
Но вот ушко сломалось, отскочило,
И предстоит тебе быть сданным в лом,
Чтоб вместе с прочими быть перелитым.»
[...]
«И вот приказ мне данный. Он гласит:
«Ты послан Пера Гюнта взять, который
Всю жизнь не тем был, кем он создан был,
И, как испорченная форма, должен
Быть перелит.»»

И в другом переводе – Поэля Мееровича Карпа (цит. по: Генрик Ибсен, *Пер Гюнт. Драматическая поэма в пяти действиях*. [В:] Генрик Ибсен, *Драмы. Стихотворения*. Перевод П. Карпа. Библиотека Всемирной Литературы, «Художественная литература», Москва 1972):

Пуговичный мастер

Этот обычай давно уже в силе,
Не то бы мы ценности даром губили.
Наше знакомо тебе ремесло.
Ну, предположим, нам не повезло
И без ушка вышла пуговка наша.
Что б ты с ней сделал?

Пер Гюнт

Да выбросил вон!

Пуговичный мастер

Ты расточителен, точно папаша,
Вот почему он и был разорен.
Хозяин же наш бережлив и богат,
За что его люди повсюду и чтят.
И то, что порой пропало бы даром,
Строительным служит ему матерьялом.
Слепили тебя, чтоб пришить высоко
К наряду вселенной, – отпало ушко,
И чтобы внести в это дело поправку,
Придется отправить тебя в переплавку.

Похождения Пера Гюнта скорее авантюрные, чем сказочные. Здесь нет ни колдовства, ни метаморфоз. У Ибсена это иносказательное рассогласование между сущностью и выбором жизненной установки, что лучше видно в подводящем итоги аллегорическом монологе очистки луковицы, когда, сняв все ее слои (соответствия своих поступков от последнего к самому давнему), Пер не находит ничего, разве что только детство, если так понимать

заключительные слова всего перебора «На четвереньках крепко я держусь» (по этому принципу строится и судьба Ивана Ильича и повести *Смерть Ивана Ильича* [1886] Льва Толстого).



06. *Knappstøperen* / Пуговичный мастер или Пуговичник (1912; художник – Николай Константинович Рерих [1874-1947]). Эскиз костюма к постановке *Пер Гюнта* в МХАТ (хранится в музее МХАТ, Москва).

Изображен с плавильным ковшом, в котором он переплавляет души несостоявшихся (не ставших собой) людей. По сюжету пьесы, опознав Пера Гюнта, он готов тут же переплавить его душу как обычное сырье, но в конце концов Пера спасает любовь Сольвейг.

В отличие от проекта Рериха, скульптура Камилы Шейнох, хотя и называется *Knappstøperen* / Пуговичный мастер / Пуговичник, несколько смущает. От Пуговичника в ней сохраняется только смысл ‘проницательности, высматривания’ выраженный биноклем и, в крайнем случае, реализация слова-имени в виде желательной-образцовой пуговицы. Костюм же, скорее всего, переносит его в современность – в семиосферу розыска, детектива, и концептуализирует как охотника за шаблонной безликостью. Но всё это вытекает не из самой скульптуры, а из нашего знания и потребности согласовать изображенное с персонажем пьесы Ибсена.

В том же парке Peer Gynt-parken på Løren (Oslo, Norge) есть еще одна скульптура Пуговичника. Это трехфигурная композиция *Møte Peer, Solveig og*

Knappstøperen / Встреча Пера, Сольвейг и Пуговичника (публике показана 30 августа 2006, но установлена в парке значительно позже; скульптор – Jan Kolasinski / Ян Колясиньски). Здесь Пуговичник сидит на боковом выступе камня, из которого высечено лицо Сольвейг, и наблюдает за встречей состарившихся Пера и Сольвейг. Сцена понятна только тем, кто знает пьесу. Даже изображенная на подоле фартука россыпь соскальзывающих пуговиц не помогает – надо знать, что это Пуговичник и чем он занимается. Иначе – пуговицы объясняются персонажем, а не наоборот (это тот же механизм, что и в случае большинства иконографической атрибутики – см. комментарии к иллюстрациям **33–39**).



07. *Перекуем мечи на орала* (1957; скульптор – Евгений Викторович Вучетич [1908–1974]; установлена у здания ООН в Нью-Йорке, фигура атлетического воина-хлебопашца, перековывающего меч на плуг, вылеплена с олимпийского чемпиона 1968, чемпиона мира 1967 и 1969 по борьбе Бориса Михайловича Гуревича).



08. Split Button / Сломанная пуговица (18 июня 1981; авторы – супруги Claes Oldenburg / Клас Олденбург [1929] и Coosje van Bruggen / Косье ван Брюгген [1942–2009]; перед Пенсильванским университетом в Филадельфии University of Pennsylvania, Philadelphia) (фото 16 мая 2006)

Пуговица (как и множество других мелочей быта) в современной городской скульптуре не редкость. Едва ли не первым ее вывел на улицу американский скульптор шведского происхождения Claes Oldenburg / Клас Олденбург [1929] вместе с женой Coosje van Bruggen / Косье ван Брюгген [1942–2009], имя которой пишут по-русски и как Кози, и как Кази, и как Кузи, в виде треснувшей / сломанной пуговицы – *Split Button* – 18 июня 1981 года перед Пенсильванским университетом в Филадельфии (University of Pennsylvania, Philadelphia), заодно играющей роль большой площадки для студенческих посиделок.

Поначалу эта *Пуговица* энтузиазма не вызвала. Поражала мало тогда привычным гигантским размером и, кроме того, считалось, что эстетически никак не согласуется с историческим окружением. Но главной причиной такой реакции была, думается, в требовании отчетливой мотивировки. Авторская, будто трещина отражает разделяющую город реку Скулкилл /Schuylkill River, а четыре дырки – четыре района города, не привилась. Студенты сочинили свою – будто она оторвалась у слишком полно изображающей Бенджамина Франклина / Benjamin Franklin [1706 – 1790] статуи соседнего памятника основателю университета (работа 1906 – 1911 годов; скульптор – James Earle Fraser [1876 – 1953]) и будто кто-то из пробегающих студентов на нее наступил и сломал. Такие толкования, независимо от их веса, подводят к более фундаментальной проблеме – само по себе, будь то памятник или скульптура,

в общественном месте без обоснования (семантизации) воспринимается с трудом. Требуется хоть какая, но выразительная, включенность в контекст.



09–10.

Информационный киоск *Пуговица с иголкой* / *Button and Needle Kiosk* (1995; designed by Pentagram Architectural Services) (фото 28 июля 2007) в историческом центре швейного и дизайнерского Нью-Йорка, а точнее – в Швейном квартале *Манхэттена* / *The Fashion District*, Broadway & Seventh Avenue, Manhattan, New York.

Там же находится и бронзовая скульптура-памятник *Портного* за швейной машинкой / *The Garment Worker* (впервые показанная на выставке в 1978, установлена в 1984; израильская художница – Judith Weller; в фигуре портного отобразен ее отец).

Портной и оформление *Киоска* связаны друг с другом не только швейной мотивикой, но и общей для них историей места. Хотя *Киоск* докомпанован значительно позже, создается впечатление их тематического и семантического единства. При большом желании и небольшом усилии можно даже сочинить им некую вполне приемлемую фабулу. С тем, что в таком случае фабула ставится в позицию осмысления (тогда как привычно осмысления требует как раз фабула), что часто наблюдается в экскурсоводческой практике, когда смысл картины или скульптурной композиции исчерпывается рассказом изображенного сюжета (фабулы), а на деле – исходным уровнем предметной идентификации.



11. *Ago, Filo e Nodo / Needle & Tread / Игла, нить и узел* (скульптура установлена в 2000; художники – Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen (Piazzale Cadorna, Milano, Italia) (фото 2013). В глубине, по другую сторону улицы, видно другой конец нити с узелком. Это небольшой бассейн с водометами.

Основная идея скульптуры – икона Милана как столицы моды.



12. *Ago, Filo e Nodo / Needle & Tread / Игла, нить и узел* (скульптура установлена в 2000; художники – супруги Claes Oldenburg &

Coosje van Bruggen (Piazzale Cadorna, Milano, Italia) (фото 25 июня 2012 г.)
(вид со стороны бассейна с узелком).



13. Ago, *Filo e Nodo / Needle & Tread / Игла, нить и узел* (скульптура установлена в 2000; художники – супруги Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen (Piazzale Cadorna, Milano, Italia) (деталь – узелок; водометы в бассейне выключены).

Относительно удаленные друг от друга *Игла* с нитью и *Узел* могут восприниматься как две разных скульптуры (в случае, например, спешки или сильного уличного движения, но особенно в случае отдельных фотографий). Их единство создается не столько одновременной обозримостью или одинаковым цветом, сколько ‘связывающим’ знанием (словесным заключением / опознанием) ‘швейная игла с нитью’ или ‘сшивание города’. Дело еще и в том, что *Узел* легко принять за самостоятельную скульптуру – за одну из многочисленных современных абстрактных городских скульптур. С другой стороны, представление об игле с нанизанной нитью настолько устойчиво и едино, что, видя обе части скульптуры одновременно, мы ‘видим больше, чем видит глаз’, т.е. умозрительно полагаем и непрерывность нити в промежутке между *Иглой* и *Узлом* и воспринимаем ее так, будто она проходит и под землей, т.е. по изнаночной стороне полотна мостовой. На такое восприятие (понимание) данная композиция и рассчитана (хотя, поскольку это не водопровод, реальная техническая реализация продолжения нити под мостовой не осуществляется).

Таких скульптур, как и графических решений, не перечислить. Они строятся на эффекте презумпции цельности фигуры – вербальное опознание досказывает то, что глазу недоступно. Таковы, в частности, всякие скульптуры с сюжетами ныряющих / вынырывающих на поверхность, плавающих, появляющихся или исчезающих, проникающих сквозь стены (людей,

обитателей водоемов, подземных животных). Таковы и поясные фигуры сантехников, якобы выглядывающих из канализационных люков (в России, Буларуси или в Украине стало их уже целое множество; их первообразом считается озорная скульптура *Čumil / Зевака* [26 июля 1997; скульптор – Viktor Hulík [1949]; в пешеходной зоне Старого города Братиславы [nachádza sa na križovatke ulíc Laurinská, Panská a Rybárska brána, Bratislava, Slovensko [1949]) или некоторые из фигур памятника *Героям Варшавского Восстания*, которые спускаются в канализационный колодец, что сюжетно отражает эвакуацию повстанцев за пределы Старого города по подземным каналам в ночь с 31 августа на 1 сентября 1944 года [*Pomnik Bohaterów Powstania Warszawskiego* [1-августа 1989; проект художников – Wincenty Kućma-[1935] и Jacek Badya; plac Krasińskich, Warszawa, Polska).

Здесь ограничимся только двумя примерами из родственного, но всё-таки другого проблемного ряда [см. иллюстрации **14–15** и **21**].



14-15. *Puhkaja / Отдыхающий* (1995 /

1996; скульптор – Tauno Kangro [1966]) (Schnelli tiigi park или Toompark, Tallinn, Eesti / Таллинн, Эстония).

Издали и при отросшей траве лежащий воспринимается как цельная фигура. Вблизи и при скошенной траве глаз видит три отдельных никак не связанных друг с другом фрагмента (их основания даже не вдавлены в землю), но всё равно одерживают верх объединяющие их в одно наши знания и умственное заключение ‘он отдыхает / загорает’. Эта презумпция настолько сильна, что, чтобы показать расчлененную фигуру или разбитую статую, художнику пришлось бы досочинять некую дополнительную мотивацию и выражать ее иначе. Противоположный пример – именно разбитая (российскими войсками в 1915 году) статуя гигантского Калевипоэга (*Kalevipoeg*, 1908; скульптор – Alexander Nikolai von Glehn [1841–1923] в парке Глена / Glehni park в пригороде Таллинна Nõmme). Несмотря на то, что рядом стоит точная копия оригинала (установлена 4 ноября 1990; скульптор – Мати Кармин / Mati Karmin [1959]) и есть с чем сравнивать, осколки фигуры Калевипоэга «собираются» в одно целое с большим трудом [см. иллюстрацию 16].



16. *Kalevipoeg* / Калевипоэг. На первом плане – разбитый в 1915 году оригинал 1908 года (скульптор – Николай фон Глен / Alexander Nikolai von Glehn [1841–1923]); на

заднем – установленная 4 ноября 1990 года его копия (скульптор – Мати Кармин / Mati Karmin [1959]). В парке Глена / Glehni park на юго-западе Таллинна, в районе Нымме / Nõmme).

При каких условиях осколочная (разбитая, расчлененная) фигура восстанавливается глазом или, наоборот, так и остается впечатляющим осколком, это отдельная проблема психологии восприятия. Она всем хорошо знакома как по примеру *Венеры Милосской* (гр. Αφροδίτη της Μήλου / *Афродита Милосская*; датируется 130–100 годами до н.э.; найдена 8 апреля 1820 года на острове Мелос / Милос; приписывается Александру из Антиохии; хранится в Лувре), так и по примеру огромных скульптур Игоря Митораја (Igor Mitoraj [1944–2014]).

В случае *Венеры Милосской* все многочисленные попытки (начиная с предложения Бернара Ланжа / Bernard Lange [1754–1839] в 1822 году) присочинить отбитые руки считаются unsuccessfulными, а то и вызывают протесты. Возможно, что главное препятствие не столько в множестве предположительных жестов, сколько в том, что любой из жестов изменит ее семиотику – навяжет сюжетную (реалистическую) ситуацию и лишит статуса универсальности. Это обстоятельство, по всей вероятности, удерживает ее в пределах скульптуры, что, в свою очередь, не позволяет перевести и на уровень инвалидности.



"Venus de Milo"
Alexandros of Antioch
(Created at some time between
130 and 100 BC)

<http://www.youtube.com/watch?v=6ndqXwCOHJ>

"Alison Lapper Pregnant", September 2005 - October 2007



17. Слева *Венера Милосская* (датируется 130–100 годами до н.э.; найдена 8 апреля 1820 года на острове Мелос; приписывается Александру из Антиохии; хранится в Лувре). Справа – *Elison Lapper Pregnant* / *Беременная Элисон Ланнер* [см. иллюстрацию **18**].



18. *Elison Lapper Pregnant* / *Беременная Элисон Ланнер* (сентябрь 2005 – октябрь 2007; скульптор Марк Квинн / Marc Quinn [1964]; временная экспозиция на Четвертом Постаменте перед Национальной галереей, Трафальгар Сквер, Лондон / Fourth Plinth of National Gallery, Trafalgar Square, London).

Прототип скульптуры – художница Alison Lapper [1965], с врожденной атрофией рук и ног (точнее – фокомелией; гр. *φοκομέλεια*; англ. *phocomelia*). Реальная инвалидность сохранена и удерживается при восприятии. Но цель изображения не она, а триумф жизни, чему способствует как сюжетная беременность, так и откровенная переключка (интертекстуальность) с образцом красоты (искусства) – поломанной статуи *Венеры Милосской*.





19–20. *Tindaro Screpolato*

/ Тиндарей потрескавшийся (1998; скульптор – Igor Mitoraj / Игорь Миторай [1944-2014]; Giardino di Boboli, Palazzo Pitti, Firenze / сады Боболи, palazzo Питти, Флоренция; источник первой фотографии – <http://www.kulturologia.ru/blogs/060713/18524/>; источник второй, дающей представление о масштабе скульптуры, – сайт от 29 марта 2015 года http://renewmuzeum.blogspot.com/2015_03_01_archive.html).

Снимающие, как видно, стремятся дополнить («оживить») скульптуры Миторая за счет включенности в окружающий растительный (в иных случаях – в урбанистический) пейзаж. Но это не получается. Дело в том, что на первый план Миторай выдвигает, так сказать, археологический эффект (по образцу романтических руин / развалин) – изображаются не персонажи, а именно осколки древних (атичных) скульптур. Как и почему они не становятся копиями (пусть даже и сильно укрупненными) – вопрос для размышлений. Равным образом остаются открытыми вопросы, как мы узнаём инвалидность –

будь то реальную, будь то изображенную в фигуре скульптурного персонажа, а эту отличаем от полочки.



21. *Le Passe-Miraille* / *Проходящий сквозь стены* (25 февраля 1989; скульптор – Jean Marais / Жан Марэ [1916–1998]) (Place Marcel-Aumé, Montmartre, Paris / площадь Марселя Эме, Монмартр, Париж, Франция) (фотография – 3 мая 2010, Валентин Крапошин). По сюжету новеллы *Проходящий сквозь стены* (1943) Марселя Эме (1902–1967), герой которой путает таблетки от головной боли, теряет свою уникальную особенность и внезапно застревает в стене дома своей любовницы.



22–23. *Land Sew / Шитье земли* (2008; художник — Mimi Dennett). На фотографиях – на 12-ой ежегодной выставке *Sculpture by the Sea*, проходящей на побережье между Бонди и Тамарама под Сиднеем в Австралии / *Between Bondi and Tamarama Beaches, in Sydney, Australia*. С этой же инсталляцией художница участвовала и в аналогичной выставке *Sculpture by the Sea* в Дании, на побережье Орхуса (Aarhus / Århus) летом 2009 (5 – 28 июня).

Внешне легко включаемая в тот же иконический ряд что и множество эмблематических иголок, пуговиц и прочих швейных принадлежностей (в том числе и манхэттенская или миланская), основная задача которых – эксплицировать *genius loci* / сущность места, эта имеет совершенно другой семиотический статус. Правда, в культуре Австралии и Дании мастерство шитья (рукоделья, вышивки, починки) занимали высокое место, но не это основное в данной инсталляции.

Инсталляция относится к другому ряду – к ряду лэнд-арт / *land-art*, и ее задача – оживлять, исправлять, чинить разрушаемый цивилизацией ландшафт. Буквально – штопать (сшивать) землю. И обрабатывать, в отличие от гигантских стальных бульдозеров, простыми инструментами, иглой и нитью, как в традиционном рукоделье. См. один из постов самой художницы (posted 18th August 2011 by Mimi Dennett):

«I work with the landscape as I would work with a collaborator.
With this work I bring the viewers focus onto what is within the earth as

well as it's outer covering. By suturing it's surface, the landscape comes to life as a living organism in need of repair. This repair is effected not with a giant steel bulldozer but with humble tools, the needle and thread. A monument to the needle and thread is significant at a time when craft is being reevaluated by art historians who are bringing women's work into the chronological history of art, and organizations such as the CWA are being examined for their effect upon Australian history and it's policies.»

Не исключено, что Деннетт руководствуется и иным отношением к земле (она англо-иранского происхождения). Приходит в голову известное недоразумение по поводу искусственных удобрений. На Ближнем Востоке ввести их было не просто, в силу совершенно иной, языковой, картины мира и концепта возделывания земли – вместо «побуждать землю, повышать урожайность» пропаганде этих удобрений следовало говорить «содействовать, помогать земле родить».

Так или иначе, Деннетт говорит метафорой «(*Land Sew* – *шить, шивать, штопать* (землю))» и эту метафору реализует в виде данной инсталляции. Метафора исчезла, остались реальная 2-метровая иголка (нержавеющая сталь), реальная нить (морской трос), реальная обметка-шов по ране-борозде 10-метровой длины (трава, дерн). Иногда говорится, что возможна визуальная метафора. Но это, как видно, не так. Условность реализации (тут – большой формат, изображение нити при помощи троса, а шва в виде рваной борозды) – еще не метафора. Иллюзия метафоричности сохраняется в результате омонимного метафорическому прочтению (вербализации) ‘*сшивают / штопают поляну / землю*’ (разобраться в семиотических тонкостях хорошо помогают концепты типа «борозда, межа, тропинка, стежка, дорожка», в которых нет семы ‘*целить, сращивать, объединять*’, наоборот, они мыслятся как ‘*промежуточные, раздвигающие, разъединяющие*’).



24. *Przyszłe jabłko / Будущее яблоко* (фотография 9 мая 2015; автор – Lilla Moroz-Ggrzelak / Лилла Мороз-Гжеляк, Варшава). Совершенно случайно и совершенно кстати получил эту фотографию с такой именно подписью. Что значит, что так, перспективно, видеть цветущие фруктовые деревья свойственно не только садоводам (автор фотографии и подписи – филолог-балканист, профессор Института Славистики ПАН в Варшаве и занимается славянскими идеями, а не сельским хозяйством и не ботаникой).



25. *Giancarlo! Rispondi mi!!! – Is that You???* / Джанкарло! Отзовись!!! – Это ты???

Популярная шуточная интернетная картинка (автор не указан). Интересна тем, что реализует генетическую (но опережающую) связь и ставит знак равенства между исходным и конечным звеньями. Здесь сталкиваются две разных картины мира. Для зрителя яйцо и цыпленок не одно и то же. Для Цыпленка картинки жаренное (разбитое) яйцо – это всё же цыпленок (собрат Джанкарло).



26-27. Maria

Sibylla Merian или Anna Maria Sibylla Merian (1647– 1717), считающаяся одной из первых энтомологов и известная своими зарисовками метаморфоз насекомых. Этот рисунок (около 1665) называют *Pomegranate: Butterfly and Fallen Pomegranate* / Гранат: Бабочка и упавший гранат, хотя на нем доминирует цветущее деревце граната с двумя плодами и с расколотым гранатом под ним с рассыпью зерен, а бабочка изображена на заднем плане.

Не зная в чем дело, это изображение можно читать ошибочно – символически, в ключе стандартных символов того времени и распространенных (особенно голландских) натюрмортов. Гранат же – всего лишь гранат, а не носитель какого-либо значения. Дополнительное значение он может получить только за счет контекста, т.е. включенности в другой семиотический ряд от культурного (например, на ценностной шкале в роде «привычный, здешний – непривычный, привозной, экзотический», «общедоступный – редкостный», на кулинарной или целебной шкале «съедобный – несъедобный», «повседневный – праздничный, изысканный», «целебно полезный – нейтральный – опасный для здоровья» и так бесконечно) по символический, культовый, но тогда его контекст должен опознаваться, сохранять и выдавать связь с определенным культом.

Гранат – согласно преобладающим тогда в Европе знаниям об античной греческой мифологии, – символ периодического умирания и воскресения, а бабочка знаменует собой как земную краткосрочность, так и душу (психею) и перерождение.

Тем временем это ботаническая и энтомологическая иллюстрация, показывающая как все стадии созревания граната, так и паразитирующую на

нем бабочку. Гранат же – всего лишь гранат, а не носитель какого-либо значения. Дополнительное значение он может получить только за счет контекста, т.е. включенности в другой семиотический ряд от культурного (например, на ценностной шкале в роде «привычный, здешний – непривычный, привозной, экзотический», «общедоступный – редкостный», на кулинарной или целебной шкале «съедобный – несъедобный», «повседневный – праздничный, изысканный», «целебно полезный – нейтральный – опасный для здоровья» и так бесконечно) по символический, культовый, но тогда его контекст должен опознаваться, сохранять и выдавать связь с определенным культом.



28. Maria Sibylla Merian, German, *Pomegranate with Blue Morpho Butterflies and Banded Sphinx Moth Caterpillar* (*Punica granatum* with *Morpho menelaus* and *Eumorphia fasciatus*), about 1705, Watercolor and gum arabic over partial transfer print on vellum, from *The Insects of Suriname* (plate 9), 14-5/8 x 11-7/8", The Royal Collection, © 2008 Her Majesty Queen Elizabeth II.



29. Гранат / *Punica granatum*. Ботаническая иллюстрация из книги: Отто Вильгельм Томе / *Otto Wilhelm Thomé, Flora von Deutschland, Österreich und der Schweiz*, 1885 года.



(автор рисунка не указан).

30. Гранат на сайте: Зеленая аптека



31. Натюрморт *Гранаты* (2013; холст, масло 50 x 30) (художник – Кристина Владиславовна Тухватулина) (фото 10 сентября 2014) (см. сайт: <http://xn--80aqeonmj.xn--p1ai/art/granaty-0>)

Этот натюрморт, сохраняя ботаническую вегетативную последовательность «цветок → листья → зрелый цельный плод → плод в разрезе → зерна», явственным образом выстраивает ее в смысловую парадигму. Смысл (или концептуализация) зависит от того, как и в рамках какой культуры понимать гранат, его внешнюю форму и зернистость. Взаимно соперничающие одинаково сильные и древние культы граната в Азербайджане, в Армении, в Иране, в Турции или в странах Ближнего Востока и в Израиле (и вообще в иудаизме) приписывают ему довольно сходные, однако далеко не тождественные значения. А слабо знакомые с гранатом европейцы декоративные мотивы граната понимают либо в ключе заученной античной греческой мифологии, либо первых встреченных толкований, или, в лучшем случае, «обобщенной» смеси.



автор не указаны).

32. Натюрморт с гранатами (год и

Классический набор и композиция: в центре букет (цветы эшольции с упрятым среди них одним цветком рудбекии) в высокой шаровидной стеклянной вазе на высокой ножке, под ним осыпавшиеся лепестки, морская раковина, слева песочные часы, справа в глубоком деревянном прямоугольном подносе четыре зрелых граната с пучком анемон. Состав, как обычно в натюрмортах, условный, где всё, как и в быту, может встретиться на одном пространстве стола без взаимной обоснованности. Реальной связи между цветами и фруктами или между часами, цветами, раковиной и гранатами нет никакой. К тому все эти предметы подобраны и изображены не ради них самих, а ради приписанного им (и предположительного общеизвестного) символизма, т.е. сообщается не столько показанный предметный состав, сколько семантика этого состава.

Хотя опознать эти предметы (идентифицировать и правильно поназывать) и необходимо (иначе ускользнет или уведет в иные регионы их культурная семантика), тем не менее, важнее выйти за пределы созерцаемого предметного ряда и читать другое – композицию, распределение и переключку форм (очертаний) и цвета. И лишь тогда активизируется и сработает и семантика их названий. Так, ботаническое «эшольция» идентифицирует, но ничего не значит (кроме истории, т.е. связи с [Иоганном Фридрихом фон Эшшольцем / Johann Friedrich von Eschscholtz](#) [1793—1831], в честь которого в 1820 году так назвал эти цветы [Адельбертом фон Шамиссо / Adelbert von Chamisso](#) [1781 – 1838]). Более релевантны оказываются популярные названия, связывающие их с маком и с золотом – «калифорнийский золотистый мак» / *California goldenpoppy* и «калифорнийский мак» / *California poppy* или «золотая чашка» / *copa de oro* (так называли их калифорнийские испанцы и

приписали им легенду, что роняемые при отцветании лепестки превращаются в землю в золото). Возможного мифического превращения опавших лепестков в золотые пластинки или монетки здесь нет. Но даже если бы и было, то, согласно смысловой структуре натюрморга, это золото следовало бы каким-то заметным образом обесценить. Остается только смысл временности, скоротечности и устемленности к скорбному финалу.

Смотрим слева направо: «пересыпавшийся в нижнюю ампулу песок в часах (причем такие часы не показывают время, а отмеряют заранее предусмотренную его длительность) → резанные цветы в вазе (что позволительно читать как чистый ‘праздничный, тщетный’ декор) → опавшие лепестки (вокруг вазы, стеклом и формой напоминающей строение часов, но знаменательно, что только с верхней частью, вместо нижней – некая пустота; знаменательно и то, что, во-первых, цветы устремлены вверх и своим раскладом повторяют рисунок на крышке часов, а лепестки, вопреки идее вазы, осыпаются вниз, и, во-вторых – ваза с водой, что может оживлять связь песочных часов с их предшественником – водяными часами, клепсидрой; кстати, в некоторых языках название клепсидра сохранилось и за песочными, ср. польское *klepsydra*) → повторяющая форму часов и цвет песка морская, т.е. опять-таки водяная, ракушка и устремленная в сторону → подноса с гранатами и анемоном, где анемон(а) в разных символических системах соотносится, как и гранат, с печалью, скорбью, смертью, а число четыре с земным миром и циклическим круговоротом».

Картину не рассказать, она бессюжетна, а ее содержание сводится к вербализации опознанного смыслового кода, многократно продублированного в виде изосемантической парадигмы, на визуальном уровне представленной мнимо разнообразными предметными реализациями.

О том, как строятся и как читаются натюрморты, см.: Roman Bobryk, *Martwa natura. Gatunek, motywy, kompozycje*. Издательская серия Litteraria Sedlcensia, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Siedlce 2011 (на русском варианты некоторых глав публиковались, в частности, в сборниках: *Studia Litteraria Polono-Slavica*, 7. Warszawa 2002; *Культура и текст*. СПб – Барнаул 1998 и Барнаул 2011; *Алфавит*. Смоленск 2004 и *PRO=3A 3*. Смоленск 2005);

О том, как обстоит дело с натюрмортом в литературе, на материале польской поэзии XX века, см. книгу: Roman Bobryk, *Martwa natura w poezji polskiej XX wieku*. Издательская серия Litteraria Sedlcensia, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Siedlce 2015; Jerzy Faryno, *O*

парадигме «Портрет – Акт – Натюрморт» и ее семиотике. *Studia Litteraria Polono-Slavica*, 7: *Portret – Akt – Martwa natura — Портрет – Акт – Натюрморт — The Portrait – The Nude – The Still Life*. Redakcja naukowa tomu: Grażyna Bobilewicz – Jerzy Faryno. IS PAN, SOW, Warszawa 2002, ss. 13-74 (там же на с. 19-24 на примере Рене Магритта / *René Magritte* ставится вопрос о связи изображения с языком, т.е. изображенного предмета с его названием; эта же проблема показывается на примере из Сальвадора Дали / *Salvador Dali* и болгарской пасхальной открытки в статье: Faryno Jerzy, *Несколько вопросов к нарратологии*. [В сборнике:] *Алфавит. Филологический сборник*. Смоленский Государственный Педагогический Университет, Смоленск 2002, с. 59-71).



33. *Madonna con bambino* / *Мадонна с Младенцем и ангелами* (или *Мадонна с гранатом*) (художник – Filippo Lippi, detto Filippino Lippi / Филиппино Липпи [1457 – 1504]; Musée du Louvre, Paris / Лувр, Париж).

Изображение откровенно условно. Младенец вряд ли мог так и такой большой гранат удерживать, и, тем более, его кушать. Понятно, что художнику этот гранат нужен не ради него самого, и по другим, чем бытовые, соображениям.

Особенно показателен в этом отношении Карло Кривелли / Carlo Crivelli [1425 – 1495], который в многочисленных своих картинах с сюжетом Мадонна

с Младенцем не только одаривает Младенца каждый раз другим фруктом, но и окружает центральное изображение гирляндами всевозможных плодов и овощей словно фруктово-овощную лавочку (*negozio di frutta e verdura*). И тоже, не ради них самих и не с целью показать изобилие земных даров (*tutti frutti della terra*). И именно такая вариативность и помогает разобраться, в чем тут дело.

А дело вот в чем. Согласно законам изображения персонажей от средневековой до классицистической живописи изображаемому полагался некий атрибут, который вводился, чтобы выразить его сущность, т.е. идентифицировать и раскрывать семантику персонажа (так, в западной иконографии Апостолу Петру полагаются ключи Царства Небесного, а Апостолу Павлу меч, знаменующий как его мученическую смерть, так и победоносное Слово Господне). Поэтому, если знать это правило, и знать, кто изображен, то при затруднении в случае прочтения семантики (символики) атрибута основное направление его осмысления можно выстроить за счет опознанного персонажа.

Даже не зная, что это за фрукт, а в иконографии сюжета Мадонна с Младенцем встречаются разные – то яблоко, то гранат, то персик, то груша, то айва, то виноград, то грецкий орех или иногда многими даже вообще никак не опознаваемый без подсказки (кроме Carlo Crivelli, см. этот мотив хотя бы у таких мастеров как Giovanni Bellini, Sandro Botticelli, Lucas Cranach der Ältere, Quinten Massijs / Matsys / Metsys, Enguerrand Quarton, Meister des Bartholomäus-Altars / Bartholomäus-Meister, а из нам современных – колумбийский художник Fernando Botero [1932]), его основной смысл установить относительно просто.

Поскольку в пределах изображения он семантически дублирует (или даже перенимает на себя) значение Иисуса, то в итоге понимается как знамение / предвосхищение страстей, преодоления смерти и воскресения. Здесь срабатывает параллелизм (концептуальная согласованность) наших знаний о миссии Иисуса и евангельских перетолкований аграрного опыта, т.е. издревле наблюдаемого вегетативного цикла с его вершинным, считающимся его целью и пределом, звеном в виде плодов / зерна / семян (ср.: *Марк 4: 46-27 Притча о посеве и восходах; Иоанн 12: 24; 2-е Послание к Коринфянам 15: 35-41*).

В случае яблока дело несколько проще, но заодно и сложнее. Проще в том отношении, что в нашем, европейском, восприятии на первом плане за ним закрепились (отодвигая в далекий фон все остальные) библейские коннотации (до такой степени, что мы не учитываем, что в *Бытии* не

уточняется, какой именно плод сорвали и вкусили Адам и Ева, и что в ряде вариантов под ним подразумеваются не обязательно яблоки [бот. *malus*, лат. *mālum*], а многие другие фрукты, в том числе и гранаты). Сложнее потому, что значение Иисуса накладывается на Адама – Иисус послан в мир сей своей смертью искупить первородный грех и преодолеть смерть как таковую. И как раз это новое значение и вписывается в плод (яблоко) в сюжете Мадонна с Младенцем.

Такой же смысл приписывается и гранату, с тем, что за гранатом отчетливее закрепилась и своя созвучная символика, восходящая к античной мифологии, прежде всего к мифу о Персефоне. Но в христианских изображениях она не сохраняется, не приращивается и не наращивается (ею христианская не обогащается) путем интертекстуальности. Скорее всего она упраздняется, и, надо полагать, из-за ее аспекта периодичности, временного умирания и оживания – в пользу окончательного и безоговорочного триумфа над смертью. В итоге гранату сюжета Мадонна с Младенцем остается только означать (предсказывать) неизбежность страстей.

Всё это относительно просто, если не задаваться вопросами, откуда эта символика взялась, руководствовались ли ею авторы-художники и откуда ее знала (как опознавала) публика этих изображений.

И тут мы попадаем в исторические осложнения. Прежде всего необходимо помнить две вещи. Там, где получалось, христианство настойчиво перечитывало (ресемантизировало) античное (квалифицированное как «языческое») наследие в своих категориях и вполне успешно адаптировало его. Так переводили некоторые из колонн древнего Рима в сакральный ряд, увенчивая их то крестами, то фигурами апостолов, как египетский обелиск на *Слоне Минервы* Бернини (1677 год; piazza di Santa Maria sopra Minerva, Roma; скульптор и архитектор – Джованни Лоренцо Бернини / Giovanni Lorenzo Bernini [1598 – 1680]), причем слона тоже христианизировали, интерпретируя его в положенных категориях как символ силы, интеллигентности и жертвенности церкви, или как колонну Марка Аврелия (Colonna di Marco Aurelio, 196 года, Piazza Colonna, Roma), на которой во время реконструкции вместо утерянной статуи Марка Аврелия по велению папы Сикста V [Sixtus V] 27 октября 1588 года установили статую св. Апостола Павла (San Paolo; авторство скульптора не до конца выяснено – одни считают, что это был Tommaso Della Porta, другие, что Leonardo Sarmani), и колонну Траяна (Colonna di Traiano, 113 года, Il Foro di Traiano, Roma), на которой сначала

император Адриан сменил орла статуей Траяна, потом после 392 года ее убрали христиане, и, наконец, 4 декабря 1587 года поставили на ней статую св. Апостола Петра (San Pietro; авторство то же, что и что и статуи св. Павла) по тому же велению того же папы Сикста V. А художники, в свою очередь, увлекаясь античностью, по мере возможностей и доктринальной допустимости, антикизировали христианские (религиозные) сюжеты. Двойственность снималась в пользу обязующих христианских толкований. Однако не до конца – эти же святые образа могли функционировать и как картины (кстати, сходным образом изображались и чисто мифологические сюжеты).

Где не получалось, срабатывал механизм согласующих с доктриной ассоциаций (несогласующееся отвергала церковная богословская цензура разных уровней). Разнообразные справочники, словари символов и толкования иконных изображений достоверны только частично, поскольку излагают ее как устойчивую исконно христианскую символику, и не говорят, имелась ли она в виду художником изначально, или это уже чье-то желательное прочтение. Так, в книге *Мир христианской символики* монахини Доротеи Форстнер (Dorothea Forstner, *Die Welt der christlichen Symbole*. Tyrolia Verlag, Innsbruck 1959 и расширенное издание 1966, оба получили Imprimatur, т.е. допущены церковной цензурой; польский перевод второго издания вышел в 1990 году – Dorothea Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przekład i opracowanie Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Tyrzyński. Wybór ilustracji i komentarz Tamara Łozińska. Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1990) в большинстве случаев символизм (а точнее – семантизация) тех или других мотивов выводится из риторической метафоризации как самого *Писания*, так и разнообразных религиозных трактатов, проповедей, молитв, славословий, песнопений. В принципе говорящих не символами, а более наглядными, доходчивыми и понятными тогдашней пастве, параллелизмами и сравнениями.

Три примера [см. иллюстрации 33–39].

Иллюстрация 40 (на нумерованных страницах польского перевода) – *Madonna della melagrana* (около 1487 года; Sandro Botticelli; Galleria degli Uffizi), где на гранате в руке Богоматери держит свою ручку и Младенец, – сопровождается неожиданным комментарием – отсылкой к *Песне Песней* (4: 12-13: «Запертый сад – сестра моя, невеста, заключенный колодезь, запечатанный источник; рассадники твои – сад с гранатовыми яблоками»), стихи которой Отцы Церкви переадресовывали на грядущую Деву Марию, а обилие зерен граната сравнивали с неисчислимыми ее добродетелями и

благоденствиями. Связь с Иисусом вообще не отмечается. А гранат, если вдуматься в этот комментарий, нужен как высокая ценность и носитель численности [см. иллюстрации 34-35].

Еще нагляднее комментарий к иллюстрации 44 (там же) с изображением Мадонны с Младенцем на руках и с грецким орехом на полке перед ними (с датировкой на начало XVI века; безымянный Meister des Bartholomäus Altars или просто Bartholomäus Meister; центральная часть алтаря, хранится в галерее Wallraf Richartz Museum в Кёльне / Köln) (перевод мой – J.F.): « [...] орех является символом воплощения Христа; орех скрывает зачаток жизни в твердой скорлупе, так как Христос скрыл свою Божественную сущность, принимая облик человека.» Остается только спросить – это прочтение (истолкование данной композиции), или же данная композиция являет собой реализацию такого хода мышления (тогда орех приближался бы к статусу символа, однако только за счет контекста, изъятый же из такого контекста и изображенный или хотя бы скандированный отдельно станет просто орехом, желательные коннотации потеряются, о связи с Христом никто и не подумает; как ни смотреть, орех – не рыба и не агнец, которые символически куда более самостоятельны и, тем не менее, нуждаются в соответствующих маркерах, отсылающих их к той знаковой системе, откуда они взяты) [см. иллюстрации 36–39].



34–35. *Madonna della melagrana* / *Мадонна дельла Мелагранна*, буквально *Гранатовая Мадонна* (около 1487 года; Sandro Botticelli; Galleria degli Uffizi, Firenze / Флоренция). (Детали).



36. *Muttergottes mit der Nuss / Мадонна с орехом* (по одним данным около 1485 – 1490 годов, по другим около 1500-1505; безымянный Meister des Bartholomäus Altars или просто Bartholomäus Meister / Meester van het Bartolomeüs-altaar [1445–1515]; центральная часть алтаря; хранится в галерее Wallraf Richartz Museum в Кёльне / Köln).

Сюжетно это *Madonna Lactans / Млекопитательница* [см. иллюстрации 44–46], но историки искусства называют ее на, так сказать, народный лад по отличительному признаку – *Мадонна с орехом*, хотя орех тут не нарративен, никак не мотивирован и занимает положение родственное визуальному пояснению. Связать его с остальным изображением можно только при помощи фразы типа «как орех..., так и Иисус», т.е., изошренно построенного изосемантизма, т.е. семантического параллелизма, интерпретации, однако не произвольной, а выводимой из знаний об опознанном персонаже центрального изображения, в частности и такой, какую предлагает словарь Доротеи Форстнер.

Но это, подчеркнем, локальный и окказиональный символизм, возникающий за счет включенности только в определенную семиотическую систему (как широкую – типа христианство, так и крайне узкую – типа одно произведение). У Ибсена, например, орех другой, отмечаются его малость, замкнутость, червивость и прочность скорлупы, расколоть которую в состоянии только кузнец, заодно разбивая вдребезги и содержимое. Поэтому Пер Гюнт хвастается (приписывая себе подвиг героя одной из народных норвежских сказок), как он загнал черта именно в орех, и как спровоцировал кузнеца Аслака (но неудачно – черт всё-таки сумел вывернуться, и в одном

переводе удрал через дымоход, а в другом выметнулся искрой, по пути прожигая крышу).



37. Фотография грецкого ореха, про который ничего нельзя сказать, разве что самому как-то его концептуализировать, активизируя разнообразные цепи ассоциаций в связи с формой, цветом, фактурой, рисунком борозд на скорлупе и вообще знаниями, что это (грецкий) орех. Но тогда все эти значимости исходят не от изображения, а наоборот – их мы приписываем ему самолично.

Фотография тоже ничего не говорит. Равно и ее можно толковать и показывать произвольно – как наглядное учебное пособие, как рекламу, а то и как руководство по качественной фотографии.



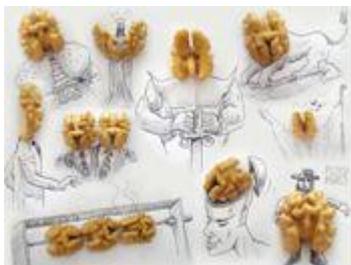
38–39. *Dió emlékmű / Milota a Diófalva* (Milota, Magyarország) – Памятник грецкому ореху в селе Милота в Венгрии (дата установки и автор не указаны).

Dió это грецкий орех, обыкновенный лесной орех по-венгерски называется иначе – *magyogó*.

Своими орехами Милота славится по крайней мере с начала XIX века, когда они были зарегистрированы на венской продуктовой бирже. Основная функция такой скульптуры – гордость, знак, икона, *genius loci*.

Венгрия вообще страна бесчисленных фестивалей локальных продуктов. Не исключение и Милота – там устраиваются ежегодные сезонные ореховые фестивали (*Diófesztivál*).

Конечно, задним числом этой скульптуре могут присочиняться и возводящие ее в ранг символа разные легенды и предания.



40. Рисунки с грецким орехом (автор – проживающий в São Paulo / Сан-Паулу в Бразилии художник Victor Nunes / Виктор Нунес [по-русски интернаваты пишут его фамилию по-разному, иногда как Нуньес, иногда как Нуньеш, и часто считают португальским художником]).

Внешне они неотличимы от коллажей. Но по существу это нечто принципиально иное.

С точки зрения доступного нам целого, в коллажах всякие наклеенные предметы вторичны – они подчинены изображаемой фигуре (композиции) и от нее перенимают свои значимости («это ангел, крылья ему сделаем из птичьих перьев, а то и из половинок грецкого ореха»; «это домик, его крышу сделаем из тростинок, из соломки, из семечек подсолнуха, а то и из печенья»).

Но одновременно они и первичны. В том смысле, что, даже будучи подчиненными изображаемой фигуре (композиции) и играя роль ее материала, остаются сами собой, сохраняют свою самоотжественность (начиная с самого

натуралистического тождества, когда пуговицы фигуры изображаются реальными пуговицами, перья перьями, а печенье печеньем и кончая условной субституцией – семечки в роли черепицы, панцыря букашки, чешуи рыбы).

У Нунеса же такие бытовые мелочи и крохи изначально первичны, но в то же время и изначально вторичны. Вторичны в том отношении, что уже в своем естественном состоянии они трактуются как изображения не самое себя, а чего-то другого (по принципу парейдолии). Первичны же потому, что, будучи всего лишь частью недоступного глазу какого-то более крупного целого (безразлично, предмета ли или же сюжета), – требуют дополнения (как осколки в археологии) и этим самым порождают остальную незримую (дорисовываемую, довоображаемую) фигуру. В одних случаях такое дополнение выражается дорисовкой (как у Нунеса), в других досказывается нарративным разъясняющим текстом (как в остроумных рисунках-загадках типа «[это с той стороны] медведь лезет на дерево [с этой видно только лапы]» или в *Маленьком принце* другим рисунком того же, но с измененным ракурсом: «это [не шляпа, а] удав, проглотивший слона»):

«Я много раздумывал о полной приключений жизни джунглей и тоже нарисовал цветным карандашом свою первую картинку.

[...]

Я показал мое творение взрослым и спросил, не страшно ли им.

– Разве шляпа страшная? – возразили мне. А это была совсем не шляпа. Это был удав, который проглотил слона. Тогда я нарисовал удава изнутри, чтобы взрослым было понятнее. Им ведь всегда нужно все объяснять.

[...]

Взрослые посоветовали мне не рисовать змей ни снаружи, ни изнутри, а побольше интересоваться географией, историей, арифметикой и правописанием.»

(Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince* [1943] / Антуан де Сент-Экзюпери, *Маленький принц*; перевод 1958 года: Нора Галь [Нора Яковлевна Гальперина]; цит. по сайту <http://malenkiyprinc.narod.ru/princ.html>)

Механизм этого мнимого семиотического разночтения прост. Мальчик рисует и видит то, что знает, то есть, семантику. Срабатывает иллюзия

эксплицитности – когда необходимое знание о мире считается очевидностью и этим самым выраженным (высказанным). Взрослым же (и любому постороннему) доступен только итоговый рисунок или рассказ (то есть, план выражения или репрезентация наррации с невысказанными пресуппозициями), который читают / семантизируют вспясть, повторно, но уже в пределах иного знания о мире (иного состава домысливаемых пресуппозиций) и выражают эту свою семантику словом «шляпа», то есть, тоже видят семантику, но из другого набора знаний о мире (тут – из более узкого известного им фонда очертаний).

Серия дорисовок к половинкам ядра грецкого ореха (и подобные серии с иными предметами) примечательна тем, что его извилины всякий раз концептуализируются иначе – то как барочный парик, то как крылья ангела, то как птичья голова рыцаря-монстра, то как грива льва, то как профиль мудреца, лица стариков, голова библейского пророка, цыплята на вертеле, мозг под черепной коробкой, или пышный барочный наряд идадьго. Устойчивого соответствия нет, всякий раз оно окказионально, возможность символизма исключается. Но важно и то, что исчезает и орех – ничего из его семантики не передается изображаемой им детали. Он нужен только ради остроумия. Однако заметим, что такое остроумие можно продемонстрировать на любом другом предмете, что Нунес постоянно и продельвает в бесконечных сериях с семечками (птичий клюв, туловище цапли [egretta], букашка, ствол пальмы, черепичная крыша), кукурузными початками (башни храмов, островерхие шапки, носы, пропеллер), листьями салата (халаты, платья, прически, деревья), канцелярскими скрепками (храм, портал храма, ограда), карандашными стружками, наконечниками карандашей, булавками, ножницами, лезвиями, кроненпробками, пуговицами (голова, прическа, шляпка), монетами, спичками, печеньями (круглыми – велосипед, зонтик, прямоугольными – ставни, забор, крыша, гармошка, язык, скрижали), соломкой (хозяйственные деревянные постройки, изгородь, качели), поп-корном, чипсами, макаронами и т.д.

Доминирует итог, вызванное формой материала опознаваемое изображенное, а не якобы подчиненное ему средство изображения (таков и морской трос в роли швейной /хирургической нити в инсталляции Деннетт [см. иллюстрации 22-23]). Ни выхода в символику, ни возврата к первичному состоянию (орехам, семечкам, скрепкам, печеньям) нет – домик не становится ни сказочной избушкой, ни съедобным кулинарным пряничным домиком, а птичка не оборачивается фигурным печеньем в виде птички. Поскольку

генезис тут никак не замаскирован и явственно рассчитан на узнавание («это орех; это печенье»), то в лучшем случае получается некая «игра в другое» типа актерского перевоплощения. Ни у актера, ни у изображаемого им персонажа нет устойчивого облика. Как актер может сыграть кого угодно (из своей реальной внешности он всякий раз строит внешность играемого), так и персонаж может быть сыгран кем угодно (вплоть до условной кукольной фигуры).

Но это уже другая проблема, не столько сюжетных и всяких метаморфических превращений / переделок на уровне мира произведения, сколько соотношения между средством обозначения (планом выражения, означающим / signifiant) и обозначаемым (планом содержания, означаемым / signifié) и условности / произвольности знака (особенно его плана выражения). Не вдаваясь в подробности, напомним только картину Рене Магритта *Это не трубка* (детальный разбор ее семиотической сложности см. в эссе: Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*. Fata Morgana, Fontfroide-le-Haut 1973; польский перевод – Michel Foucault, *To nie jest fajka*. Wyd. Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1996; русский – Мишель Фуко, *Это не трубка*. Художественный журнал, Москва 1999) и вариацию на ее тему британского анонимного художника граффити Banksy / Бэнкси *This is a pipe / Это трубка* [см. иллюстрации 41-42).

Подписывая гиперреалистическое изображение курительной трубки словами «Ceci n'est pas une pipe / Это не трубка», Магритт оспаривает практику азбуковников и учебников для иностранцев подписывать такие наглядные картинки фразами типа «Ceci est une pomme / Это яблоко» (кстати, такая картина – *Ceci n'est pas une pomme / Это не яблоко* – у Магритта есть, но куда более поздняя, 1964-го года).

Но это не *Букварь*, аудитория картины взрослая (трубка в конце 20-х годов XX века была еще популярна, но детей не предполагала) и франкофонская, а заглавие серии – *La trahison des images / Вероломство образов*, что значит, что Магритт оспаривает инерцию восприятия и трактовки таких изображений. Независимо от степени их миметичности / условности они не предметы, как мы привыкли говорить, а всего лишь знаки (изображения) предметов. К тому, в отличие от фотографии, не конкретных экземпляров, а концептов или даже идей, что у Магритта дополнительно выражено беспространственным положением его трубки, так сказать, в пустоте. Хотя и

это не совсем верно, поскольку у всяких предметов (будь то изделия или же естественные образования) нет единого эталонного внешнего вида, им свойственны бесчисленные вариации, которые, в отличие от словесного именованья, в той или иной степени сохраняются и в визуальной репрезентации. Те же трубки в разных культурах, их стилистических срезах и способах производства сильно отличаются друг от друга как по материалу (бриар / вереск, кукурузные кочерыжки, тыква, морская пенка, глина, фарфор), так и по оформлению (полированные гладкие, орнаментированные, фигурные). Одинаковы только серийного фабричного производства. Изображению идеи препятствует еще и необходимость выбора ракурса, цвета, красок, рисовального инструмента (карандаш, уголь, кисть), в то время как разницы в произношении или написании названия (слова) совершенно безразличны.



41. *La trahison des images* или *Ceci n'est pas une pipe* / *Вероломство образов* или *Это не трубка* (1928–1929; художник – René Magritte / Рене Магритт [1898–1967]; LACMA – The Los Angeles County Museum of Art / Художественный Музей Лос-Анджелеса).



42. *This is a pipe* / *Это трубка* (художник – Banksy / Бэнкси [настоящее имя предположительно Robin Banks / Робин Бэнкс] на выставке *Art in the Streets* / *Искусство улицы* в Музее Современного Искусства в Лос-Анджелес / MOMA, Los Angeles; 7 апреля – 8 августа 2011).

У Бэнкси наоборот, кран водопровода реальный, с правильной, но избыточной, подписью школьного, букварного типа «This is a pipe / Это трубка», будто знакомящей зрителя как с миром цивилизационных удобств, так и с языком (в данном случае – с английским).

Если спросить какова природа фраз типа «Это (есть) X» (безразлично, в букваре ли, в обучении языкам, или же просто в быту) и на чем держится их устойчивость, то ответ придется искать в акте опознавания / идентификации, который сводится к ментальной формуле ‘*Это (есть) X*’ (то застревающей на уровне внутренней редуцированной речи, то получающей соответствующую вербализацию). У Бэнкси она очевидна, поскольку кран (англ. tap, фр. robinet) представлен реальным вмонтированным в стенку краном и не нуждается в пояснении – предполагается, что то, что это кран, видит / узнаёт каждый (другое дело, исправный ли или испорченный, действующий ли, или же безводный, с питьевой ли или же загрязненной водой, о чем обычно как раз и принято сообщать под городскими водопойчиками).

Но картина Магритта *Это не трубка*, особенно же ее подпись, стала настолько известна и настолько сильно впечаталась в европейскую иконосферу, что независимо от интенции самого художника кран Бэнкси с

подписью «Это трубка» неизбежно сопоставляется именно с Магриттом. В результате возникают два вопроса:

- С чем у Магритта полемизирует Бэнкси?
- Почему обычный водопроводный кран назван словом «pipe / трубка»?

Если у Магритта отрицается тождество изображения и предмета, то у Бэнкси отрицание переводится на предмет. Например, если данный кран бездейственен, неполноценен, не выполняет функцию крана, то поэтому он не может называться краном и может быть назван каким угодно не полагающимся ему именем (скажем, словом «трубка»). А это может означать, что реальный кран поставлен тут в позицию средства изображения чего-то другого (тут – по принципу сходства формы – курительной трубки).

Ответ на второй вопрос сложнее. Тут можно строить только догадки. Поскольку английское «pipe» означает трубу, в том числе и водопроводную, то не исключено, что и «tap / водопроводный кран» можно назвать «pipe / трубкой». Есть и еще одна возможность, уводящая в историю табака, курения и курительных приборов.

В этом отношении показательны трубки американского художника Рона Уличны / Ron Ulicny [1973] с подписью *This Is A Pipe No 1 & This Is A Pipe No 2 / Это трубка № 1 и Это трубка № 2* (2009), где в среднюю часть обычных курительных трубок вмонтированы краны (красный в № 1 и некрашенный в № 2 [см. иллюстрацию 43]).

Есть и еще одна возможность, уводящая в историю табака, курения и курительных приборов.

В первых записях о первом столкновении европейцев с курением табака (в октябре 1492-года, открытие Кубы Колумбом) говорилось, что встреченные туземцы «пили / всасывали дым» (распространенные в европейских языках слова со значением ‘дымить / курить’ связались с курением несколько позже, а само курение то как благотворное, то как опасное колдовское подключилось к более привычным своим сакральным, магическим или врачевательным обрядам окуриваний). Перенимая табак и обычай курить, Восток вскоре избрал свой особый и сложный прибор для курения с охлаждающей дым водой – кальян, который по-английски называется именно «waterpipe / водная трубка» (об истории курения см. сборник: *Smoke. A Global History of Smoking*. Edited by Sander L. Gilman & Zhou Xun. Reaktion Books, London 2004 и его польский перевод: *Dym. Powszechna historia palenia*. Redakcja Sander L. Gilman, Zhou Xun. Przekład Jagoda Sochoń-Jasnorzewska. Universitas, Kraków 2009).

Если пойти по такому пути ассоциаций, то получится дословная, но и ироническая, реализация этимона / метафоры «waterpipe».

И еще одна немаловажная проблема. Подпись Магритта переводима на другие языки. Естественно, там, где такой предмет и такой формы известен. Это может быть и «трубка», и «лула», и «люлька» (ср. белорусское «Гэта ня люлька»), и «піпка», и «pipe / pipa / pipo», и «dýmka», и «fajka» (польское «To nie jest fajka»), и даже «sachimbo» (ср. португальский перевод и подписи, и эссе Фуко «Isto não é um sachimbo», хотя бразильское sachimbo предполагает другую форму). Но там, где в обиходе курительные трубки другой конструкции, вроде кальяна, перевод затруднителен – полагалось бы менять изображение.

Подпись же Бэнкси переводима только на те языки, в которых слова «трубка» и «труба (для перекачки жидкостей и газа)» однокорневые. Уже на белорусском – «Гэта люлька», болгарском – «Това е лула» (но тут допустимо и «Това е тръба») или польском – «To jest fajka» согласование названия с вмонтированным краном не получается и приходится изощряться в поисках ассоциаций или остановиться на афоризме Козьмы Пруткова: «Если на клетке слона прочтешь надпись: буйвол, – не верь глазам своим».



43. *This Is A Pipe No 2 / Это трубка № 2* (2009; художник – Ron Ulicny / Рон Уличны [1973]).



44. *Madonna della Catena* (XIII век; Церковь св.

Сильвестра на Квиринальском холме в Риме / San Silvestro al Quirinale, Roma).

Сюжет Богоматери, кормящей открытой грудью грудного Младенца, в западной иконографии называется *Madonna Lactans*, *Virgo Lactans* или *Maria Lactans*, в восточной это Галактотрофоуса (*Галактотрофуса*), т.е., *Млекопитательница*, и возводится к древнеегипетским изображениям богини Исиды, кормящей грудью сына Гора и к перенявшим этот мотив иконам коптской христианской церкви.

Акт бытовой. Но и в быту стеснительный, кормящая грудью обычно избегает публики и удаляется в укромное место. Правда, когда важнейший для католичества Тридентский собор (1545 – 1563) запретил изображать обнаженное тело, иконы кормящей Богоматери с открытой грудью стали появляться всё реже, но, похоже, не это стало основной причиной. Дело, вероятно, в том, что с Ренессанса живопись очень сильно продвинулась в сторону реализма, который слишком обытовлял сакральные сюжеты, тогда как требовалось наоборот – бытовое возводить в ранг сакрального, мистического, чему способствовала всякая условность и орнаментальная атрибутика.

В этом отношении изобразительные искусства уступают словесности. Повышение ранга предмета и перевод его на уровень мистики обеспечивается простым переименованием – заглавными буквами, возвышающими синонимами, метафорами, иноязычной лексикой. Достаточно сказать «Галактотрофуса» или «Lactans» (особенно там, где греческий или латынь не повседневно и тяготеют к диглоссии) или сослаться на *Писание* и авторитеты Церкви и сюжет сразу же переносится в литургическую семиосферу.

Так в случае *Млекопитательницы* отсылают к мотиву молока в *Посланиях* св. Апостола Павла (*1к Коринфянам* 3: 1 и *к Евреям* 5: 12-14): «вас снова нужно учить первым началам слова Божия; и для вас нужно молоко, а не твердая пища. Всякий, питаемый молоком, несведущ в слове правды, потому что он младенец. Твердая же пища свойственна совершенным, у которых чувства навыком приучены к различению добра и зла.» и св. Апостола Петра (*Первое соборное послание* 2–3): «Итак, отложив всякую злобу, и всякое коварство [...], как новорожденные младенцы, возлюбите чистое словесное молоко, дабы от него возрасти вам во спасение; ибо вы вкусили, что благ Господь», что Климент Александрийский [Κλήμης ὁ Ἀλεξανδρεὺς / Clemens Alexandrinus, Titus Flavius Clemens; ок. 150 – ок. 215] в своем труде *Παιδαγωγός* / *Paidagogos* / *Педагог* «понимает как молоко Логоса, вечное Слово, т.е., не как *rationalis lac*, а как *verbale lac*» (перевожу по польскому переводу – Dorothea Forstner 1990: 462).



45. Фонтан со струями, бьющими из груди удвоенной статуи Девы Марии / Brunnen mit doppelgestaltiger Jungfrau Maria (1693; скульптор – Johann Schwaiger [1657-1734]), один из ликов которой обращен вверх, к небесам, а другой вниз, к людям. Под ее стопами золотой полумесяц, вокруг головы венец-нимб из двенадцати звезд, а сама она одета по образу древнеримской богини Дианы.

Однако, как понимать данную скульптуру без дополнительных исторических сведений сказать невозможно. С одной стороны, можно пойти

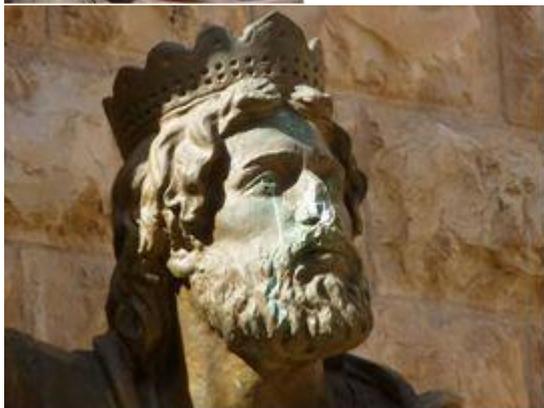
путем доступных христианских (и предшествовавших им более древних) интерпретаций мотива «молока» и основную идею понимать как приобщение к Божественному Логосу. Другой путь – народный культ Девы Марии как заступницы, покровительницы и целительницы недугов кормящих матерей.



46. Млекопитательница

София – Премудрость Божья, питающая своим молоком философов. Миниатюра из иллюминированного алхимического герменевтического манускрипта *Aurora Consurgens* (XIV век), который долго приписывался Фоме Аквинскому [лат. Thomas Aquinas; итал. Tommaso d'Aquino]; Zentralbibliothek Zürich / Центральная Библиотека Цюрих.





47–50. *Царь Давид*

Псалмопевец (2008; скульпторы – Александр Сергеевич Дёмин и Александр Устенко; спонсор – российский благотворительный фонд «Святителя Николая Чудотворца»; установлен 7 октября 2008 на горе Сион у входа в Дормицион с гробницей Царя Давида в Иерусалиме): модель; реализация, но уже с отломанным носом, детали – отломанный нос и замаскированное ухо).

Пример исключительно сложный. С одной стороны, это, несомненно, вандализм – скульптура подвергалась нападениям неоднократно. Кроме носа,

выламывали струны из арфы, обливали краской как самое скульптуру, так и список спонсоров на таблице на постаменте. И, тем не менее, это вандализм особый. Нападали не на царя Давида, и не по национальному поводу, а на чужеродность и антропоморфность скульптуры как таковой. Так что заглавие сообщения от 14 октября 2008 *В Иерусалиме осквернили памятник царю Давиду* (см. сайт: <http://www.pravda.ru/culture/painting/architecturesculpture/14-10-2008/287568-jery-0/>) вводит в заблуждение.

Чужеродность заключается в том, что в черте старого города в Иерусалиме обязует запрет ставить что-либо новое и, кроме того, финансировать его могут только иудеи, но никак не иноверцы-гои (отсюда протесты по поводу списка спонсоров). Поэтому с одинаковым успехом можно сказать, что, обходя закон и нарушая пространственную ткань старого города, в не меньшей степени осквернил святое место иудеев и российский благотворительный фонд. Правда, протесты можно было выразить иначе, без поломок. Возможно, что они были, и что более настойчивой и пробивной оказалась другая сторона. Однако сообщения об этом ничего не говорят. Это те же проблемы, которые я уже затрагивал в статье *Памятники Пушкину с птичьего полета* (см.: барнаульский электронный журнал Культура и текст, № 2 2014 (17) <http://www.ct.uni-altai.ru/>).

История же с носом и особенно с ушами еще интереснее. Это уже свидетельство замкнутости в своем культурном коконе как скульптора, так и строителей.

Согласно запрету из Торы – «Не создавай себе кумира» – «Первоначально предполагалось, что лицо Давида будет выполнено в довольно абстрактной манере, однако в проект внесли изменения». Но пришлось убрать уши:

«[...] еврейские ультраортодоксы отнесли к установке скульптуры с большим подозрением. Раввин горы Сион Мордехай Гольдштейн заявил, что главная проблема заключается... в форме уха скульптуры. "Если уха нет, или наличествует дефект, при котором ухо наполовину усечено – эта конструкция имеет право на существование. Так постановил при обсуждении статуи крупнейший духовный авторитет раввин Йосеф Шалом Эльяшиш. Потому что не существует скульптуры человека без ушей. Но если, глядя на статую Давида, у нас создается впечатление, что ухо цело и невредимо, и лишь скрыто за волосами – тогда это

непозволительно. Вопрос в том: есть ухо или нет его?" – заявил раввин.» (цит. по статье: Уши, уши... А нос чем помешал? Или подарок Деда Мороза на сайте <http://botinok.co.il/node/57635>

Здесь показательнее всего то, что фигура мыслится комплексно, упрятанное под волосами, но подразумеваемое (домысливаемое) считается наличным (по этому принципу считается непрерывной нить в скульптуре Олденбурга [см. иллюстрации **11–13**], по нему же выводятся на поверхность всякие пресуппозиции в нарративных высказываниях – они могут беспрепятственно появляться по ходу рассказа без дополнительных обоснований). Отсутствие же должно быть показано. Хотя бы в виде изъяна, который по данной семиотической системе, лишает предмет даже не полноценности, а вообще права быть данным предметом (в иудаизме таков, в частности, смысл всех строгостей при выборе, например, этрога к празднику Суккот или безупречность действий и праздничной обстановки, атрибутики и особой качественности продуктов по Субботам).

Н.В. ГОГОЛЬ: НЕЮБИЛЕЙНЫЙ КОНТЕКСТ

В.Д. Денисов¹

*Российский государственный гидрометеорологический университет
(Санкт-Петербург)*

СБОРНИК «АРАБЕСКИ» Н.В. ГОГОЛЯ: ГЕНЕЗИС И СТРУКТУРА²

Статья посвящена особенностям генезиса и структуры сборника «Арабески» (1835) Н.В. Гоголя, его творческому методу, 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.

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.

V.D. Denisov

Russian state hydrometeorological University

N.V. GOGOL'S "ARABESQUES": GENESIS AND STRUCTURE

The article is devoted to the features of the genesis and structure of the collection «Arabesques» (1835) by Nikolai Gogol, his creative method, the embodiment of the dialogue between Russian and Ukrainian cultures.

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

После публикации «Вечеров на хуторе близ Диканьки» (1831-1832), восторженно принятой читателями, пришло время стремительному возмужанию и развитию таланта Гоголя. Ютившийся в столице бедный невзрачный провинциал, не блиставший ученостью, не имевший необходимых деловых и светских связей, говоривший и писавший по-русски с ошибками, всего за пять лет стал одним из «властителей дум», собеседником Пушкина, Жуковского и лучших умов той эпохи, адъюнкт-профессором С.-Петербургского университета. Вышедшие с перерывом в месяц (в конце января и в конце февраля 1835 г.) сборники «Арабески» и «Миргород» подвели своеобразный итог размышлениям молодого писателя о прошлом и настоящем Малороссии как неотъемлемой части России, о судьбе ее, которая не раз решалась в российской столице, чей характер он пытался разгадать в мировом масштабе.



Что же сближало для Гоголя его родную Малороссию, бедную при всем своем изобилии, с богатеющим «щеголем Петербургом», свирепых и разгульных степных «лыцарей» – защитников Православия – с чиновниками и «деловыми» людьми? – Вероятно, и переезд молодого провинциала с южной окраины Российской империи в ее северную столицу, и отношения центра и провинции. Такие переезды были тогда обычны: стремившиеся на север потомки козаков «наводняли Петербург ябедниками» и торговцами, служили не только в «палатах и присутственных местах» [Гоголь, 1937-1952, т. II, с. 15], но и повыше – в министерствах и при дворе, составляя первое по численности и могуществу землячество, чем и гордились! Так, в комической опере И.П. Котляревского «Москаль-чаровник» (1819) в ответ на ехидную реплику солдата, что «хохлы никуда не годятся, да

голос у них хорош»¹, чумак Михайло с достоинством отвечал: «Ось заглянь в столицю, в одну і в другу, та заглянь в сенат, та кинься по міністрах, та тоді і говори – чи годяться наші куди, чи ні?» [цит. по изд.: Котляревський, 1980]. О министрах-малороссиянах и председателе правительства князе В.П. Кочубее тогда было известно всем. Так Е. Гребёнка, выпускник Нежинской гимназии, пишет из столицы и называет её «колонией образованных малороссиян. Все присутственные места, все академии, все университеты наполнены земляками, и при определении на службу малоросс обращает <на себя> особенное внимание» [Гребінка, 1981]. Украинцами были многие петербургские музыканты, актеры, художники, а среди них – приятели, земляки, однокашники и просто хорошие знакомые Гоголя. С начала 1830-х годов стала очевидной и украинская культурная экспансия [см.: Пиксанов, 1928]. Она подготовила литературный дебют Гоголя – так же, как успехи художника Алексея Венецианова и его живописной школы, «всесильного» историка и критика искусств Владимира Григоровича, любимца публики актера Михаила Щепкина... Эти имена часто и громко звучали в обеих столицах.

Отношения козацкого и петербургского в художественном мире Гоголя можно понимать и как связь прошлого и настоящего, идеала и его последующего исторического искажения, а также причины и следствия, реального и сказочного... «Пропавшая грамота» для царицы в Петербург проводит козака через загробное адское «чертово логово» в обетованный «рай» царской хаты, но и тут сияет «золото», обозначающее в фольклоре «тот свет». Путешествие по Украине Екатерины II из Петербурга в Тавриду и обратно будет памятно не только Голове: ведь Крым для России помогли завоевать козаки. В повести «Ночь перед Рождеством» запорожцы напомнят об этом императрице, которая уже решила уничтожить и Сечу, и Гетманщину, и остатки прежних вольностей Козачества. А защита

¹ Намек на происхождение «из певчих» К.Г. Разумовского, морганатического супруга Елизаветы Петровны, который стал последним малороссийским гетманом.

козаками Православной Веры, битвы с поляками, козацко-крестьянские волнения откровенно перекликались с недавними кровавыми событиями Польского восстания 1830 – 1831 годов. Тогда Петербург наполнился и теми, кто бежал от ужасов войны, от нее пострадал, и теми, кто приехал просить за своих близких, участвовавших в восстании. То есть в самой столице в какой-то мере возобновилась вражда поляков с украинцами и русскими на административном, религиозном и бытовом уровнях, и прежние исторические противоречия стали вновь актуальны в петербургском мире.

Санкт-Петербург как град св. Петра – государственный, религиозный и культурный центр народов Российской империи – виделся «Третьим Римом», соединившим российское с греческим (византийским) и римским. Тем самым он был связан и с Украиной, которую представляли славянской Италией или Грецией, именуя соответственно Авзонией (как идеализированную Италию в древнеримской поэзии) или Аркадией – так называли в античных мифах счастливую страну, идиллический край хлеборобов и скотоводов Греции, где человек находился в первоначальном единстве с природой, не зная несчастий и самой смерти. Единение римского и греческого отличало главный тогда храм столицы – Казанский собор (арх. А. Воронихин) с колоннадой, отчасти схожей с колоннадой перед храмом св. Петра в Риме, но в византийском стиле. Кроме того, при Гоголе были завершены архитектурные ансамбли центральных площадей Санкт-Петербурга: Дворцовой, Сенатской, Михайловской и Александринской (арх. К. Росси) – в стиле классицизма, основанного на лучших образцах «греко-римского зодчества». И хотя Гоголь в то время не принимал византийское влияние на архитектуру, для него «Третий Рим» как мировой центр культуры обязан был быть средоточием искусства всех времен и народов. Такова идея статьи «Об архитектуре нынешнего времени» в сборнике «Арабески», где «очерки» истории человечества, искусства и наук сопровождалась «живыми» взаимосвязанными художественно-историческими

примерами: отрывками, рисующими прошлое Украины и всего мира, повестями о современной жизни Петербурга.

Но обо всем по порядку... Итак, небывалый успех первой книжки «Вечеров на хуторе близ Диканьки», изданной осенью 1831 г. Пасичником Рудым Паньком, не позволил сохранить инкогнито молодому писателю. Сначала его фамилия звучала лишь в пушкинском кругу, затем, когда он стал посещать салоны, – в других столичных сферах. Многие украинцы, в том числе весьма родовитые и сановные, заинтересовались тем, кто прославил родной край. А земляки, и знакомые автора, и его соученики по Нежинской гимназии не скрывали гордости за Николая Гоголя-Яновского. 19 февраля 1832 г. его официально представили на торжественном обеде в магазине-библиотеке А.Ф. Смирдина среди 48 известных петербургских литераторов, наравне с Пушкиным, Крыловым, Жуковским, Булгариным... И Гоголь сам, как и присутствовавшие, обязался подарить хозяину какое-нибудь свое новое творение. В марте появилась и вторая книжка «Вечеров», умножившая известность Пасичника. Летом он едет на родину через Москву, где знакомится с известным историком и писателем, профессором Московского университета М.П. Погодиным, а еще – с гостеприимным творческим семейством Аксаковых, писателем и драматургом М.Н. Загоскиным, поэтом, бывшим министром юстиции И.И. Дмитриевым, актером М.С. Щепкиным, ботаником и фольклористом М.А. Максимовичем...

Осенью в столице Гоголь продолжал преподавать историю, географию и статистику в Патриотическом институте и заниматься живописью в Академии художеств, завел новых приятелей – художников, ученых, литераторов, уверовавших в его талант, посещал балы и салоны, встречался с А.С. Пушкиным, В.А. Жуковским, В.Ф. Одоевским, «однокорытниками» из Нежина [см. об этом: Анненков, 1983]. Но в первую очередь от него ожидали продолжения «Вечеров»... Не против был и сам автор. Так, в письме от 9 сентября 1832 г. М.П. Погодину Гоголь спрашивал, не купят ли московские книгопродавцы второе издание «Вечеров», и при этом намекал на возможность добавления своего «нового детища» (X, 237-238), – надо

понимать, новой повести в том же духе или даже новой части сборника.

Однако шумная слава, восторженный прием в Москве, а затем на родине, видимо, изменили его самооценку. Ранг «нового историка» Малороссии, пример исторических занятий Пушкина дают Гоголю иное понимание должности историка, заставляют усердно читать историко-философские издания и европейскую классику (ее круг во многом определяли Пушкин и Жуковский), постоянно учиться, собирая нужные сведения везде, видеть сегодняшнее в зеркале прошлого и наоборот. Теперь обработку материалов сопровождают рисунки, отрывки, подневные записи, отражающие переключку исторического и современного. Гоголь проецирует сюда излюбленные романтиками всемирные историко-географические коллизии, переломные моменты, необычных героев, а, изображая это, – как писатель опробует возможности различных литературных направлений. Но всё больше его привлекает «синтез» историософских сочинений, фольклорных жанров, больших эпических форм литературы и создание на этой основе «исторической перспективы» образов. Все это изначально опиралось на идеи европейской философии, западного просвещения. С точки зрения романтиков, таким и должно быть творчество настоящего художника-ученого.

Вот почему Гоголь уже готов был отказать не только от продолжения «сказок», но даже и от самих «Вечеров». В письме М.П. Погдину от 1 февраля 1833 г. он раздраженно заявил: «Вы спрашиваете об “Вечерах Диканских”. Черт с ними! Я не издаю их. И хотя денежные приобретения были бы не лишние для меня, но писать для этого, прибавлять сказки не могу <...> Я даже позабыл, что я творец этих “Вечеров” <...> Да обречутся они неизвестности! покамест что-нибудь увесистое, великое, художническое не изыдет из меня.

Но я стою в бездействии, в неподвижности. Мелкого не хочется! великое не выдумывается!» (X, 256-257). Впрочем, за великим дело не стало. Буквально в следующем письме Гоголь

признался, что слишком жаждет «современной славы» драматурга и потому «помешался на комедии», которую хотел создать, используя злостную и разноплановую русскую проблематику: «Она (комедия. – В.Д.), когда я был в Москве, в дороге, и когда я приехал сюда, не выходила из головы моей, но до сих пор я ничего не написал. Уже и сюжет было на днях начал составляться, уже и заглавие написано на белой толстой тетради: *Владимир 3-ей степени*, и сколько злости! смеху! соли!.. Но вдруг остановился, увидевши, что перо так и толкается об такие места, которые цензура ни за что не пропустит <...> Но что комедия без правды и злости! Итак, за комедию не могу приняться. Примусь за Историю – передо мною движется сцена, шумит аплодисмент, рожи высовываются из лож, из райка, из кресел и оскалывают зубы, и – история к черту. – И вот почему я сижу при лени мыслей» (X, 262-263). То есть историческую «правду и злость», охват, актуальность будущей комедии автор связывал с драматизмом (и, несомненно, с его сатирической стороной) осмысления русского прошлого. Последние фразы позволяют предположить, что Гоголь драматизировал историю, понимая ее как своего рода «Божественную комедию» (и/или трагикомическую «бесмыслицу жизни» – так это будет в «Мертвых душах»), и тот же принцип предопределял сатирически-театральное изображение современности.

Впрочем, у молодого писателя были и другие веские причины для пессимизма... Столичная жизнь принесла ему не только славу. К лету 1832 г. он почувствовал какие-то признаки серьезной болезни и сначала обратился к известному врачу, профессору Московского университета И.Е. Дедьковскому [Манн, 1994, с. 314], а затем, вернувшись в Петербург, – к лейб-медику, профессору терапии С.Ф. Гаевскому. Зимой он, по своим словам, «отхватал» в тонкой шинели, да и новая квартира – «чердак» в доме Демут-Малиновского – оказалась холодной, и тогда состояние его здоровья обеспокоило друзей, Пушкина и Жуковского.

Позднее, в <Авторской исповеди> (1847), Гоголь будет связывать истинное начало своего «писательства» именно с

«болезненным состоянием» и потребностью отвлечься: «Ни я сам, ни сотоварищи мои, упражнявшиеся также вместе со мной в сочинениях, не думали, что мне придется быть писателем комическим и сатирическим... несмотря на мой меланхолический от природы характер <...> Причина той веселости, которую заметили в первых сочинениях моих, показавшихся в печати, заключалась в некоторой душевной потребности. На меня находили припадки тоски, мне самому необъяснимой, которая происходила, может быть, от моего болезненного состояния. Чтобы развлекать себя самого, я придумывал себе все смешное, что только мог выдумать. Выдумывал целиком смешные лица и характеры, поставлял их мысленно в самые смешные положения, вовсе не заботясь о том, зачем это, для чего и кому от этого выйдет какая польза <...> Может быть, с годами и с потребностью развлекать себя веселость эта исчезнула бы, а с нею вместе и мое писательство», – и тут же приведено его воспоминание, как Пушкин в беседе «начал... представлять мне слабое мое сложение, мои недуги, которые могут прекратить мою жизнь рано...» (VIII, 439). Надо полагать, упомянутая болезнь изначально воспринималась Гоголем в то время, прежде всего, как унаследованная от отца, а, следовательно – смертельно опасная! И эта, обычно почти не учитываемая исследователями, негативная сторона жизни 23-летнего писателя не могла не влиять на его характер и его сочинения. Советы врачей и друзей убеждали Гоголя в том, что ему как можно скорее нужно покинуть столицу. Но сделать это, не упрочив своего положения и не обеспечив будущего, было бы неразумно... Следовало спешить! В письме Погодину от 8 мая 1833 г. из Петербурга Гоголь откровенно сказал: «Я не иначе надеюсь отсюда вырваться, как только тогда, когда зашибу деньгу большую. А это не иначе может сделаться, как по написании увесистой вещи. А начало к этому уже сделано. Не знаю, как пойдет дальше» (X, 268).

Вероятно, речь шла о научно-поэтическом варианте украинской истории. Ее набросками, своеобразным итогом «Вечеров», Гоголь на рубеже 1832-1833 годов открыл новую тетрадь, явно

предназначая всю ее для этой работы, но затем стал туда вписывать повести будущего «Миргорода», а первые исторические записи сделал основой статьи «Взгляд на составление Малороссии» [см.: РА]. Попытки объяснить историю Украины географией привели в начале 1833 г. к проекту «всеохватного» учебного историко-географического пособия «Земля и Люди» [Манн, 1994, с. 352]. Но вскоре Гоголь охладел к этой, явно спекулятивной затее и вернулся к малороссийской теме, продолжая наброски исторического романа (возможно, «Гетьман») и сбор материала по украинской истории. В то же время он обдумывал комедии о нравах современной ему России: это столично-чиновничий сюжет «Владимир 3-ей степени» и провинциально-свадебный сюжет «Женихи» (будущая «Женитьба»), вслед за «Сорочинской ярмаркой» восходящий к повести М. П. Погодина «Невеста на ярмарке» [МВ, 1827-1828]. Продолжилась и работа над явно автобиографическими записками молодого петербургского художника (музыканта), обитателя чердака, которые были предназначены для совместного с В.Ф. Одоевским и А.С. Пушкиным издания альманаха [см.: Гоголь, 2009, с. 342-343].

Осенью Гоголь напишет М.П. Погодину: «Какой ужасный для меня этот 1833-й год! Боже, сколько кризисов! настанет ли для меня благодетельная реставрация после этих разрушительных революций? – Сколько я поначинал, сколько пережег, сколько бросил! Понимаешь ли ты ужасное чувство: быть недовольну самим собою. О не знай его! <...> Человек, в которого вселилось это ад-чувство, весь превращается в злость, он один составляет оппозицию против всего, он ужасно издевается над собственным бессилием. Боже, да будет всё это к добру!» (X, 277).

Приходит время исполнить обещанное А.Ф. Смирдину: что-нибудь отдать в его альманах «Новоселье» и его новый журнал «Библиотека для Чтения» (материал для них уже собирали), – да и московскому альманаху «Денница» давно обещана новая вещь... Тогда же Гоголь узнаёт, что на следующий год будет открыт Киевский университет св. Владимира и, чтобы занять там кафедру всеобщей истории, ему нужна репутация серьезного ученого, а ее должны

подкреплять печатные труды. Начинается лихорадочная работа, из-за которой он отказывается отдавать в альманахи что-либо еще, кроме написанной для Смирдина повести о ссоре двух Иванов. Но вот парадокс: чем больше он занимается необходимыми разысканиями, поиском летописей, их чтением и прочими учеными трудами (и чем больше ему недостает на это времени и материала!), тем сильнее разгорается его фантазия и творческое нетерпение. Факты и вымысел, чувственное и логическое, исторически непреложное и возможные его варианты смешиваются, обнаруживая внутренние связи, вступают в противоречивое взаимодействие. И тогда, наряду со штудиями по истории мира и народов, Гоголь начинает силой воображения «дорисовывать» картины и прошлого – украинского мира, и нынешнего – петербургского, стараясь в словесных образах передать саму жизнь, известную ему как субъекту истории и художнику-историку своего народа. При этом он стремится раздвинуть рамки отрывочно изображаемых миров как можно шире – до истории человечества, чтобы преодолеть известную национальную ограниченность «Вечеров».

И лишь тогда он открывает свое имя читателям. В начале 1834 г. газеты «Северная Пчела» и «Молва», журнал «Московский Телеграф» поместили его именные объявления о работе над «Историей Малороссии», где он впервые назвался «автором *Вечеров на хуторе близь Диканьки*». Летом в предисловии к сборнику украинских песен М.А. Максимович сообщил о «новом историке» Украины Гоголе как авторе «Вечеров» [Максимович, 1834]. В конце года молодой критик В.Г. Белинский в газете «Молва» (1834. № 52) вновь указал, кто создал «Вечера». И наконец, в начале 1835 г. на обороте издательской обложки сборника «Арабески. Разные сочинения Н. Гоголя» появилось объявление: «Его же Гоголя. В непродолжительном времени выйдет продолжение *Вечеров на хуторе близь Диканьки*», – то есть сборник «Миргород», который имел подзаголовок «Повести, служащие продолжением “Вечеров...”». Всё это внедряло в читательское

сознание имя Гоголя, должно было вызывать и поддерживать интерес к его произведениям.

Итак, в начале 1835 г. автор «Вечеров» предстал перед публикой и автором двух новых книг, но, по существу, отказался от «маски» Пасичника, известной тогда литераторам и читателям лучше настоящей фамилии автора. Потому-то, видимо, и было отложено уже прошедшее цензуру переиздание самих «Вечеров» – ведь повторное использование «маски» существенно ограничило бы проблематику гоголевского повествования. Регулярность и меркантилизм наступающей буржуазной цивилизации из захолустной Диканьки виделись досадным, неестественным искажением природы, и попытка увидеть действительность глазами простодушного Пасичника и его земляков наталкивалась на ряд противоречий. Сам автор в повестях «Вечеров», по сути, не имел «своего лица»: его подменяла «субъективная атмосфера» сказа и «быстрая смена личных тонов» рассказчиков из разных социальных групп, которые как бы составляли групповой портрет народа [Гуковский, 1959, с. 52-53]. Пасичник, «гороховый панич» (сын помещика), дьячок – служитель церкви, горожанин Курочка, несмотря на возрастные, креативные и прочие различия, равно несли «мед» совокупного и личного опыта как пчелы в своего рода улей национального сознания (распространенная в XVIII в. метафора-эмблема). Поэтому индивидуальное у них и героев их «сказок» в основном соответствовало народному характеру, но иногда, наоборот, означало проявление разрушительного демонизма, – как, например, у колдуна «Страшной мести». При этом определенная национальная обособленность художественного мира «Вечеров» ограничивала «сферу автора» и предполагала между ним и массовым российским читателем рассказчика-«посредника», который приводил соответствующие случаю исторические факты, народные легенды и поверья, те или иные черты малороссийского быта, комментировал их, объяснял неизвестное читателю.

«Арабески», если сравнить их с «Вечерами», принципиально меняют масштаб изображения как истории, так и действительности (*весь мир, всё искусство, все средние века, весь Петербург, вся*

Украина – ср., «вся Диканька»), да и сам уровень освоения, осознания изображаемого, утверждая многообразие взглядов на мир, личную причастность пишущего к животрепещущим проблемам, общественную значимость его произведений. Здесь Автор – тот, кто провел изображаемое «через свою душу», соединил разные воззрения на мир и представил современникам, чередуя свои юношеские опыты с произведениями зрелыми, «сегодняшними», художественное – с научными изысканиями, которые искусно обработал в литературном плане и тем самым обозначил масштаб своего таланта художника-создателя.

Сознательная установка автора-демиурга обозначена и его отказом от псевдонимов, включая «маску» Пасичника. Так, в «Арабесках» фактически раскрыты псевдонимы двух ранних гоголевских вещей: 0000 – «Главы из исторического романа» в «Северных Цветах на 1831 год» и Г. Янов – статьи «Мысли о географии» в № 1 «Литературной Газеты» за 1831 г. Косвенно раскрыт и псевдоним П. Глечик – под ним в том же номере «Литературной Газеты» опубликована глава «Учитель (Из малороссийской повести “Страшный кабан”）」, – это прозвище героя в «Главе из исторического романа». Видимо, для молодого автора было важно тогда показать свою принадлежность к пушкинскому кругу и его изданиям.

В глазах осведомленного читателя сборник должен был совместить творчество Гоголя – автора «Вечеров», а также нескольких художественных фрагментов и статей в изданиях пушкинского круга, – с занятиями Н.В. Гоголя-Яновского, который был старшим учителем истории в Патриотическом институте благородных девиц, а стал адъюнкт-профессором по кафедре всеобщей истории Санкт-Петербургского университета, автором ученых статей в Журнале Министерства Народного Просвещения (далее – *ЖМНП*) за 1834 г. Именно в «Арабесках» полнее и точнее всего оказалась отражена жизнь писателя в Петербурге с начала 1830-х годов: приезжий «студент», мелкий чиновник в департаменте, педагог, любитель искусства, литератор, историк Средневековья и Малороссии, просто,

как его герои, житель северной столицы. Таким образом, «Разные сочинения Н. Гоголя» не только представляли различные этапы, стороны и методы познания автором действительности, но и утверждали определенную целостность его мировосприятия, последовательность творческого пути.

В сборнике «переплавились» история и современность, научное и художественное, вымысел и реальность, искусство и обычная жизнь. Для создания этой «мозаичной» картины, очевидно, потребовались различные методы, многообразные, в том числе специальные, знания... да и, наконец, всё это нуждалось в обосновании универсальной мировоззренческой концепцией, разработка которой, по-видимому, и привела к замыслу научно-художественно-публицистического сборника. Тем самым можно объяснить «чудо» творческой эволюции, когда Гоголь вроде бы «не двигался от одного произведения к другому, но как бы в едином длящемся мгновении обнял сразу всю сумму своих художественных идеи, и затем, порывами бросаясь то к одному замыслу, то к другому, вновь возвращаясь к ранним и тут же дорабатывая новые, он предстал истории разом весь, во всем своем величии» [Гуковский, 1959, с. 25]. Романтический «центростремительный» универсализм, с естественной и неизбежной (в силу охвата различных начал) «центробежной» его противоречивостью, соответствовал кругу интересов и занятий большинства писателей в эпоху, когда романтический «художник-ученый» стал не только субъектом, но и объектом творчества. Такая универсальность была присуща, например, выпускнику Харьковского университета О.М. Сомову (1800 – 1833), журналисту, писателю, поэту, переводчику, редактору (ему Гоголь, видимо, был обязан публикациями в «Лит. газете»), писателю и поэту А.Ф. Вельтману (1800 – 1870), профессионально занимавшемуся историей и фольклористикой, а также издателю журнала «Московский Телеграф» Н.А. Полевому (1796 – 1846), который тогда почти одновременно писал «Историю русского народа», критические статьи, ультраромантические повести, исторический роман и сатирические очерки-зарисовки. Подобная разносторонность предполагала

сочетание исследовательского и творческого начал, освоение сделанного в научном и художественном познании мира [Черняева, 1976]. Исторические занятия Гоголя – так же, как А.С. Пушкина, В.А. Жуковского, М.П. Погодина, В.Ф. Одоевского, М.А. Максимовича и др., – были направлены на постижение закономерностей как мирового и общеевропейского, так и национального развития, на творческое применение этих знаний.



Сборник «Арабески» показал «своеобразную универсальность и широту самого писателя» и предстал «в определенном смысле формой времени, вобрав в свою структуру важнейшие тенденции эпохи 1830-х годов: стремление к широте охвата действительности и одновременно к философской глубине осмысления происходящего; попытки создания нового синтетического метода изображения... попытку с помощью этого метода воссоздать модель мира как мгновение движущегося процесса, соединяющего в себе сложное переплетение прошлого, настоящего и будущего» [Черняева, 1976]. Но, определяя «Арабески» как «форму времени», нужно исходить из особенностей и раннего творчества Гоголя, и литературного процесса на рубеже 1820-1830-х годов в России.

Генеральной тенденцией романтизма был универсализм, что соответствовал стремлению авторов соединить общее и частное, конечное и бесконечное, охватить противоречивое многообразие жизни, в первую очередь – национальной. Универсальное виделось романтикам в самом составлении Российского государства, с его евроазиатской историей, географией, самобытной культурой. В трактате «О романтической поэзии» О. Сомов рассуждал: «Сколько разных обликов, нравов и обычаев представляется испытующему взору в одном объеме России совокупной! <...> Ни одна страна в свете не была столь богата разнообразными поверьями, преданьями и мифологиями, как Россия... Кроме сего, сколько в России племен, верующих в Магомета и служащих в области воображения узлом, связующим нас с Востоком. И так поэты русские, не выходя за пределы своей Родины, могут перелетать от суровых и мрачных преданий Севера к роскошным и блестящим вымыслам Востока» [Сомов, 1823].

Однако конкретные проявления литературной универсальности фактически были регламентированы родом и жанром произведения, творческим методом писателя, в разной степени приближаясь к идеалу и всё же не достигая его, в частности из-за регламентации. Этот путь объективно вел к сочетанию различных методов, родов, жанров, разных форм авторского повествования, к особой компоновке произведения или ряда произведений. Универсальность – в литературном процессе вообще и творчестве отдельного автора в частности – размывала жанровые границы, делая их более подвижными, усиливала притяжение «пограничных» жанров. При этом идеалом оставалась «всеобъемлющая» большая эпическая форма, и тяготение к ней авторов способствовало развитию жанров исторического романа, поэмы и особенно повести, чьи разновидности с начала 30-х годов просто заполнили большинство изданий. Расширявшийся универсальный охват явлений действительности, разнородных фактов и сведений, «взаимопроницаемость» жанров требовали четкой философской («всеобъемлющей» и потому, увы, неминуемо схематичной!) авторской концепции, и усиления

личностного начала. Это отчетливо проявилось в романтических сборниках «Двойник» Антония Погорельского [Перовский, 1828], «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831-1832) Гоголя, «Пестрые сказки с красным словцом» В.Ф. Одоевского (1833; их редактором был Гоголь).

На этом фоне соединение художественных произведений со статьями в «Арабесках» обещало больше, нежели механическое смешение вещей различных жанров, – некое целое, каким должна стать «мозаика». Ведь Гоголь мог бы разделить вещи художественные и нехудожественные, или соединить их в тематические разделы, или распределить по времени создания, но того не предусматривал ни один из планов сборника. «Арабески» характеризует четко обозначенная уже в «Предисловии», субъективная авторская позиция, объединявшая разнородные произведения в мегатекст, наделенный «сверхсмыслом». А соответствующие проблематике «Вечеров» и «Миргорода» главы украинского исторического романа, статьи о малороссийской истории и культуре устанавливали связь **трех** гоголевских книг.



Тем отчетливее то, что отличает «Арабески» от художественных сборников. Чтобы «объять всё» в картинах мира,

Гоголь совместил не только различные области знания, методы и стили, но и произведения разных жанров, воплощавшие это многообразие, в рамках довольно стройной системы, которая отражала мировоззренческую позицию автора и ее формирование. Иными словами, в целом картины мира предстают здесь всеобъемлюще-универсальными воплощениями Божьего Промысла и в то же время фрагментами, обрывками, как в калейдоскопе, – так их увидел и воссоздал автор. Сама же книга становится моделью его творчества: в каком аспекте и в какой последовательности он запечатлел мир.

Потому «Арабески» не могли иметь «отжившую» жанровую форму, не свойственную эпохе. И хотя им присущи и некие «журнальные» принципы, нет оснований считать этот сборник, например, вариантом «журнала одного писателя». Ведь широкий, по своему универсальный охват разнообразных явлений русской и европейской жизни, соединение искусства и науки с практическими знаниями – всё это действительно отличало журналы «наук, искусств и ремесел», которые в то время начинали выражать различные вкусы и потребности всё большего круга читателей. Примером подобной эклектики может служить популярнейший журнал «Библиотека для Чтения», где были разделы «словесности, наук, художеств, новостей и мод». С другой стороны, журнальную мозаику поддерживали такие достаточно регулярно выходившие универсально-системные издания, как «Энциклопедический словарь» (1823-1825) С.А. Селивановского и «Энциклопедический лексикон» (1835-1841) А.А. Плюшара. Но единичные попытки примирить разнородность предлагаемых сведений с их полнотой в рамках «журнально-энциклопедического» издания – такого ли широко разрекламированного, как «Панорама Санкт-Петербурга» [Башуцкий, 1834], или же малограмотного и курьезного небольшого «Энциклопедического альбома» [Машков, 1835], – помимо всего прочего, оказались и творчески несостоятельны.

Журнальные черты были характерны для альманахов, количество которых резко увеличилось на рубеже 20-30-х годов. Альманах представлял «срез» литературы: это совокупность произведений авторов, обычно принадлежавших к одному кругу и/или

к определенному направлению. Из-за «калейдоскопичности», несоответствия устремлений авторов, различия талантов, альманахи не достигали единства художественного цикла (как и журналы), но принципиальная «мозаичность» разнообразных высказываний о мире предполагала некую объективность создаваемой картины и составляла, пожалуй, главную отличительную черту таких изданий. На основании напечатанных в них произведений читатель мог непосредственно сопоставить метод и стиль авторов, судить о масштабах их дарования. Особый интерес в то время представляют отдельные «альманашные» просветительские издания, которые сочетали черты журналов, энциклопедий и художественного цикла на основе единой мировоззренческой позиции, присущей и научному исследованию, и художественному творчеству. Из периодики чрезвычайно близки к этому были коллективный печатный орган Любомудров – журнал «Московский Вестник» (в 1829-1830 годах выходил с подзаголовком «Собрание сочинений и переводов в стихах и прозе, издаваемое М. Погодиным...») и журнал «Европеец» (1832) И.В. Киреевского. Форму альманаха – вероятно, уже на стадии замысла – обрел сборник «Летопись факультетов» [Галич, Плаксин, 1835], где были представлены поэзия, историко-эстетические статьи, критика, художественно-дидактические фрагменты.

К художественному циклу был наиболее близок «альманах одного автора» – единичный сборник небольшого формата, представлявший своеобразный итог творчества писателя. В сборнике литературного типа объединялись только художественные сочинения различных родов и жанров, целостные и фрагментарные, которые, как принято в альманахах, составляли два раздела: прозы (куда иногда входили драматические отрывки) и стихов. Обычно произведения были расположены по «лестнице жанров» от прозы к поэзии. Так, в альманахе «Метеор» (М., 1831) некий Федор Соловьев объединил произведения исторической и современной проблематики, а ряд стихов и романсов завершил «Отрывком из поэмы» – фрагментарным произведением более высокого, лироэпического жанра. Вышедший

тогда же альманах Д. Сизова «Утренняя звезда» (М., 1831) был по своему злободневен, хотя и непритязателен. Содержание его отражало «разносторонность» автора, предвосхищавшего бойкими «талантами» поручика Пирогова и Хлестакова. В конце прозаического раздела были в одном ряду даны отрывок из комедии «Литераторы» и анекдоты (здесь: краткие нравоописательные характеристики с претензией на сатиру) «Судья» и «Журналист». Раздел же «поэтический» составляли чрезвычайно короткие банальные посвящения «Яковлеву. – Кокоскину. – Крылову. – Пушкину А.С.» и «Мелкие стихотворения» из одной строфы.

Другой разновидности «альманаха одного автора» более свойственно универсальное, «журнальное» направление, что и позволяет назвать ее собственно «авторским альманахом». Здесь художественные произведения различных родов и жанров свободно сочетались со статьями, как правило, исторической, историко-эстетической и литературно-критической проблематики. Примером может служить «Астраханская флора» [Розенмейер, 1827], где оригинальные и переводные проза и стихи перемежались статьями. Та же «пестрота» состава у сборника «Элизиум» [Иовский, 1832]. Здесь, как потом будет в «Арабесках» Гоголя, соединялись целостные и фрагментарные произведения различных жанров: «Письмо к другу...», «Несколько мыслей о воспитании», отрывки из романов и комедии, статьи и заметки разнообразной – в том числе исторической – проблематики, анекдоты, повести, фантазия «Война раков с лягушками». Вероятно, по замыслу автора, здесь художественные произведения должны были играть роль аргументов, иллюстрировать рассуждения в статьях и заметках, которые, в свою очередь, объясняли и/или комментировали художественное. Но идейно-тематические связи между художественным и нехудожественным здесь были так слабы, что подобное сочетание выглядело во многом искусственно, «механистично».

Для сопоставления с «Арабесками» важно: в данном альманахе произведения нравоописательного, исторического и фантастико-аллегорического плана представляли – вместе со статьями

и заметками – итог творчества автора. Единство их было заявлено названием «Элизиум» (греч. ‘вместилище’), подзаголовком «Сочинение П. Иовского» и отсутствием датировки. Однако «структурной гармонии», свидетельствующей о целостном авторском мировоззрении, какую в «Арабесках» находят исследователи, ни в «Элизиуме», ни в других «альманахах одного автора» не могло быть, ибо содержательная «неоригинальность» и невнятность подобной «формы времени» была принципиальной. Единство произведений различных родов и жанров здесь понималось как сумма разных форм и методов изображения: ими автор хотел передать многообразие, многоголосие и универсальность действительности, используя общеизвестные мировоззренческие и литературные схемы. Сочетание произведений, не имевших идейно-тематического единства, было таким же, как в обычных журналах, альманахах и т.п. Поэтому авторы подчеркивали эклектический характер сборников, называя их «Флора», «Элизиум»...

Но само существование «авторского альманаха» в русской литературе на рубеже 1820-1830-х годов свидетельствует о поиске нового пути для осмысления действительности. Здесь это совмещение различных жанровых «форм времени» (по сути – разных методов и способов познания) на основе общепринятой универсальной мировоззренческой схемы, всё «рифмующей», но по-разному воплощенной в произведениях. Потому-то их композиция, отражая связь между этапами, на которых автор познавал мир, между объективным и субъективным аспектами его познания, становится как бы сюжетом, «стержнем» книги. А соединение в «авторском альманахе» эпического и лирического (реже – драматического) подразумевает некое «историко-эстетическое» единство: согласно воззрениям романтиков, каждый литературный род был определенным образом соотнесен с духовным развитием человека, с последовательностью культурно-исторических эпох. Однако на деле «авторский альманах» только намечал подобное единство. Он – в силу творческих установок разных авторов – представлял различные

комбинации традиционных литературных форм осмысления жизни и потому оказывался некой «заявкой» на целое.

(Окончание следует)

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Анненков, П.В. Н.В. Гоголь в Риме летом 1841 г. / П.В. Анненков // Анненков П.В. Литературные воспоминания / Вступ. ст. В.И. Кулешова. – М., 1983. (Серия «Литературные мемуары»). – С. 59-65.

Башуцкий, А. Панорама Санкт-Петербурга: В 3 ч. / А. Башуцкий. – СПб.: Тип. вдовы Плюшара с сыном, 1834.

Белинский, В.Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1 / В.Г. Белинский. – М.: Художественная литература, 1976. – 736 с.

<**Галич, Плаксин, 1835**> – Летопись факультетов на 1835 год, изд. в двух книгах А. Галичем и В. Плаксиным. – СПб., 1835. Две части: I–IV, 237 с.; II – 218 с.

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

Гоголь, 1834а – Гоголь Н. Отрывок из Истории Малороссии. Том I, книга I, глава I; О малороссийских песнях // *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. – СПб.: Наука, 2009. – 512 с. (Серия «Литературные памятники»).

Гребінка, Є.П. Твори: В 3 т. / Є.П. Гребінка. – Киев, 1981. Т. 3. – 704 с.

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

<**Иовский П.**> Элизиум: Альманах на 1832 год: Соч. П. Иовского. – М., 1832. – 316 с.

Котляревский, И.П. Твори. – Киев: Издательство Днипро, 1980. 311 с.

<**Максимович М.А.**> Украинские народные песни, изд. Михаилом Максимовичем. – Ч. 1. – М., 1834. Ч. 1. кн. 1: Украинские думы; кн. 2: Песни козацкие былевые; кн. 3: Песни козацкие бытовые. – Москва: В Университетской типографии, 1834. – XI, [1], 180 с.

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

<**Машков П.**> Энциклопедический альбом. Заключающий в себе собрание разных любопытных сведений и исторических обозрений наук, художеств, торговли и проч. / Сост. Петром Машковым. – СПб.: Типография Отдельного корпуса внутренней стражники, 1835. – 272 с.

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

<**Перовский, А.А.**> Двойник, или Мои вечера в Малороссии. Соч. Антония Погорельского: В 2 ч. – СПб., 1828. ч. 1. – 177 с. ч.2. – 202 с.

Пиксанов, Н.К. Областные культурные гнезда / Н.К. Пиксанов. – М.; Л.: Гос. изд-во, 1928. – 148 с.

РА – Записная тетрадь Гоголя, из числа принадлежавших И. С. Аксакову. – Отдел рукописей РНБ. Фонд 199. Ед. хр. 1. Л. 1 (л. 2 считается утраченным).

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

РМ – Записная книга Гоголя, из числа принадлежавших Аксакову // РО 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.

<**Розенмейер Н.**> Астраханская флора. Карманная книжка на 1827 год, изд. Н. Розенмейером. – СПб., 1827. – 291 с.

Сомов, Орест. О романтической поэзии: Опыт в трех статьях / Орест Сомов. – СПб.: Тип. Имп. Воспитательного Дома, 1823. – 102 с.

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.

МИФ И МИФОПОЭТИКА

С.Д. Титаренко¹

Санкт-Петербургский государственный университет

«РИТМИЧЕСКАЯ МАГИЯ» «МЕДНОГО ВСАДНИКА» А. С. ПУШКИНА В ПОЭТИКЕ ВЯЧ. ИВАНОВА И СИМВОЛИСТОВ

(от эйдоса звука – к стратегиям текстуальности)²

Статья посвящена проблеме рецепции семантической природы звуковых символов поэмы А.С. Пушкина «Медный всадник». Рассматриваются авторские стратегии мифологизации звука в теории и практике Вяч. Иванова, Андрея Белого, В. Брюсова, А. Блока. Показано, что русские поэты-символисты считали поэзию Пушкина и поэму «Медный всадник» важным источником звукового суггестивного образа, который имеет архаическую природу и связан с традициями магической ритуальной поэзии.

Ключевые слова: Пушкин, Вячеслав Иванов, Андрей Белый, русский символизм, звуковой образ, суггестия, звук как акустический

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

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

Сомов, Орест. О романтической поэзии: Опыт в трех статьях / Орест Сомов. – СПб.: Тип. Имп. Воспитательного Дома, 1823. – 102 с.

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.

МИФ И МИФОПОЭТИКА

С.Д. Титаренко¹

Санкт-Петербургский государственный университет

«РИТМИЧЕСКАЯ МАГИЯ» «МЕДНОГО ВСАДНИКА» А. С. ПУШКИНА В ПОЭТИКЕ ВЯЧ. ИВАНОВА И СИМВОЛИСТОВ

(от эйдоса звука – к стратегиям текстуальности)²

Статья посвящена проблеме рецепции семантической природы звуковых символов поэмы А.С. Пушкина «Медный всадник». Рассматриваются авторские стратегии мифологизации звука в теории и практике Вяч. Иванова, Андрея Белого, В. Брюсова, А. Блока. Показано, что русские поэты-символисты считали поэзию Пушкина и поэму «Медный всадник» важным источником звукового суггестивного образа, который имеет архаическую природу и связан с традициями магической ритуальной поэзии.

Ключевые слова: Пушкин, Вячеслав Иванов, Андрей Белый, русский символизм, звуковой образ, суггестия, звук как акустический

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

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

код, звук как эстетический объект, звук и ритуал, звук как язык, звук как символический образ.

S.D. Titarenko

St. Petersburg State University

**«THE RHYTHMIC MAGIC» OF A.S. PUSHKIN'S «BRONZE
HORSEMAN»
IN VYACH. IVANOV'S AND SYMBOLIST'S POETICS
(FROM THE EIDOS SOUND - TO TEXTUALISM
STRATEGY)**

The article is devoted to the problem of reception of the semantic nature of sound symbols of A.S. Pushkin's poem «Bronze Horseman». The authors' strategies of a sound mythologization in theoretical and practical work of Vyach. Ivanov, Andrey Bely, V. Bryusov, A. Blok are considered. It is shown that the Russian poets-symbolists considered Pushkin's poetry and the poem «Bronze Horseman» as an important source of a sound suggestive image which has the archaic nature and is connected with traditions of magic ritual poetry.

Keywords: Pushkin, Vyacheslav Ivanov, Andrey Bely, Russian Symbolism, sound image, suggestiya, sound as acoustic code, sound as esthetic object, sound and ritual, sound as language, sound as symbolical image.

Одно из понятий современной теоретической и исторической поэтики – «перформативность лирического дискурса». Понятие основано на мысли о магической природе стихотворной речи, сформировавшейся на основе заклинаний и имеющей суггестивную природу как «вовлечение адресата в актуальное коммуникативное событие» [Тюпа, 2013, с. 119]. Идея перформативности имеет в своей основе различные научные гипотезы и, прежде всего, исследования О.М. Фрейденберг по истории «долитературных жанров»

[Фрейденберг, 1998; Фрейденберг, 2007], работы М.Л. Гаспарова о генезисе и эволюции лирики [Гаспаров, 2007] и др. Цель нашей статьи – показать, что данная проблема была актуализирована в теории и практике Вяч. Иванова и русских символистов и продемонстрировать то огромное значение, которое оказала лирика А.С. Пушкина и прежде всего его поэма «Медный всадник» на становление теорий «ритмической магии» и стратегий мифологизации, основанных на понимании символической природы звукообразов Пушкина.

Утверждение того, что поэтическая речь уже в глубокой древности имеет магическую природу – настойчивый лейтмотив романтических и символистских деклараций, обобщенных в итоговой статье Вяч. Иванова «Мысли о поэзии» (1938-1940). Иванов опирался на труды Веселовского¹. Он писал: «Первоначальный стих – заклинание. В заговоре ни одного слова ни опустить нельзя, ни переставить, ни подменить другим словом: силу потеряет заговор. Но еще древнее заговора-нашепта чародейный напев (*incantamentum, ἐπωδή*). Из напевной ворожбы вышел стих, как устойчивый звуковой состав размерной речи» [Иванов 2008, с. 232].

Под «чародейным напевом» понимается звукообраз, теорию которого Вяч. Иванов развивает, не принимая идей формалистов, в статьях «О новейших теоретических исканиях в области художественного слова» (1922), «К проблеме звукообраза у Пушкина» (1925) и др., отталкиваясь от идеи Потебни о «внутренней форме» слова, солидаризируясь и полемизируя с символистскими теориями А. Белого («Глоссалогия. Поэма о звуке», 1922) и К. Бальмонта («Поэзия

¹Возведение поэзии к заговору близко теории А.Н. Веселовского [Веселовский, 1989, с. 122, 134, 160; Веселовский, 2006, с. 81-170]. Отсылки к идеям Веселовского содержатся в исследованиях Вяч. Иванова [Иванов, 1912, с. XVI; Иванов, 1994а, с. 229, 262–272]. О значении звукообразов в поэтическом творчестве Вяч. Иванов писал в курсе лекций по поэтике, частично опубликованном Е. Эткингом [Эткинд, 1995, с. 182-195]. О влиянии теории Вяч. Иванова на поэтику Андрея Белого см. работу Е.В. Глуховой [Глухова, 2006, с. 139-147].

как волшебство», 1916). Звукообраз становится у него «внутренней речью», «заговорной формулой», «прамифом» как первоначальным поэтическим высказыванием.

Согласно теориям Вяч. Иванова и А. Белого, глоссолалия (звукоделание) – первична. Звук имеет магическую природу. Звук восходит к религиозной и обрядовой функции языка. Отсюда – стремление придать звуку статус сакрального акустического кода. Именно так рассматривал звукообразы стихотворения Пушкина «Пророк» В.С. Соловьев. В статье «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина» (1899) он писал, что поэт в этом стихотворении дал модель постижения библейской речи, воспроизведя ее в звукописи стихотворения, например, двадцатикратном повторении союза *и*, что связано, по мнению В. Соловьева, со складом древнееврейского языка [Соловьев, 1991, с. 338].

Понятие звукообраза возникло на стыке символистского литературоведения и формальной школы. У символистов, за исключением В. Брюсова, это понятие обозначает не просто художественный прием. Прием выступает как фонологическая или звуковая метафора, отличающаяся структурной общностью, маркированностью, повторяемостью, ассоциативностью, изоморфизмом, то есть соответствием плана содержания и плана выражения, что характерно и плодотворно для ее изучения в русле теории языка. Символисты используют метод метафоризации звука, который исследовал И.М. Стеблин-Каменский, считая «изоморфизм» возможным, но не единственным способом понимания звукообразов [Стеблин-Каменский, 2003]¹.

¹ Полемика Вяч. Иванова с представителями формальной школы (В. Шкловским, О. Бриком, Л. Якубинским и др.) по поводу природы звукообразов содержится в его статье «О новейших теоретических исканиях в области художественного слова», где он подчеркивает свою точку зрения, согласно которой «первоначальными поэтическими высказываниями были прамифы» [Иванов, 1984, IV, с. 640-644, 646]. Как фонологическую или звуковую метафору звукообразы рассматривает К. Тарановский [Тарановский,

Фонологическая метафора в поэтике символистов близка к поэтической метафоре, то есть у нее может не быть прямой предметной соотнесенности, и функция ее приближается к значению символа. Кроме того, такие поэты, как Вяч. Иванов и Андрей Белый, считали звукообразы основой мифотворчества, возвращаясь к архаическим моделям языка, возникшим на основе мифа и ритуала. О.М. Фрейденберг, анализируя миф и ритуал древности, пишет, что «мифотворческий язык имеет конструкцию параллельных, синонимических, двучленных фраз, связанных созвучием...» [Фрейденберг, 1998, с. 74].

В глоссематике символистов такие созвучия, или звукообразы, образуют путем комбинаций в различных контекстах единицы иного порядка. Звукообразы у Вяч. Иванова и А. Белого выходят за пределы чисто эстетического, они имеют суггестивную природу, нацелены на внушение, обусловлены связью с мифологическими представлениями и магическими ритуалами и обрядами. Не случайно В. Брюсов, стремившийся к научности литературоведения, не принял книги А. Белого «Глоссалогия: Поэма о звуке», считая интуитивный метод символистского постижения звука на основе оккультизма и магии в 1920-е годы заблуждением¹.

В теории символизма, разработанной Вяч. Ивановым и продолженной его последователями, высказано понимание того, что звуковой образ может предшествовать созданию произведения и формировать систему устойчивых и повторяющихся мотивов. Так, например, анализируя поэму «Цыганы» А.С. Пушкина, он находит, что молдавская хоровая песня была тем зерном, из которого выросла поэма, она же была зародышем лирического вдохновения и

2000, с. 347-357], Н.А. Любимова, Н.П. Пинежанинова, Е.Г. Сомова [Любимова, Пинежанинова, Сомова, 1996]; С. Давыдов [Давыдов 1999, с. 226-238].

¹ См. его рецензию «Андрей Белый. Глоссалогия. Поэма о звуке (Берлин, 1922 г.) [Брюсов, 1990, с. 628-630].

драматического пафоса [Иванов, 1987, III, с. 300]¹. Рассматривая звукообразы в поэзии Пушкина в статье «К проблеме звукообраза у Пушкина», Вяч. Иванов сознательно разграничивает понятие «приема» или «инструментовки» как «технических средств художественной выразительности» и «словесной формулы», укорененной в «глубинах исторической жизни слова», ссылаясь на высказывания Пушкина, в которых явлено чувство «чистой глоссолалии»: «поэт всякий раз филогенетически повторяет процесс словорождения» [Иванов, 1987, IV, с. 344]. Поэтому постижение поэзии Пушкина, по его мнению, неполно с точки зрения уяснения чисто художественного приема: «глубже и конкретнее становится истолкование в той мере, в какой ему удалось вскрыть генетически-первичный слой поэтического сознания, обнаружить интуитивно-целостный звукообраз...» [Иванов, 1987, IV, с. 345].

Вяч. Иванов называет подобные образы «звуковыми ядрами». Они используются как культурные символы, связанные с ритуальным действием. Подобные звукообразы Пушкина, варьирующиеся в поэзии символистов, можно определить как «цитатообразные» элементы или интертекстуальные явления, так как символисты использовали их в многообразной функции – от чисто игровой и эстетической – до магической.

Вяч. Иванов писал в курсе лекций по проблемам поэтики, опубликованном Е. Эткингом, что «формула Потебни: “Поэзия – мышление образами” – неверна; до образов в поэзии возникли

¹ См. также работы, в которых анализируется природа звукообразов Пушкина [Выготский, 1923, с. 51; Флоренский, 2000]. Суггестивную природу стихов Пушкина исследовали в постсимволистскую эпоху некоторые ученики и последователи З. Фрейда в России на основе метода психоанализа [Ермаков, 1999, с. 131-151]. Гипнотический характер пушкинского стихотворения обусловлен, по мнению исследователя, стремлением к повторному воспроизведению звуковых звеньев текста, когда звук становится магическим знаком, благодаря чему создаются «осязательные образы», связанные с выявлением доминантной темы или системы мотивов [Ермаков, 1999, с. 151].

звукообразы, составляющие основу поэтической речи». Далее он рассматривает этапы поэтического творчества, выделяя начальную стадию – «звуковое волнение, связанное с глоссолалией», промежуточную стадию, включающую бессознательную стихию, когда «образы неопределенные, плавающие», и, наконец, заключительную стадию – формирование образа как понятия, когда «все бессознательное заменяется сознательным» [Эткинд, 1995, с. 186]. Звукообраз понимался как эквивалент мифологического представления, некоего «пра-мифа», который выступает в качестве «внутренней формы» создаваемого образа и восходит к магии ритуального действия.

А. Белый произвольно понимает под глоссолалией «звукословие» – звуковые импровизации, воплощающие архетипические представления, связанные с космогоническими мифами, чем предвосхищает авангардистскую поэтику звука. Вяч. Иванов трактует ее как некий ритуальный язык общения с богами в русле эпико-мифологического канона, сложившегося в литературоведении как опыт изучения произведений Гомера. В статье «Мысли о поэзии» он неоднократно ссылается на произведения Пушкина, который, по его мнению, гениально владел этим даром общения с богами, «знал все ступени и типы состояний, объединенных в общем понятии поэтического вдохновения», в том числе «боговмещения», «богоодержимости» [Иванов, 2008, с. 229-275]¹.

Обобщая исследования Вяч. Иванова в области звукописи Пушкина, можно отметить следующие моменты. Бессознательное воплощается в определенных звуковых комплексах. Звукообразы многих стихотворений А.С. Пушкина содержат в себе «музыкально-психологическое развитие» всего стихотворения [Иванов, 1987, IV, с. 348]. Звук «внушает» тему, которая развивается на основе ассоциаций. Звукообразы определяют модус художественности («идею-страсть»,

¹ О природе глоссолалии у Вяч. Иванова подробнее [Гидини, 1998, с. 65-90].

говоря словами Гегеля), – ужас, безумие или очарование. Функция звука – внушение.

Особую суггестивную роль звукообразов поэмы Пушкина «Медный всадник» подчеркивали многие поэты начала XX века. Вяч. Иванов писал, что Пушкин в мифе не жил, но творил, например, в «Медном Всаднике» [Иванов, 1994б, с. 104]¹. А. Блок, разрабатывая понятие символизма, отмечал, что «символизм есть воспоминание поэзии о ее первоначальных целях и задачах (ср., например, Веселовский), а именно – практических. Искусство – практическая цель! Поэзия практична и была первоначально практичной. И все искусства. «Медный Всадник», – все мы находимся в вибрациях его меди. Когда он заводит о Петре, сейчас звучит тайное» [Блок, 1965, с. 21-22].

Медный всадник – магический символ, имеющий целый ряд звуковых ассоциаций травмирующего типа. Петр – герой вечной мистерии, символ апокалипсиса и безумия как дионисийского прозрения божества, символ борьбы Хаоса и Космоса, растерзания и воскрешения божества. Звуковые повторы («звонко-скачущий», «тяжело-звонкое скаканье» и «тяжелым топотом скакал») – важнейшее средство воздействия на подсознание воспринимающего: дважды повторяется звукообраз *тяж*, дважды – *звон* и трижды – *скак*: «Бежит и слышит за собой / Как будто грома грохотанье/ Тяжело-звонкое скаканье / По потрясенной мостовой. / И, озарен луною бледной, / Простерши руку в вышине, / За ним несется Всадник Медный, / На звонко-скачущем коне; / И во всю ночь безумец бедный, / Куда стопы не обращал, / За ним повсюду Всадник Медный / С тяжелым топотом скакал» [Пушкин 1909, с. 481]. Визуальным образом, воплотившим суггестивность звука стала иллюстрация А. Бенуа к «Медному всаднику», помещенная в третьем томе издания Пушкина 1909 года [Пушкин, 1909]. Повторяющиеся согласные отличаются большой интенсивностью шумового эффекта,

¹ См. также черновые наброски Вяч. Иванова о поэме А.С. Пушкина «Медный всадник», сохранившиеся в архиве [Иванов, 1910-е].

приближающегося к раскатам грома. Звуковые согласные произносятся резко и аффективно, что усиливает присутствие звукового шума.

В звуковых образах Пушкина заложена психологическая агрессия, их функция многообразна – от чисто знаковой до травмирующей. Именно так понимал звукообразы «Медного всадника» Б.Ю. Поплавский, по свидетельству его современников: «Шедевр такой конструкции есть вполне энигматическая картина «Медного всадника». Наводнение, медная лошадь, стук копыт. И все это абсолютно неизвестно – почему, что, собственно, хотел сказать все этим Пушкин; ломали себе голову горе-критики XIX века <...>. «Медный всадник» есть мистический опыт, ну, скажем, общо – опыт совершенного рока, что ли, но что хотел сказать Пушкин о роке – неизвестно...» [Татищев, 1993, с. 113-114].

Акустический код использовался в древнейших культурах как обозначение пространства божества или его звуковая характеристика, как, например, в Ригведе. Космогонические мифы, в которых присутствует акт сотворения мира как попытка организации хаотического пространства, – также ориентированы на воспроизведение акустического кода [Елизаренкова, 2000, с. 53, 63]. В славянской мифологии звуковые образы шума, травмирующие сознание, основаны на представлениях о мире нечистой силы и различного рода демонов, о выходе в потусторонний мир, который «реализует себя с нечеловеческой монотонной упорядоченностью, доведенной до предела ритмичностью, бесконечным повторением одной и той же музыкальной фразы» [Левкиевская, 2000, с. 72].

Используя принцип «открытости» пушкинского произведения, символисты обыгрывают его звукообразы как основу апокалипсических мотивов. Например, А. Блок в стихотворении «Поединок» из цикла «Город» пишет: «Ангел, Мученик, Посланец / Поднял звонкую трубу... / Слышу коней тяжкий танец, Вижу смертную борьбу» [Блок, 1997, II, с. 100-101]. Отзвуки звукообразов поэмы находим в стихотворении В. Брюсова «Грядущие гунны» («топот чугунный»), «Конь блед» («чуждый, несозвучный топот»).

Эсхатологическая природа звукообразов поэмы «Медный всадник» осознается в творческих экспериментах В. Брюсова («К Медному всаднику», «Три кумира», «Вариации на тему «Медного всадника»), Вяч. Иванова («Медный всадник»), в структуре ритмизованной прозы романа А. Белого «Петербург» и во многих других произведениях. Она усиливает апокалиптическое звучание произведений и вводит тему прозрения.

«Травмирующий комплекс» звукового ряда, создающий особый ритм, осмыслен в теоретической работе А. Белого «Ритм как диалектика и “Медный всадник”» (1929). Она завершается эссе «Пушкин и Петербург», в котором Белый, проанализировав письма Пушкина периода создания поэмы, выяснил, что они передают ощущение травматического шока, тоски, надвигающегося рока, который вызван событиями петербургской жизни поэта 1833-1837 гг.: «Много вещей, о которых беспокоюсь...», «А вчера такое горе взяло, что и не помню, чтоб на меня находила такая тоска...», «От желчи не уберешься...», «У меня решительно сплин...», «Я был так желчен...», «Положение мое невесело...», «Чуть было беды не наделал...», «На днях хандра меня взяла...», «Тоска, тоска...» <...>. «Вот припев писем Пушкина эпохи ‘Медного всадника’» [Белый, 1929, с. 270]. Андрей Белый замечает: «Но это же значит для Пушкина: испытывать погоню “того”, по пятам, без возможности бежать и спрятаться: “За ним повсюду Медный Всадник с тяжелым топотом скакал”. Все эти бессмысленные неясности приобретают ужасный трагический смысл в свете последних биографических исследований о поэте: уж а с н а я п о р а, уж а с н ы е д н и, уж а с н а я м г л а, у ж а с е н “о н”» [Белый, 1929, с. 276, 278].

Анализируя поэму Пушкина «Цыганы», Вяч. Иванов сравнивает ее с поэмой «Медный всадник»: «Отчего же в первой поэме личность побеждена и как бы раздавлена волею множества, а во второй – воля множества личностью? Оттого, что здесь личность перестала быть личностью, и человек обратился в Медного Всадника, в бессмертного демона с телом из меди на медном коне. Оттого, что

здесь личность совлекла с себя все относительное и преходящее, и абсолютно утвердила свою сверхличную волю, свое вселенское начало, сильнейшее всякой случайной множественности» [Иванов, 1987, IV, с. 322].

Суггестивная природа звукообразов Пушкина «Тяжелозвонкое скаканье» привлекла внимание В.Я. Брюсова и нашла отражение в его анализе поэмы «Медный всадник», где он отметил ритуальный образ Петра, который появляется как «существо высшее, не знающее себе ничего равного» <...>, поэтому поэт «долго выбирал подходящее определение – “тяжеломерное”, “далеко-звонкое”, “тяжелозвонкое”» [Брюсов, 1909, с. 460]. Пушкинская травмирующая образность трансформирована в раннем стихотворении В. Брюсова «Творчество» в фоносемантические образы «звонко-звучной тишины» – символы творческой эйфории, вдохновения-безумия: «Тень несозданных созданий / Колыхается во сне, / Словно лопасти латаний/ На эмалевой стене. // Фиолетовые руки / На эмалевой стене/ Полусонно чертят звуки/ В звонко-звучной тишине.// И прозрачные киоски, В звонко-звучной тишине, Вырастают, словно блестики / При лазоревой луне. // Выходит месяц обнаженный / При лазоревой луне. // Звуки реют полусонно, / Звуки ласться ко мне» [Брюсов, 1973, с. 35].

Творчество представляется Брюсову как высвобождение бессознательного. Не случайно, анализируя поэму «Медный всадник», он писал о прозрении-безумии пушкинского Евгения, который «внезапно почувствовал себя равным Медному Всаднику», а «Медный Всадник преследует безумца, чтобы ужасом своей погони, своего “тяжело-звонкого скаканья” заставить его смириться, забыть все, что мелькнуло в его уме в тот час, когда “прояснились в нем страшно мысли”» [Брюсов, 1909, с. 461].

Звуковое воплощение темы одержимости божеством с использованием некоторых звукообразов поэмы Пушкина (медь, звон и др.) воплощено и в стихотворении Вяч. Иванова «Полет» из сборника «Кормчие звезды»: «Из чуткой тьмы пещер, расторгнув медь оков, / Стремится музыка, обвита бурной тучей.../ Ей вслед – погони вихрь, гул бездн, и звон подков, / И светоч пламенный, как метеор

летучий...// Ты, Муза вещая! Мчит по громам созвучий / Крылатый
конь тебя...» [Иванов, 1971, I, с. 609].

Стихотворение Вяч. Иванова «Медный всадник» воспринимается в свете пушкинского эсхатологического мифа как «грозное пророчество», апокалипсический образ прозрения – безумия: «Слышу медного скаканья/ Заглушенный тяжкий топот... // Замирая, кликом бледным / Кличу я: «Мне страшно, дева, / В этом мороке победном / Медно-скачущего Гнева»... // А Сивилла: «Чу, как тупо / Ударяет медь о плиты.../ То о трупы, трупы, трупы / Спотыкаются копыта...» [Иванов, 1974, II, с. 260-261]. Пушкинские звукообразы, использованные здесь, многообразны.

Но ярче всего они представлены в структуре ритмизованной прозы романа Андрея Белого «Петербург». Звукообразы здесь являются импровизацией на звуковые темы «Медного всадника» и представляют собой «фантазии звукообразов», рождающихся как «мозговая игра». П.А. Флоренский в одном из писем воспроизводит рассказ А. Белого о возникновении замысла романа «Петербург»: «Первичным образом, легшим в основу «Петербурга», был черный куб, сопровождаемый особым звуком. Постепенно этот куб стал обрастать побочными образами и стал черной каретой, проезжающей по Невскому. А, вслушиваясь в сопровождающий звук, А. Белый подметил, что основной звук дополняется обер-тоном, более слабым, чем основной, и весьма высоким. Дальнейший рост основного образа и внутренне связанного с ним звука шел так же, как множатся клетки зародыша, т.е. последовательными делениями-расчленениями» [Флоренский, 1991, с. 96].

Звук в романе ритуализован и связан с представлениями о смерти и воскрешении богочеловека. Метафора *звук – божество* один из образов русской поэзии [Павлович, 1999, с. 715]. Звук в романе внушает «страх», «восхищение», «негодование», «нечто восхищенное» или «нечто странное»¹. Звукообраз «цоканья» – символический

¹ См. вступление А. Белого к поэме «Глоссалолия» [Белый, 1922, с. 9].

элемент структуры романа А. Белого «Петербург»: «Аполлон Аполлонович расхрабрился; и – бросился в зал; цоканье раздавалось оттуда. «Тра-та... Тра-та-та...». <...> «...цоканье – было шелканьем языка какого-то дрянного монгола...» [Белый, 1990, с. 99]; «Сознание оказалось самым старичком; старичок прислушивался в постели к далекому цоканью» [Белый, 1990, с. 100]; «И не сидел, а лежал, с головой закутавшись: цоканье оказалось хлопнувшей дверью...» <...>. «Так-с...», «Так-с». «Хорошо – с...» [Белый, 1990, с. 101]; «...вспыхнуло – Всадниково лицо, меднолавровый венец... Показалось – рука шевельнется, а металлические копыта, вот-вот, упадут на скалу; – и раздастся на весь Петербург: «Да, да, да...», «Это – я...», «Я гублю – без возврата!». На мгновение: для Николая Аполлоновича озарилось вдруг все; да – он понял он должен. С хохотом побежал он от Медного Всадника» [Белый, 1990, с. 152]. «На скалу упали и звякнули: металлические копыта;<...> Понеслось т я ж е л о з в о н к о е цоканье – через мост: к островам. Пролетел Медный Всадник; напряжинились мускулы металлических рук; на бульжники конские обрывались копыта...» <...>. «Знал все голландец: разглядывал абрис летящего Всадника... Цоканье слышалось; фыркали ноздри, которые проникали, пылая, туман световым, раскаленным столбом» [Белый, 1990, с. 211]. «Александр Иванович слышал: звук – грянул снизу: и повторился на лестнице; раздался удар за ударом; удары металла, дробящие камень – все выше, все ближе: какой-то громила громил внизу лестницу... <...> К площадке шел вверх (металлический кто-то); теперь сотрясающим грохотом падало много пудов: обсыпались ступени...» [Белый, 1990, с. 214]. «Встал Медный Петр... <...> гремели удары металла, дробящие жизни» [Белый, 1990, с. 214-215].

Звукосимволический образ создает травмирующее впечатление: «Аполлон Аполлонович – удар камня; и Петербург – удар камня; кариатида, которая оборвется, – удар; неизбежны – погони; и – неизбежны удары; <...> Под ударами разлетится Липпанченко; чердак – рухнет; разрушится Петербург; кариатида – разрушится; и голая голова Аبلеухова – рассядется надвое» [Белый,

1990, с. 99]. Мир ощущений рождается из звукообразов, навеянных поэмой Пушкина. Цель – выразить апокалипсическую идею Петербурга через символические звукообразы. Через звуковые образы телесное Петербурга дробится и развоплощается, образ кумира распадается и расчеловечивается и «металлами» проливается в жилы героя: «Металлический Гость, раскалившийся под луною, сидел перед ним; опаляющий, красно-багровый; вот он, прокалясь, побелел; и – потек на склоненного Александра Ивановича: пепелящим потоком: металлами – пролился в его жилы» [Белый, 1990, с. 215]. Сюрреалистический образ перетекания расплавляющегося грохочущего металла воплощает ритуальный мотив причащения телом бога в архаических религиях [Фрезер, 1980, с. 532-548]¹.

Рассматривая различные версии пушкинского мифа о губительной статуе, Р. Якобсон выделяет мифологические образы суггестивного типа в поэме «Медный всадник» («тяжело-звонкое скаканье» и «тяжелый топот»), перекликающиеся с тяжелым пожатием «каменной десницы» командора, его тяжелой поступи шагов (из «Каменного гостя») и «легкого звона» полета золотой птицы, убивающей Додона [Якобсон, 1987, с. 149-150]. Не случайно статью о романе А. Белого «Петербург» Вяч. Иванов назвал «Вдохновение ужаса», указав: «В этой книге есть полное вдохновение ужаса», который «вздыбился очертаниями Фальконетова коня», ужас воплощен во многих образах, в том числе и в звуках «цоканья» Медного Всадника. Медный памятник сравнивается с «металлической эриннией», которую, по его словам, «будто бы еще и древние имели в виду, повествуя о растерзании Диониса» [Иванов, 1987, IV, с. 823-824]. Для Белого характерна игра цвето и звукообразами, построенными на

¹ А. Белый использует реминисценцию из текста письма А. Пушкина от 29 мая 1834 года – периода работы над историей Петра Великого, где поэт писал: «Ты спрашиваешь меня о Петре, – идет помаленьку; скопляю материалы... и вдруг вылью медный памятник, которого нельзя будет перетаскивать с одного города на другой, с площади на площадь, из переулка в переулочек» [Белый, 1929, с. 270].

обыгрывании корня слова «медный» и «металлический»: *металлический кто-то, купоросного цвета пространства, позеленеющую голову, медноглавый, всей тяжестью меди, медленно снял, медный венчик, зеленый дымок распявшейся меди, медных падинах, металлический гость, металлами* и т.д.

Повторяющиеся звукообразы определяют необычный ритм романа. Он также стал предметом особого теоретического исследования Белого в его книге «Ритм как диалектика и “Медный всадник”».

Таким образом, рассмотренные звукообразы пушкинской поэмы вызывают появление в творчестве русских символистов сходных или образованных по аналогии звуковых комплексов. Образы произведений Пушкина присутствуют не только на уровне цитаты или аллюзии, но и метафизически как ощущение грозной непреодолимой и роковой силы, вызывающей состояние аффекта. Ключевые слова, содержащие звукообразы, – слова-экспрессемы. Они насыщены скрытыми суггестивными смыслами. Чаще всего они являют собой интермедийные образы, т.е. образы, основанные на синтезе зрительных и слуховых (сенсорных) ощущений.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Белый, А.** Глоссалогия. Поэма о звуке / А. Белый. – Берлин: Эпоха, 1922. – 131 с.
- Белый, А.** Ритм как диалектика и «Медный всадник». Исследование / А. Белый. – М.: Изд-во «Федерация», «Мосполиграф», 1929. – 280 с.
- Белый, А.** Соч.: В 2 т. Т. 2 / сост. и подг. текста В. Пискунова / А. Белый. – М.: Художественная литература, 1990. – 671 с.
- Блок, А.** Записные книжки. 1901-1920 / под ред. В.Н. Орлова / А. Блок. – М.: Художественная литература, 1965. – 663 с.
- Блок, А.** Полн. собр. стихотв. и писем: В 20 т. / А. Блок. – М.: Наука, 1997. Т. II. – 895 с.

Брюсов, В.Я. Медный всадник / В.Я. Брюсов // Пушкин А.С. Соч.: В 6 т. / под ред. С.А. Венгерова. Т. III. – СПб.: Брокгауз и Эфрон, 1909. – С. 460-465.

Брюсов, В.Я. Андрей Белый. «Глоссалогия. Поэма о звуке (Берлин, 1922 г.) / В.Я. Брюсов. – М.: Советский писатель, 1990. – С. 628-630.

Брюсов, В.Я. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1 / В.Я. Брюсов. – М.: Художественная литература, 1973. – 678 с.

Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – 406 с.

Веселовский, А.Н. Определение поэзии / А.Н. Веселовский // Веселовский А.Н. Избранное: Историческая поэтика. – М.: РОССПЭН, 2006. – С. 81-170.

Выготский, Д.И. Из эвфонических наблюдений: «Бахчисарайский фонтан» / Д.И. Выготский // Пушкинский сборник. Памяти С.А. Венгерова. – М.; Пг., 1923. – С. 48-53.

Гаспаров, М.Л. Введение / М. Гаспаров // Лирика: генезис и эволюция. – М.: РГГУ, 2007. – С. 7-12.

Гидини, М. Звук и смысл. Некоторые замечания по теме глоссалогии у Вяч. Иванова / М. Гидини // Вяч. Иванов и его время. Материалы VII Международного симпозиума / Ред. С. Аверинцев и Р. Цыглер. – Вена, 1998. – С. 65-90.

Глухова, Е.В. Конспект Вячеслава Иванова к лекции Андрея Белого из цикла «Теория художественного слова» / Е.В. Глухова // Русская литература. – 2006. – № 3. – С. 139-147.

Грек, А.Г. О Пушкинских цитатах в стихотворении Вяч. Иванова «Медный всадник» / А.Г. Грек // Пушкин и поэтический язык XX века: сборник ст., посвященный 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина. – М.: Наука, 1999. – С. 226-238.

Давыдов, С. Звук и тема в прозе Пушкина / С. Давыдов // Пушкин и поэтический язык XX века. – М.: Наука, 1999. – С. 8-25.

Елизаренкова, Т.Я. О статусе звука в Ригведе / Т.Я. Елизаренкова // Музыка и незвучащее / Ред. Т.В. Цивьян. – М.: Наука, 2000. – С. 50-64.

Ермаков, И.Д. «Желание» как магическое стихотворение Пушкина / И.Д. Ермаков // Ермаков И.Д. Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – С. 131-151.

Иванов, Вяч. О «Медном всаднике» А.С. Пушкина. Заметки. 1910-е гг. / Вяч. Иванов // РО ГПБ. Ф. 109. Карт. 5. Ед. хр. 50.

Иванов, Вяч. Эпос Гомера / Вяч. Иванов // Поэмы Гомера. Пер. Н. Гнедича и В. Жуковского. – М., 1912. – С. I–LXVII.

Иванов, Вяч. Собр. соч.: В 4 т. / Под ред. Д.В. Иванова и О.А. Дешарт; С введ. и примеч. О.А. Дешарт. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971- 1987. Т. I. – 1971. – 872 С.; Т. II. – 1974. – 852 С.; Т. III. – 1979. – 896 С.; Т. IV. – 1987. – 800 с.

Иванов, Вяч. Дионис и прадионисийство / Вяч. Иванов. – СПб.: Алетейя, 1994. – 345 с.

Иванов, Вяч. Лекции о стихе / публ. М. Л. Гаспарова / Вяч. Иванов // Новое литературное обозрение. – 1994. – №10. – С. 89-106.

Иванов, Вяч. Мысли о поэзии / вст. статья и коммент. С.Д. Титаренко / Вяч. Иванов // Символ. – 2008. – №53-54. – С. 229-275.

Левкиевская, Е.Е. Звук и звучание в славянской мифологии / Е.Е. Левкиевская // Музыка и незвучащее / ред.Т.В. Цивьян / – М.: Наука, 2000. – С. 65-73.

Любимова, Н.А., Пинежанинова, Н.П., Сомова, Е.Г. Звуковая метафора в поэтическом тексте / Н.А. Любимова, Н.П. Пинежанинова, Е.Г. Сомова. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1996. – 142 с.

Павлович, Н.В. Словарь поэтических образов на материале русской художественной литературы XVIII-XX вв.: в 2 т. Т. 1 / Н.В. Павлович. – М.: Эдиториал УРСС, 1999. – 795 с.

Пушкин, А.С. Пушкин А.С. Соч.: В 6 т. / под ред С.А. Венгерова. Т. III / А.С. Пушкин. – СПб.: Брокгауз и Эфрон, 1909. – 619 с.

Соловьев, В.С. Значение поэзии в стихотворениях А.С.

Пушкина / В.С. Соловьев // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. – М.: Искусство, 1991. – С. 316-370

Стеблин-Каменский, И.М. Изоморфизм и «фонологическая метафора» / И.М. Стеблин-Каменский // Стеблин-Каменский И.М. Труды по филологии. – СПб.: Филол. ф-т Санкт-Петербургского ун-та, 2003. – 925 с.

Тарановский, К. Звуковая ткань русского стиха в свете фонологических дистинктивных признаков / К. Тарановский // Тарановский К. О поэзии и поэтике / сост. М.Л. Гаспаров. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 347-357.

Татищев, Н. Борис Поплавский – поэт самопознания / Н. Татищев // Борис Поплавский в воспоминаниях современников. – СПб.: Логос; Дюссельдорф: «Голубой всадник», 1993. – С. 109-120.

Тюпа, В.И. Перформативность лирического дискурса и генезис лирических жанров / В.И. Тюпа // Тюпа В.И. Дискурс / Жанр. – М.: Intrada, 2013. – С. 112-122.

Флоренский, П.А. Имена / П.А. Флоренский. – М: Аст; Харьков: Фолио, 2000. – 439 с.

Флоренский, П.А. Переписка с Андреем Белым / П.А. Флоренский // Контекст 1991: Литературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 1991. – С. 23-61.

Фрейденберг, О.М. Миф и литература древности. 2-е изд. / ОМ. Фрейденберг. – М.: ИД Восточная литература» РАН, 1998. – 800 с.

Фрейденберг, О.М. Происхождение греческой лирики / О.М. Фрейденберг // Лирика: генезис и эволюция. – М.: РГГУ, 2007. – С. 396-400.

Фрезер, Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Дж. Фрезер. – М.: Изд-во политической литературы, 1980. – С. 532-548.

Эткинд, Е. Вячеслав Иванов и вопросы поэтики (двадцатые годы) / Е. Эткинд // Эткинд Е. Там, внутри. О русской поэзии XX века. – М.: Максима, 1995. – С. 182-195.

Якобсон, Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина / Р. Якобсон // Якобсон Р. Работы по поэтике / сост. и общая ред. М.Л. Гаспарова. – М.: Прогресс, 1987. – С. 145-180.

Г.М. Васильева¹

*Новосибирский государственный университет
экономики и управления*

ФАУСТ ЭПОХИ ВТОРОЙ ПЯТИЛЕТКИ, ИЛИ МИФ О СОТВОРЕНИИ МИРА

В статье речь идет о сказке «Не может быть», опубликованной писателем в 1935 г. на немецком языке. К сказке писатель возвращался три раза. Вероятно, он выполнил автоперевод. Немецкий вариант произведения является текстом-спутником «Начала романа “Возвращение доктора Фауста”». В ней повествуется о реальном событии – строительстве Днепрогэса. При создании сказки писатель обращался к фольклорной и литературной традиции. Риторико-героический пафос произведения, баснословное и невероятное связаны с реальностью. Путешествие героя представляет логически завершенную историю, которая состоит из нескольких этапов духовного поиска. Сказка отличается минимализацией языковых средств. Она строится на утаивании части темы, скрытой в слове «Фауст». Подобная игра похожа на внутреннее разыскание значения слова, трансдеривационный поиск (через дериват, к основанию языка). Сказка становится частью сложносоставной аллегории эзотерического типа. Обширный символический материал позволяет выстраивать

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

Якобсон, Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина / Р. Якобсон // Якобсон Р. Работы по поэтике / сост. и общая ред. М.Л. Гаспарова. – М.: Прогресс, 1987. – С. 145-180.

Г.М. Васильева¹

*Новосибирский государственный университет
экономики и управления*

ФАУСТ ЭПОХИ ВТОРОЙ ПЯТИЛЕТКИ, ИЛИ МИФ О СОТВОРЕНИИ МИРА

В статье речь идет о сказке «Не может быть», опубликованной писателем в 1935 г. на немецком языке. К сказке писатель возвращался три раза. Вероятно, он выполнил автоперевод. Немецкий вариант произведения является текстом-спутником «Начала романа “Возвращение доктора Фауста”». В ней повествуется о реальном событии – строительстве Днепрогэса. При создании сказки писатель обращался к фольклорной и литературной традиции. Риторико-героический пафос произведения, баснословное и невероятное связаны с реальностью. Путешествие героя представляет логически завершенную историю, которая состоит из нескольких этапов духовного поиска. Сказка отличается минимализацией языковых средств. Она строится на утаивании части темы, скрытой в слове «Фауст». Подобная игра похожа на внутреннее разыскание значения слова, трансдеривационный поиск (через дериват, к основанию языка). Сказка становится частью сложносоставной аллегории эзотерического типа. Обширный символический материал позволяет выстраивать

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

тончайшие идеологические конструкции. Имена героев Иван Кузьмич и Никита Федорович могут быть связаны с «тайной Фёдора Кузьмича»: с историей перевоплощения Александра I. Дом – это не только «живая», «органическая» традиция предков, но понятие династическое, феодальное. Он управляется непререкаемой властью.

Писатель приобщает сказку к материалам по исторической семантике словосочетания «исторический оптимизм». Ей присуща декларативная солидарность с повестью Вольтера «Кандид, или оптимизм». Кандид отправляется в путешествие за счастьем. Несмотря на лишения, искушения, он остается оптимистом в духе Лейбница: «надо возделывать свой сад» («il faut cultiver notre jardin»). Ирония Вольтера вполне могла быть принята советской литературой на свой счет.

Ключевые слова: органичность жизни, чудеса, странствия души.

G.M. Vasilyeva

Novosibirsk State University of Economics and Management

FAUST IN THE SECOND FIVE-YEAR PLAN ERA, OR CREATION MYTH

It is a matter of the fairy tale «It can't be true», published in 1935 in the German language. The writer returned to the fairy tale three times. He might have made the translation himself. The German version of the work is a supplementary text to «The beginning of the novel “The Return of Doctor Faust”». It focuses on the real event – the construction of Dnieper Hydroelectric Station. Creating the fairy tale the writer appealed to the folk and literary tradition. The rhetorical-heroic pathos of the work, the fabulous and the incredible are connected with the reality. The character's travelling is a logically completed story which consists of several phases of the spiritual searching. The fairy tale is characterized by the minimum of language means. It is formed on the principle of hiding a part of the theme,

kept in the word «Faust». The similar play resembles the internal search for the word meaning, the transderivational search (through the derivative, to the language basis). The fairy tale becomes a part of the complex allegory of an esoteric type. Extensive symbolic material allows to build the finest ideological constructions. The characters' names Ivan Kuzmich and Nikita Fedorovich can be connected with the «Feodor Kuzmich's mystery» – the story of Alexander I transformation. Home is not only the «live», «organic» ancestors' tradition, but also the dynastic, feudal conception. It is ruled by the indisputable power.

The writer connects the fairy tale with the materials on the historical semantics of the word combination «historical optimism». It's characterized by the declarative solidarity with Voltaire's story «Candide, or Optimism». Candide sets out to find happiness. In spite of hardships and temptations he remains an optimist in the Leibnizian sense: «we must cultivate our garden». The Soviet literature could have taken Voltaire's irony as referring to itself.

Key words: organicity of life; miracles; soul wandering.

- Ну, это только в стихах так говорится,
для рифмы, – объяснил Незнайка.
- Так ты из-за рифмы всякую неправду говоришь?
- Конечно, – ответил Незнайка. – Зачем же мне сочинять правду?
Носов Н.Н. «Как Незнайка сочинял стихи».
- Похож ли портрет на модель?
- Сейчас, может быть, и нет, но когда-нибудь – будет похож.
Пикассо о портрете Гертруды Стайн.

Э.Л. Миндлин написал несколько детских книг¹. К сказке «Не может быть», посвященной строительству Днепрогэса, писатель возвращался три раза. Она публиковалась в 1933, 1934 и 1935 гг. В нашем распоряжении есть более или менее полный корпус текстов

¹ Например, Миндлин Э.Л. Красин во льдах. Рассказал для малышей участник похода «Красина» Э. М. Миндлин. – М.: Гос. Изд.-во, 1929. – 32 с.

сказки. Проблема текстологической вариативности была актуальной для всех переиздававшихся произведений советской эпохи. В каждом новом издании они подвергались изменениям вследствие цензуры (политической, общественной).

Оформление названия сказки представляет особый графический «текст». Пунктуационное решение автора (или издателя) следует воспроизводить без изъятия (неизвестно, соблюдалось бы оно в следующих изданиях). В первом варианте название представляет собой обобщающее восклицание «Не может быть!» (и на обложке, и на титульном листе) [Миндлин, 1933]. Во втором варианте на титульном листе появляется неуместная точка: «Не может. быть». На обложке ее нет [Миндлин, 1934]. В 1935 г. сказка опубликована на немецком языке. Название дается с восклицательным знаком только на обложке: «Das kann nicht sein!» («Этого не может быть!») [Миндлин, 1935]. На концевом титульном листе написано по-украински: «Ем. Міндлін. Не може бути дитвидав». И далее: «Preis 75 коп». Подобные дешевые брошюры издавали для читателя из народа. Здесь уже нет слов «для детей младшего возраста». В отличие от молдавского и чешского изданий [Mindlin, 1934; Mindlin, 1935], имя переводчика не указано. Вероятно, это автоперевод, хотя о знании немецкого языка – равно как и норвежского – писатель никогда не упоминал.

В обращении к иностранному языку мог быть внешний повод. На строительство станции поставляли оборудование из разных городов Германии. Начальником Днепростроя назначили А.В. Винтера, одним из заместителей был его земляк, немец из Белостока П.П. Роттерт. В небольшом городке Белостоке, где царил смешение языков, родился и вырос Людвиг Земенгоф. Создатель эсперанто, он был, по сути, автором ранней социальной утопии. В ней упраздняются ограниченность этносов, национальная вражда. Миновав стадию национальной культуры, можно сразу приобщиться к мировым ценностям. С 1919 г. плановое производство переводов мировой классики на русский язык становится государственной задачей. Советские преобразования связывали с творческой переделкой

оригинала переводчиком. Начиная с эпохи национал-социализма (1933), немецкая культура обретает особенный смысл. В июне 1935 г. состоялся Парижский Конгресс в защиту культуры¹. На нем была прочитана лекция Эрнеста Блоха. Автор будущей работы «Принцип надежды» («Prinzip Hoffnung», 1954) употребил понятие «предблеска» (Vorschein) в искусстве [Bloch, 1959, S. 135].

Немецкий вариант сказки является текстом-спутником раннего произведения Миндлина «Начало романа “Возвращение доктора Фауста”» (1923). Сказка отличается минимализацией языковых средств, ее стиль в высшей степени экономен. Первая глава называется «An einem Flusse wohnte ein Grossvater...» («Жил дед над рекой...»). Автор локализует события географически. Больше полвека прожил Иван Кузьмич в Павловке, на берегу Днепра. Его жена давно умерла. Иван Кузьмич занимается огородничеством, ранней весной заботится о рассаде. Старик хотел и сына обучить огородному делу. Но тот пошел в город, работать на заводе: другая среда играет более важную роль в его возмужании. Это упоминание выделяется в качестве аллогенного элемента мифа об «отцах и сыновьях», но ему не удается разрушить стройную картину мира. Изображается «des Lebens erstens Fahren», жизни серьезный ход, по выражению Гёте. В каждодневном труде старика не одолевают соблазны. Дом связан с ощущением покоя, органичности жизни, исполнившегося благого предназначения. Естественный ландшафт, идиллические нравы напоминают деревню Вальхейм – с разлитой аурой блаженства (Wahlheim, избранная обитель). В ней когда-то жила Лотта, героиня романа «Страдания юного Вертера» («Die Leiden des jungen Werthers», 1774).

Писатель приобщает сказку к материалам по семантике словосочетания «исторический оптимизм». Сказка связана с подъемом эпохи второй пятилетки (1933–1937 гг.). «Стройки пятилетки» вызвали к жизни миф о новом сотворении мира (ср. «День второй» Эренбурга, 1934). Сказке присуща декларативная солидарность с повестью

¹ Сказка сдана в печать 9 октября 1935 г.

Вольтера «Кандид, или оптимизм». Кандид отправляется в путешествие за счастьем. Несмотря на лишения, искушения, он остается оптимистом в духе Лейбница: «надо возделывать свой сад» («il faut cultiver notre jardin»). Ирония Вольтера вполне могла быть принята советской литературой на свой счет. Иван Кузьмич счастлив, как и «почтенный старик» из повести «Кандид, или Оптимизм» («Candide ou l'optimisme» 1758). Судьба этого турка Вольтера, который возделывал сад, была «завиднее судьбы шести королей» [Вольтер, 1985, с. 241]. Обычно в сказках от стариков не требуется неутолимая жажда «высоких идей». Согласно канону, Иван Кузьмич должен обладать простодушием, «кандидством», способностью поразиться тому, что видит. Но у него было одно странное свойство. «Was man ihm auch einreden wollte – er wollte an nichts glauben. “Das kann nicht sein”, sagte er immer. Und sogar, wenn er es mit seinen eigenen Augen sah, so sagte er auch: “Das kann nicht sein”.

Warum kann es den, nicht sein, wenn es doch schon ist ?”» («Сколько ни убеждали его, ни за что верить ничему не хотел. “Быть этого не может”, говорил он всегда. Даже когда собственными глазами видел, тоже говорил:

“Не может этого быть”.

Ну, а как “не может”, когда уже есть?») [Миндлин, 1935, S. 3]¹.

«“Er ist nicht mehr so klein, daß man ihm Märchen erzählen könnte. Und er lachte”» («“Не маленький он, чтобы сказки ему рассказывать. И он смеялся”») (S. 4).

Через Днепр-реку, от левого берега к правому, стали сооружать «великую стену» – плотину; пришла электрическая сила («...und wie die elektrische Kraft vom Dnjepr kommen wird»). На дно спокойной реки погрузилось прошлое: косые домики и кладбище с могилами предков («Dann wird auf dem Grunde des Flusses die Vergangenheit versinken, die Schiefen Häuschen und der Friedhof mit den

¹ Далее ссылки на это издание в тексте статьи с указанием страниц.

Cräbern der Ahnen») (S. 10). Старой Павловки не стало; теперь над нею плавали пароходы («So hat der Dnjepr das alte Pawlowka nicht mehr da», «Über ihm schwimmen jetzt die Dampfer hinweg») (S. 18).

В этой чете старичков из легко опознаваемого сюжета о Филемоне и Бавкиде Иван Кузьмич сначала остался один, потом – без дома. Фауст Гёте обещал предоставить супружеской паре уголок земли. Иван Кузьмич пытается устроить благополучие сам. Он переехал в Хортицу, в артель огородников. Здесь оказался его друг и сосед Никита Федорович. Но через год артель должна была покинуть остров, который передали научной станции («Die Gelehrten brauchen die Insel, sie müssen dort Versuche mit Elektrizität machen») (S. 13). Артели выделили землю за хутором Безымянным. «Старички “не может быть”» поселились здесь, стали пользоваться землей, но в артель не вступили.

Сказку одухотворяет «пространственная» тревога. Перемещения героя становятся компенсацией жизненных кризисов. Путешествие представляет логически завершенную историю, которая состоит из нескольких этапов духовного поиска. Старик вступает в чудесную гору, «где лето вокруг». Там он встречает двух работников. Иван Кузьмич думает: не сон ли это. Чудо, которое может ворваться в любой момент, влечет за собой онирические коннотации. «Er gibt selbst zu: “Ich kann es nicht fassen: geht das alle im Traume mit mir vor, oder ist es wirklich ein Wunder?”» (S. 25). Вместе с пришедшим в гости Никитой Федоровичем они наблюдают чудеса, которые совершает электричество. «Die Alten sehen – die Sache wird ernst. Sie sagen schon nicht mehr: “Das kann nicht sein”» («Старики видят – дело серьезно. И уже не говорят: “Этого не может быть”» (S. 33). Когда Никита Федорович рассказывает о своем посещении, ему никто не верит. «“Das kann nicht sein!”».

Nun, warum kann es nicht sein, wenn es doch wirklich war es? Ich bin selbst bei Iwan im Artel zu Gast gewesen. Im Winter habe ich ihn besucht. Es war kalt, ringsum lag Schnee, aber ich bin mit ihm Pilze suchen gegangen und wir haben sie gebraten. Mit frischen Radieschen hat er mich

bewirtet. Iwan Kusmitsch macht yetzt aus dem Winter – Sommer» («“Этого не может быть”».

Почему этого не может быть, если это уже действительно произошло? Я сам был в гостях у Ивана в артели. Навещал его зимой. Было холодно, кругом лежал снег, но мы ходили с ним за грибами и жарили их. Он угощал меня свежей редиской. Иван Кузьмич делает теперь из зимы – лето») (S. 33).

Во время третьего путешествия Иван Кузьмич увидел чудесный плуг, который вспахивал землю. Его не тянули ни лошадь, ни трактор («Er bewegte sich ganz von selbst. Kein Pferd und kein Traktor zog ihn») (S. 35). Старик наблюдал и другие чудеса. Состав, включавший не менее ста вагонов, ехал по рельсам без локомотива. «Er wollte sagen “das kann nicht sein”, aber es war hier niemand, dem er es hätte sagen können, und sich selbst zu sagen, schämte er sich. Und so schwieg er» («Он хотел сказать “этого не может быть”, но здесь не было никого, кому он мог бы это сказать, и, сказав самому себе, устыдился. И он молчал») (S. 36).

В финале сказки Иван Кузьмич рассказывает Никите Федоровичу о гидроэлектростанции им. Ленина, о чудесах, которые совершает электричество. Тот не верит. «“Du” sagte er “wenn du mie nicht glaubst, dann frag die diese Erzählung gelesen haben”» («“Ты” – сказал он – “если ты мне не веришь, тогда спроси тех, кто этот рассказ прочитал”») (S. 47).

В сказке отражены хозяйственные и культурные достижения народа. «Und vor ihm wuchsen plötzlich nicht mehr und nicht weniger als hundert stählerne Riesen empor die auf ihren Schultern hochspannungsdrähte trugen» («И выросли перед ним неожиданно – ни мало, ни много – сто стальных великанов, плечами высокими провода несли») (S. 41). «Und wem haben wir das alles zu verdanken? Der elektrischen Kraft. Dem Dnjepr müssen wir dankbar sein, weil er uns die elektrische Kraft gibt» («И чья во всем этом заслуга? Электрической силы. Днепру мы должны быть благодарны, потому что он дает нам

электрическую силу») (S. 39); («um sich anzusehen, wie der Dnepr die elektrische Kraft gibt») (S. 42).

Иван Кузьмич – ходо, адепт пространственной утопии – испытывает чувство религиозного благоговения перед материальными свидетельствами новой жизни. Строительство Днепрогэса созвучно прочим чудесным событиям эпохи. Его патетический образ стал частью мифопоэтической стихии. В идеальном сооружении не может быть вредительства и смерти. Незримый сверхмощный потенциал обрушивается на маленького героя. Старик заблудился, и ему являются спасители¹. «Стал он прощаться со спасителями своими, хочет от выхода прочь итти.

А тут часовой стоит и железный знак спрашивает:

– Где твой знак, гражданин, что разрешалось тебе ходить по здешним местам?

Хватился дед – нет железного знака. Часовой – строгий человек.

– Я тебя, гражданин, должен арестовать, – говорит. – Может, ты тайно в подземный ход залез. Может, портить нам вздумал.

“Ох, – думает Иван Кузьмич, – одну беду минуешь, а в другую попадешь”» [Миндлин, 1934, с. 52]. Снова ведут его к военному человеку. «– Вот он. Нашли знак, который ты потерял. Мы без знака пускать не можем. Нам охранять надо. Самая большая на свете гидроэлектрическая станция – наша Днепровская, и имя ей присвоено самого большого человека на свете. Это – говорит, – имени Владимира Ильича Ленина станция. Понял, дед?» [Миндлин, 1934, с. 54]. Миндлин воссоздает строительную фантазию, архитектурную «антологию». Сложные ландшафтные объекты становятся своеобразным водоворотом судьбы. Днепрогэс явился творением анонимного и единого множества. Окончательный облик всего комплекса связан с именем вождя, люди остались безымянными. Коллективный гений превратился в теснящуюся толпу, охваченную движением. Строгость творца чудес и покровителя процветания

¹ Один из тех случаев, когда лучше привести развернутую цитату, чем пересказывать. Тем более это редкое издание.

сочеталась с отцовской заботой. В подобном руководстве есть нечто похожее на византийское мифическое представление о *geratio felicius temporum*. По аналогии с древними культами власти, демиург спасает тот порядок, который находится под угрозой. Реликтовые формы фольклора выражают конспиративную, магическую эстетику режима.

В сказке есть апофеозно-мифологический подтекст. Необычайные явления и масштабное зрелище поражают своими размерами. Сооружения напоминают монументальные скульптуры. Согласно египетским представлениям, Нил вытекает из-под ног статуй. Одушевленная статуя контролирует течение Нила, регулирует уровень воды. Его разливы зависят от воли богов. Исход из Египта являлся радикальным разрывом с прошлым. События «исход и возвращение» сформировали символическое значение еврейской истории¹.

Дом – это не только «живая», «органическая» традиция предков, но понятие династическое, феодальное. Он управляется непререкаемой властью. Как писала М. Цветаева, «Два строя: Домострой – и Днепрострой – на выбор! / Дивяся на ответ безумный: – Лиры – строй»². Имена героев сказки Иван Кузьмич и Никита Федорович могут быть связаны с «тайной Фёдора Кузьмича»: с историей перевоплощения императора Александра I в старца Федора

¹ Я пользуюсь здесь именем Моисея только для обозначения обсуждаемой идеи. К серьезному комментарию я не готова, потому не имею оснований углубляться в специальные споры об историчности Моисея, египетском пленении, исходе, странствии в пустыне. – См. об этом: [Finkelstein., Silberman, 2001, 48-71; Фрейд, 1993, с. 12, 15].

² «Двух станов не боец, а – если гость случайный» [Цветаева, 1994, с. 334].

Кузьмича¹. Пьеса Д.Ф. Чижевского «Александр I (Федор Кузьмич)» шла в театре Корша с 1926 г.

Сказка строится на утаивании части темы, «переложенной» на эвфонические фигуры, скрытой в слове «Faust». Имя мелькает два раза там, где его не ищешь, не ожидаешь. Оно оставляет подсказку для истолкования, приходит издалека, из неожиданных сфер. В этом есть определенная искусственность.

Первый пример. Перед стариком встает выбор: идти в артель или использовать землю по своему разумению. «Macht es wie er wolt treten ins Artel ein oder nutzt auf eigene Faust die Erde aus. Das ist eure Sache» (S. 19). Вместо предполагаемого контекстом слова «Verständnis» употребляется выражение «auf eigene Faust» – «по своему Фаусту».

Второй пример: «Iwan Kusjmitsch schaut sich an: einen dicken Schafspelz hat er an, an den Händen wollene *Fausthandschuhe*, an den Füßen Filzstiefel, eine Mütze mit Ohrenklappen auf dem Kopfe» («Иван Кузьмич на себя посмотрел: тулуп толстый овечий на нем, на руках шерстяные варежки, на ногах валенки, шапка с наушниками на голове») (S. 24). По-немецки «*Fausthandschuhe*» – «варежки, рукавицы»². Таким образом, имя героя Гёте спрятано в разных местах, как тело Осириса.

Заглавие «Das kann nicht sein» соответствует лицу, играющему основную роль в сцеплении событий. Подходит и к центральному событию сюжета – строительству станции. И все же оно обозначает этапы не сюжетного порядка. В «Фаусте» (сцена «Offene Gegend») сначала Филемон, затем Бавкида говорят о строительстве дамбы как недобром чуде, которое не оставит их в покое. «Möcht er doch vom Wunder wissen; / Sprichst so gerne: tu' s ihm kund!»; «Wohl! ein Wunder

¹ Признательна профессору Ю.В. Шатину, который навел меня на эту мысль во время обсуждения доклада на конференции СОРАН «Сюжетология / сюжетография» 15 мая 2014 г., г. Новосибирск.

² Ср.: «машинист Варежкин, водивший когда-то царский поезд» [Платонов, 2011, с. 225].

ists gewesen! / Läßt mich heute nicht in Ruh» [Goethe, 1989, S. 335]. Мефистофель дает поручение переселить стариков «трем сильным подмастерьям» («die drei gewaltigen Gesellen»). Фауст чувствует холодок дрожи, «ein Schauerwindchen» [Goethe, 1989, S. 342]..

«Faust» – выразительный звуковой образ и важный семантический компонент сказки. Игра с этим словом похожа на внутреннее разыскание значения, на трансдеривационный поиск (через дериват, к основанию языка). Звук предшествует смыслу, произнесение слова становится актом эстетическим и коммуникативным. Последователи в области «палеонтологии языка» выделяли так называемые первоэлементы, генетический код. В структуре сказки кроется система, взятая из искусства периферийного, архаического. Творчество Миндлина является поиском «нечто», которое лежит в основании всякого человеческого действия, и принадлежит человеку как таковому. Черты сходства между созданиями архаического искусства, между творениями искусства народного и детского свидетельствуют об общей антропологической основе. Подобно этому представители Пражской лингвистической школы откроют несколько законов речи как таковой (langage), то есть способности достигать взаимопонимания с помощью языковых знаков. Общие законы речи не сводятся к нормативной грамматике. Они не могут быть нарушены. К своей антропологической основе искусство пробивается каждый раз заново.

Взрослый читатель оценивает слово «Faust» применительно к потенциальному смыслу текста, составной частью которого оно становится. Но в детской сказке этот читатель «маячил» на самом краю горизонта. Архетип «мудрого старца» соотносится со «школьными жанрами». К ним относятся урок, совет, наставление, философский диалог. Сказка могла бы стать иллюстрацией в гимназической хрестоматии. Занимательный сюжет превращается в благодатный учебный материал «ad usum delphini».

Сказка воплощает сложносоставную аллегория эзотерического типа. Обитель незримого, неуясненного смысла лежит

за пределами горизонта героя. Старик устал, сел на камень, который оказался гигантской рыбой; и ему снится сон. «Er fühlte, daß der Riesenfisch ihn durch den dunklen Gang in einen unbekanntem Raum trägt. Er bringt ihn in das untersseische Reich, in das Reich der Unterwelt!» («Почувствовал, несет его гигантская рыба по темному ходу в неведомое пространство. Выносит его в потустороннее царство, в царство преисподней!») (S. 44). Иван Кузьмич, словно Садко, попадает в условия неземного мира. На дне реки он видит Павловку¹. Время остановилось, как в мифическом «золотом веке». У-топия-ухрония утверждает выпадение из времени, прекращение временного потока. В темных водах обитает удивительная жизнь. Сон оказывается формой хождения в другой мир, и земной, и потусторонний одновременно. Общеизвестно, что, по народным поверьям, во время сна душа отделяется от тела. Старик не знает многого из того, что знает его душа. В сказке повествуется о блужданиях героя, о странствиях души. Образ рыбы приводит читателя к кругу танатологических представлений. Подводное царство мертвых является составной частью любой мифической модели мироздания. Врач в образе рыбы имел доступ в иной мир (Эа, Оаннес в вавилонском пантеоне). Врачевание состояло в том, что умирающему возвращали душу².

Символы раскрывают тайну внутреннего мира писателя, конфликта в его душе. Трудно представить, через какие призмы преломился голос автора (репрессивные институты, корпоративные

¹ В первом издании сказки А.П. Могилевский выполнил рисунки в мрачных тонах: черные рыбы, желтые домики. Они иллюстрируют слова: «Заплывают усатые сомы в избу Ивана Кузьмича». Во втором издании на обложке изображены черные рыбы на белом фоне (художник К. Кузнецов). В окно затонувшего дома всплывает сом с усами. В немецком издании – цветные рисунки («Zeichnungen von L. Karlan»). На обложке воспроизведено, как Иван Кузьмич плывет на красной рыбе в подводном царстве. Пугающий и чуждый мир здесь «доместифицирован».

² Изображение рыб часто встречается на могилах (и в могилах) античного мира.

интересы). Там, где виделся один лишь социальный заказ, усматриваются связи более сложные и опосредованные. Обширный символический материал позволяет выстраивать тончайшие идеологические конструкции. Миндлин изучает социологию культурного мышления, общественные роли человека как творца культуры. Детерминизм (социальный, исторический) является свойством действительности, отвлеченного мышления и художественного воображения. Миндлин переходит от галактических воспарений к социальной практике укрощения стихий, от «нечеловеческой» природы – к созданной разумом человека ноосфере. В концепции Вернадского ноосферой является сфера культуры, созданной активностью человеческого разума. Риторико-героический пафос сказки, баснословное и невероятное связаны с реальностью. Писатель дал нежную душу железным титаническим орудиям прогресса. Он передает ощущение мощи, света и одухотворенности. Сказку не следует воспринимать как негласный манифест отмежевания от заданных установок. Художник не только «сопротивляется» своей эпохе, но живет ее энергией: переживанием радости совместного творчества. Параллельно существуют две концепции времени – «застывшее» и «бегущее». Сказочный ландшафт начала нового мира напоминает плакаты первой пятилетки. Они были наивно-патетические, без панегирической топики, энкомиастических формул и образов 30-х гг. Писатель с уважением относился к послереволюционной культуре 1920-х годов, к ее интернационализму, демократизму. Этот социальный проект он воспринимал как упование, мессианское обещание, которое так и не сдержали. Речь не идет о видении в катастрофическом смысле (ср. «Апокалипсис» Дюрера). Оно развивается сразу по двум путям – Апокалипсиса и Откровения. В Апокалипсисе рушится мера человеческого пространства. Но, согласно утешительной интерпретации Откровения, жизнь должна быть упорядочена законами повседневного опыта.

«Das kann nicht sein» не относится к кумулятивным сказкам (Kettenmärchen, Haufungsmärchen): в них события незначительны. В

основе сказки Миндлина – не нагромождение (пусть и разнообразное в своих формах), но содержательное «событие» сюжетного порядка. Писатель обращается к основному приему кумулятивного нарратива: многократное повторение одних и тех же действий, средств. Оно является источником тавтологий. Власть любит кумулятивную аргументацию и набор перечислений.

Это легендарная сказка. Амплификации фольклорного элемента идут от быта или представляют собой развернутую деталь сказочного канона. Происходит даже не ассимиляция с легендой, а вытеснение одной формы другой, при сохранении сказочных составных частей. Появляются персонажи с именами из Нового и Ветхого Завета – «und Stefan, und Iwan, Simon und Peter» (S. 35). Объединяются библейское предание и историческое время, также ставшее частью вечности. Писатель отсылает читателя к визуальным образам. Можно найти иконографические источники: традиционные изображения «поднесения» храма в разных видах искусства (и в миниатюрах, и в монументальной живописи).

Здесь пересекаются жанровые элементы путевого очерка и паломнического хождения. Основной темой путевого очерка 1930-х годов становилось чудо преображения человека и природы, которая покоряется ему. В многочисленных книгах для серии «История фабрик и заводов» (1931–1938) создавалась легенда. Новые машины являются материальным свидетельством новой жизни. Герой испытывает чувство радости, смешанной с религиозным благоговением (строго предписанное идеологией). Путевой хронотоп служит организационным элементом жанра, но не является его структурной основой. Все подчинено мифу творения. Сказка принимает на себя идеологические задачи паломнического хождения. Великая стройка становится освященным местом в результате этого чуда метаморфозы. Как в хождении, герой перемещается от чуда к чуду.

При создании сказки писатель опирался на литературную и фольклорную традиции. Это, прежде всего, «детская» литература

Жуковского, «метафизика сновидения» в его стихах и сказках¹. Друг Миндлина Б. Лапин писал о «жизни в поэзии, завещанной нам Отцами Мира через Жуковского и Новалиса» [Лапин, 1923, с. 3]². Синтез социальной критики реалистического толка и волшебной сказки характерен для сказок Н.Г. Шебуева³.

¹ И. Эйгес отмечал в его поэзии вечность как «чистый сонь», как «состояние метафизического мгновения». «У Жуковского имеется и своеобразная философия воспоминания, как творческого состояния, – воспоминания сквозь сонь. Эта метафизика сновидения есть вместе с тем и метафизика смерти и любви». Он писал о «признании за эстетической первофеноменом сновидения или, точнее, сновидческих отождествлений». «Как переживание сна (именно, наслаждение уже не внешними образами, а как бы невидимыми посредством органа зрения, – данными непосредственно душе, после того, как она “вошла в себя”, погрузилась в сновидение)». Ученый делает вывод: «...Многие из этих особенностей равно свойственны как Жуковскому, так, например, и Гете и др.» [Эйгес, 1914, с. 70, 76, 60, 67, 74].

² И здесь же публикует свое стихотворение. «За смертью / В стекле сияет разум / И полночь холодна, / А в окне тень решетки отбросила луна. / Там гипсовый Жуковский, / Как любовь, бледен был / И он больше не верил / В спасительный свет чернил. / Он верил только в ночи / И в плоский свет луны, / Но он не верил ни в песни, / Ни в ужасы, ни в сны» [Лапин, 1923, с. 43]. Позже Б. Лапин и З. Хащевин подготовят к печати книгу «Сказки нашего времени», состоящую из 24-х сказок. Они предназначали ее «в одинаковой мере для взрослых и для детей. Несмотря на название “Сказки”, мы пытаемся в этой книге говорить о современном мире». О сказке «Чудесная книга» они замечают: «Это действительно чудесная книга. Называется она “Дружба народов”» [Лапин, Хащевин, 1938, с. 1, 7].

³ Например, «Девушка, как две капли росы похожая на жену короля (Сказка)». Рассказывается о трагическом случае во время бракосочетания Бертины с королем Акуном-Добрым. «Новая королева» оступилась, упала, на третью ночь скончалась. «Венценосный новобрачный» назван «отцом народа». К нему привели другую Бертину, которая оказалась дочерью когда-то соблазненной им Бертины. Во избежание слухов, король хранит в лаборатории

В своих воспоминаниях Миндлин постоянно возвращался к одному образу. «А Платонов жил и работал. Сидел за столиком у окна – на столике стоял чугунного литья черный черт и, бывало, целые дни смотрел черным чугунным взглядом, как сидит и пишет Андрей Платонов» [Миндлин, 1979, с. 474]. Писатель дает пример конфессиональной ассимиляции. Дявола заменил неуправляемый, непредсказуемый «черт» русского народного духа. Возникают контекстуальные отсылки к повестям, «сказкам-былям» Платонова. Как известно, у Платонова «религия социализма» была основана на вере во всемогущество электричества. Герои Платонова сохранили «первобытность и способность удивляться простым вещам» [Платонов, 2011b, с. 53]. Им открываются «могучий мир знаний, власти и жажды неутомимой жестокой жизни», «чудо человеческой головы» [Там же, с. 25, 26], «машина – умная, как живая, неустанная и верная, как сердце» [Платонов, 2011a, с. 233]. Они размышляют о том, «как случайную нечаянную жизнь человека превратить в вечное господство над чудом вселенной» [Платонов, 2011b, с. 18]. Ощущают «в детском сердце неизвестное и опасное чудо» [Платонов, 2011a, с. 187].

Таким образом, сюжет сказки является гетерогенным: используются международные фольклорные мотивы, устные рассказы о реальных происшествиях, «хроникальный» метатекст, политические метафоры. Миндлин адаптировал темы для детского чтения, при этом не отказался от радикальных проблем. Он дает наглядное представление о том, как происходило обретение легального статуса.

Фаустовский сюжет Миндлин переживал в бесконечно-конечном жизненном процессе. Можно выстроить художественный ряд, который в творчестве писателя прошел этот образ. Один из героев, Борис Анисимович Веретьев, «хочет открыть людям глаза на старость», «ясноглазую, крылатую, свободную» [Миндлин, 1968, с.

знаменитого алхимика склянки с вырванными языками поданных [Шебуев, 1923. с. 83-95].

123, 124]. Он пишет философский роман «потерянная и возвращенная старость доктора Фауста» [Там же, с. 118]. «И, если хотите знать, современный. Действие его – в наши дни и отчасти даже в Москве. Несмотря на то, что сюжетный стержень его... Вам это покажется странным...Омоложенный Мефистофелем Фауст требует вернуть ему утраченную старость...». Осталось «два-три года работы». «Разумеется, если не заниматься больше ничем...» [Там же, с. 124]. «Освободись от последних своих обязательств. И тогда у тебя только одно обязательство – перед самим собой. Перед книгой всей твоей жизни. Напиши, домысли – и след твоей жизни останется впечатанным в дорогу людей» [Там же, с. 125]. Писатель прокладывал себе путь к этой единственной и не воплощенной им книге. В ней уже присутствует то чувство просветленности, которое проясняет замысел, слагает идеи в целое. Родной, материнский язык Гёте исцелял русскую речь.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Вольтер. Кандид, или Оптимизм / Вольтер // Вольтер. Философские повести // пер. с фр. Ф.К. Сологуба; сост., вступ. ст. и ком. А.Д. Михайлова. – М.: Правда, 1985. – С. 153-242.

Лапин, Б.М. 1922-я книга стихов / Б.М. Лапин. – М.: Моск. Парнас, 1923. – 56 с.

Лапин, Б.М. и Хацревин, З.Л. Чудесная книга. Из сборника «Сказки нашего времени» / Б.М. Лапин и З.Л. Хацревин // Микрофонные материалы Всесоюзного Радиокomiteта / ред. В. Солнцева. – М., 1938. – 7 с.

Миндлин, Эм. Не может быть! [Рассказ]: Для детей младшего возраста / Эм. Миндлин / Рисунки А. Могилевского.– М.;Л.: ОГИЗ-Молодая гвардия, 1933. – 32 с.

Миндлин, Эм. Не может. быть. Сказка для детей младшего возраста / Эм. Миндлин / ред. М.О. Гершензон; рисунки и обложка К. Кузнецова. – Изд. второе, дополнен. – М.: Гос. изд. дет. лит., 1934. – 55 с.

Миндлин, Э.Л. Московская повесть / Э.Л. Миндлин. – М.: Московский рабочий, 1968. – 272 с.

Миндлин, Э.Л. Необыкновенные собеседники: Литературные воспоминания / Э.Л. Миндлин. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Сов. писатель, 1979. – 559 с.

Платонов, А.П. Сокровенный человек / А.П. Платонов // Платонов А. П. Эфирный тракт: Повести 1920-х – начала 1930-х годов / под ред. Н.М. Малыгиной. – М.: Время, 2011а. – С. 161-235. – (Собрание).

Платонов, А.П. Эфирный тракт / А.П. Платонов // Платонов А.П. Эфирный тракт: Повести 1920-х – начала 1930-х годов // под ред. Н.М. Малыгиной. – М.: Время, 2011б. – С. 8-94. – (Собрание).

Фрейд, З. Человек по имени Моисей и монотеистическая религия / З. Фрейд // пер. с нем. Р.Ф. Додельцева, послесл. К.М. Долгова. – М.: Наука, 1993. – 176 с.

Цветаева, М.И. Собр. соч.: В 7 т. / М.И. Цветаева // сост., подготовка текста и ком. А.А. Саакянц и Л.А. Мнухина. – М.: ТЕРРА; «Книжная лавка – РТР», 1994. – Т. 2. Стихотворения; Переводы. – 592 с.

Шебуев, Н.Г. Девушка, как две капли росы похожая на жену короля (Сказка) / Н.Г. Шебуев // Возрождение. Литературно-художественный и научно-популярный, иллюстрированный альманах: В 2 т. / под ред. П.Д. Ярославцева. – М.: Кооп. изд.-во «Время», 1923. – Т. 1. – С. 83-95.

Эйгесь, И. В.А. Жуковский / И. Эйгесь // Софія. Журнал искусства и литературы, издаваемый в Москве К.Ф. Некрасовымъ, под редакцией П.П. Муратова. –1914. – Апрель. – № 4. – С. 60-86.

Bloch, E. Literarische Aufsätze / E. Bloch // Bloch E. Gesamtausgabe der Werke. – Frankfurt am Mein: Suhrkamp Verlag, 1959. – S. 135-143.

Finkelstein, I., Silberman, N.A. The Bible Unearthed: Archaeology's New Vision of Ancient Israel and the Origin of Its Sacred Texts / I. Finkelstein, N.A. Silberman. – N. Y.: Free Press, 2001. – 385 p.

Goethe, I.W.v. Werke: in 14 Bde. / I.W.v. Goethe // textkritisch durchgesehen und kommentiert von E. Trunz. – München: Verlag C.H. Beck, 1989. – Bd. 3. – 776 S.

Mindlin, E.L. Nu se poate / E.L. Mindlin // trad. Goldenberg. – Tiraspol: Ed. De stat a Moldovei, 1934. – 37 S.

Mindlin, Em. Das kann nicht sein / Em. Mindlin // verantwortl. Redakteur J. Grinsaid. – Odessa, Charkov: Kinderverlag beim Z K des LKJVU, 1935. – 47 c.

Mindlin, E.L. To nemuže být/ E.L. Mindlin // prelozil v Valenta-Alfa. Pustroval Sin. 2-he vyd. – Praha: Komenium, 1946. – 62 S.

Е.Н. Проскурина¹

*Институт филологии Сибирского отделения РАН
(Новосибирск)*

ПОЭТИКА ЭСХАТОЛОГИЧЕСКОГО СЮЖЕТА В РОМАННОЙ ПРОЗЕ Г. ГАЗДАНОВА

Работа посвящена анализу эсхатологической поэтики Г. Газданова. Авторскому сознанию писателя присуще напряженное переживание катастрофичности человеческой истории и бытия, основанное на убежденности в том, что история человечества началась «в тот день, когда Каин убил своего брата», т.е. когда человек ощутил в своей собственной природе «притягательность убийства». При этом в историко-литературном контексте молодой эмиграции Газданову

¹ Елена Николаевна Проскурина, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Федерального государственного бюджетного учреждения науки Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук (ИФЛ СО РАН)

Goethe, I.W.v. Werke: in 14 Bde. / I.W.v. Goethe // textkritisch durchgesehen und kommentiert von E. Trunz. – München: Verlag C.H. Beck, 1989. – Bd. 3. – 776 S.

Mindlin, E.L. Nu se poate / E.L. Mindlin // trad. Goldenberg. – Tiraspol: Ed. De stat a Moldovei, 1934. – 37 S.

Mindlin, Em. Das kann nicht sein / Em. Mindlin // verantwortl. Redakteur J. Grinsaid. – Odessa, Charkov: Kinderverlag beim Z K des LKJVU, 1935. – 47 c.

Mindlin, E.L. To nemuže být/ E.L. Mindlin // prelozil v Valenta-Alfa. Pustroval Sin. 2-he vyd. – Praha: Komenium, 1946. – 62 S.

Е.Н. Проскурина¹

*Институт филологии Сибирского отделения РАН
(Новосибирск)*

ПОЭТИКА ЭСХАТОЛОГИЧЕСКОГО СЮЖЕТА В РОМАННОЙ ПРОЗЕ Г. ГАЗДАНОВА

Работа посвящена анализу эсхатологической поэтики Г. Газданова. Авторскому сознанию писателя присуще напряженное переживание катастрофичности человеческой истории и бытия, основанное на убежденности в том, что история человечества началась «в тот день, когда Каин убил своего брата», т.е. когда человек ощутил в своей собственной природе «притягательность убийства». При этом в историко-литературном контексте молодой эмиграции Газданову

¹ Елена Николаевна Проскурина, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Федерального государственного бюджетного учреждения науки Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук (ИФЛ СО РАН)

принадлежит особое место. Творческая стратегия писателя отмечена нехарактерным для поколенческого самосознания оптимистическим стоицизмом. Весь его литературный путь представляет собой преодоление чувства трагизма бытия.

Ключевые слова: романы Г. Газданова, поэтика сюжета, литературный мотив, эсхатология.

E.N. Proskurina

*Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian
Academy of Sciences*

POETICS OF THE ESCHATOLOGICAL PLOT IN THE NOVELS BY G. GAZDANOV

The article is devoted to the analysis of G. Gazdanov's eschatological poetics. The author's dramatic emotional experience of the catastrophic essence of human history and being is based on the conviction that the history of the mankind started "on the day when Cain slew his brother", i.e. at that very moment when a human being perceived "the appeal of murder" in his own nature. Meanwhile, Gazdanov ranks peculiarly in the historical and literary context of the young emigration. The author's artistic strategy is marked by an optimistic stoicism uncharacteristic of the generation's self-consciousness. His entire literary route represents the overcoming of tragic sensation of being.

Keywords: novels by G. Gazdanov, plot poetics, literary motif, eschatology.

«Эсхатологическое беспокойство» – одно из ведущих настроений в творчестве писателей-первоэмигрантов как старшего, так и младшего поколений. В наибольшей степени оно характерно для младоэмигрантов, что во многом объясняется особенностью того исторического момента, в который складывалась их личная и

литературная судьба, о чем писал историк русского зарубежья П. Бицилли: «Таковыми моментами являются эпохи великих потрясений, какие переживаем сейчас мы, когда перемены, происходящие во всех сферах жизни и в нас самих, столь катастрофичны и столь радикальны, что, можно сказать, от всего, относящегося к нашей “цивилизации”, или “культуре”, т.е., в сущности, от нас же самих, уцелела только прежняя оболочка» [Бицилли, 1993, I, с. 52]. Старшему поколению в определенном смысле переживать этот исторический слом было легче: в эмиграцию оно вошло уже литературно известным. Положение «молодых» ярко отражено в одной из дневниковых записей Б. Поплавского: «Нет родины, нет своего языка, своих привычек, своей природы, своего характера, своего города...» [Поплавский, 1996, с. 95]. Это была та стартовая позиция, с которой начиналась для каждого из представителей поколения, получившего меткое название «незамеченного» [Варшавский, 1956], выработка собственной стратегии судьбы и творческого поведения. Социальные потрясения, выпавшие на жизненный период молодой эмиграции, где историческим началом послужила революция, а завершением – Вторая мировая война, по верному замечанию исследователя русской эмиграции М.А. Васильевой, «не только играют роль фиксированных дат, жестко диктуя временные рамки для литературной эпохи, но и сами, прежде всего в силу глобальности своего значения для истории, вторгаются в свободу выбора, привнося решающие изменения и в становление литературного процесса в целом, и отдельных судеб» [Васильева, 2007, с. 46]. В этом историко-литературном контексте особое место принадлежит художественному мировоззрению Г. Газданова, одного из ярчайших имен «незамеченного поколения», чья творческая стратегия отмечена нехарактерным для поколенческого самосознания оптимистическим стоицизмом¹. И это при том, что его авторскому сознанию присуще напряженное переживание катастрофичности человеческой истории.

¹ Об особенностях поколенческого самосознания молодой эмиграции подробно см.: [Матвеева, 2008].

Весь литературный путь Газданова включает в себе творческое преодоление чувства трагизма бытия, растворенного в его поэтическом мире и основанного на авторской убежденности в том, что история человечества началась «в тот день, когда Каин убил своего брата» [Газданов, 1996, II, с. 102], т.е. в тот момент, когда человек ощутил в самом себе, собственной своей природе «безличную притягательность убийства» [Там же]. Эта мысль, пронизывающая всю романную прозу писателя, по своему смыслу кажется более безысходной, чем экзистенциальная позиция его современника Б. Поплавского, принятая исследователями за мировоззренческую максиму всего поколения младоэмигрантов [Семенова, 2003, с. 312]. В своей статье «О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции» Поплавский пишет: «Христос агонизирует от начала и до конца мира. Поэтому атмосфера агонии – единственная приличная атмосфера на земле ... Как жить? – Погибать ... Эмиграция – идеальная обстановка для этого» [Поплавский, 1930, с. 309]. В данном высказывании переосмыслиется мысль Паскаля, приведенная в книге Л. Шестова «На весах Иова»: «Jésus sera en agonie jusqu'à la fin du monde: il ne faut pas dormir pendant ce temps-là» [Шестов 1993, с. 281] («Иисус будет в смертельных муках до конца мира: не должно спать в это время» (*фр.*) [Там же, с. 543]). Исключая из высказывания философа отсылку к Гефсиманской ночи, содержащую призыв Христа к бодрствованию («И взяв с Собою Петра и обоих сыновей Зеведеевых, начал скорбеть и тосковать. Тогда говорит им Иисус: душа Моя скорбит смертельно; побудьте здесь и бодрствуйте со Мною» (Мф. 23: 37-38)), Поплавский создает формулу полного экзистенциального отчаяния. Казалось бы, еще большее отчаяние заключено в приведенном выше умозаключении Газданова, поскольку оно касается не только душевного состояния земного человека, но изначальной искаженности самой его природы. Однако и сам писатель, и близкие ему герои движутся в направлении духовного бодрствования, словно откликаясь на призыв Спасителя и вторящего ему французского философа. В метафизической системе Шестова такое возможно не всем, «а лишь некоторым, редким “избранныкам” –

или “мученикам”. Ибо если и они уснут, жертва Бога окажется напрасной, и в мире окончательно и навсегда восторжествует смерть» [Шестов, 1993, с. 324]. Возможно, именно в связи с этим жизненным и творческим противостоянием Газданова экзистенциальному тупику И. Бабель в беседе с Ю. Анненским уже в начале 1930-х гг. назвал его «героическим Гайто Газдановым» [Газданов, 1994, с. 248].

Обратимся к более конкретному анализу эсхатологического сюжета писателя.

Вся проза Газданова, как романы, так и рассказы, изобилует разного рода смертями, реальными и потенциальными, объединяющимися в единый сверхсюжет *жизнь под знаком смерти*. В данной работе мы остановимся на цикле романов, состоящем из двух подциклов: «русских» романов, где ведущей темой является *судьба русских эмигрантов во Франции* и куда входят шесть произведений, написанных Газдановым в 1930 – 1940-х гг.: «Вечер у Клэр», «История одного путешествия», «Полет», «Ночные дороги», «Призрак Александра Вольфа», «Возвращение Будды», – и «французских», написанных в 1950 – 1960-х гг.: «Пилигримы», «Пробуждение». Итоговый роман «Эвелина и ее друзья» играет синтезирующую роль: это своего рода пуант, расставляющий все смысловые акценты, заявленные в предыдущих произведениях¹.

На эсхатологическом уровне смыслообразующую функцию для всего метароманного сюжета Газданова выполняет возникающий в речи одного из героев романа «Призрак Александра Вольфа» библейский мотив братоубийства, отзвучивающий во множестве направлений и вариаций в каждом из произведений. Так, одним из маркеров онтологической поврежденности человечества, утерявшего свое изначальное бессмертие, является высокая частотность сюжетного мотива *болезнь к смерти* во всем романном корпусе. В «Вечере у Клэр» – это болезнь и смерть отца, смерть сестер героя,

¹ Подробно о циклическом единстве романов Газданова, структурно соответствующем крупной циклической форме в музыке, см.: [Проскурина, 2009].

смерть «реалиста Володи» от дифтерита, смерть от тифа корнета Дикова; в «Истории одного путешествия» – болезнь и смерть Александра Александровича в Париже; в «Ночных дорогах» – болезнь и смерть Ральди, одной из самых близких женщин героя, чахотка Алисы как предвестник скорой смерти и др. Оставленный библейской драмой генетической отпечаток, с точки зрения Газданова, проявляет себя в самой способности человека к убийству как возврате к древнему инстинкту, приобретшему статус «закона наследственности», кровной мести (что было актуально для родовой памяти писателя-осетина).

В авторской идее поврежденности человеческой природы Каиновым грехом, на наш взгляд, следует видеть исток криминальной темы, занимающей в романах значимое место, что сближает их с беллетристической прозой и организует соответствующее сюжетное гнездо *криминальных смертей*, пожалуй, самое объемное по своему разнообразию во всей сюжетике смерти Газданова. Это и убийства из корысти, как в «Ночных дорогах», где молодожены убивают богатого старика с целью открыть на его деньги кафе и стать «честными коммерсантами», или в «Возвращении Будды», где араб Амар убивает разбогатевшего бывшего нищего Щербакова с целью завладеть его золотой статуэткой Будды; и убийства в пьяной драке, как в проходной сюжетной ситуации «Истории одного путешествия»; и убийства из ревности, как в «Призраке Александра Вольфа», где преступник по прозвищу Курчавый Пьеро убивает своего соперника Альберта, а Александр Вольф сам гибнет при попытке убийства; и саморасправа героя с подлецом, как в «Истории одного путешествия», где «благородный герой» Артур мстит доктору Штуку за поруганную честь своей возлюбленной, и мн. др. На уровне поэтики персонажа способность к убийству оказывается частью «душевной биографии» героя, в том числе автобиографического. Так, я-повествователь «Ночных дорог» признается себе в том, что гипотетическая способность к убийству является одной из составляющих его внутреннего мира; близкое чувство испытывает герой «Истории одного путешествия» Артур. Еще раз отметим, что речь идет не только об отрицательных, но и о близких автору героях, что служит для

самого Газданова способом художественного самоанализа, глубокой, часто болезненной авторефлексии.

Трагическую поврежденность библейская драма оставила и на природном мире, в который тоже вошли дух соперничества и смерть. В качестве наиболее ярких примеров здесь можно привести смертельную битву муравьев с тарантулом, умирающего филина и умирающего орла, подбитого на охоте отцом героя в «Вечере у Клэр», незамеченную героями смерть золотых рыбок, выпрыгивающих из аквариума с перегретой водой в «Призраке Александра Вольфа», смерть рыси, подбитой Щербачевым и растерзанной бульдогом в зимнем российском лесу в «Возвращении Будды» и др. Так автор встраивает в свой метасюжет мотив этической ответственности человека за бытие, за «всю тварь», что «совокупно стенает и мучится доньне» (Рим. 8: 22).

Одним из проявлений эсхатологической поэтики Газданова является «прошительность» всего метароманного текста мотивами апокалипсиса, предстающими в визуальных образах героев, звуковых ассоциациях, телесных ощущениях. Апокалиптическое настроение как предчувствие вселенской катастрофы передается в романе «Вечер у Клэр» образом пылающей земли, мотивом тьмы, вызывающим ассоциации с падением в пропасть, те же ассоциации вызывает у яповестователя резкий острый звук. Схожими мотивами наполнены страницы «Истории одного путешествия».

Симптоматично, что автор образно разграничивает вселенский, российский и европейский апокалипсис. В видениях автобиографическим героем картин российского апокалипсиса в «Вечере у Клэр» возникают национальные мотивы: звуки гармоник и шарманки, зимний холод улиц. Образы тонущего корабля и красного пламени в романе также нагружены символикой российских событий революционного времени: как символ навсегда утраченной родины, сгоревшей в огне революции и гражданской войны.

Европейский апокалипсис символизирован образом Парижа как мертвого города-призрака, омываемого летейскими водами Сены,

с лабиринтом темных, смрадных, грязных улиц, развалинами рухнувших зданий, нищенских притонов, где воцарилась «человеческая падаль». Наиболее ярко эта темная сторона парижской столицы предстает в «Ночных дорогах» и «Возвращении Будды». Причем, характеристика Парижа как «зловещего и фантастического города» в «Ночных дорогах» отсылает к русской классической традиции изображения Петербурга: к художественным мирам «Пиковой дамы», «Медного Всадника» Пушкина, «Петербургским повестям» Гоголя, Петербургу Достоевского и др. Можно было бы увидеть в этом поэтическом приеме отождествления двух столиц восприятие Парижа автором и его героем неким французским Петербургом. Однако подобному запараллеливанию противоречит то, что сам образ Петербурга наделен у Газданова светлыми коннотациями – как город детства, юности, первой любви его автобиографического героя. Несмотря на то, что именно в Петербурге юный герой романа «Вечер у Клэр» испытывает первый страх перед небытием (к данному наблюдению мы вернемся ниже), это не откладывает на сам город трагического отпечатка «царства смерти».

Такое образное разграничение двух миров: российского и европейского – маркирует их как *свой* и *чужой*. Хотя сам писатель и его автобиографический герой покинули Россию в ранней юности, она осталась для них своим пространством, местом душевного притяжения, в то время как Европа, где проходит большая часть их жизни, так и остается чужим миром, в котором им уготована участь маргиналов. Не случайно особое внимание уделено в «русских» романах Газданова жизни парижского «дна» как одного из локусов смерти, отмеченного высокой частотностью мотивов *самоубийства* и *исчезновения*, где мотивацией поступка служат отчаяние, отсутствие смысла существования, социального статуса, потеря родины и пр.

Эмигрантским положением газдановского героя как чужого среди чужих обусловлено центральное место во всем метасюжете «русских» романов *лиминальной (пороговой) фазе испытания смертью*. В нее входят и *визионерские сны, видения героя*, в которых он словно выходит за пределы наличествующей реальности,

погружаясь в мир своих грез, снов, видений, что становится свидетельством его пограничного существования между жизнью и смертью. Визионерство героя втягивает в пространство его реальных и виртуальных воспоминаний всю историю человечества, проявляющуюся в смене культур, эпох, человеческих поколений. Онейрические картины, пропущенные через сознание героя во всем богатстве непредсказуемых многоуровневых взаимосвязей, способствуют формированию лирической тональности газдановского повествования. Доминирование же мотивов *уходящести*, *безвозвратности* придает элегический оттенок этим фрагментам сюжета, что откладывает отпечаток и на романное целое.

Угасающая со временем память о родине, ее тускнеющий образ в сознании героев-россиян придают особый драматизм эмигрантской теме в романах Газданова, все более нарастающий в процессе творчества. В то же время она лишь косвенно касается той традиции русской классической литературы, которая связана с темой разрушения/опустения родовых гнезд и является доминантной в прозе «старших» эмигрантов, например, в творчестве Бунина [Капинос, 2012]. В корпусе «русских» романов мотив разрушения дома, гибели семьи наиболее отчетливо проводится только в первом романе Газданова «Вечер у Клэр», пунктирно обозначен в «Истории одного путешествия» и лишь эскизно намечен в одном из «проходных» эпизодов «Полета». В основном же весь подцикл объединяет экзистенциальная идея движения человеческой истории в неизвестность, гибели цивилизаций, культур, городов, персонифицированная многочисленными смертями исторических личностей, деятелей искусства, в конце которой, однако, мерцает картина Страшного Суда.

Мотивы *разрушения дома, семьи* в первом романе «французской» дилогии «Пилигримы» связаны с иной сюжетной ситуацией, восходящей к жанру социально-бытового романа, где герой является нелюбимым потомком бедного семейства, губящего себя в пьянстве, разврате и криминальных столкновениях. Остающийся один

на один с жестоким миром, он строит отношения с ним по тому образцу, который перенял из собственного детского опыта. Таков Фред, таково начало самостоятельной жизни Жанины. Во втором «французском» романе «Пробуждение» смерть родных обостряет в герое – «среднем французе» Пьере Форэ – чувство одиночества и растерянности перед будущим, активизирует созидательные интенции организации собственного мира. И в том, и в другом случае ситуация смерти родных становится исходной для построения притчевого сюжета *духовной смерти-воскресения* героя.

В «русских» романах апокалиптичность мировосприятия рождает в душе автобиографического героя страх смерти, часто борющийся с безотчетным притяжением смерти. Особое место в этом ряду занимает сюжетная ситуация смерти отца в «Вечере у Клэр», открывающая у юного героя Коли Соседова «ген смерти» и являющаяся отправным моментом в формировании метароманного лейтмотива *страха смерти*. Мотив *притяжения смерти* также впервые появляется в «Вечере у Клэр» – в оконном эпизоде, где маленький Коля Соседов, зачарованный звуками пилы, раздающимися за окном, и заморожено наблюдающий за работой пильщиков во дворе, все больше свешивается из окна, почти выпадая из него и уже чувствуя холодный воздух – дыхание смерти. Эта сцена становится предчувствием визионерских путешествий героя. Звук пилы внезапно возникает в его памяти в тот момент, когда, пройдя опыт Гражданской войны, он отправляется из Крыма в эмиграцию на корабле. Ассоциации с областью смерти усиливают мортальную семантику мотива *морского перехода к другим берегам* в этом финальном эпизоде романа, символизируя вступление героя в пространство инобытия. В дальнейшем этот мотив будет не раз варьироваться в других романах Газданова. Так, в «Полете» он появляется в сцене смерти Роберта, одного из любовников главной героини Лизы, при пожаре на корабле; в «Призраке Александра Вольфа» – в сцене смерти родителей Елены Армстронг, настигшей их, как и Роберта, в морском путешествии: их пароход взорвался на mine; в «Возвращении Будды» в красках *последней переправы* изображен морской путь героя к своей далекой

возлюбленной Катрин. Во всех перечисленных случаях автор по-разному выстраивает сюжетную ситуацию *внезапной смерти*, становящуюся одним из поворотов его эсхатологического сюжета.

Романы Газданова отмечены многочисленными случайными, немотивированными смертями. Кроме перечисленных выше случаев, это смерть чиновника в «Вечере у Клэр», неловко разряжавшего ружье на охоте и выпустившего «себе в лоб весь заряд крупной дроби» [Газданов, 1996, I, с. 58], смерть случайного пассажира на потерпевшем катастрофу авиалайнере в «Полете» и др. За подобными нелепыми, казалось бы, ситуациями у Газданова скрывается экзистенциальное первочувство тайны бытия и человеческой судьбы, художественная репрезентация максимы «смерть повсюду». Вместе с тем, в отдельных случаях смерти подобного рода содержат семантический призыв заслуженного воздаяния за несправедливую жизнь, т.е. придают экзистенциальному сюжету притчевую модальность. Кроме нравственно уязвимых героев «Полета», словно специально собранных автором на погибший авиалайнер, в «Возвращении Будды» это утонувший во время купания в море старший брат Щербакова, отказавшийся ранее от своих братских отношений; в «Пилигримах» – упавший ночью в пропасть бывший убийца и сутенер Фрэд, по-разному погибшие в автокатастрофах шантажист Шарпантье, Валентина и ее безымянный случайный любовник; в «Эвелине и ее друзьях» – скупец Жорж, как и старший Щербаков в «Возвращении Будды», отказавшийся от своего брата.

Любовь героев во всех романах Газданова также является частью сюжета *жизнь под знаком смерти*. Особенно рельефно данная максима реализуется в образах газдановских героинь, чаще всего изображаемых в красках смерти, несмотря на кажущуюся легкомысленность, куртуазность. Повторяющиеся эпизоды в кабаре, ресторане или кафе у Газданова содержат сцену, центром которой является образ сидящей за столиком или барной стойкой героини (Ральди в «Ночных дорогах», Валентина в «Пилигримах», Эвелина в «Эвелине и ее друзьях» и др.), что вызывает ассоциации с полотнами

импрессионистов («Любительница абсента» П. Пикассо, «Бар в Фоли-Бержер» Э. Мане, «Женщина в таверне» Л. Вальта и др.), становящимися частью контекста «мрачной поэзии человеческого падения» [Газданов, 1996, I, с. 478], ее своеобразным живописным комментарием, придающим ей дополнительный смысловой объем, выраженный в форме, цвете, а также особой, «апокалиптической», интонации центральных женских фигур. Образцом поэтики послужил для писателя стиль ар-деко, а красно-черные цвета, в которых преимущественно появляются его героини (черные чулки, черное платье и неизменно яркие красные губы), соотносятся с поэтикой кабаре. Траурный семантический оттенок этого сочетания цветов усиливается комплексом мотивов, содержащих идею трагедийности бытия. Это мотивы *печали, горечи, физической боли, чувственного изнеможения*, сопровождающие тему любви и часто предрекающие трагическое ее завершение. Так, после первой, долгожданной ночи любви Николая Соседова и Клэр в романе «Вечер у Клэр» герой вдруг испытывает наплыв печали, связанный не только с мыслью о достигнутом счастье как начале «смерти любви»: эту печаль словно излучает тело безмятежно спящей Клэр. И во всех последующих романах в интенсивности чувственного мира героини обязательно будет ощущаться некий внутренний надлом (Виктория в «Истории одного путешествия», Лиза в «Полете», Елена в «Призраке Александра Вольфа», Лида в «Возвращении Будды», Сабина в «Эвелине и ее друзьях»). Боль в любовных эпизодах может проявлять себя по-разному: как боль телесная, либо внутренняя, как ожог и пр. Таким образом, традиционная археомодель *единство Эроса и Танатоса* приобретает у Газданова особое смысловое наполнение, выявляющее «смертельное» ядро его любовного сюжета, начало чему положил ранний рассказ писателя «Черная капля» (предположительно начало 1930-х гг. [Красавченко, 2000, с. 239]).

В рассказе повествуется о любви старого бога к одному из своих сыновей (младшему) и о его желании оградить любимое чадо от печалей мира; «... знание делает бога грустным» [Газданов, 2000, с. 243], – объясняет он причину своего намерения, в чем нетрудно

увидеть аллюзию на Книгу Екклесиаста: «во многой мудрости много печали» (Екк. 1: 18). Бог дарит сыну чудный остров, на котором тот должен жить один. После нескольких лет одиночества молодой бог вспомнил, что его отец и старшие братья знают печаль мира, и задумался над тем, как сделать вещи иными. «Вот я создам существо, в котором будет жизнь и радость, которое будет чистым и прозрачным, как воздух, – и которому будут чужды раз навсегда печаль и скука – и ни в ком никогда оно не вызовет этих чувств» [Газданов, 2000, с. 245-246]. Из воды, цветов, травы и воздуха молодой бог создает прекрасное существо, у которого были только два цвета: розовый и белый. Но в этот момент над островом пролетела чья-то громадная тень, «и черная, невиданного цвета капля вдруг упала вниз на тело, лежавшее в руках молодого бога. Она расплылась треугольным волнующим пятном на том самом месте бело-розового тела, где сходились ноги – и осталась там ... Потом он увидел, что такие же, только меньшие пятна появились под руками» [Там же, с. 246]. Попытки стереть большое пятно привели лишь к тому, что «оно стало еще чернее и определеннее» [Там же]. В это время появляется бог-отец, с нахмуренным и печальным лицом. Видя радость сына по поводу сотворенного им «чистого и прозрачного» существа, старый бог говорит: «Нет, мой сын ... Ты ошибся. Ты видишь это черное на розовом и белом? ... Это место для страсти, печали и боли. Если бы его не было, эта созданная тобой женщина никогда бы не узнала их. Теперь же ее судьба определена заранее» [Там же, с. 247]. В этот момент старый бог поднимает руку, и тело женщины начинает падать на землю. После этого молодой бог наблюдает всю ее жизнь, видит, что она по-прежнему прекрасна, но в ее нежных глазах затаилась печаль. Бог видел любовь этой женщины к человеку, чье «тело было так соединено с розовым и белым божественным телом, что нельзя было видеть, где начинается одно и кончается другое – и бог знал, что в жизни этого человека до самой последней минуты, до этого взгляда созданной им женщины не было никогда и тени счастья – и вдруг оно стало существовать» [Там же]. Тогда молодой бог зовет старого бога и,

показывая ему эту сцену, говорит, что тот ошибся. «Нет, сказал бог, – ты видишь белое и розовое, но ты не видишь черного. Там сейчас боль, потом будет печаль: и без этого все было бы невозможно» [Там же]. Но при этом старый бог вынужден признать и то, в чем ошибался сам: «Я забыл, что в начале человеческой любви были радость и счастье ... после них все равно придет сожаление – или у той, которая любит, или у того, который любит ... ты видишь, как там струится воздух твоей страны, твоего раннего детства, где есть радость и огорчение, но нет ни корысти, ни расчета, ни ожидания награды; и за первую чистоту этих чувств – может быть стоит пожертвовать печалью, которая все равно неизбежна, потому что день, когда появились люди, был днем земной смерти твоей матери» [Там же]. Нетрудно заметить в этой литературной притче реминисценцию тех глав Книги Бытия, которые повествуют о творении женщины и утрате рая. Так низкая, чувственная природа начинает обрастать в поэтике Газданова высокими коннотатами.

Чувство трагизма бытия своеобразно соединяется с жизнеспособностью газдановского героя, являющегося в романах писателя ценностно непревзойденной фигурой: в довольно частых ситуациях поединка со смертью он всегда остается жив, приобретая всякий раз новый опыт сопротивления жизненным невзгодам. В «Вечере у Клэр» школой мужания Николая Соседова стало его участие в Гражданской войне, в «Полете» – любовная драма, пережитая юным Сережей, в «Призраке Александра Вольфа» – поединок безмятного героя с антигероем-двойником, в «Возвращении Будды» – преодоление героем своей странной болезни, проявляющейся в раздвоенности сознания, в «Пилигримах» – борьба Роберта с Фредом и одновременно Фреда с самим собой и др. Сама же сюжетная ситуация поединка, которой отмечен каждый роман Газданова, по законам жанра «требует жертв», каковыми оказываются «двойники» или соперники героя (дядя Виталий в «Вечере у Клэр», Александр Рябинин в «Истории одного путешествия», Сергей Сергеевич в «Полете», Александр Вольф в «Призраке Александра Вольфа», Павел Александрович в «Возвращении Будды», Фред в «Пилигримах»),

Канелли в «Эвелине и ее друзьях»), а также в отдельных случаях – героиня, всегда находящаяся в подчиненной к герою позиции (Лиза в «Полете», безымянная возлюбленная героя в «Ночных дорогах», Катрин в «Возвращении Будды», Валентина в «Пилигримах» и др.).

С нарастанием морализаторских тенденций в романном корпусе Газданова добычей смерти становятся персонажи, выполняющие антигеройную функцию в сюжете, такие как доктор Штук в «Истории одного путешествия», собранные на один самолет персонажи «Полета», шантажист Шарпантье в «Пилигримах», гангстер Канелли в «Эвелине и ее друзьях» и др. В итоге складывается близкий к библейскому апокалиптический метароманный сюжет, в котором автор, выстраивая судьбы своих героев, «милует» и «карает» их в полном соответствии с законом божественного суда: персонажи, остановившиеся в своем духовном развитии, гибнут либо лишаются сюжетной перспективы, тогда как героям, ориентированным на духовное «доволоплощение», дается возможность его осуществить. Таким образом, наказание настигает в художественном мире Газданова тех, кто совершил нравственное преступление против самого себя. Тем же, кто не растратил внутренних резервов и готов к преодолению жестокой судьбы, открываются возможности новых жизненных путешествий.

Одним из основных способов преодоления ужаса смерти служит в романах Газданова авторская ирония, проявляющаяся чаще всего в сопутствующих сюжетных линиях. Так, изображая любовную драму героев «Полета», писатель, словно вскользь, упоминает роман Федора Слетова и владелицы похоронных бюро, варьируя ту же ситуацию в «Возвращении Будды» – в эпизоде свадьбы дочери консьержки и служащего похоронного бюро, что вносит ироническую модальность в сюжетный архетип *единство Эроса и Танатоса*. Кроме того, в этих эпизодах можно увидеть ироническую трансформацию того архаического восприятия смерти «коллективным бессознательным», которое Ф. Арьес называет «прирученной смертью» [Арьес, 1992] – отношение к смерти как к обыденному

явлению, не внушающему страха. У Газданова, однако, за подобной «прагматикой» персонажей скрыт потаенный страх смерти, прорывающийся, например, в эпизоде похорон Пьера в «Полете», куда участники приходят для решения своих житейских проблем, словно доказывая самим себе собственное «мнимое бессмертие». Еще отчетливее авторская ирония звучит в ситуации, варьирующей классический сюжет *любовь при мертвом*. В «Полете» это сцена «неудержимого желания» к Лоле врача, приехавшего засвидетельствовать смерть ее любовника, в «Пробуждении» – удовлетворение страсти Жюстиной и ее любовником при только что умершем в любовной постели Жюстины другом ее любовника. Назовем также и обилие «литературных» смертей, придумываемых персонажами Газданова по моделям «бульварных» образцов. Это смерти их несуществующих родственников, детей, в собственных сентиментальных реакциях на которые они пытаются показать себя лучше, чем есть на самом деле, вызвать к себе жалость и сострадание, чаще всего руководствуясь корыстными соображениями. Особенно много таких придуманных историй в романе «Полет»: придуманный рассказ Людмилы о смерти ее никогда не существовавшей дочери с целью получения денег от поклонника, якобы, на похороны ребенка; выдуманные ею сцены умирания от чахотки несуществующих братьев, разбитых параличом сестер; придуманная Аркадием Александровичем история смерти его первой жены от дифтерита, после которой он, якобы, пытался покончить с собой, но браунинг дал осечку; неожиданная смерть ненавистного супруга Лолы Энэ, который в ее воображении вдруг предстает в образе идеального возлюбленного, рождая в ней сентиментальные переживания, и т.п.

Итак, эсхатологический сюжет в романах Газданова объединяет одна главная формула: *жизнь – это тень смерти*. В контексте его главной максимы: *история мира началась с братоубийства* – такое существование оказывается оправданным, поскольку невиновных в человечестве нет, на каждом из потомков Каина лежит генетическая печать этой первой библейской драмы. Газданов выявляет единое архетипическое основание литературной

сюжетике смерти, ее проективность по отношению к библейским сюжетам – во множестве вариаций, трансформаций, модификаций. Преодолеть эсхатологический сценарий общего движения истории, с точки зрения писателя, невозможно, но можно сохранить либо воспитать себя, усовершенствовать свой внутренний мир, залогом чему служит нравственное начало в человеке. Пример подобного стоицизма автор предлагает в сюжетных линиях своих главных героев, достигающих стадии духовного «довоплощения» путем сложных поединков с судьбой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Арьес, Ф. Человек перед лицом смерти / Ф. Арьес. – М.: Прогресс – Прогресс-Академия, 1992. – 528 с.

Бицилли, П.М. Проблемы современной истории / П.М. Бицилли // Бицилли П.М. Избранное. Историко-культурные работы: В 2 т. – София, 1993. – 396 с.

Васильева, М.А. К проблеме «незамеченного поколения» во французской литературе // Русские писатели в Париже. Взгляд на французскую литературу 1920 – 1940. Международная научная конференция. Женева, 8010 декабря 2005 г. / М.А. Васильева. – М.: Русский путь, 2007. – С. 43-62.

Варшавский, В.С. Незамеченное поколение / В.С. Варшавский. – Нью-Йорк, 1956. – 387 с.

Газданов, Г. Я всегда жил в нищете / Г. Газданов // Время и мы. – М.–Нью-Йорк, 1994. – № 123. – С. 248-272.

Газданов, Г. Собр. соч.: В 3 т. / Г. Газданов. – М.: Согласие, 1996. Т. 1. – 718 с.; Т. 2. – 798 с., Т. 3. – 844 с.

Газданов, Г. Черная Капля // Возвращение Гайто Газданова. Научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения, 4-5 декабря 1998 г. / Г. Газданов. – М.: Русский путь, 2000. – С. 243-247.

Капинос, Е.В. Малые формы поэзии и прозы (Бунин и другие) / Е.В. Капинос. – Новосибирск: Открытый квадрат, 2012. – С. 138-167.

Красавченко, Т.Н. Газданов-экзистенциалист: Два рассказа и фрагмент из архива в Гарварде // Возвращение Гайто Газданова. Научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения, 4-5 декабря 1998 г. / Т.Н. Красавченко. – М.: Русский путь, 2000. – С. 239-243.

Матвеева, Ю. Самосознание поколения в творчестве писателей-младоземigrants / Ю. Матвеева. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2008. – 191 с.

Поплавский, Б. О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции / Б. Поплавский // Числа, 1930. – № 2-3. – С. 308-311.

Поплавский, Б.Ю. Из дневников. 1928-1935 / Б.Ю. Поплавский // Поплавский Б.Ю. Неизданное: Дневники, статьи, стихи, письма. – М.: Христианское изд-во, 1996. – 512 с.

Проскурина, Е.Н. Единство иносказания: О нарративной поэтике романов Гайто Газданова / Е.Н. Проскурина. – М.: Новый Хронограф, 2009. – 391 с.

Семенова, С. Русская религиозно-философская мысль и пореволюционные течения 1930-х годов в эмиграции / С. Семенова // Гачева А., Казнина О., Семенова С. Философский контекст русской литературы 1920 – 1930-х годов. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 288-319.

Шестов, Л. На весах Иова / Л. Шестов // Шестов Л. Сочинения: В 2 т. Т. 2. – М.: Наука, 1993. – Т. 2. – 558 с.

ПСИХОПОЭТИКА

Е.А. Московкина¹

Алтайская государственная академия культуры и искусств

РОМАН ЗАХАРА ПРИЛЕПИНА «САНЬКЯ»: МЕЖДУ ТЕНДЕНЦИОЗНОСТЬЮ И ИСПОВЕДАЛЬНОСТЬЮ

В статье предпринята попытка рассмотреть роман З. Прилепина «Санькя» в аспекте психопоэтики. Объектом литературоведческого анализа является исповедальный план романа в парадоксальном сочетании с идеологической ангажированностью прозы писателя.

Ключевые слова: современная проза, идеология, политическая проблематика, психопоэтика, текст, мотив, инфантилизм.

E.A. Moskovkina

Altai State Academy of Culture and Arts

ZAKHAR PRILEPIN'S NOVEL "SANKA": BETWEEN TENDENTIOUSNESS AND CONFESSION

The article attempts to examine Z. Prilepin's novel "Sanka" in the aspect of psychopoetics. The object of the literary analysis is the psychological plan of the novel in paradoxical combination with the ideological program of his prose.

Key words: modern prose, ideology, political issues, psychopoetics, text, motive, poetics, infantilism

¹ Евгения Александровна Московкина, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела организации научно-исследовательской работы Алтайской государственной академии культуры и искусств (Барнаул)

Захар (Евгений Николаевич) Прилепин – современный писатель, явный претендент на литературную биографию, «наращивающий» культурно-исторические (с политическим уклоном) мифологемы на автобиографическую канву своих произведений. Выходец из семьи учителя и медсестры, Прилепин получил филологическое образование, работал разнорабочим (и даже могильщиком), охранником, служил командиром отделения в ОМОНе, принимал участие в боевых действиях в Чечне.

Журналист, политик, бизнесмен, актер, музыкант, национал-большевик, активный представитель леворадикальной оппозиции, «выплеснувший» богатый жизненный опыт, а за одно и политические убеждения на страницы книг, – не такая большая редкость для русской литературы. Яркая литературная судьба Прилепина как будто выстроена по сценарию писателей-соцреалистов (Горький, Шолохов, Островский), чья жизнь «в людях» стала основой творческого становления и источником нетривиальных литературных образов. Захар Прилепин – бесспорно, не кабинетный писатель, отстаивающий статус «явления» в современной русской литературе¹. Тенденциозность же Прилепина обнаруживается в «премиальном, коммерческом и сценарном потенциале» его опусов, как справедливо подчеркивает М. Кучерская [Кучерская, 2014], а также в его литературной плодовитости. «Отрицая общество потребления, – замечает С. Беляков, – Прилепин живет по его законам, использует его возможности на всю катушку. Человек медийный, он прекрасно ориентируется в мире, где имидж считается ценным товаром» [Беляков, 2009].

Одно из самых обсуждаемых произведений З. Прилепина – его второй роман «Санька» (2006): роман о молодежной оппозиции, о революции, об экзистенциальной неприкаянности современной

¹«Захар Прилепин – это явление, как к нему ни относиться», – утверждает писатель А. Варламов в телевизионной программе «Русский взгляд».

молодежи, влекомой единственным стремлением погибнуть всерьез, принеся себя в жертву лживому миру тотальной несправедливости. *«Гадкое, нечестное и неумное государство, умерщвляющее слабых, давшее свободу подлым и пошлым, – отчего было терпеть его? К чему было жить в нём, ежеминутно предающем самоё себя и каждого своего гражданина?»* [Прилепин, 2015, с. 110] – рассуждает главный герой, педалируя социально-политическую проблематику романа, под бременем которой непросто разглядеть иные психологические и метафизические составляющие последнего.

А. Проханов, полагает, что этот роман – современное возвращение к реализму¹, интерпретирует его как рассказ о грядущем взрыве, о молодежи – «политическом мясе», о людях, готовых умирать, о людях войны, о молодежной субкультуре, замешанной на крови, «о ядовитой, отважной, беспощадной, кровавой даже среде, в которой куется новая революция» [Осипов, 2006]. Отдельные критики относят роман к лучшим классическим традициям русской литературы (ставят в один ряд с Достоевским, Тургеневым или сравнивают с «Матерью» Горького [Басинский, 2006]). В романе «Санькя» Прилепин и сам без ложной скромности включает свой ранний псевдоним (Лавлинский) в созвездие русских классиков и упоминает его непосредственно вслед за Достоевским: *«Антисемиты в России во все времена были либо хохлы... с фамилией, скажем, Гоголь, или, например, Чехов, или Булгаков... либо поляки, с фамилией Достоевский... На худой конец, какой-нибудь Лавлинский... Блок еще, голландец, как о нем говорили, тоже... А теперь еще Куняев, который, скорей, в татарву пошел родом...»* [Прилепин, 2015, с. 184–185].

Однако, на наш взгляд, роман, конечно, не дотягивает до уровня «высокой литературы»: в нем слишком много дешевых

¹ Того же мнения придерживаются и многие другие критики: в частности, М. Замшев выделяет среди современных литераторов Захара Прилепина как писателя, «создавшего в романе «Санькя» фактически аналог фадеевской «Молодой гвардии», на новом витке литературного напряжения» [Замшев, 2008].

«спецэффектов» – обценная лексика, натурализм (кровь и «крошево зубов»), подробнейшие описания истязания героя сотрудниками ФСБ), «обязательные» для массового читателя эротические эпизоды (например, воспеваемая Т. Толстой и другими поклонниками творчества Прилепина «грандиозная любовная сцена»). Посредством всех названных составляющих достигается актуальная сегодня чувственность и зрелищность художественного текста. С русской классикой «Саньку» роднит психология маргиналов и лишних людей как резонанс филологического образования автора – «классическая русская школа, вышедшая из украденных шинелей, из бедных Лиз, из бедных людей, из безумцев, грозящих кулаком Медному всадник» [Беломлинская, 2008, с. 20–24], говоря словами Ю. Беломлинской, – и обязательный открытый финал в пику «примитивному» западному хеппи-энду.

Однако роман все же не прочитывается однозначно как политический манифест: «К чести Прилепина, – пишет С. Князев, – как всякий настоящий художник, он выше, больше, интересней, нежели его политическая программа. Не уверен, что показать это входило в замысел автора, но читателю очевидно: Санька и окружающие его пацаны и девушки, ровно, как и те, с кого их образы списаны, идут в политику и, если угодно, революцию не ради власти, денег, самоутверждения, стремления к справедливости и так называемой свободе, а скорее от растерянности перед жизнью и от отращения к ней» [Князев, 2007].

В отношении неоднозначной трактовки произведения важной содержательной скрепой романа является образ второго плана – девочки Верочки (робкой юной подруги Саши): на вопрос, почему пришла в партию, девушка дает «странный» (очень детский) ответ о примере из детства родителей, который резюмируется еще более странной фразой: «... *мама меня ненавидит*» [Прилепин, 2015, с. 298]. Устами отчаявшейся девочки – отвергнутой дочери – Прилепин «проговаривает» другую не менее релевантную идею романа, вынесенную на его обложку («Санька» – уменьшительное от Александр (гр. 'защитник') – так зовут главного героя бабушка): тему

детской уязвимости, потрясенности катастрофичностью бытия в отсутствии взрослой трезвой модальности, жертвенности – все юные герои романа представляют собой парафраз образа Насти из платоновской «Котлована», в буквальном смысле погребенной под гнетом идей, которым не суждено реализоваться. Участники страшных погромов – недолюбленные, забытые, потерявшиеся дети. «Неприютность» – чувство, не покидающее героя на протяжении всего романа.

Развязке романа предшествует глава, в которой юные революционеры, находясь в бегах, не доехав до «территории» Сашиного детства – деревни, где он рос в дедовом доме, останавливаются в первой жилой избе и озябшие в дороге, отогреваясь за чаем, смотрят телевизор: *«Сюжеты были привычные и часто бестолковые – там позаседали, тут переназначили кого-то, там привычно труба лопнула и еще что-то воспламенилось, и три района то ли без тепла, то ли без света, то ли без того и второго, и младенцев эвакуируют из ледяного роддома»* [Прилепин, 2015, с. 305–306]. Эта метафора – одна из ключевых в романе: бестолковые перемещения членов «Союза созидателей», скитания по временным штабам, экстренные выезды по причине лопнувшей конспирации или повстанческих поджогов напоминают бесконечную эвакуацию отверженных младенцев из ледяного роддома «мертвой» (без тепла и света) Отчизны.

В холодной беспросветной мгле инертной и неповоротливой России психология ожесточенной «своры» Костенко явно противопоставлена «солнечной» философии западной молодежи предшествующего поколения: *«Любовь и война! Любовь и война!»* – выкрикивают митингующие «союзники», переиначивая на свой лад призыв пацифистов «Make Love, Not War». Однако, Саша вдруг обнаруживает парадоксальную солидарность с поэтическим мифом

«детей цветов»¹ «*Любовь и любовь!*», – скандирует герой, как будто цитируя «Битлз»: «*All You Need Is Love!*» («*Всё, что тебе нужно, – это любовь!*»). В этом спонтанном «признании» Саши высвечивается основная проблема донкихотствующих переростков – все они, не знающие любви, иззябшие и отчаявшиеся, сбились в кучку, как затравленные щенки, в поисках материнского тепла: *«непонятные, странные, юные, собранные по одному со всей страны, объединенные неизвестно чем, какой-то метиной, зарубкой, поставленной при рождении»* [Прилепин, 2015, с. 9].

Как это ни парадоксально, Прилепин, вслед за своим кумиром Э. Лимоновым, в так называемом «русском боевике» (с подачи западной литературной критики), живописует «слабость как категорию культуры». Уменьшительное «Санькя», бесспорно, перекликается с лимоновским «Эдичкой». По мысли А. Гениса, тема слабости объединяет самых разных авторов новейшей литературы, выбравших в качестве художественной позиции «демонстративный инфантилизм», противопоставленный «специфической “детскости” соцреализма, который ее категорически не замечал, искренне считая себя взрослым искусством» [Генис, 1997, с. 119]. Герои абсолютного большинства произведений Прилепина – подростки, молодые люди, дети. Взрослые персонажи писателя постоянно поддерживаются, подпитываются ретроспективным планом, где выступают в своей детской ипостаси. «Обратив себя в ребенка, – рассуждает Генис, – автор “смирненной плеяды” возвращается из безнадежно завершенного взрослого мира в то промежуточное, подростковое состояние, где есть надежда вырасти, обрести смысл, нарастить “метафизический жирок”» [Генис, 1997, с. 119]. С точки зрения Гениса, «один из самых характерных авторов этого направления Э. Лимонов, романы которого – исповедь неудачника, “лепет” невыросшего ребенка. Параметры этой прозы определяются двумя цитатами: “Все, кто шел мне навстречу, были

¹ Сосед по больничной палате, «с любопытством естествоиспытателя» изучающий Сашу как «живого экстремиста», называет его «прекрасным цветком в политике», что вновь отсылает семиотике хиппи.

больше меня ростом” (“Дневник неудачника”) и “Я <...> не предал <...> мое милое <...> детство. Все дети экстремисты. И я остался экстремистом, не стал взрослым” (“Это я – Эдичка”)) [Генис, 1997, с. 119].

Тема незрелости, затянувшегося инфантилизма присутствует и в произведениях Прилепина: *«детства нет только у родителей, а наше детство не прекращается никогда»* («Допрос») [Прилепин, 2012, с. 62]. Э. Лимонов, по свидетельству самого писателя, – творческий эталон для Прилепина: «Мыслитель. Солдат. Зэка. Поэт» [Прилепин, 2009]. Прототип фонового персонажа «Саньки» – идейного вдохновителя молодежного движения – достаточно прозрачен: Костенко, бесспорно, списан с колоритной фигуры Савенко-Лимонова.

Основная деятельность «союзников» (членов партии «Союза созидающих») – разрушение – немотивированная, бесцельная детская пассионарность. Собственно в ней и сосредоточена вся харизматичность молодых экстремистов. Унизить тех, кто «больше ростом» – основной смысл опасной игры «оставленных», ненаигравшихся детей: *«Вы это строили?»* – беспомощно вопрошает пожилой майор, *«усевшись на зад»* после «позорного» падения в ходе уличной стычки [Прилепин, 2015, с. 17]. Оказавшись по вине Сашки в несвойственной высокому (взрослому) званию позе, утрируемой плеоназмом (*«усевшись на зад»*), майор обнаруживает взрослую несостоятельность, смягченную, однако, архетипической тривиальностью тандема ‘старый / малый’ (кульминацией романа станет акция в Риге, в которой радикально настроенные «эсэсовцы» намерены отстоять честь русских ветеранов войны, бывших фронтовиков).

Архетип ребенка – ключевой в романе Прилепина. Главный герой – в свои двадцать два – сущее дитя, не случайно его имя, озаглавившее роман, как будто срывается с бабушкиных теплых уст, отсылает ко времени безмятежного деревенского детства с нагретым солнцем загорелым животиком, бабушкиными блинчиками, сильными отцовскими плечами. Психологическая незрелость героя

подчеркивается его младенческой рефлексией: «*Какой он – Саша? Кто он?*» [Прилепин, 2015, с. 110] – мысленно герой не употребляет местоимения первого лица – его «Я» еще не оформилось: «*чего-то всегда не доставало в лице, в отражении*» [Прилепин, 2015, с. 110]. Образ «идейного» Саши Тишина утопает в детской семантике: портрет Ленина знаком герою «*по букварю*» [Прилепин, 2015, с. 7], во время революционного шаша он зачем-то на бегу хватается охапку цветов и осыпает ими нищенку «*с неизменным младенцем на руках*» (на фоне образа постперестроечной мадонны Саша выступает почти блоковским мессией – «*В белом венчике из роз / Впереди Иисус Христос*» – действие романа начинается в воскресенье), все происходящее видится ему праздничным и радужным – усыпанная цветами и игрушками из разбитого автомата площадь, танцующая под вой сирен беззубая бомжиха (беззубый рот дополнительный маркер инфантилизма), «*веселый*» звон разбитых витрин, яркие флаги демонстрантов – атмосфера «*праздника непослушания*» доставляет герою несказанное удовольствие: «*Улицу разворошили, как кулек с подарками*» [Прилепин, 2015, с. 23].

Весь жизненный опыт Саши сосредоточен в детстве («*Вспоминая себя, свою жизнь, Саша только того мальчика и любил, темногого, в царпках*» [Прилепин, 2015, с. 51]) – он смотрит на мир непосредственным детским взглядом: в минуту грусти напоминает себе мороженщика, продавшего весь свой товар, радуется забытому в прихожей тортику, снег у него ассоциируется со сладкой ватой, неожиданность с хлопушкой и заводным зайцем, Сашка вспоминает свои детские рисунки и тройку по ИЗО, задумывается, какими могли бы быть рисунки стариков. Горе-революционер обожает младенцев, он и сам спит, свернувшись калачиком (в позе эмбриона), постоянно обращает внимание на малышей¹, заглядывает в коляски. Саша по-

¹«*И куда-то спрятался от своих мыслей. Разглядывать кого-то стал. Мужика напротив, девушку некрасивую, ребенка... Особенно ребенка: тот глазел умиленно, полторагодовалый, наверно. Очень хороший. Зверок, да*» [Прилепин, 2015, с. 190]

детски боится темноты, больших деревьев, ужей, курит, чтобы отогнать страх, его возлюбленная пахнет тульским пряником, в Риге Саша – собранный, полный решимости, со «стволом за пазухой» – с удовольствием разглядывает «игрушечные улочки», лакомится мороженым.

К финалу романа инфантильная струна в образе Саши становится более пронзительной, звенящей тревожно, нестерпимо трагично: с пистолетом за пазухой, готовясь совершить убийство, Саша замечает кота на подоконнике, протягивает руку «*Киса моя, киса...*» [Прилепин, 2015, с. 219]; в ожидании сигнала к захвату здания МВД Сашина орда коротает время на «*качельках*» в парке; железные ворота перед зданием «*хочется лизнуть языком*»; захваченный союзниками склад оружия представляется герою магазином новогодних подарков. Харизма других ребят, партийных товарищей Сашки, также замешана на инфантилизме: сдержанный Негатив (Нега – амбивалентное прозвище) разговаривает с комнатными цветами, суровый Олег носит шапку с помпоном, Венька всегда улыбается, лидер партии Костенко пишет «*детские*» стихи, употребляет по-детски «красивые слова» – «*чудовищный*» и «*великолепный*».

На фоне этой трогательной детскости подчеркнута чужими, искусственными, наносными выглядят пафосные реплики Саши в спорах с политическими оппонентами: «*Я готов жить при любой власти, если эта власть обеспечивает сохранность территории и воспроизведение населения. Нынешняя власть не обеспечивает ни того, ни другого*» [Прилепин, 2015, с. 182], «*Революция приходит, когда истончаются все истины...*», «*кипящее слово – “фашизм”*» [Прилепин, 2015, с. 248–250] и политических призывах: «*Русским должны все. Русские никому. Русские никому, только себе – вернуть Родину*» [Прилепин, 2015, с. 314], «*Россию питают души ее сыновей – ими она живет. Не праведниками живет, а проклятыми*» [Прилепин, 2015, с. 345]. Однако самые высокопарные и афористичные обобщения Сашка произносит, шепелявя, беззубым ртом, дивясь обилию шипящих звуков в русском языке, итаким образом вновь обнаруживает

младенческую сущность. Своеобразное объяснение Сашкиной прозорливости в одном из интервью дает сам Прилепин: Сашку сильно ударили по голове – вот и пришло политическое озарение, вот и родились в его разбитой голове *«смертельно важные вещи»*, чуждые детскому Санькиному сознанию.

Откуда у заброшенного, малообразованного недоросля, «безотцовщины» такие емкие философско-поэтические аллюзии к поэтам серебряного века? Например, *«Парки дряхлые, прядите»* (*«Будь что будет – все равно. / Парки дряхлые, прядите / Жизни спутанные нити, / Ты шуми, веретено»*) (Д. Мережковский [Мережковский, 1993]), или *«Русь бредит Богом, красным пламенем, / Где видно ангелов сквозь дым..»* (*«Русь бредит Богом, красным пламенем, / Где видно ангелов сквозь дым.../ Они ж покорно верят знаменьям, / Любя свое, живя своим»*) (Н. Гумилев [Гумилев, 1989]). И вновь Прилепин дает не самое убедительное объяснение: Сашка – «профессорский сынок».

Бунтарская сущность Сашки, который настолько плохо себя знает, что не может мысленно «собрать» собственное лицо¹, в точности отвечает психологической зарисовке революционера «на время, для сего дня», данной Горьким в «Несвоевременных мыслях»: «Он прежде всего обижен за себя, за то, что не талантлив, не силен, за то, что его оскорбляли <...>. Он весь насыщен, как губка, чувством мести и хочет заплатить сторицею обидевшим его. Идеи, принятые им только в разум, но не вросшие в душу его, находятся в прямом и непримиримом противоречии с его деяниями, его приемы борьбы с врагом те же самые, что применялись врагами к нему, иных приёмов он не вмещает в себе. Взбунтовавшийся на время раб карающего,

¹ *«Не было такого зеркальца, чтобы разглядеть свое отражение. Словно на это зеркальце наступили сапогом, раздавили его. И, силясь рассмотреть себя в осколках, можно было увидеть лишь непонятные черты, из которых не составить лица»* [Прилепин, 2015, с. 109]. В финале романа эта метафора поддерживается образом «обезличенного» Костенко: *«Меня били деревянной палкой по лицу. Призывали немедленно распустить партию <...> Теперь у меня нет лица»* [Прилепин, 2015, с. 346].

мстительного бога, он не чувствует красоты бога милосердия, всепрощения и радости. Не ощущая своей органической связи с прошлым мира, он считает себя совершенно освобожденным, но внутренне скован тяжелым консерватизмом зоологических инстинктов¹, опутан густой сетью мелких, обидных впечатлений, подняться над которыми у него нет сил» [Горький, 1918].

Сашка всегда солидарен с себе подобными, всегда на стороне слабых и притесняемых. В этом отношении показателен эпизод драки с кавказцами, когда вместе с Сашей и компанией за решеткой в КПЗ оказывается подросток-кавказец, с которым Сашка успевает познакомиться: товарищ по несчастью – тезка Саньки. Ребята относятся к мальчику вполне дружелюбно, не причиняют ему никакого зла. Эта сцена заодно позволяет Прилепину развенчать некоторые мифы, окружающие молодежные движения и субкультуры в России, показать, что национал-патриотическое движение не имеет отношения к фашизму. Однако провокативная переключка: «СС» («союз созидателей»), чья деятельность в основном связана с бессмысленным разрушением / «эсэсовцы» – обывательское прозвище участников движения – все же наводит на определенные размышления.

Духовная эволюция героя раскрывается отчасти через цветовую символику. В начале романа – доминирует революционный красный (алый) цвет в сочетании с черным, однако это траурно-торжественная гамма как будто обесценивается, отражаясь в «случайных» реалиях, например, – алых шторах разоренного кафе или красных трусах бегущего куда-то спортсмена (кстати, автобиографический герой Э. Лимонова тоже носит красные трусы), красной машине «нового русского», пытавшегося остановить хулиганов и пр. В финале романа цвет революции становится красно-

¹ Ср. «В наше время идеологичны... инстинкты! Моторика! Интеллектуальное менторство устарело, исчезло безвозвратно» [Прилепин, 2015, с. 183], – утверждает Саша в одной из своих цветистых «проповедей», отказываясь формулировать политическую идею «союзников».

коричневым, как запекшаяся кровь – менее контрастным, более тусклым, увядшим. Красно-коричневый здесь не столько пропагандистское клише, сколько цветовой код, фон, передающий нарастающий драматизм событий. Меняется в романе и «цветовой» образ Сашки – в детстве он – аляной, потом – русский, в финале романа – черный. От детского выгорания под лучами солнца герой приходит к выгоранию духовному, выгоранию в огне революции, до полной опустошенности, до черноты.

С точки зрения Р. Сенчина, «особенно сильны в романе главы о вымершей уже среднерусской деревне, которая веками была кормилицей и оплотом страны. Уже не поднимающийся с постели дед Саньки олицетворяет то ушедшее поколение, которое умело и работать, и воевать, и терпеть голод. А после него – провал, вязкие, мелкие волны рождающихся и умирающих (быстро гибнущих) людей» [Сенчин, 2006]. Распутинская щемящая тоска прорывается в рассказе бабушки о череде деревенских смертей, так же нелепо («от водки») ушли и ее дети. Многие деревенские ребята погибли, разбившись на мотоциклах. И эта программная тема осиротевшей деревни вновь поддерживается архетипом ребенка, ставшего частью печальной декорации и в тоже время продолжением Сашиной регрессивной рефлексии: *«Среди этого медленного и почти завершившегося распада ребенок смотрелся странно, стыдно и неуместно»* [Прилепин, 2015, с. 34]

Жизнь и смерть, начало и конец, юность и старость не вступают в романе в причинно-следственные отношения, не являются вещами взаимообусловленными, но представлены как неделимое целое. Вся образная система романа встраивается в монолит – жизнь / смерть: например, скрывающийся по задворкам от милиционеров Сашка, который *«зачем-то тронул ржавый скелет качелей и несколько секунд еще слышал за спиной ритмичное поскрипывание»* [Прилепин, 2015, с. 20], этим странным жестом демонстрирует континуальное единство горячей энергии мчащихся по жизни, перемахивающих через «детские» препятствия (сцена погони у Прилепина сосредоточена на детской площадке), летящих без оглядки

юных экстремалов и «ржавого скелета» смерти, настигающей всякого – стремящегося от нее убежать или пассивно ее принимающего. Есть в романе и более впечатляющие контексты: «*В соседней комнате умирал дедушка. Саша с аппетитом ел*» [Прилепин, 2015, с. 39]. Аналогичная мизансцена возникает и в эпизоде похорон Сашкиного отца – измученная похоронная «процессия» из трех человек закусывает, разложив продукты прямо на крышке гроба.

Похороны отца Сашки – наиболее глубокий в эмоциональном отношении и выдающийся в художественном решении дискурс романа, по силе воздействия и композиционной завершенности напоминающий вставную новеллу. Сашка недавно вернулся из армии. Отец-сердечник, не пережив очередного запоя, внезапно умирает. Хоронить отца решено в деревне, рядом с погибшим братом. Дороги в деревню, как водится, – нет. В слякотном декабре проехать по проселочной дороге невозможно. Водитель автобуса оставляет гроб прямо на дороге и возвращается в город. Сашка и ученик отца – аспирант Безлетов (единственный человек, вызвавшийся помочь с похоронами), рискуя погибнуть от холода, на веревке протащили гроб более десяти километров по заснеженному лесу.

Жизнь и смерть идут рука об руку. Высокие человеческие обязательства, сыновний долг, преданность ученика, вопреки рассудку, вынуждают героев преодолевать нечеловеческие трудности: «*Настоящие русские похороны... <...> русские проводы*» [Прилепин, 2015, с.102] выводят роман за пределы тенденциозности, идеологической ограниченности, приподнимая его над суетностью бессмысленной идейности посредством непреходящих вопросов бытия, бесспорных ценностей родства, отечества, любви, которая сильнее смерти.

Спасение приходит неожиданно, даже вносит в эту предельно напряженную ситуацию элемент мистики – в деревне, как от толчка просыпается старый друг умершего отца: с глубокого похмелья поднимается, набрасывает шубейку на голое тело, запрягает лошадь и вызывает горе-похоронную процессию. Вера, которая

трансформируется в тупое упрямство Сашки, высветляет этот, казалось бы, полный драматизма и безысходности сюжет. В санях, рядом с отцовским гробом, Саша лежит на боку, «как в детстве» [Прилепин, 2015, с. 107].

Этот эпизод – сердце романа. Чистая человеческая нота здесь возвышает Сашку над всеми безыдейными революциями (идею своей партии не может сформулировать ни один «союзник»). Вневременное, внеисторическое, нематериальное выходит в этой сцене на первый план. Священный долг всякого человека – это долг перед предками, как у Пушкина:

*Два чувства дивно близки нам,
В них обретает сердце пищу:
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам*
[Пушкин, 1997].

Проводы отца как будто расставляют все важные приоритеты в мировоззрении Сашки: «*Неразрешимых вопросов больше не возникало: Бог есть. Без отца плохо. Мать добра и дорога. Родина одна*» [Прилепин, 2015, с. 109]. С тех пор единственной бесспорной «животворящей святыней» для все еще незрелого, духовно не окрепшего, ищущего своего личностного отражения в экстремизме Саши становятся могилы предков – сакральное метафизическое основание «*все потерявшей*» России¹.

Оглушенный горем Саша, неведомо откуда нашедший силы на эти «*русские проводы*», всю жизнь (как, собственно, и его товарищи)

¹Тема могил усиливается рефреном в сцене политической дискуссии в больнице: «Мне показалось, что вы пришли, чтобы создать новую почву, взамен старой, потерявшей свое плодородие, вообще все потерявшей. – Кроме могил, – сказал Саша. – Да-да, кроме могил, – согласился Лева и сразу поехал дальше, вдогонку за своей мыслью» [Прилепин, 2015, с. 180].

ощущает себя «безотцовщиной»: *«Мы – безотцовщина в поисках того, чему мы нужны как сыновья»* [Прилепин, 2015, с. 138].

Безотцовщина, в понимании Прилепина, явление, конечно, более широкое по сравнению с отдельно взятой Сашкиной судьбой. Понятие «безотцовщина» распространяется на все молодое поколение, забытое, по мысли Прилепина, современной Россией. Показательно в этом отношении то, что Сашка, как и многие другие герои произведений Прилепина, никогда не были по-настоящему близки с отцом: *«Саша всегда ощущал себя несусветной дворнягой <...> Так сложилось: отец не нуждался в общении, а Саша не навязывался; впрочем, можно и наоборот – отец не навязывался, а Саша тогда не нуждался еще»* [Прилепин, 2015, с. 66], *«По большому счету, между ними не было никаких личных отношений <...> Все дети росли как Маугли»* [Прилепин, 2012, с. 56] («Допрос»), *«Каждый день отец играл в большой комнате двухпудовой гирей, всячески подбрасывая ее вверх и ловко ловя, но мне всегда было жутко, что она вырвется, пробьет стену и убьет маму на кухне»* [Прилепин, 2012, с. 116] («Лес»).

В «Саньке» Прилепина разворачивается эдипальный конфликт, иносказательно представленный Г. Гачевым как сыновняя любовь народа к матери-родине и мужская ревность к ней по отношению к государству. Недовольство народа (наиболее сильной, энергичной, пассионарной его составляющей) правительством (не важно – монархическим, тоталитарным или демократическим) неизбежно. Сашка как рупор идей «союзников» подчеркивает обоснованность собственных притязаний на отцовское место рядом с Родиной-матерью («*“...это не мое государство. Оно чужое... Или ты ему чужой, Саш?” “Нет, не я. Оно чужое всем. Его надо убить”*» [Прилепин, 2015, с. 189]) и пытается осмыслить отношение к России в новом качестве: *«Если ты чувствуешь, что Россия тебе, как у Блока в стихах, жена, значит, ты именно так к ней и относишься, как к жене. Жена в библейском смысле, к которой надо прилепиться, с которой ты повенчан и будешь жить до смерти. Блок это гениально*

понял – о жене. Мать – это другое – от матерей уходят. И дети другое – они улетают в определенный момент, как ангелы, которых ты взрастил. А жена – это непреложно. Жена – та, которую ты принимаешь» [Прилепин, 2015, с. 185].

Все прилепинские мальчики наследуют отцовские черты, но неизменно остаются отвергнутыми отцом и испытывают смешанное чувство любви-ревности к матери. Адресованные матери строки Прилепина в разных его произведениях исполнены проникновенного лиризма и бесконечной нежности, граничащей с жалостью и чувством вины. Так, например, в повести «Восьмерка» образ матери метонимически исчерпывается *«тонкими застиранными, жалостливыми материнскими пальцами»* [Прилепин, 2015, с. 179]. Усиленной проекцией темы матери в ее архаизированном варианте является образ бабушки Саша, статусность которого подчеркивается в заголовке романа (только бабушка называет героя *«Санькой»*). Однако бабушка, как и отец, не принимает Сашку, не окружает его безусловной любовью, но видит в нем лишь тусклое отражение безвременно ушедшего сына: *«Бабушка любила сыновей. Саша был для бабушки невнятным напоминанием о том времени, когда семья была полна и сыны жили. Но она не в силах была наделить Сашу чертами его отца, почувствовать в нем свою – отданную сыну и проросшую во внуке – кровь. Саша был отдельным человеком, почти уже отчужденным... Очень редко бабушка взглядывала на Сашу с надеждой, что покойный сын проявится в облике внука, подаст знак, но тут же осекалась: “Не он, не он...” Саша это понимал и принял тихую, почти не осязаемую, тоньше волоса, отчужденность бабушки спокойно...»* [Прилепин, 2015, с. 42]

На фоне суровой элегичности сцены похорон отца, особенно жестким до цинизма выглядит финальный эпизод романа, когда Сашка, которого Бог отводит от политического убийства, собственноручно выбрасывает из окна здания администрации Безлетова, волею судеб оказавшегося «по другую сторону баррикад». Сашка расправляется с человеком, плечом к плечу с которым вез по зимнему лесу отцовский гроб, единственным человеком, с которым

отец был дружен, тем, кто неоднократно пытается удержать Сашку от «безрассудства» в память об отце. Безлетов олицетворяет связь поколений (не случайно, в его фамилии «снимается» возрастная определенность, утверждается вневременное начало), и Сашка разрывает эту связь (перед расправой он стреляет в цепочку наручников).

Тема Бога (веры) и безверия в исповедальной топике романа представлена тоже неоднозначно. В финале романа Сашка-захватчик (значение имени Александр – защитник) кладет в рот крестик. Интересно, что незадолго до этого эпизода Сашка обнаруживает пропажу гильзы из автомата убийцы рижского судьи, которую он подбирает на месте преступления и носит с собою как талисман, а потом в здании администрации Олег выстреливает в портрет президента и отдает гильзу Сашке.

«Человек – это огромная, шумящая пустота, где сквозняки и безумные расстояния между каждым атомом. Это и есть космос. И мы точно так же живем внутри страшной, неведомой нам, пугающей нас пустоты. Но на самом деле мы дома, мы внутри того, что является нашим образом и нашим подобием» [Прилепин, 2015, с. 174], – так чувствует Сашка. Эти метафизические рассуждения с передергиванием библейского претекста отсылают к пелевинскому роману «Чапаев и пустота» (Чапаев как некая мифологическая реконструкция занимает особое место в тексте романа Прилепина¹),

¹*«Включил телевизор, щелкал, прыгая с канала на канал, как кузнечик на помойке. И вдруг вылетел на черно-белое изображение, усатое лицо, много вооруженных людей увидел, Анку с пулеметом. «Чапаев», да, было такое кино. Саша вдруг заинтересовался, хотя видел этот фильм в детстве много раз. Но с той поры «Чапаева» лет десять не показывали. С каким-то странным чувством, почти не вникая в происходящее, а, вернее, откуда-то зная его наперед почти дословно, Саша смотрел на экран. Фильм при всей своей предсказуемости завораживал и Саша не мог понять, отчего. Еле ощутило подрагивало где-то внутри, под ложечкой, какая-то смутная жилка дрожала слабо. Смотрел жадно, ловя каждый жест. И когда, в самый замечательный*

отвечают самым актуальным тенденциям современной литературы. С другой стороны, тема революции, оправдания убийства во имя идеи, рассудочность и горячность, свойственные психологии революционера, бесспорно, близки маргинальному мышлению героев Достоевского. Герои Прилепина идут по пути ставрогинщины, причем, ставрогинщины, лишенной «романтического демонизма». По мнению Г.М. Фридендера, именно непримиримый индивидуализм, ненависть «к лицемерным устоям общества, в котором он вырос и воспитался», «анархическое отрицание старой, лицемерной морали» стали причиной страшного преступления Ставрогина [Фридендер, 1991, с. 105–124]. Сашка один у себя есть. Он один на один со своей экзистенциальной пустотой, отсюда ставрогинское отчаяние и суицидальная обреченность.

Издевательства над Сашкой, смакуемые автором романа, напоминают страсти Христовы – Сашу «распинают» у дерева, срывают одежду, наносят жестокую рану в грудь. Танатологическая обреченность юных «эсэсовцев» сродни суицидальности Ставрогина. В одном из автокомментариев к образу Ставрогина Достоевский писал: *«Это целый социальный тип (в моем убеждении), наш тип, русский, человека праздного, не по желанию быть праздным, а потерявшего связи со всем родным и, главное, веру, развратного из тоски, но совестливого и употребляющего страдальческие судорожные усилия, чтоб обновиться и вновь начать верить»* [Достоевский, 1985, с. 232]. Сашина верность революции

момент фильма, Чапай вылетел на коне, в развевающейся бурке, навстречу противнику, во главе краснознаменных, диких, красивых, с шапками наголо, – когда Саша увидел это, он вдруг разрыдался и плакал счастливо, чисто и нежно, не в силах остановиться. «Господи, да что же это? – спросил. – Что же я так плачу?». Посмотрел еще немного, успокаиваясь с трудом, улыбаясь иногда тихо. Выключил экран – там Чапая убивают, ни к чему смотреть, еще сердце остановится к черту» [Прилепин, 2015, с. 267–268].

противопоставляется иудствующему Ставрогину. В отличие от последнего, предавшего собственные идеалы, погрязшие в трясине бесконечной рефлексии, Саша остается со своей инфантильно-бессмысленной «революцией» до конца. По версии Л.И. Сараскиной, «Фамилия «Ставрогин» (от греч. σταυρός – крест) намекает на высокое предназначение героя» [Сараскина, 2009]. Сашка в финальной сцене романа дается «крупным планом» с крестом во рту. «Бесь» как интертекстуальный маркер тоже возникают в романе неоднократно: Сашка говорит о бесах в телевизоре, имея в виду членов правительства и видных политических деятелей, бесами же называют Сашкину орду.

Как будто отталкиваясь от конвульсивной, самоуничижительной и самовозвышающей риторики «отрицательного русского Фауста» в «Бесах» Достоевского, исповедальное начало в романе Прилепина поддерживается элементарной мифологичной персеверацией в троекратных повторах-усилениях образов-переживаний, приносящих герою душевную боль: три сына было у Сашкиной бабушки (все трое умирают от водки), трижды «Бог отводит» Сашку от греха (и Сашка внутренне спорит с Ним, тщетно пытаясь отречься, постоянно к Нему обращается в мыслях) – от предательства, от убийства, от подлости. Перед захватом Сашка все же решает нарушить христианскую заповедь – «не укради» – идет на бессмысленное преступление: грабит состоятельного покупателя ночного супермаркета. Трижды в романе совершается ритуальное убийство президента – его чучело сажают на кол, ему на голову бросают пакет с помоями, в одном из финальных эпизодов Олег выстреливает в портрет президента (в лоб).

Интересно, что восприятие литературы в целом Прилепина (или то восприятие, которое он афиширует) – несколько мальчишески-наивное (массовое, обывательское): в литературе его привлекает *«месиво и крошево, чтобы она (литература – Е.М.) «разрывала на части»*. Так, например, в творчестве Шукшина ему ближе *«Любавины», «Я пришел дать вам волю»* – с точки зрения филологической, вещи более слабые, менее самостоятельные

(недописанные, не отточенные, неотшлифованные) как этап становления Шукшина-романиста, а изумительные, тонкие, по-пушкински афористичные шукшинские рассказы вызывают у современного писателя раздражение.

Подростковая риторика проступает как в поэтической «целомудренности» («...прошел дождь – тихий, мягко проищуриавший, веселый и нежный, будто четырехлетний мальчик проехал мимо на велосипеде» [Прилепин, 2015, с. 152]¹), так и в стилистической небрежности Прилепина. Он сам признает, что не перечитывает свои тексты, поэтому в них так много грамматических ляпов и опечаток («придти», «дымящееся кофе» и пр.). Писатель не вымарывает и не выбраковывает тексты своих произведений, демонстрируя тем самым самоуверенность юношеского максимализма. Язык Прилепина идеально передает впечатление свойственной переходному возрасту неопрятности, несобранности и несдержанности. Сложно судить, является ли прилепинская манера литературной имитацией, работой «под наив» (в духе Лимонова, Лу, столь чуждого Прилепину Шукшина) или же служит отражением мироощущения самого писателя, в котором признаки незрелого письма выступают в качестве психологической регрессии.

Инфантильная экзистенция литературного пространства Прилепина, безусловно, имеет самое прямое отношение к «натужной моложавости» постмодернизма: «Поссорившаяся сама с собой современная культура потеряла к себе уважение и оставила искусство без больших взрослых тем» [Прилепин, 2015, с. 87], однако счастливым парадоксом творчества писателя является пронзительная исповедальность, которая через это детское, незащищенное, откровенное, через ошеломляющее «метафизическое сиротство» прорывается к «большой» литературе, со свойственной ей

¹Ср. «Когда я ложился спать, головой в большую подушку, сердце билось с таким звуком, как если бы ребёнок, скорей всего мальчик, красивым зимним утром, в тихой, ещё сонной деревне, идёт в валенках по крепкому, розовому снежку. Хруст. Хруст» [Прилепин, 2015, с. 99]

«недосказанностью подлинного искусства» [Вайль, 1991]. Исповедальность в романе Прилепина «Санька» служит гарантом его литературности: через субъективное начало Прилепин выводит произведение на уровень общечеловеческий, оставляя далеко позади тенденциозность политической проблематики, формирующей его тематический каркас.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Басинский, П. Новый Горький явился / П. Басинский // Российская газета. – 2006. – № 4066 (15 мая).

Беломлинская, Ю.М. «Санька» // Беломлинская, Ю.М. По книжному делу. – СПб – М.: Лимбус Пресс, 2008. – С. 20–24.

Беляков, С. Две души Захара Прилепина [Электронный ресурс] / С. Беляков // Частный Корреспондент (19.02.2009). – URL: http://www.chaskor.ru/article/dve_dushi_zahara_prilepina_3661 (27.04.2015).

Вайль, П. Уроки изящной словесности / П. Вайль, А. Генис. – М.: «Независимая газета», 1991 [Электронный ресурс] // Lib.Ru: библиотека Максима Мошкова – URL: <http://lib.ru/PROZA/WAJLGENIS/literatura.txt>. (27.04.2015).

Гачев, Г. Национальные образы мира (Космо-Психо-Логос) / Г. Гачев. – М.: Советский писатель, 1988. – 396 с.

Генис, А. Вавилонская башня: искусство настоящего времени / А. Генис. – М.: «Независимая газета», 1997. – 256 с.

Горький, М. Несвоевременные мысли / М. Горький. – Новая Жизнь. – № 109 (324). – 1918. – 6 июня (24 мая).

Гумилев, Н. Старые усадьбы / Н. Гумилев // Гумилев, Н. Стихотворения и поэмы. – М.: Современник, 1989. [Электронный ресурс] // Русская поэзия. – URL: <http://rupoem.ru/gumilev/doma-kosyevdvetazhnye.aspx>. (27.04.2015).

Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. / Ф.М. Достоевский. – М.: Наука, 1985. – Т. 29 (II). – 388 с.

Замшев, М. Дважды два – восемь / М. Замшев // Литературная Россия. – №13 (28.03.2008).

Князев, С. Камикадзе / С. Князев [Электронный ресурс] // zaharprilepin.ru: официальный сайт писателя. – URL: <http://www.zaharprilepin.ru/ru/prensa/sankya/hronika.html>. (27.04.2015)

Кучерская, М. По острому ножу / М. Кучерская // Ведомости – 2014. – № 3573 (18.04.2014).

Мережковский, Д. Парки // Русская поэзия серебряного века 1890–1917. Антология / Ред. М. Гаспаров, И. Корецкая и др. / Д. Мережковский – М.: Наука, 1993 [Электронный ресурс] // Русская поэзия. – URL: <http://rupoem.ru/merezhkovskij/all.aspx#bud-chto-budet>. (27.04.2015).

Осипов, А. Огонь и дым Александра Проханова [Электронный ресурс] / А. Осипов // Портал ISRAland– израильские новости. – 04.06.2006 – URL: <http://www.isra.com/lit-29584.html>. (27.04.2015).

Прилепин, З. Допрос / З. Прилепин // Прилепин, З. Восьмерка. Маленькие повести. – М.: Астрель, 2012. – 352 с.

Прилепин, З. Лес / З. Прилепин // Прилепин, З. Восьмерка. Маленькие повести. – М.: Астрель, 2012. – 352 с.

Прилепин, З. Об Эдуарде Лимонове [Электронный ресурс] / З. Прилепин // Наша Рязань: Рязанский новостной портал. – URL: <http://www.nasharyazan.info/novost154.html>. (27.04.2015).

Прилепин, З. Санька / З. Прилепин. – М.: АСТ, 2015. – 349 с.

Прилепин, З. Тень облака на другом берегу / З. Прилепин // Прилепин, З. Восьмерка. Маленькие повести. – М.: Астрель, 2012. – 352 с.

Пушкин, А. Два чувства дивно близки нам // А.С. Пушкин / А.С. Пушкин. Сочинения: В 3 т. – СПб.: Золотой век, Диамант, 1997. [Электронный ресурс] // Русская поэзия. – URL: <http://rupoem.ru/pushkin/dva-chuvstva-divno.aspx>. (27.04.2015).

Сараскина, Л.И. Ставрогин / Л.И. Сараскина [Электронный ресурс] // Литературные герои: гуманитарные словари и энциклопедии.

– URL: http://onlineslovari.com/literaturnyie_geroi/page/stavrogin.478.
(27.04.2015).

Сенчин, Р. И вновь продолжается бой / Р. Сенчин
[Электронный ресурс] // zaharprilepin.ru: официальный сайт писателя. –
URL:

http://www.zaharprilepin.ru/ru/prensa/sankya/literaturnaya_rossiya.html.
(27.04.2015).

Фридлиндер, Г.М. Достоевский / Г.М. Фридлиндер // История
всемирной литературы. – Т. 7. – М.: Наука, 1991. – С. 105–124.

ТЕКСТ. ИНТЕРТЕКСТ

Н.Ю. Абузова¹

Алтайский государственный педагогический университет

**КАТАСТРОФИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
В СТИХОТВОРЕНИЯХ Ф.И. ТЮТЧЕВА**

В статье рассматривается проблема катастрофизма в лирике Ф.И. Тютчева с точки зрения литературной традиции, заложенной в поэзии XVIII века темой времени, поэтического мировидения и мировоззрения Тютчева. В качестве основополагающего выделен мотив завершенности мира.

Ключевые слова: модель мира, время, пространство, день, ночь, хаос, видение, катастрофа.

N.Yu. Abuzova

Altai State Pedagogical University

**CATASTROPHIC COMPLEX IN F.I.
TYUTCHEV'S POEMS**

The article considers the problem of catastrophism in F.I. Tyutchev's lyrics from the point of view of the literary tradition marked in the poetry of the XVIII century by the subject of time, by Tyutchev's poetic outlook. The motive of completeness of the world is allocated as fundamental.

Key words: world model, time, space, day, night, chaos, vision, accident.

¹ Наталья Юрьевна Абузова, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Алтайского государственного педагогического университета

В целом ряде стихотворений Ф.И. Тютчева отмечается тяга к ночной, катастрофической тематике, образности, катастрофической ситуации. Выделяются отдельные параметры устойчивой модели мира – катастрофизм бытия, кризисность сознания, что, в целом, позволяет выделить в его лирике ночных «видений» катастрофический комплекс.

В творчестве Тютчева библейские катастрофические сюжеты подвергаются своеобразной переработке: в ранних стихотворениях поэт следует за первоисточниками (Книга Бытия, Откровение Иоанна Богослова), сохраняя при этом религиозную семантику картин и риторичность оды. В дальнейшем же творчестве его интерес сосредотачивается на образе смерти (равно *безумие, болезнь*), важном для понимания человеческого бытия. Стихотворения выходят за рамки оды, приобретая элегическую тональность¹.

Так, ученическое стихотворение Тютчева «На новый 1816 год» (начало 1816) посвящено торжественной дате – наступлению Нового года. В связи с этим оно звучит торжественно-дидактически, подобно ломоносовско-сумароковской оде. Зачин стихотворения – победа нового года, *младого сына солнца*, над старым годом. Однако это явление не несет радости лирическому субъекту, так как *течение вратящихся времен* роковое, в понимании человека (Новый год «слетает с урной роковой» – образ *урны* связан с мотивом смерти). «Устав небес священ...» [Тютчев, 1980, с. 289] – закон божественно-гармоничной вселенной непреложен. Время сразу осмыслено Тютчевым как непрекращающийся поток.

Философствуя на тему времени, используя при этом принцип двупланной символической семантики, Тютчев представляет время в виде *Крона злого, грозного*, пожирающего своих детей. По аналогии, в стихотворении Крон-Хронос-Время проглатывает века: «*Века*

¹ Трагический сюжет, повествующий о смерти, о разрушении вызывает элегическое настроение. Н. Фрай описывает следующим образом: «Элегическому началу часто сопутствует смутное, со всем примиряющее, грустное ощущение уходящего времени, когда старое сменяется новым и необходимо подчиниться этому новому» [Фрай, 1987, с. 236].

рождаются и исчезают снова...» [Тютчев, 1980, с. 289]. Мифологическая семантика времени позиционирует время как силу, постоянно вмешивающуюся в гармонию мира и разрушающую его, переводя в руины. Образ титана открывает катастрофическое значение всепожирающего и неумолимого времени, и само время переживается как катастрофа. Другой, латентный, микросюжет о Кроне – его царствование на Островах блаженных – привносит дополнительное значение в семантику тютчевского времени: оно означает счастливое, благодатное, но прошедшее, невозвратимое время. Тютчев, напоминая о великих городах – Вавилоне, Мемфисе, Илионе – символах счастливого времени, – говорит о конце золотого века. «Временная» риторика (*пустынный ветер, руины развалины с колючими тернами* вместо процветающего города) формирует деструктивно-катастрофическую точку зрения на мир: *«Всё рушится...»* [Тютчев, 1980, с. 289], закрепляя катастрофическое сознание. Так, в стихотворении «Цицерон» (1830) гибель Рима, города, подобного Вавилону, Мемфису, Илиону, – гибель мира. Тютчевский катастрофический комплекс обогащается темой Армагеддона, являющейся разновидностью темы катастроф: *бури гражданские и тревоги, закат звезды...кровавый, минуты роковые.*

Поэт не тяготеет к катастрофической «живописи», он фиксирует только последствия процесса разрушения – руины, символизирующие эфемерность человеческой жизни перед вечностью. Популярный в XVIII в. мотив приобретает завершение во второй части стихотворения, отсылающей к державинскому *«сыну роскоши»*. Ад, который определен *смертному сладострастному*, и есть сам хаос – мировое уродство. Он проникает, с точки зрения поэта, и в мир, и в духовную жизнь человека. При этом именно через человека в силу его неблагочестивости хаос и прорывается в мир. Высказывая общеизвестные этические соображения по поводу греха, поэт декларирует: жизнь бессмысленна перед вечностью (*«Всё рушится, падет под дланию твоей!»* – т.е. вечности) и вдвойне бессмысленна, если её проживать недобродетельно. Адская риторика у Тютчева соответствует библейской: *«секира изощрена, / На тонком волоске*

висяща над главой», плоть человеческая «*в язвах изможденна*», покрыта кипящим роем червей, *растерзанные члены, вечный вопль, кровавы тени* [Тютчев, 1980, с. 290] – такова расплата недобродетельного человека за грехи. Бесконечные мучения грешника в аду осмысляются как безысходный круговорот времени: «*Там вечно будешь зреть секиру изощренну...*», «*И вечный вопль пронзит твой слух!*» [Тютчев, 1980, с. 290]. С точки зрения мифологической риторики ужасов ада, Тютчев развивает державинскую идею «*на то, чтоб умереть, родился*».

У Тютчева само время коррелирует со смертью. Впоследствии чувство времени как роковой, разрушающей стихии, заложенное в этом раннем стихотворении, проявляется во всем творчестве поэта.

В 1855 г. Тютчев вновь обращается к теме нового года стихотворением «На новый 1855 год». Более позднее «новогоднее» стихотворение – видение неутешительного будущего уже свободно от одической заостренности. Тютчевский текст выстроен как диалогическая реплика на свое собственное стихотворение «На Новый 1816 год». Вновь возникает образ *секиры изощренной* – знака *божьих кар*: «... *два меча: / Один – сражений меч кровавый, / Другой – секиру палача*» [Тютчев, 1980, с. 140].

Тютчевское «грозовое» предчувствие новых времен лишено надежды на благополучное течение жизни: «*Гроза ревет, гроза растет...*» [Тютчев, 1980, с. 139]. Поэт как бы наоборот прочитывает притчи о рождении Христа и его крестном подвиге: он, пародируя, проецирует фигуру Нового года на личность Христа, делая Новый год новым Миссией. Рождённый в *железной колыбели, с чертами ужасно-строгими*, новый год становится не спасителем людей, а их погубителем («*как поздний мститель*»). На его *руках и на челе* кровь не от ран, а от жертвоприношений. Он несет «*войны тревоги*» и «*божьи кары*». Написанное под впечатлением Крымской войны, стихотворение актуализирует восприятие современных Тютчеву политических событий в эсхатологическом свете, поэтому закрепляется апокалиптическая риторика и мифология: *Судьба, гроза,*

громы, железная колыбель, кровь, война, тревоги, воитель, божьи кары, мститель, удар, битвы, расправы, сражения, меч кровавый, секира палача, слова роковые, замогильный сон. Поэт-провидец утверждает, что человечество *слепо пред Судьбою*, и попытка заглянуть за край бездны заканчивается неудачей. Прорицание поэта – транслирование *бреда пророческого духов*, смысл которого невнятен для человека: *«Слова неясны роковые, / И смутен замогильный сон...»* [Тютчев, 1980, с. 140].

Переживанием рубежа жизни, которое несёт *новый год*, – в стихотворении Тютчева намечен мотив рубежного сознания как главного компонента катастрофического комплекса. Его признаком является обострение предчувствий, метафизическое ощущение катастрофы, выливающееся в стихотворные «предсказания», «видения», «сны».

В стихотворении «Сны» формируется устойчивый набор ключевой лексики, поэтический синтаксис («Как ... так»), основные образы-корреляты: *ночь, сон, океан, стихия, хаос, бездна*.

Стихотворение «Сны» (начало 1830) открывает группу стихотворений о присутствии хаоса в мире – и в ночном, и в дневном его существовании.

Рефлексируя, поэт догадывается о присутствии хаоса в жизни людей и их беспомощности перед стихией. Ряд катастроф у него пополняется грозой, бурей, сменой времени суток, обнажающими на время деструктивное, стихийное начало в природе. Однако и в размеренном течении жизни, не отмеченном подобными всплесками «эмоций» природы, хаос наличествует. Лирический субъект в этой ситуации позиционируется маргиналом – он ощущает себя на пределе времени, жизни.

В «Снах» ночь, снимающая всяческие границы между явлениями природы и состоянием души человека, выявляет общее свойство снов и океана как стихии, проявления хаоса как бессознательности. Здесь нет пейзажа как описания местности, вместо него – одическо-элегический обобщенный условный пейзаж. Картина мира по-ломоносовски величественна, но в то же время, это уже

тютчевский ландшафт потрясённой души, прозревшей связь с вечностью:

*Небесный свод, горящий славою звездной,
Таинственно глядит из глубины, –
И мы плывём, пылающею бездной
Со всех сторон окружены*
[Тютчев, 1980, с. 57].

«Горящий», «пылающая» – знаковые эпитеты тютчевской огненной стихии, маркирующие хаос и ассоциирующиеся с падающими на землю горящими звездами Апокалипсиса. И в то же время, мерцание *пылающей бездны* – мерцание тайного смысла вселенской жизни, недоступного человеку: «*Небесный свод... / Таинственно глядит из глубины*» [Тютчев, 1980, с. 57].

В стихотворении «Male Agia» (1830) поэт вновь обращается к осмыслению стихийного начала мира и выявляет такой аспект хаоса, как его скрытость. На хаос и бездну всегда накинута миражная, обманчивая покров, который парадоксальным образом лишает стихию не только лица, но и имени: «*Над этой бездной безымянной, / Покров наброшен златотканый...*» («День и ночь», начало 1839 [Тютчев 1980, с. 96]). В этом случае роль покрыва выполняет день (СР: «*блистательный покров*» в стихотворении «День и ночь»). В «Male Agia» день – «*ткань лёгкая*», которая «*образ прикрывает*» хаоса, бездны, до времени утаивая от *сынов Земли «приход ужасный свой»* [Тютчев, 1980, с. 69]. В стихотворении хаос появляется под разными масками: *Зло, Смерть, Судеб посланник роковой*, и можно только догадываться, рисовать в своем воображении те кошмары, которые с ними связаны. При этом Тютчев не называет имена посланников хаоса – Ночи, Морфея, Танатоса.

Стихотворение «Male Agia» – редкое явление в лирике Тютчева с точки зрения откровения о хаосе, стоящее в одном ряду с онтологическим «Днем и ночью». Для поэта обычно, когда инобытие вторгается в мир гармонии в момент «*смятения*» в природе. Здесь же момент вторжения хаоса в дневной мир тщательно скрыт. Наблюдая за таинственной жизнью мира, Тютчев совершает паразитическое

открытие: прекрасная *дневная* природа райского вида (*цветы, радужные лучи, источник, прозрачный, как стекло, высокая, безоблачная твердь*, место, где *грудь... легко и сладко дышит*, где *тёплый ветер, запах роз*) изначально несет в себе смутное ощущение близости хаоса – «*незримо / Во всём разлитое, таинственное Зло*» [Тютчев, 1980, с. 69]. Знаками его является неподвижность как проявление сакрального, вечного: источник как *стекло*, небо – безоблачная *твердь*. Поэт предполагает, что, может быть, природа и подаёт человеку знаки явления хаоса, но человек не в силах их разглядеть. И как раз в этом и состоит *ужас* и *последняя мука* человека.

Тютчев сосредоточивается на познании тайны бытия, усиливая условность создаваемой модели мира: лирический субъект отказывается от многообразия и универсальности картины, сосредотачиваясь на оттенках, частных деталях. Именно они и показывают изменения в мире – и вновь тютчевская катастрофическая поэтика подтверждает бесконечность бытия.

День – время ощущения присутствия хаоса, ночь – время его обнажения. По своему колориту стихотворение «Как сладко дремлет сад темно-зеленый...» (1835) – пример развернутого самоцитирования. Прекрасная природа, являющаяся объектом любования, вызывает ассоциации с садом, восходя к архетипу райского:

*Как сладко дремлет сад темно-зеленый,
Объятый негой ночи голубой!
Сквозь яблони, цветами убеленной,
Как сладко светит месяц золотой!..*

[Тютчев, 1980, с. 78].

Ночной пейзаж засыпающего сада-мира усыпляет сознание человека, и вторжение хаоса в бессознательный мир людей чувствуется как «*чуждое*», «*непостижимое*» явление. Через состояние сумерек, сна, дремоты и в природе, и в человеке в мир проникает стихийное начало.

Именно дремота, порождающая прекрасное видение дремлющего сада, и есть покров, *накинутый над бездной*, которая не

заставляет себя долго ждать: «*проснулся чудный еженощный гул*», «*гул непостижимый*». Это голос хаоса, *мира бестелесного*. Метаморфоза ландшафта из конкретного (*сад темно-зеленый*) в обобщенно-условный – элегическая демонстрация сопряжения мгновения и вечности. Для поэта хаос «*родимый*», и стихотворение «равновесно» с точки зрения распределения сил в мире: «гармония – хаос» как «день и ночь», сосуществование которых и ежесуточная смена времени – закон природы. Элегическое стихотворение обретает одическую масштабность.

Подобная идеальная схема сюжета о хаосе использована и в стихотворениях-дублетах «День и ночь» и «Святая ночь на небосклон взошла...» (между 1848 и мартом 1850): «...*меркнет день – настала ночь*» [Тютчев, 1980, с. 96]. В обоих стихотворениях поэт размышляет о том, что же является *благодатным покровом*, выброшенным над бездной, – это день. Ночь же «...*день отрадный, день любезный, / как золотой покров свила...*» [Тютчев, 1980, с. 114].

Золотой покров в сочетании с глаголом *свила* активизирует смысловую проекцию Книги пророка Иезекииля¹ и Откровения Иоанна Богослова². Перед Иезекиилем Господь *разворачивает* «список» с перечнем людских грехов, за которые последует кара. Разворачивание списка грехов, так же, как и сокрытие неба – знак конца времен. «Свивание» *золотого покрыва* у Тютчева означает обратный ход времени, устремленный к хаотизации мира.

В ситуации онтологического пространства и времени *внешний мир* предстает в своей сути – *как виденье*, которое легко уходит. Человек, застигнутый ночью, – *сирота бездомный, немощен, гол, «стоит / Лицом к лицу пред пропастью темной»* [Тютчев, 1980, с. 114]: возникает тема бессонницы, уготованной человеку с

¹ «И увидел я, и вот рука простерта ко мне, и вот в ней книжный свиток. И Он развернул его передо мною, и вот список исписан был внутри и снаружи, и написано на нем: “плач, и стон, и горе”» [Иез. 2: 9 – 10].

² «И небо скрылось, свившись как свиток...» [Иоанн Богослов. 6: 14; с. 279].

«упраздненным умом» и «осиротелой мыслью», создающая конфликтную ситуацию в душе лирического героя – бунт. Однако у Тютчева бунт – не физическое действие, а напряженный взгляд на жизнь человека, который не смиряется со своей жалкой участью и таким способом хочет утвердить свою уникальность перед лицом мира. Активируется и мотив Страшного суда. Стояние *бездны на краю* в противовес ломоносовскому не открывает человеку тайн бытия, не вызывает восторга, но пробуждает в его душе *страхи и мглы*, оставляя *ночное* непонятым и неразгаданным.

Стихотворения «День и ночь», «Святая ночь на небосклон взошла...» развивают логику наметившейся темы «ночного» космического катаклизма. Тютчев пронизателен и тонок в поэтическом мироощущении: лирический субъект осознает космологическое ношеденство; он знает о *страхах и мглах* ночи и призрачности дня, но не желает их живописать. Его задача иная – посредством миробраза открыть еще одну бездну – в себе. Лирический субъект уверен, что Морфей, Танатос, Геката, Сфинкс и подобные им обитают, прежде всего, в душе человека. Лирический субъект прозревает инфернальные силы в природе в виде воя ночного ветра, смутной дымки, грозы, сизых теней и т.п. Такая позиция обуславливает человеческие отношения с хаосом как родственные, и у лирического субъекта возникает стремление «*вкусить уничтоженья*», смешаться «*с миром дремлющим*» («Тени сизые смешались...», 1835). Ночь и сопутствующий ей сон становятся всего лишь необходимым условием для прикосновения к тайне мира. Стихийное начало в душе лирического субъекта дает возможность приобщения к стихии природы: она говорит «*понятым сердцу языком*» («О чем ты воешь, ветр ночной?», начало 1830-х гг.); в звуках природы он слышит *страшные песни «про древний хаос, про родимый»* [Тютчев, 1980, с. 73]. Знание о присутствии хаоса порождает в душе человека страх, но и стремление *жадно* внимать «*повести любимой*» в исполнении ночного ветра или грозы.

Катастрофический комплекс включает в себя градацию чувств лирического субъекта: это не только ужас, но тревога, тоска, маета

сознания, связанные с разрушением деистической душевной гармонии и переживанием пантеизма: все смутно, невнятно, устрашающе. Душевное состояние подсказывает лирическому субъекту следы истаивания жизни, утраты порядка в окружающей его природе:

*Цвет поблекнул, звук уснул –
Жизнь, движенье разрешились
В сумрак зыбкий, в дальний гул...*

(«Тени сизые смешались...» [Тютчев, 1980, с. 81]).

Тютчев отказывается от традиции «ученых» видений непознанного в природе. Он сосредотачивается на опосредованной через чувства самой природе. Поэт открывает в душе человека бездны бессознательного – стихийного, родственного мировому уродству. Его лирический субъект постоянно балансирует между музыкой гармонии и гулом хаоса, пантеистически ощущая мир.

«Последний катаклизм» (1830) с его одическим тоном оказывается ядерным текстом для группы стихотворений в лирике Тютчева с точки зрения реализации катастрофизма сознания. Ситуация «воспоминания» о будущем обретает онтологические параметры (ночь) и трансформируется в грезы об *обломках старых поколений* (СМ: «Цицерон») в провиденциальный момент настоящего («Как сладко дремлет сад темно-зеленый...», «О чем ты воешь, ветр ночной...», «Тени сизые смешались...», др.).

Стихотворение – видение с условной до предела картиной. Одическая условность ориентирует на последовательность развития мысли, отражающей познание мира с его вечными законами. Вновь океан – теперь уже библейские (в значении древние, изначальные) *воды* – возникает в качестве знака хаоса, но уже не просто разрушительной стихии, а содержащей в себе зерно космоса. Катастрофический компонент (сюжет о потопе) присутствует в тексте стихотворения в качестве его тематического ядра. Тема потопы влечет за собой ассоциативный «литературный» ряд: стихотворение С.

Боброва¹ («Судьба древнего мира, или Всемирный потоп»), Откровение Иоанна Богослова, миф о гневе Зевса и о Девкалионе и Пирре. Тютчевское стихотворение, основанное на смысловой инверсии бобровского текста, предстаёт как формульный экстракт большого сюжета «Судьбы древнего мира...»: Бобров создаёт детальную, буквально пошаговую картину страшного потопа, заостряя свой взгляд на картинах гибели людей, животных, всей природы; Тютчев, использует мотивы стихотворения Боброва, не изменяя при этом конструктивный принцип бобровского текста. И формальная, и содержательная сублимированность текста за счёт отказа от приёма сюжетной ретардации – *«последний катаклизм»* уместается в *«последний час природы»* на площади одной строфы – означает освоение принципа динамического изображения. У Тютчева кризисное сознание и катастрофический комплекс маркирует модель мира онтологическим одиночеством человека, заглянувшего в бездну. Одиночество прочитывается и как наказание, и как условие жизни.

«Последний катаклизм» привносит в лирику поэта важную для катастрофического сознания проблему предела жизни. Картины гибели рода человеческого и архитектуры мира у Тютчева оказываются вторичны, унося с собой эмоции ужаса; главное – ощущение невозвратности времени жизни, ее хрупкости в разрушающемся, а значит, децентрируемом пространстве мира. Оболочкой для ощущений лирического субъекта становится «руинный» пейзаж, являющийся разновидностью «кладбищенского», – в чем усматривается устремленность поэта к элегии.

¹ Семен Сергеевич Бобров (1763 – 1810). Он создал собственную философско-поэтическую картину мира, «проникнутою мотивами природных катаклизмов и Апокалипсиса», соединив в своём творчестве научные идеи И. Ньютона, И. Кеплера, М. Ломоносова с мистикой французского философа Л.К. Сен-Мартена, «натурфилософию» Бёме с ночной поэзией Юнга и словесной живописью Г. Державина. Именно Бобров, по замечанию Л.О. Зайонц, вводит в русскую поэзию тему философии природы. Основанием сближения Тютчева и Боброва является общий тип восприятия ими природного мира.

Форма видения определяет тютчевскую поэтическую позицию в качестве пророка, имитируя апостольское письмо, провиденциальную деятельность Иоанна Богослова. Параллельно сюжету Боброва Тютчев обращается к опыту «Откровения». Его прочтение «Откровения» варьирует поэтический мотив катастрофы. Поэт не трансформирует исходный источник («Откровение»), а цитирует его дословно в то время, поэтому он более «достоверен», чем Бобров, которого увлекают собственные фантазии на тему Всемирного потопа, не только в плане почти полной «безмолвности» картины, но и с точки зрения последовательности эпизодов катастрофы. Тютчев на фоне Боброва создает новую версию отсылки – восстановленную, – которая демонстрирует поэтическое отношение к библейскому тексту: у Боброва он фоновый для темы потопа; у Тютчева – органическое составляющее его стихотворения, основа его катастрофизма. Тема мировой катастрофы у Тютчева окончательно закрепляет за собой трагическую огласовку через мотив развалин, который прочно входит в тютчевский «катастрофический» текст.

«Когда пройдёт последний час природы» – гл. 10 Откровения: «...времени уже не будет»;

«Состав частей разрушится земных» – гл. 6: «...и всякая гора и остров двинулись с мест своих»; гл. 16: «...и сделалось великое землетрясение... Такое землетрясение! Так великое! И город великий распался на три части... И всякий остров убежал, и гор не стало...»;

«Всё зримое опять покроют воды» – возможно, это отсылка к Ветхозаветному Потопу; возможно, к водам гнева Божия («Вылейте семь чаш гнева Божия на землю», гл. 16); или это «чистая река воды жизни, светлая, как кристалл, исходящая от престола Бога и Агнца» (гл. 22)

«И божий лик изобразится в них!» – 22 глава (последняя) Откровения: «И узрят лице Его...».

В стихотворении «Цицерон» (1830), «Святая ночь на небосклон вошла...» (между 1848 и мартом 1850) внятно оформлена позиция лирического субъекта-маргинала, испытывающего

внутреннюю разделенность между профанным и сакральным. XIX век объяснением мира с позиций движения материи ставит вопрос о судьбе человека. У Тютчева он *сирота бездомный, странник*, мятущийся из страны в страну («Байрон» (между 1828 и 1830) – тютчевский перевод из поэмы И.-Х. Цедлица «Венки мертвым»), так как вселенная, природа равнодушна к судьбе человека. Интеллектуально-эмоциональное переживание внутренней и внешней катастрофы формулирует онтологическое одиночество лирического субъекта. На этой основе Тютчев вырабатывает идею феноменологического человека – единичного, неповторимого, протестующего против несправедливости мира. Знаковой для поэта становится фигура Байрона – бунтующего человека, *хулителя мироздания*, бросившего вызов небесам своими песнями. Он носитель стихийности, внутреннего хаоса, постоянной борьбы. Песнь героя-титана сродни божьему гневу, поражающему *внимающих безумьем*:

*... песнь его грозней гремящей тучи,
Как божий гнев, то мрачный, то огнистый,
Неслась по тверди мгlistой, –
Вдруг над зеленой нивой или садом
Невыцветшим заклепы расторгала
И мрак, и лед, и пламень извергала,
Огнем палила, бороздила градом...*
[Тютчев, 1980, с. 269-270].

Однако лирический субъект Тютчева не только безумен, но и *счастлив*, например, созерцая «ночь Рима» («Цицерон»): государство пало, но эта катастрофа мыслится началом формирования нового мира.

Через сравнение города со звездой («Цицерон») Тютчев активизирует мотив катастрофы космического масштаба – с небосклона вечности скатилась еще одна звезда, что ассоциируется с падающими звездами из «Откровения» Иоанна Богослова. Тема Рима, окруженная мотивами катастрофизма, предстает как тема победы хаоса, его прорыва в жизнь людей, возникновение ещё одних руин и выглядит как варьирование, цитирование и самоцитирование руинного мотива («Рим, ночью», начало 1850). Хаос у Тютчева так и не обретает конкретного «лица».

Поэтика катастроф у Тютчева закрепляет за пространством катаклизма онтологическое время. В этом смысле названия древних городов, в том числе и Рима, – перифрастическое обозначение трагедии бытия. Возникновение «римской» темы у Тютчева – отчасти дань романтической традиции, отчасти – воплощение экзистенциальной темы времени.

Поэт добавляет принципиально новое в концепцию катастроф: переживание катаклизма возможно в связи с «ближней», земной точки зрения. Тютчев развивает однажды затронутую мысль о причастности природы к происходящим катастрофам. Источником нарушений космоса, с точки зрения Тютчева оказывается сама природа. Она источник катаклизмов созданного ею же порядка вследствие собственного безумия. Сама природа разрушает стройную картину мира, но тут же и восстанавливает ее: гроза «*смутит небесную лазурь*» («Как весел грохот летних бурь...», 1851), но выглянуло солнце, «*И в сиянье потонула / Вся смятенная земля*» («Неохотно и несмело...», 6 июня 1849). Знаки безумия природы и скрытой катастрофы – *мгла* и *ненастье*, поэтому лирическому субъекту Тютчева знакомо не только чувство счастья от соприкосновения с миром. Созданное не сознающей себя природой, вызывает в нем ужас. Человек потрясен вечерним пением жаворонка, разрушающим представление о незыблемом ходе времени («Вечер мгlistый и ненастный...», 1835). Оно уместно и потому чудесно утром, но «*в... поздний, мертвый час*» голос птицы – голос самого хаоса, «*смех ужасный*». Природа как бы насмехается над собственным безумием.

Природа, двояко воспринимаемая поэтом, – как олицетворение недоступной тайны, сокровенной мудрости и, с другой стороны, безумия, – обретает законченный образ чудовища сфинкса («Природа – сфинкс. И тем она верней...», август 1869). Тютчевская природа-сфинкс многие века задает человечеству одну и ту же губительную загадку, ответ на которую смутен и неясен. В стихотворении мифологический подтекст (миф о Сфинксе), имеющий для Тютчева факультативное значение, но несущий экзистенциальный

смысл, создаваемый отказом от «пейзажа» и использованием субститутивного образа. Так Тютчев еще раз говорит о безумии природы, предел которого – разлад человека с природой. Отсутствие точного ответа на вопрос о тайне природы вследствие взаимонепонимания поэт переживает как самую большую катастрофу бытия: «...*может статься, никакой от века / Загадки нет и не было у ней*» [Тютчев, 1980, с. 203].

Безумие природы как сосредоточенность на себе самой порождает ее безразличие к человеку. Стихотворение «От жизни той, что бушевала здесь...» (17 августа 1871) – грустное и одновременно тревожное медитативно-сентенциозное стихотворение, перекликающееся со стихотворением «Природа – сфинкс. И тем она верней...». Природа отождествляется с безжалостным временем, которое от *бушующей жизни* оставило редкие знаки – «*два-три кургана*», «*два-три дуба*» – образы «могильной» семантики (прах, память), соотносящиеся с ситуацией прошедшей жизни. Вновь активизируется тютчевский мотив символических «развалин» и связанный с ним мотив тягостного раздумья, ситуация напоминает элегическую «кладбищенскую» ламентацию. Тютчев наделяет свойствами знаков надличного не символические образы и аллегорические фигуры, но «предметы» ближней природы – *курганы*, *дубы*. Однако есть и сакральный образ, закрепленный поэтом за безумием природы, – *демоны глухонемые* («Ночное небо так угрюмо...», 18 августа 1865). Глухота и немота – знаки отчужденности. Образ появляется в стихотворении в связи с ночным предгрозовым пейзажем: *беседа* демонов между собой со сверканием *зарниц огневых* (фонетическая игра: зарниц – зениц) – предчувствие грозы. Описанное в стихотворении состояние природы невнятно – «*То не угроза и не дума, То вялый, безотрадный сон*» – это «*таинственное дело*» [Тютчев, 1980, с. 177], логика и смысл которого недоступны человеку.

Безлюдные пространства стихотворений усиливают катастрофическое ощущение лирического субъекта. В стихотворении «От жизни той, что бушевала здесь...» катастрофизм подтвержден

сентенцией *«Природа знать не знает о былом, / Ей чужды наши призрачные годы...»* [Тютчев, 1980, с. 218]. «Визионерскую» природу стихотворения закрепляет словесный ряд *«былое – призрачные годы – греза природь»*, в контексте которого жизнь человека оценивается как *подвиг бесполезный*. Бессмысленность и бесполезность человеческой жизни для Тютчева адекватны отмеченности хаосом:

*Поочередно всех своих детей,
Свершающих свой подвиг бесполезный,
Она равно приветствует своей
Всепоглощающей и миротворной бездной*
[Тютчев, 1980, с. 218].

Семантический план стихотворения порождает эмоциональный однозначный ореол: неотвратимость заданного в мире строя.

Если поэты – предшественники Тютчева в области катастрофического уповают на Бога, то Тютчев с его децентрированной моделью мира предлагает иные способы спасения. В ряде стихотворений («День вечереет, ночь близка...», 1 ноября 1851; «Два единства», сентябрь 1870; «Послание Горация Меценату, в котором приглашает его к сельскому обеду», 1819) он провозглашает антропологический принцип преодоления катастроф любого характера – и житейских, и бытийных, и социальных. Можно предположить, что исходным в этой группе стихотворений является юношеский перевод из Горация, в котором поэт сформулировал позицию по отношению к человеку, времени, миру, Богу.

Целый пантеон богов противостоит человеку в картине мировой бури – потопа. Человек не волен распоряжаться своей жизнью, ею управляет Фортуна – таково первоначальное утверждение поэта. Однако катастрофам бурного мира Тютчев противопоставляет *дружбу и любовь*, воспроизводя элегический ход мыслей (*«Но дружба и любовь, среди житейских волн, / Безбедно приведут в пристанище мой челн»*) [Тютчев, 1980, с. 232]. Лирическому субъекту *не страшен мрак ночной* («День вечереет, ночь близка...», 1 ноября 1851), если рядом *воздушный житель – небесный* (Ангел-хранитель) или *земной* (возлюбленная). Очаровывающая душу человека *любовь* видится

выходом из кризисной ситуации *скудеющего дня*: «*Крылом своим меня одень, / Волненья сердца утишишь*» [Тютчев, 1980, с. 131].

В политическом стихотворении «*Два единства*» (сентябрь, 1870) через риторику оды раскрываются ужасы войны. Тютчев патетически призывает людей объединиться – их спасение он видит в *дружестве* и *братстве*. Именно они образуют мир, противопоставленный хаосу, – «*славянский мир*», спаянный не *железом и кровью*, но *любовью* [Тютчев, 1980, с. 212].

Формирование катастрофического комплекса в творчестве Тютчева не ограничивается и не исчерпывается только проекциями на стихотворения С. Боброва. Важным для тютчевского текста оказался отрывок «Из “*Фауста*”» И.- В. Гете (конец 1820-х – начало 1830-х). Два мировых пейзажа привлекают внимание.

Первый пейзаж – онтологический – содержит кульминационный тютчевский образ бурной вселенной, представленный как видение сотворения мира. В первой строфе поэт произносит имя Бога, который создал этот мир и своей волей придал ему величие («*Ему дивятся серафимы...*» [Тютчев, 1980, с. 212]). Поэт утверждает телеологическую точку зрения на мир. Этот микросюжет напоминает немецкие гимны, обращенные к Богу и святым, ломоносовские духовные оды, отдельные строки из «*Книги Иова*». И серафимы, и человек поражены мощью и непостижимостью воплощенного замысла Творца: «*Светило дня в строю планет / <...> / Гремя, свершает свой полет! / <...> / Но кто досель его постиг? / Как в первый день, непостижимы / Дела, всевышний, рук твоих!*», [Тютчев, 1980, с. 241-242]. Лирический субъект преклоняется перед величием задуманного Богом со смешанным чувством – он испытывает боязнь перед мощью бушующих стихий, но и прославляет Господа и его творение:

*И беспрерывно бури воют,
И землю с края в край метут,
И зыбь гнетут, и воздух роют,
И цепь таинственную вьют.
Вспылал предтеча-истребитель,
Сорвавшись с тучи грянул гром,*

*Но мы во свете, вседержитель,
Твой хвалим день и мир поем*
[Тютчев, 1980, с. 242].

Второй пейзаж (4 строфа), являющийся рецепцией гетевского текста, открывается собственно тютчевским императивом «Смотри!». Поэт представляет созданный в бурях Творцом мир, существующий по воле *«светлого бога»* – солнца – коррелята Бога. Этот мир прекрасен и гармоничен в смене времени суток (*день пережит, все осыпало вечернее сиянье*). Пейзаж, перекликающийся с «Вечером» Жуковского, дан как ближний мир, в противоположность космической картине первой строфы. Поэтическая онтология здесь эталонна: она представляет авторский каталог элементов мира и мотивов, связанных с образами природы (так, например, океан, жаворонок, орел). Гармония мира достигла предела, который формирует маргинальность позиции лирического субъекта, а далее – и его сознания: день – ночь; *златые реки – серебристый ключ*; зарево высей – покой долин; горы – леса; океан – безграничный свет. Пейзаж порождает у лирического субъекта сложную гамму чувств: это одновременно и восхищение красотой природы (*«...душа в потоках света тонет. / Передо мною день, за мною ночь. / В ногах равнина вод, и небо над главою»* [Тютчев, 1980, с. 245]), и чувство личной катастрофы, проявляемое в ламентациях, в итоге выливающееся в резиньяцию. Человек предстает венцом творения и властелином природного мира. Однако это всего лишь *«прелестный сон!.. и суетный!..»*. Упоминание птиц (жаворонок, орел, журавль) на коротком промежутке текста усиливает сетование на бескрылость человека, намек на его отъединение от природы, переживаемое драматично (*«К крылам души, парящим над землею, / Не скоро нам телесные найти»*, 245; *«О, где крыло, чтоб взвиться вслед за ним (солнцем), / Прильнуть к его лучам, следить его течение?»* [Тютчев, 1980, с. 244]). Одическая торжественность, закрепленная в риторике отрывка, синтаксисе («О!») во второй его половине (*«И вдруг крыла таинственная мощь...»*) сменяется элегическим модусом с характерными ночными жалобами и томлением души.

Совершенно очевидно литературное пристрастие поэта к ломоносовскому мирообразу, в котором Тютчев почувствовал, с одной стороны, беспрекословное восхищение человека грандиозной архитектурой Божественного *миро – здания*, с другой – мятущееся сознание ученого, поверяющего алгеброй гармонию мира. Обнаруженная Ломоносовым *бездна* в стихотворениях Боброва предстала в зримых картинах. Уже не грандиозность мира, а изображение рушащегося строения, агрессивное проникновение хаоса в космический строй – то, что Тютчева привлекло в стихотворениях Боброва.

«Катастрофические» стихотворения Тютчева аккумулируют предшествующие подтексты, и на этом основании в тютчевской поэзии разрастается заложенный в поэзии XVIII века темой времени катастрофизм сознания, формирующий катастрофический поэтический комплекс, основанный на мотиве завершенности мира. В свете концепции катастроф Тютчев пересматривает свой взгляд на человека: он не только наблюдатель природной трагедии, но его функция как элемента системы мира – одухотворение природы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Тютчев, Ф.И. Сочинения: В 2 т. Т. 1. / Ф.И. Тютчев. – М.: Правда, 1980. – 383 с.

Аверинцев, С.С. Специфика рая в сирийской литературе / С.С. Аверинцев // Проблемы исторической поэтики литератур Востока – М.: 1988. – С. 144-151.

Биншток, Л.М. Лирическая система Ф.И. Тютчева / Л.М. Биншток // Поэтика русского реализма второй половины XIX века. – Ижевск, 1978. – С. 82-96.

Вацуро, В.Э. Поэзия 1830-х гг. / В.Э. Вацуро // История русской литературы: В 4 т. Т. 2: От сентиментализма к романтизму и реализму. – Л.: Наука, 1981. – С. 362-379.

Вайман, С. Тютчевское / С. Вайман // Филологические науки. – 1978. – № 6. – С.19-27.

Домашенко, А.В. О роли экфразы в поэзии Ф.И.Тютчева: К постановке проблемы / А.В. Домашенко // Целостность литературного произведения и проблемы его анализа. – Донецк, 1983. – С. 77-85.

Касаткина, В.Н. Поэтическое мировоззрение Ф.И.Тютчева / В.Н. Касаткина. – Саратов, изд-во Саратов. ун-та, 1969. – 255 с.

Зунделович, Я.О. Этюды о лирике Тютчева / Я.О. Зунделович. – Самарканд, 1971. – 167 с.

Иванова, Н.Д. Содержание и принципы филологического изучения пейзажа / Н.Д. Иванова // Филологические науки. – 1994. – № 5 – 6. – С.76-83.

Лотман, Ю.М. Поэтический мир Тютчева / Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т.3. – Таллинн. 1993.– С. 145-171.

Новинская, Л.П., Руднев, П.А. Художественное пространство в лирике Ф.И.Тютчева: диахронический анализ; ст. 2. / Л.П. Новинская, П.А. Руднев // Художественное пространство и время: Межвуз. сборник научных трудов. – Даугавпилс, 1987. – С. 65-78.

Пумпянский, Л.В. Поэзия Ф.И. Тютчева (Вступительная статья) / Л.В. Пумпянский // Урания. Тютчевский альманах. 1803-1928. – Л.: Прибой, 1928. – 314 с.

Райнов, Т.И. Духовный путь Тютчева / Т.И. Райнов. – Пг.: Колос, 1923. – 85 с.

Соболева А. Семантика руин. Русский пейзажный парк и его западноевропейские прототипы / А. Соболева // Вопросы искусствознания. – 1996. IX (2 / 96). – С. 52-91.

Фрай, Н. Анатомия критики / Н. Фрай // Зарубежная эстетика и теория литературы. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. – С. 232-263.

Шайтанов, И.О. Ф.И. Тютчев: поэтическое открытие природы / И.О. Шайтанов. – М.: Изд-во МГУ, 1998. – 128 с.

ДИАЛОГ КУЛЬТУР

Ю.В. Холодкова¹,
С.В.Извекова²

Пензенский государственный университет

ИЗ ПРОШЛОГО – В НАСТОЯЩЕЕ: СПЕЦИФИКА ВОЗРОЖДЕННОГО ИНТЕРЕСА К ТОМАСУ ГУДУ В ПОСТСОВЕТСКОЙ РОССИИ

Рост интереса к творчеству Томаса Гуда в последние десятилетия обусловлен изменением восприятия его творчества, в котором переводчиков привлекают не социальные, а юмористические, лирические стихотворения и эпиграммы. За единичными исключениями большинство произведений были впервые осмыслены в эти годы на русском языке. Получившее в последние годы широкое распространение в русскоязычном Интернете лирическое стихотворение Томаса Гуда «To a False Friend», интерпретированное в общей сложности пятнадцать раз, оказалось созвучно современному мировосприятию, развитию индивидуалистических настроений, сопровождающемуся усилением ощущения одиночества человека в брэнном мире, тленности и непрочности чувств, неискренности как характерной черты отношений близких людей.

Ключевые слова: Томас Гуд, поэзия, рецепция, русско-английские историко-культурные и литературные связи, художественная деталь.

¹ Юлия Владимировна Холодкова, кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка Пензенского государственного университета

² Светлана Викторовна Извекова, старший преподаватель кафедры английского языка Пензенского государственного университета

Y.V. Kholodkova,
S.V. Izvekova
Penza State University

**FROM PAST INTO PRESENT: THE SPECIFICITY OF THE
REVIVAL INTEREST TO THOMAS HOOD IN THE POSTSOVIET
RUSSIA**

The growth of interest to Thomas Hood's art in the last decades has been caused by the change in the perception of his art. The translators are interested not in social but in humorous and lyrical poems. Except his few works the majority were first interpreted in these years in the Russian language. Widely used in the Internet Hood's lyric poem «To a False Friend», interpreted totally fifteen times turned out to be in tune with the modern world perception, the development of individualistic attitudes accompanied by increased feeling of loneliness in the world, transience and fragility of feelings, insincerity as a characteristic of relations between beloved people.

Key words: Thomas Hood, poetry, perception, Russian-English historic cultural and literary connections, artistic detail.

В советскую эпоху обращения русских интерпретаторов к творчеству Томаса Гуда были крайне немногочисленными, в связи с чем следует упомянуть как уже анализировавшиеся ранее две редакции перевода «The Song of the Shirt», выполненного Э.Г. Багрицким, перевод стихотворения «Fair Ines» («Прекрасная Инес»), осуществленный А.С. Голембой, так и примечательные интерпретации отдельных текстов английского поэта, предпринятые в 1930-е гг. А.П. Шмульяном и в 1980-е гг. А.В. Шараповой.

А.П. Шмульян, ныне оставшийся в памяти, прежде всего, как автор песни «Дружба» («Когда простым и нежным взором...»), получившей известность благодаря блистательному исполнению Вадима Козина, создал вольную интерпретацию стихотворения Гуда

«The Schoolmaster's Motto» («Девиз школьного учителя», 1839) «Школьный учитель», впервые опубликованную в 1940 г. в литературном журнале «Звезда» [Шмульян, 1940, с. 140]. Существенно сократив английский оригинал (с 14 до 10 строф), А.П. Шмульян упростил и его содержание, что проявилось, в частности, в замене подлинного латинского изречения «... 'Palmarum qui meruit ferat!» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood., p. 284–285] [...«Да увенчает пальмовая ветвь достойного!»], завершавшего каждую из строф, обиходным выражением «А ну, подставляй-ка ладони!» [Шмульян, 1940, с. 140].

Призыв учителя к соблюдению порядка («Hush! silence in School not a noise! / You shall soon see there's nothing to jeer at» [Тише! тишина в школе, а не шум! / Вы скоро поймете, что не над чем смеяться]) в зачине стихотворения русский интерпретатор дополнил колким сравнением учеников в классе с овцами в загоне: «Вы в классе. Понятно? Сидеть вы должны / Спокойно, *как овцы в загоне!* / Развязные умники мне не нужны» [Шмульян, 19740, с. 140]. Переводчик опустил эпиграф английского произведения «The Admiral compelled them all to strike» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 284] [Адмирал заставил всех сдаться], заимствованный из жизнеописания адмирала Нельсона («Life of Nelson») и соотносивший успехи учителя с успехами легендарного командующего английским флотом; педагог у А.П. Мульяна сближался с царем со всеми присущими его положению атрибутами: «Я *царь* здесь. Мой *скипетр* – указка, а мел – / *Держава*. Сижу *как на троне*». А.П. Шмульян также дополнительно ввел в описание рассуждения о характере взаимоотношений в школе: «Я вас и кормлю, и пою, и учу. / Вы платите. Я не в уроне. / Но знайте, что я никогда не шучу» [Шмульян, 1940, с. 140].

Ученик Марч (Marsh), о котором Гуд повествовал в первых шести строфах, был вскользь упомянут русским переводчиком в связи с плохим поведением во время молитвы: «Master *Marsh*, most audacious of boys! / <...> / So this morn in the midst of the Psalm, / The Miss Siffkins's school you must leer at, / You're complained of Sir!...» [The

Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 284] [Господин Марч, самый наглый из мальчиков! / <...> / Этим утром в середине молитвы / На мисс Сиффкинс ты, должно быть, смотрел искоса, / На тебя жалуются!..] – «Ты, **Марч**, на молитве сегодня шумел» [Шмульян, 1940, с. 140]. Другой ученик Биддль (Biddle), о котором английский поэт размышлял во второй части произведения, а также мальчик Роуз (Rous), были представлены А.П. Шмульяном в связи с иными, нежели в подлиннике, проступками: «Little **Biddle** you likewise distress, / You are always his hair, or his ear at / He's my Opt, Sir, and you are my Pess: / <...> / Then you had a pitch fight with young **Rous**, / An offence I am always severe at! / You discredit to Cicero House! / <...> / You have made too a plot in the night, / To run off from the school that you rear at!» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 285] [Маленький **Биддль**, ты – тоже несчастье, / Ты всегда рядом с его волосами, или с его ухом (следующий под рукой для наказания), / Он – мой оптимист, сэр, а ты – мой пессимист (он меня смешит, а ты меня огорчаешь): / <...> / Потом ты устроил ярую драку с **Роуз**, / К проступку я всегда суров! / Ты позор дома Цицерона! / <...> / Ты также устроил заговор ночью / Убежать из школы, в которой ты воспитываешься!] – «Ты, **Роуз**, из школы хотел убежать, / Но все ж не ушел от погони. / Я больше не буду тебя обижать. / <...> / Ты залил чернилами, **Биддль**, неспроста / Страницу в своем Цицероне. / Что? Я ошибаюсь? Страница чиста?» [Шмульян, 1940, с. 140].

Ученики Твиг и Тейлор были произвольно введены А.П. Шмульяном в интерпретацию, причем им были приписаны проделки Марча и Биддля, ср.: «Then at dinner you're quite cock-a-hoop, / And the soup you are certain to sneer at / I have sipped it it's very good soup» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 284] [Потом за обедом ты довольно неряшлив, / И суп, над которым ты, определенно, издеваешься, / Я пробовал, это очень хороший суп] – «Тебе, мастер **Твиг**, не понравился суп: / “Такой и собака не тронет!” / Возможно, что ты и не так уже глуп» [Шмульян, 1940, с. 140]; «I'll teach you to draw, you young dog! / Such pictures as I'm looking here at! / 'Old Mounseer

making soup of a frog'» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 285] [Я огучу тебя рисовать, ты, щенок! / Такие картинки, как те, на которые я смотрю здесь! / «Старый монсеньор <высший представитель светской и духовной власти> варит суп из лягушки»] – «Ты, *Тейлор*, вчера рисовал на стене / Свинью в королевской короне». В вольном русском переводе также названы ученики Тони и Сиффкинс, «недостатки» которых, осмысливаемые школьным учителем, придумал сам переводчик: «Когда я, подвыпив, со стула упал, / Смеялся ты, маленький Тони. / <...> / Ты, Сиффкинс, довольно хороший школяр, / И знаний тебе, что в Платоне. / Но так как отец твой всего лишь столяр» [Шмульян, 1940, с. 140]. Как видим, несмотря на значительную вольность, переводчику удалось в общих чертах сохранить юмористический характер гудовского стихотворения, что было достигнуто посредством использования экспрессивно-окрашенных лексем с оттенками сниженности, просторечности, а также активного обращения к разговорному синтаксису.

Переводы А.В. Шараповой из Томаса Гуда, формально относящиеся еще к советской эпохе (опубликованы в 1988 г.), все же могут восприниматься и как первый современный отклик на наследие английского поэта. Такая трактовка представляется особенно убедительной в свете характеристики, данной переводчице Е.В. Витковским: «Представительница «школы поэтов МГУ», которых в 70 – 80-е годы судьба разбросала в ночные сторожа, в переводчики, эмигранты (кое-кого, впрочем, как Кублановского, во все три стороны последовательно). Шарапова осталась в СССР, но печататься как оригинальный поэт не могла, да и диплом факультета журналистики ей – поэту – был почти лишним» [Витковский, 1998, с. 994]. Обращает на себя внимание новаторство А.В. Шараповой как переводчицы, осмыслившей стихотворения, раскрывавшие Гуда не как социально-ориентированного поэта и не как юмориста, а как проникновенного лирика, мастерски использовавшего в своих текстах различные средства художественной выразительности.

Обратившись к переводу стихотворения «Ruth» («Руфь», 1827), А.В. Шарапова сохранила авторское олицетворение, однако сочла

излишним сравнение в описании героини, заменив его двумя яркими эпитетами, четко прорисовывавшими образ молодой, сильной и красивой женщины-крестьянки: «She stood breast high amid the corn / *Clasp'd* by the golden light of morn, / **Like the sweetheart of the sun,** / Who many a glowing kiss had won» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 183] [Она стояла с высоко поднятой грудью среди хлебного поля, / *В объятьях* золотого утреннего света, / **Как возлюбленная солнца,** / Которая много пылких поцелуев получила] – «Стояла средь хлебов она, / **Высокогруда и стройна,** / *В объятьях* золотых лучей – / То целовалось солнце с ней» [Гуд Т. Руфь, с. 281].

Описывая румянец Руфь, Гуд обращался к метафоре и сопоставлению, тогда как Шарапова отдавала предпочтение двум сравнениям, переданным в пределах однородной конструкции: «*On her cheek an autumn flush, / Deeply ripen'd;* – such a blush / In the midst of brown was born, / *Like red poppies grown with corn*» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 183] [*На ее щеках краски осени / Густо зрели;* – такой румянец / На смуглой коже появлялся, / *Подобный красным макам, выросшим среди ржи*] – «На глянце загорелых щек / Пылал румянца огонек: / *Осенний плод алеет так / Или в густой пшенице мак*» [Гуд Т. Руфь, с. 281].

При воссоздании детализированного портрета героини Гуда, черт ее внешнего облика А.В. Шарапова широко использовала старославянизмы, устаревшую лексику, что придавало образу Руфи черты некоторой архаичности и русифицированности, ср.: «Round her eyes her tresses fell, / Which were blackest none could tell, / But long lashes veil'd a light, / That had else been all too bright. / And her hat, with shady brim, / Made her tressy forehead dim» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 183] [*На глаза локоны спадали, / Что были самые черные, никто бы не смог сказать какие, / А длинные ресницы скрывали свет, / Который был слишком ярок. / А ее шляпа с полями, дающими тень, / Делала ее лоб, обрамленный волосами, темным*] – «И, убранные в две косы, / Чернели пышные **власы,** / А тень ресниц – длиннее нет – / **Очей** не умеряла свет. / Лишь от **убора** тень легла / На

кожу чистую *чела*». В концовке стихотворения А.В. Шарапова несколько ослабляла значимый для английского поэта мотив готовности женщины делить с любимым то, чем она обладает: «*Where I reap thou shouldst but glean, / Lay thy sheaf adown and come, / Share my harvest and my home*» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 183] [*Где я жну, тебе надо только собрать, / Положи свой сноп и приди, / Раздели со мной урожай и дом*] – «Друг <...> / Дай телу отдых от работ, / Приди и раздели со мной / И урожай, и дом родной» [Гуд Т. Руфь, с. 281].

В первой и второй строфах выполненного А.В. Шараповой перевода стихотворения Гуда «Ballad» («Баллада», 1827) можно отметить отсутствующую в подлиннике анафору, а также характерную акцентировку мысли о том, что влюбленные встретились не зимой, не осенью, а именно весной: «*He* в стужу и мороз / Друг друга мы узнали. / <...> / *He* тучи с высоты / На любящих глядели» [Гуд Т. Руфь, с. 281–282]; ср. «It was not in the Winter / Our loving lot was cast / <...> / That churlish season never frown'd / On early lovers yet» [Не зимой / Нам выпал жребий в любви / <...> / То неприветливое время года не хмурилось / На только что влюбившихся]. Если Гуд прибегает к метафоре, романтизируя весну как пору любви, то русская переводчица выражает мысль существенно более конкретно и прямолинейно: «Oh, no – *the world was newly crown'd / With flowers when first we met!*» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 424] [О, нет – мир был вновь увенчан / Цветами, когда мы впервые встретились!] – «Чудесные цветы / Чело *весны* одели» [Гуд Т. Руфь, с. 282]. А.В. Шарапова озаглавила свой перевод «Время роз», тем самым подчеркнув значение повторявшихся в конце первой и последней строф стихов «It was the Time of Roses, – / We plucked them as we passed!» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 424, 425] [То было Время Роз – / Мы срывали их по пути!] – «То было время роз – / Мы их в пути срывали». «Ballad» Томаса Гуда известна в двух редакциях (ранней, состоящей из трех строф, и позднейшей, включающей две дополнительные строфы), в связи с чем следует

особо отметить осмысление русской переводчицей раннего, максимально краткого варианта гудовского произведения.

В 1996 г. в сборнике переводов Ю.Д. Левина «“Британской музыки небыллицы...”: Из поэзии Англии и Шотландии» была напечатана «Песня» («Куда б скиталец ни поплыл...»), представляющая собой опыт осмысления стихотворения Томаса Гуда «Song» («Песня», 1827) и характеризующаяся мастерством передачи как формы, так и содержания, настроения подлинника. Лексема «скиталец», на которой остановил свой выбор Ю.Д. Левин при определении занятий героя, безусловно, удачна, особенно исходя из ритмико-интонационных соображений, однако вносит некоторый элемент обреченности в противовес лексеме «*voyager*» («путешественник, мореплаватель»), ср.: «The stars are with *the voyager* / *Wherever he may sail*» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 187] [Звезды сопутствуют *путешественнику*, / *Куда б он ни поплыл*] – «Куда б *скиталец* ни поплыл / На легких парусах» [Гуд Т. Песня, с. 120]. Подхват на стыке первой и второй строф, согласующийся с началом произведения Гуда, у Ю.Д. Левина четко передан лишь при переходе из строфы в строфу и при этом весьма отдаленно напоминает зачин, что, тем не менее, не снижает экспрессии перевода: «So love is with the lover's heart, / *Wherever he may be*. / *Wherever he may be*, the stars / Must daily lose their light» [Так любовь в душе любящего, / *Где б он ни был*. / *Где б он ни был*, звезды / С наступлением дня гаснут] – «Так у влюбленного в душе / Любовь, *где б ни был он*. / *Где б ни был он*, поутру звезд / Померкнет слабый свет» [Гуд Т. Песня, с. 120]. Концовка перевода, несмотря на нейтрализацию сравнительной степени прилагательного «bright» – «brighter» («ярче»), сохраняет выразительность оригинала благодаря акцентировке образности в параллелизме, ср.: «So that dull night is never night, / And day is *brighter* day» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 187] [Так эта унылая ночь – не ночь, / А день – *ярче* день] – «И ночь тоскливая – не ночь, / А день – *веселый* день» [Гуд Т. Песня, с. 120].

К интерпретации эпиграмм Томаса Гуда обратились Г.Е. Бен и Г.Л. Варденга – представители разных школ поэтического перевода. Г.Е. Бен, окончивший Ленинградский педагогический институт им. А.И. Герцена, являвшийся одним из наиболее активных участников переводческого семинара Т.Г. Гнедич (наряду с В.Е. Васильевым, В.П. Бетаки, Г.С. Усовой, И.В. Комаровой), в начале 1970-х гг. эмигрировал в Израиль, впоследствии жил в США, Германии, Великобритании, получил известность в качестве журналиста Би-би-си; умер в Лондоне в мае 2008 г. Незадолго до смерти Г.Е. Бена издательство Пушкинского фонда (г. Санкт-Петербург) опубликовало книгу его переводов «Пронзенные насквозь: Английские и американские эпиграммы» (2006), в которую, в числе прочего, вошли переводы пяти эпиграмм Томаса Гуда.

Эпиграммы «Composed on Reading a Diary Lately Published» («Написано по прочтении недавно опубликованного дневника», 1839) и «The Last Wish» («Последнее желание», 1839) были написаны Гудом по поводу книги леди Шарлотты Сюзанны Марии Бьюри (Берри) «Дневник, изображающий времена короля Георга IV» («Diary illustrative of the Times of George IV», 1838). Гуд положил в основу первой из эпиграмм цитату из библейской книги пророка Исаяи (40: 6) «Всякая плоть – трава, и вся красота ее – как цвет полевой»: «*That flesh is grass is now as clear as day, / To any but the merest purblind pup, / Death cuts it down, and then, to make her hay, / My Lady B comes and rakes it up*» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 222] [Что **всякая плоть – трава**, теперь ясно, как день, / Любому, кроме совершенно бестолковых самонадеянных людей, / Смерть косит ее, а потом, чтобы сделать сено, / Моя леди Б приходит и сгребает его]. Вторая эпиграмма обыгрывает мотив смерти, опираясь на образ реки Стикс, через которую, согласно древнегреческой мифологии, души умерших переправлялись в страну мертвых: «When I resign this world so briary, / To have across the Styx my ferrying, / O, may I die without a DIARY! / And be interr'd without a BURY-ing!» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 222] [Когда я удалюсь из этого мира такого колкого, / Чтобы переплыть Стикс на моем пароме, / О, могу ли я

умереть без ДНЕВНИКА! / И быть погребенным без *ПОХОРОН!*]. Несмотря на то, что Гуд лишь намекает на придворную даму-писательницу Берри как автора «Дневника, изображающего времена короля Георга IV» («Lady B» («леди Б»), «BURY-ing» (это одновременно и образованное от глагола «bury» («хоронить») с помощью «-ing» существительное «похороны», и придуманный Гудом каламбур, содержащий фамилию Бьюри / Берри и подразумевающий определенное действие с ее стороны)), Г.Е. Бен вынес имя писательницы в заглавие перевода – «Читая дневник леди Берри» и «О том же», использовал реальные имена: «*Плоть – трава*, и это знаем все мы. / И траву *Георга* смерть скосила. / *Леди Берри* в стог собрала сено, / Но *Георга* все ж не воскресила»; «Покидая этот мир тоски, / Я молю молчать про мой уход: / Пусть меня не помнят дневники, / И меня пусть *Берри не берет*» [Гуд, 2006, с. 98]. Переводчик сохранил библейскую цитату, однако избежал упоминания древнегреческой мифологической реалии; несомненным достижением можно считать попытку передать средствами русского языка гудовскую игру слов – «Берри не берет».

При переводе стихотворения Гуда «Epigram on Late Cattle-show in Smithfield» («Эпиграмма по поводу недавней выставки рогатого скота в Смитфилде», 1844), высмеивающего человеческую зависть («Old Farmer *Bull* is taken sick, / Yet not with any sudden trick / Of fever, or his old *dyspepsy*; / But having seen the foreign stock, / It gave his system such a shock / He's had a fit of *Cattle-epsy!*»). [Старый фермер *Бул* заболел, / Не от внезапного приступа / *Лихорадки* или своей старой *диспепсии* <расстройства пищеварения>; / Но вид иностранного скота / Нанес его системе такой шок, что / У него случился припадок *скотепсии*]), Г.Е. Бен умело передал авторский каламбур, основанный на названиях болезней, но заменил «говорящее имя» героя Bull (Бул – «бык, буйвол») популярным английским Билли (Billy): «Наш фермер *Билли* заболел: / Его не кашель ододел, / Не *грипп*, не *эпилепсия*, / Нет, увидав чужих коров, / Он стал ужасно нездоров – / И это *скотопепсия*» («На ярмарке скота в Смитфилде»; [Гуд, 2006, с. 98]). Как видим,

переводчик увеличил число упоминаемых болезней, прибегнув к приему перечисления, тогда как автор оригинального текста предпочитал ограничиться своеобразной параллелью *dyspepsy* – *Cattle-epsy*.

Эпиграмма «A Reflection on New Year's Eve» («Размышления в канун Нового года», 1842) была написана Томаса Гудом по поводу появления 7% подоходного налога, введенного в Англии премьер-министром Р. Пилем накануне нового 1843 года: «Those Evening Bells, those Evening Bells! / How sweet they used to be, and dear! / When full of all that Hope foretells, / Their voice proclaim'd the new-born Year! / But ah! much sadder now I feel, / To hear that old melodious chime, / Recalling only how a *Peel* / Has tax'd the comings-in of Time!» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 389] [Эти вечерние колокола, эти вечерние колокола! / Как сладкозвучны они были и любимы! / Когда, полон всего, что надежда предсказывает, / Их звон возвещал начало нового года! / Но ах! гораздо грустнее теперь мне / Слышать этот привычный мелодичный колокольный звон, / Напоминающий только, как *Пул* / Ввел подоходный налог в действие!]. Г.Е. Бен сократил оригинальный текст до четырех стихов, ввел мотив «вечернего звона», понятный русскому читателю в свете известного стихотворения И.И. Козлова на мотив Томаса Мура, избавился от непосредственного упоминания об английском премьер-министре Пиле, что, в конечном итоге, дало возможность воспринять эпиграмму как актуальную для новой российской истории, в которой наступление нового года вполне соотносится и с ростом тарифов, и с повышением налогов: «Вечерний звон, вечерний звон! / Нам Новый Год дарован Богом. / Но нам, увы, не в радость он, / Зане обложен он налогом» («Вечерний звон», [Гуд, 2006, с. 99]).

Эпиграмма Томаса Гуда «A Reflection» («Размышление», 1842), основанная на известной библейской истории (Бытие, 3: 2–6) о соблазнении запретным плодом («When Eve upon the first of Men / The apple press'd with specious cant / Oh! what a thousand pities then / That *Adam* was not *Adamant!*») [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 614] [Когда Ева первого из мужчин / Запретным плодом соблазняла

лицемерно, / О! сколько тысяч жалеют с тех пор, / Что тогда *Адам* не был *Адамантом* <твердыней>!), была осмыслена сразу двумя переводчиками – Г.Е. Беном («Адам и Ева») и Г.Л. Варденгой («Размышление»), причем последний был буквален в воссоздании характерной игры слов – звуковой переклички имени Adam (Адам) и лексемы «adamant» («твердыня, непреклонный, непоколебимый человек»), ср.: «Адаму Ева яблоко дала, / Все людям причинив немало зла. / Мы все спаслись бы, если бы Адам / Не принимал таких даров от дам, / Крича: “Свою невинность не отдам!”» (Г.Е. Бен; [Гуд, 2006, с. 99]) – «Знала б Ева, Адама запретным плодом / Соблазня с лукавым талантом, / Как много людей пожалеют потом, / Что не был *Адам адамантом!*» (Г.Л. Варденга; [Гуд Т. Размышление, с. 203]).

Г.Л. Варденга, являющийся директором музея истории науки и техники в Дубне, кандидатом физико-математических наук, испытал несомненное влияние московской школы перевода, причем его успехи последних лет получили общественное признание, в частности, он был удостоен премии им. Б.Н. Полевого, учрежденной редакцией журнала «Юность». Из Томаса Гуда, наряду с «A Reflection», он перевел также четверостишие «Erigram» («Эпиграмма», 1841), опустив его заглавие и уйдя от конкретного образа мужа с устойчивым именем Peter (Питер), замещенного оценочным существительным «бедняга»: «After such years of dissension and strife, / Some wonder that *Peter* should weep for his wife: / But his tears on her grave are nothing surprising, – / He’s laying her dust, for fear of its rising» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 615] [После стольких лет разлада и раздора / Некоторые удивляются, что *Питер* плачет по своей жене; / Но в его слезах на ее могиле нет ничего удивительного, – / Он окропляет ее прах, чтобы он не восстал] – «Она *мужа* терзала до конца своих дней, / И странно – *бедняга* все плачет по ней. / Но у слез на могиле причина проста – / Окропить ее прах, чтобы он не восстал» [Гуд Т. Размышление, с. 239].

Среди ведущих мастеров поэтического перевода, обратившихся в последние годы к наследию Томаса Гуда, следует особо назвать Е.В. Витковского, чей перевод стихотворения «Мост вздохов» («The Bridge

of Sighs», 1844) осмыслен нами ранее (см. параграф «Своеобразие русских переводов стихотворения Томаса Гуда «The Bridge of Sighs» (Д.Л. Михаловский, В.Д. Костомаров, К.Д. Бальмонт и др.)), С.Л. Сухарева с его интерпретацией «I Remember, I Remember» (см. о ней в параграфе «Переводческое осмысление произведений Томаса Гуда в России второй половины XIX – начала XX века») и Е.Д. Фельдмана, интерпретировавшего три стихотворения Гуда – «The Pauper's Christmas Carol» («Рождественская песня бедняка», 1839), «Reflections on the New Year's Day» («Размышления в Новый год», 1841) и «Jack Hall» («Джек Холл», 1827).

В своем переводе «The Pauper's Christmas Carol» Е.Д. Фельдман усилил ощущение разочарования бедного человека от вроде бы благого дела – благотворительного обеда по случаю Рождества, что было достигнуто посредством активного использования словосочетания «на беду» в рефрене, завершавшем каждую из семи строф: «Heigho! I hardly know – / Christmas comes but once a year» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 626] [О-о! я лишь знаю – / Рождество бывает только раз в году] – «**На беду**, / Лишь раз в году / К нам приходит Рождество!» [Гуд Т. Рождественская песня бедняка, с. 601–602]. Если Гуд подчеркнул всю тяжесть жизни бедняка, скрупулезно подсчитав изнурительные от работы и голода дни и недели в году («After labor's long turmoil, / Sorry fare and frequent fast, / Two-and-fifty weeks of toil, / Pudding-time is come at last!». [После трудовой долгой суматохи, / Жалкой платы и частого голода, / Пятидесяти двух недель <=364 дням> тяжелой работы / Время пудинга настало наконец-то!] и «Fed upon the coarsest fare / Three hundred days and sixty-four, / But for one on viands rare, / Just as if I wasn't poor!» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 626] [Питаюсь на самую недостойную плату / Триста шестьдесят четыре дня, / Но в один яствами изысканными, / Как будто я не беден!]), то его русский интерпретатор, не столь пристрастный к цифрам, усилил сравнение бедняка в Рождество с богачом собственным сопоставлением ощущений бедняка в течение года и в праздник, вполне соотносимым с ранее используемой параллелью с тюрьмой и

возвращением на свободу: «После *года кутерьмы / В жуток зареве завода / Я как будто из тюрьмы / Возвратился на свободу. /* Время пудинг подавать! / <...> / Милосерднейшее небо / Ниспослало нынче торт / *Год живущему без хлеба. / Нынче я что твой богач / Отмечаю торжество*» [Гуд Т. Рождественская песня бедняка, с. 602].

В оригинальном тексте постепенно нарастают цифровые обозначения потребления бедняком различных кушаний и напитков («But when shall I be press'd again, / *Twice to pudding, thrice to beef, / A dozen times to ale and beer?*») [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 626] [Но когда меня будут заставлять снова <есть и пить> / *Дважды пудинг, трижды мясо <говядину>, / Дюжину раз эль и пиво?*]), что совершенно опущено Е.Д. Фельдманом, использовавшем цифру лишь единожды: «*Раз пятнадцать пиво пил*». Вместе с тем некоторая условность сочетания «раз пятнадцать» вполне помогает передать впечатление от испытываемого бедняком чувства разочарования и досады, связанного с невозможностью наесться и напиться на целый год вперед. Оттолкнувшись от выражения Гуда «Come to-morrow how it will» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 626] [Завтра будь что будет], Е.Д. Фельдман использовал созвучные восклицания «Что мне стужа, что мне холод!» и «Что мне горе и нужда!» [Гуд Т. Рождественская песня бедняка, с. 602], подчеркивавшие довольство бедняка в момент праздника, несмотря на терзавшую его в течение всего года постоянную мысль о несправедливости голодного тяжелого существования.

Гудовское стихотворение «Reflections on the New Year's Day», в котором, как бы в противовес «общепринятой болтовне», подчеркивалась необходимость обретения бедняком минимально необходимых для него материальных благ, таких, например, как новая шляпа – «a new hat» («Yes, yes, it's very true and very clear! / By way of compliment, and common chat, / It's very well to wish me a New Year; / But wish me *a new hat!*») [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 640] [Да, да, это очень верно и очень ясно! / Вдобавок к поздравлениям и общепринятой болтовне, / Это очень хорошо

пожелать мне новый год; / Но пожелайте мне *новую шляпу!*]), было существенно сокращено Е.Д.Фельдманом, ушедшим от повтора первой и последней строф и представившим в концовке свой вариант: «Поздравляя с новым годом, / Хорошо бы, джентльмены, / Если б нынче с *новой шляпой* / Вы могли меня поздравить. / <...> / Поздравляя с новым годом, / Пожелайте, джентльмены, / Мне не призрачного счастья, / А хотя бы *новой крыши!*». В русском переводе оказались опущенными третья и четвертая строфы оригинала, сообщавшие о необходимости новых пальто («...a coat / With more of the New Cut») и брюк («new trousers»), однако при этом сохранены вторая и пятая строфы – о новых ботинках («But while you're wishing, wish me if you please, / A *newer pair o' shoes!*») [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 640] [Но пока вы мне желаете, пожелайте мне, пожалуйста, / *Поневее пару ботинок!*] – «Но в придачу к долготелью – / *Пару новую ботинок*») и рубашках («Only with *twelve new months* I rather need / A *dozen of new shirts*». [Только с *двенадцатью новыми месяцами* мне скорее понадобится / *Дюжина новых рубашек*] – «*Бьют столичные куранты!* / <...> / Если б *дюжина ударов* / *Стала дюжиной рубашек*» [Гуд Т. Рождественская песня бедняка, с. 603]). Если Гуд соотнес число рубашек, необходимых бедняку, с количеством месяцев в году, то Е.Д. Фельдман провел оригинальную аналогию с количеством ударов часов в новогоднюю ночь.

Юмористическое стихотворение Томаса Гуда «Jack Hall» высмеивает саму возможность «глумления» над умершими, пусть даже и в медицинских целях; повествование в нем идет от первого лица множественного числа, автор ставит себя в один ряд с теми, кто может оказаться в описываемой ситуации вопреки собственной воле: «'Tis hard *we* can't give up *our* breath, / And to the earth *our* earth bequeath, / Without Death-Fetches after death, / Who thus exhume *us*; / And snatch *us* from *our* homes beneath, / And hearths posthumous» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 98] [Как тяжело, что *мы* не можем перестать дышать / И земле *нашу* плоть предать / Без Слуг Смерти после ухода, / Которые выкапывают *нас* / И похищают *нас* из *наших*

домов под землей / И от очагов посмертных]. В переводе Е.Д. Фельдмана возмущение передано посредством анафоры, риторических вопросов, демонстрирующих переполненность гневом от беспомощности, а также при помощи ярких, метких определений, характеризующих гробокопателя, «мерзавца», «наглого татя»: «*Кому* разгневаться и встать? / *Кому мерзавца* отхлестать, / Когда наносит *наглый тать* / Урон несметный, / Поручив чей-то, так сказать, / Очаг посмертный?» [Гуд Т. Рождественская песня бедняка, с. 603].

Дополнительные оттенки в характеристику Джека вносит образ его подельника Мьюта (Mute), при создании которого Гуд прибегает к игре слов – «mute» («безгласный, безмолвный, молчаливый, немой»), лежащего в основе имени свидетеля захоронения людей, и «mutable» («изменчивый, непостоянный, переменчивый»), сообщающего о конечности бренной земной жизни: «He stood with brother *Mute*, to show / That life is *mutable*» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 98] [Он стоял с братом Мьютом, что демонстрировало, / Что жизнь изменчива (не вечна)]. Желая сохранить гудовский каламбур, Е.Д. Фельдман зарифмовал имя подельника Джека – Рамзи и разговорный глагол «лямзить», т.е. «красть, воровать», тем самым заменив насмешку над показным сочувствием на иронию над откровенным нахальством: «С ним – братец *Рамзи*, / Что фразой славился вот этой: / “Где можешь – *лямзи!*”» [Гуд Т. Рождественская песня бедняка, с. 604].

С помощью литоты, использованной и в приведенном выше фрагменте («brother» («брат») заменено на «братец»), Е.Д. Фельдман добивается существенного усиления иронии в сцене встречи Джека со Смертью, ср.: «Jack, by the glimpses of the moon / Perceiv'd the bony knacker soon, / An awful shape to meet at noon / Of night and lonely» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 99] [Джек, при свете луны / Разглядел костлявого живодеpa вскоре, / Ужасный образ для встречи в середине / Ночи и в одиночестве] – «Представьте: *крестики, могилки* / И Смерти мрачные ухмылки». Усилению саркастического эффекта способствует и употребление Е.Д. Фельдманом, в дополнение к

разговорным, «панибратским» выражениям в речи Смерти, обращенной к гудовскому герою, библейского фразеологизма «ничтоже сумняшеся» в значении «нимало не сомневаясь», позаимствованного из текста «Нового Завета», конкретнее – из «Послания апостола Иакова» (1: 6): «Привет! – сказала Смерть. – Ну что же / Молчишь? *Дала б тебе по роже*, / Но мы с тобою в дружбе все же. / К чему *оттяжки*? / Давай, *сумняиесея ничтоже*, / *Пожмем костяшки*» [Гуд Т. Рождественская песня бедняка, с. 605]; ср.: «"Hollo!" cried Death, "d'ye wish *your sands / Run out?* the stoutest never stands / A chance with me, – to my commands / The strongest truckles; / But I'm your friend – so *let's shake hands*, / I should say – *knuckles*."» ["Эй!" – крикнула Смерть. – "Желаешь *свою выдержку / Потерять?* самый отважный не выдерживает / Случайной встречи со мной, – моим командам / Самый крепкий трусливо подчиняется; / Но я твой друг – так *давай пожмем* руки, / Мне следует сказать – *костяшки*"].

Вместо гудовской детализации при описании близости в отношениях Джека и Смерти Е.Д. Фельдман использовал сразу несколько выражений, нарочито подчеркнувших теплоту и сердечность их встречи, ср.: «Then sitting down upon a bank, / *Leg over leg, shank over shank*, / Like friends for conversation frank, / That had no check on» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 99] [Потом сев на краю <могилы>, / *Нога к ноге (Бедро к бедру, голень к голени)*, / Как друзья для искренней беседы, / Что не имела ограничений] – «Тогда, *присевши* рядом с нею, / Он к ней *прижался потеснее*, / И оба, *от приязни млея*, / Совсем *размякли*» [Гуд Т. Рождественская песня бедняка, с. 606]. В разговор Джека и Смерти об алкогольных напитках, содержащий упоминания лишь о роме, джине и «крепком чешире», названном в честь исторического графства на западе Англии («Jack nothing loth, with friendly ease / Spoke up at once: "Why, what ye please; / Hard by there is the Cheshire Cheese, / A famous tap". / But this suggestion seem'd to tease / The bony chap. / "No, no – your mortal drinks are heady, / And only make my hand unsteady, / I do not even care for *Deady*, / And loathe your *rum*; / But I've some glorious brewage ready. / My drink is – Mum!"») [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 99] [Джек без

омерзения, с дружелюбной непринужденностью / Сказал сразу: “Ну конечно, что пожелаешь; / Крепкий есть чешир, / Известная марка <вина, пива>”. / Но это предложение, кажется, задело / Костлявого парня. / “Нет, нет – от ваших напитков смертных кружится голова, / От них только руки дрожат, / Мне наплевать на *джин*, / И я не выношу ваш *ром*; / Но я приготовил славное питье. / Мой напиток – тс!”), русский переводчик ввел множество названий, среди которых – мадера, джин «Веселая холера», «Гренадер», «Державный Франц»: «И Джек сказал: «Возьми *мADERУ* / Иль *джин* “*Веселую холеру*”; / Хлебнула б также “*Гренадеру*” / На посошок!» / А Смерть: «Свою я знаю меру. / Не то, дружок! / Людское пить – нет хуже муки: / Потом трясутся долго руки. / Вчера лизнула я со скуки “*Державный Франц*”... / Нет, я свои готовлю штуки. / Однако – цыц!»» [Гуд Т. Рождественская песня бедняка, с. 607].

Сократив число параллельных конструкций (ср.: «*The dog leapt up, but gave no yell, / The wire was pull'd, but woke no bell, / The ghastly knocker rose and fell, / But caused no riot*» [*Собака запрыгала, но не издала лая, / За веревку подергали, но это не вызвало звонка, / Жуткое дверное кольцо поднялось и опустилось, но не нарушило тишины*] – «*Без лая пес разинул пасть. / Без стука постучались влать*», Е.Д. Фельдман значительно расширил толкование происходящего у порога жилища Смерти, причем если в оригинале говорилось о спокойствии нравов Смерти, то в русском переводе – о вкрадчивости ее приемов: «*The ways of Death, we all know well / Are very quiet*» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 100] [Манеры Смерти, как нам всем хорошо известно, / Очень спокойны] – «Здесь каждый в ярость мог бы впасть, / Но все догадчивы: / У Смерти, рвущейся во власть, / Приемы вкрадчивы». Переводчик опустил важное в контексте английского произведения сравнение приведений с такой реалией британской культуры как «jack-a-lantern» («джек-фонарь») – фонарь из тыквы с прорезанными отверстиями в виде глаз, носа и рта, ставший одним из главных символов Хэллоуина, происхождение которого связано с неким Джеком, дважды обманувшим Дьявола и получившим от него

обещание не покушаться на собственную душу, однако впоследствии, в наказание за греховную мирскую жизнь не допущенным в Рай и вынужденным в ожидании Судного дня бродить по Земле, являясь символом проклятой души, и освещать себе путь кусочком угля, защищенным от дождя обыкновенной тыквой: «...a crowd of spectres tall, / *Like jack-a-lanterns* on a wall, / Were standing...» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 100] [...толпа высоких призраков, / Как фонари Джека на стене, / Были...] – «И враз нависли привиденья» [Гуд Т. Рождественская песня бедняка, с. 609]. Опуская сопоставление тревожного волнение героя с ощущением ледяных ручьев пота, будто бы хлынувших по спине, русский переводчик использовал в своей интерпретации язык абсурда, призванный подчеркнуть всю невообразимость деяний в гостях у Смерти, при этом в его тексте можно видеть множество окказионализмов (*кружилки, кружиздики, заметушиться, гоношилки, гоношиздики, мерекать* и др.): «Lord, what a tumult it produced, / When Mr. Hall was introduced! / Jack even, who had long been used / To frightful things, / Felt just as if his back was sluice'd / With freezing springs! / Each goblin face began to make / Some horrid mouth – ape – gorgon – snake; / And then a spectre-hag would shake / An airy thigh-bone; / And cried, (or seem'd to cry,) "I'll break / Your bone, with my bone!"» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 100] [Боже, какую суматоха началась, / Когда мистер Холл был представлен! / Даже Джек, который давно привык / К страстям, / Ощутит как будто бы из его спины хлынули / Ледяные ручьи <пота>! / Все гоблины начали / Гримасничать – обезьяна – горгона – змея; / А потом призрак-ведьма затрясла / Прозрачными костями / И закричала (или показалось, что закричала): "Я сломаю / Твои кости своими!"] – «И разом страхи и страшилки / Впились несчастному в поджилки. / Мозги поплыли от *кружилки*, / В глазах – *кружиздики*. / *Заметушились гоношилки* / И *гоношиздики*! / И сволочь, каждая сволочь / Его хотела в ту же ночь / И в землю заживо втолочь, / И ведьму некую / Он как бы слышал: "*Гребли – хочь? / Я в ней мерекую!*"» [Гуд Т. Рождественская песня бедняка, с. 609].

Другая английская реалья, передаваемая оборотом «to go without goodbye» («уйти не попрощавшись»), не была обойдена Е.Д. Фельдманом, который, впрочем, и в данном фрагменте был неточен, отказавшись от гудовского сравнения бегущего Джека с преследуемым охотниками оленем и предпочтя ему разговорную русскую идиому «припустить во все лопатки»: «Thought Jack – “I’m sure I’d better *quit* / *Without good-night*.” / One skip and hop and he was clear, / And *running like a hunted deer*» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 100] [Подумал Джек: “Уверен, мне лучше уйти, / Не пожелав доброй ночи”. / Он пустился вприпрыжку (поскакал и попрыгал), и он исчез / И бежал как преследуемый <на охоте> олень] – «И Джек подумал: «Бесфортуный, / Беги домой!» / И, *не простившись*, без оглядки / Он *припустил во все лопатки*». Интересной находкой русского переводчика стало использование отсутствующей в оригинале аналогии при переходе от описания пребывания Джека в гостях у Смерти к сцене появления докторов у его смертного одра: «Восстала для неравной схватки / Вся *шваль загробная!* / <...> / И на беднягу налетела / Вся *шваль врачебная*» [Гуд Т. Рождественская песня бедняка, с. 610].

Е.Д. Фельдман трансформировал образы падальщиков, назвав вместо воронов и стервятников «ворона, ястреба и гиену»; при дальнейшем сопоставлении врачей с падальщиками переводчик отказался от значимого для Гуда мотива дюжины/двенадцати («a dozen») «гостей», упомянув о *сотне псевдоавиценн*: «No ravens ever scented prey / So early where a dead horse lay, / Nor vultures sniff’d so far away / A last convulse: / A dozen “*guests*” day after day / Were “at his pulse”» [Ни *вороны* не ощутили бы / Так рано, где мертвая лошадь пала, / Ни *стервятники* не почуяли бы так далеко / Последнюю судорогу: / *Дюжина “гостей”* изо дня в день / Были “при его конвульсиях”] – «Так *ворон, ястреб и гиена* / Не кружатся попеременно / Вкруг падали, как здесь на сцене / Их *сотня* вкупе / Кружилась, *псевдоавиценны*, / При полутрупe». Образ *псевдоавиценн* несомненно стал находкой переводчика, однако замена *дюжины* на

сотню вряд ли оправданна, особенно с учетом контекста последующих строф: «*Twelve wigs and twelve gold-headed canes / Drew near his bed*» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 101] [*Двенадцать париков и двенадцать тростей* с золотыми набалдашниками / Приблизились к его постели] – «*Двенадцать рыл* склонились вокруг / Его кровати – и...» «*A dozen pang's my heart invade*» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 101] [*Дюжина приступов* боли мое сердце поразила] – «Примстилось мне: *двенадцать шил* / Меня пронзили!..» [Гуд Т. Рождественская песня бедняка, с. 611]; «*Twelve suits of black began to close, / Twelve pair of sleek and sable hose, / Twelve flowing cambric frills in rows, / At once drew round; / Twelve noses turn'd against his nose, / Twelve snubs profound*». [*Двенадцать черных костюмов* начали приближаться, / *Двенадцать пар* гладких и черных рукавов, / *Двенадцать* ниспадающих батистовых жабо в ряд, / Сразу появились вокруг; / *Двенадцать носов* оказалось у его носа, / *Двенадцать* глубокомысленных замечаний <прозвучало>] – «*Двенадцать пар* склонились *фрачных*, / *Двенадцать рож* склонились мрачных, / *Двенадцать мнений* однозначных, / Многозначительных, / *Двенадцать стеклышек* прозрачных / *Увеличительных*». И даже в 40-й строфе оригинала, где используются разные цифры, Гуд, тем не менее, возвращается к числу двенадцать, на что не мог не обратить внимания и Е.Д. Фельдман: «*Ten guineas did not quite suffice, / And so I sold my body twice; / Twice did not do – I sold it thrice, / <...> / In short I have received its price / A dozen times!*» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 101] [*Десяти гиней* оказалось совсем недостаточно, / И я продал свое тело *дважды*; / *Дважды* не удовлетворило – я продал *трижды*, / <...> / Короче, я получил плату / *Дюжину раз*] – «*Двенадцать раз* я продал тело» [Гуд Т. Рождественская песня бедняка, с. 612].

Впрочем, концовка русского перевода свидетельствует о том, что интерпретатору не хватило творческого «запала» – внезапно из текста уходит мотив *двенадцати*, замещаемый странным симбиозом разговорного синтаксиса и разнообразной, практически несовместимой лексики – книжной, возвышенной и просторечной,

нарочито сниженной: «То явь была – увы! – не морок. / Был Джек по-своему здесь дорог: / Тот басом пел, проклятый ворог, / А те фальцетами. / <...> / Итак, прости-прощай, убоже! / Сверкнули ножики и что же?» [Гуд Т. Рождественская песня бедняка, с. 612]; ср.: «*Twelve brows got very grim and black, / Twelve wishes stretched him on the rack, / Twelve pair of hands for fierce attack / Took up position <...> / <...> / Twelve angry doctors wrangled so, / That twelve had struck an hour ago, / <...> / Twelve heads turn'd round at once, and lo! / Twelve doctors started*» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 101] [Двенадцать лбов стали грозны и мрачны, / Согласно двенадцати желаниям разложили его на кровати, / Двенадцать пар рук к жестокости / Приготовились <...> / <...> / Двенадцать сердитых докторов спорили так, / Что двенадцать пробило час назад, / <...> / Двенадцать голов повернулись сразу, и вот! / Двенадцать докторов приступили]. Финал с исчезновением Джека из-под скальпелей анатомов получился у Е.Д. Фельдмана иным, нежели у Томаса Гуда, – огрубленным, избыточно резким: «'Tis only written, / That "there was nothing in the bed, / But *twelve* were bitten!» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 101] [Только и записано, / Что “не было ничего в постели, / А двенадцать были посрамлены!”] – «...хроники темны / О той поре; но вы / Возраduitесь: посрамлены / Хирурги хреновы!».

В своем переводе «патетической баллады» Гуда «John Day» («Джон Дей», 1839) Г.А. Русаков с самого начала сместил акценты в описании, что проявилось в пропуске значимого для восприятия английского оригинала эпитафия – старинной поговорки «A day after the Fair» («Слишком поздно»). Из противопоставления широкой спины героя и ограниченности ума других людей, видящих столь необычную спину, становится очевидным, что английский поэт хочет рассказать о людской глупости: «John Day he was *the biggest man / Of all the coachman kind, / With back too broad to be conceived / By any narrow mind*» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 226] [Джон Дей был *самым большим / Из всех кучеров, / Спина <его была> слишком широка, чтобы постичь / Мог это ограниченный ум*]; оценки русского

переводчика звучат мягче, во многом благодаря замене прилагательного в превосходной степени разнообразными эпитетами: «**Краса и гордость кучеров**, / Джон Дей был **грозно тучен**. / И **ширь** его смущала всех, / Кто к **шири** не приучен» [Гуд Т. Джон Дей, с. 70]. Характеризуя возлюбленную Джона Дея Мэри (Mary), Гуд конкретизирует место ее работы («The barmaid of **the Crown** he loved, / <...> / Yet could not pierce her heart, altho' / He drove **the Dart** for years». [Барменшу из <паба> «**Краун**» он полюбил, / <...> / Все же не мог покорить ее сердце, хотя / Он ездил на **Дарт** годами)), тогда как Г.А. Русаков обходит точные названия («...Она была / Служанкой из таверны, / <...> / Проходит год, второй идет. / Кокетка – ни в какую»); тем не менее реальные топонимы присутствуют в других фрагментах его перевода, ср.: «And sent him off to **Coventry**, / While on his way to **Stroud**». [И послала его в **Ковентри**, / Тогда как он ехал на **Страуд**] – «“Катись ты в **Ковентри**, толстяк!” / (Хоть **Страуд** много ближе)» [Гуд Т. Джон Дей, с. 71]. Г.А. Русаков не чужд и русификации, например, при употреблении принятого в разговорном русском языке XVIII – начала XX в. почтительно-фамильярного «сударь» – обращения к равному по статусу и социальному положению человеку, ср.: «...my taste will never learn / To like so huge a man, / So I must beg you will come here / As little as you can» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 227] – [...по моему вкусу, мне никогда / Не понравится такой огромный мужчина, / Поэтому я должна попросить вас приезжать сюда / Как можно реже] – «Ах, **сударь**, нет!.. / Ваш вид уж больно странен. / Такой размах, что просто страх...» [Гуд Т. Джон Дей, с. 71].

При описании страданий Джона Дея от безответной любви Г.А. Русаков вводит дополнительные сравнения и метафоры, отсутствующие в английском подлиннике, например: «Бедняк ослаб и побледнел, / Он таял, **словно свечка**», ср.: «At last her coldness made him pine / To merely bones and skin». [Наконец от ее холодности он зачах / До костей и кожи]; «А Джона **ветром долу гнет**, / **Крылом сшибает муха**» [Гуд Т. Джон Дей, с. 71], ср.: «Though he had carried sixteen stone / He could not move a flint» [The Complete Poetical Works of

Thomas Hood, p. 227] [Хотя он поднимал 16 стоунов <стоун – мера веса, равная 14 фунтам или 6,34 кг.; в данном случае – 101,44 кг.>, / Он не мог сдвинуть и гальку]. В финале произведения, констатирующем смерть Джона Дея, не принимавшего никакой пищи, ограничиваясь только водой, Г.А. Русаков не совсем удачно передал гудовскую игру слов, основанную на лексемах «butt» («бочка для воды») и «butt-end» («итог, заключительная часть, концовка»): «For looking in *the butt*, she <Мэри> saw / *The butt-end* of his woes» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 227] [Ибо заглянув в *бочку*, она <Мэри> увидела / *Конец его бед*] – «Торчат из бочки во дворе / Лишь мокрые подметки...» [Гуд Т. Джон Дей, с. 72].

С 2007 г. в сети Интернет регулярно появляются переводы стихотворения Томаса Гуда «To a False Friend» («Ненастоящему другу», 1840), прежде не известного в России, но внезапно получившего широкую популярность: в 2007 г. его перевел Саша Громовой, в 2008 г. – Татьяна Юфит, в 2011 г. – Татьяна Воронцова, Ольга Доброжан; наконец, на сайте stih.ru был объявлен конкурс переводов «To a False Friend», в котором приняли участие В. Луккарев, А. Разгулова, К. Николаев, Е. Брюс, О. Максименко, Н. Казакова, Людмила-31, В. Филиппов, В. Гольдберг, Н. Пьянкова, С. Мурашева.

При идентичности двух начальных и двух конечных стихов первой строфы («Our hands have met, but not our hearts; / Our hands will never meet again» [The Complete Poetical Works of Thomas Hood, p. 664] [Наши руки встретились, но не наши сердца; / Наши руки никогда не встретятся снова]), Гуд решается повторить во второй строфе только второй и последний стихи: «Then farewell to heart and hand! / *I would our hands had never met* / <...> / Our hands have join'd but not our hearts: / *I would our hands had never met!*». [Прощайте, сердце и рука! / *Лучше бы наши руки никогда не встречались* / <...> / Наши руки соединились, но не наши души: / *Лучше бы наши руки никогда не встречались!*]. Саша Громовой, создавший вольную интерпретацию, повторил только одну фразу («сомкнулись наши руки») в начале и в финале стихотворения, причем сделал это с перестановкой слов: «Я помню,

как *сомкнулись наши руки*, / Но не встретились наши сердца. / <...> / *Сомкнулись руки наши* так давно. / Но ушла ты, оставив тлеться / Надежду не все еще решено». Т. Юфит и О. Доброжан перевели *часть* оригинального произведения, что стало для первой из них основанием для отказа от повтора («Не поможет касанье ладоней, / Коль не бьются сердца в унисон. / <...> / Наши руки не встретятся больше, / Если в сердце взаимности нет»); О. Доброжан же повторила фрагмент первого стиха в предпоследнем стихе: «*Однажды встретились руками... но не сердцами... / И больше встреч не будет наших рук. / <...> / Однажды встретились руками, / Теперь для Вас – я гость незванный...*»).

В. Луккарев и А. Разгулова, интерпретировавшие в рамках конкурса на сайте *stihi.ru* первую половину оригинального произведения, полностью следовали автору, воссоздавая повтор либо дословно («Сердца не встретились, рукам / Есть разве смысл – встречаться?» – В. Луккарев), либо с небольшими вариациями («Слились наши руки, увы, не сердца, / Но вновь не коснутся друг друга ладони. / <...> / Слились наши руки, увы, не сердца, / И вновь не коснутся друг друга ладони!» – А. Разгулова). Другие переводчики, сохранившие двухстрофную форму оригинала, стремились передать и взаимосвязь строф, выраженную Гудом с помощью повторов, например, у Т. Воронцовой дважды в первой строфе – «**Наши руки встречались – не наши сердца**, / Но теперь наши руки не будут встречаться», во второй строфе – «Что ж, простимся и сердцем с тобой и рукой! / *И пускай наши руки не встретятся снова.* / <...> / **Наши руки встречались – не наши сердца**, / *И пускай наши руки не встретятся снова!*»; подобную же структуру можно отметить у переводов К. Николаева (дважды – «**Наши встретились руки, но не наши сердца**. / Мы друг другу руки не протянем», далее – «Так что, руку и сердце тебе не отдам! / *Я с тобой не желаю встречаться!* / <...> / **Наши встретились руки, но не наши сердца**; / *Я с тобой не желаю встречаться!*») и Е. Брюс (дважды – «**Рука в руке, но врозь сердца**. / К чему теперь рукам встречаться?», далее – «Прощайте,

сердце и рука! / Твою ладонь держал напрасно / <...> / **Рука в руке, но врозь сердца.** / Твою ладонь держал напрасно»).

Небольшие разночтения, такие, как «не встретились / не слились» и «как руки / только руки» у О. Максименко, «встречались / скреплялись» у Н. Казаковой, пропуск лексемы *только*, повлекший за собой появление дополнительного стиха у Людмилы-31, вполне соответствуют гудовским нечетким повторам («have met / have join'd» («встретились / соединились»)): «**Сердца не встретились, как руки,** / Руки твоей я больше не пожму / <...> / Прощай же – сердцем и рукой! / **Надеюсь, руки не сойдутся** – / <...> / **Сердца не слились, только руки** – / **Надеюсь, руки не сойдутся!**» (О.Максименко); «**Наши руки встречались, не наши сердца,** / Наши руки не встретятся, кажется, вновь / <...> / Так прощайте же сердце и ваша рука! / **Не хотелось бы рук ваших встретить опять** / <...> / **Наши руки скреплялись, не наши сердца:** / **Не хотелось бы рук ваших встретить опять**» (Н. Казакова); «**Да, наши руки встретились,** / **Но только не сердца...** / <...> / **И руки наши встретились,** / **Но только – не сердца...** / Ну что ж, прощай рука и сердце! Навсегда! / **Хотел бы я забыть об этой встрече!** / <...> / **Да, наши руки встретились, но не сердца...** / **Хотел бы я забыть об этой встрече...**» (Людмила-31). У В. Филиппова идентичные повторы первой строфы («**Нет, не сердца встречались – наши руки,** / А руки распрощались, навсегда») не получили какого-либо четкого отзвука во второй: «Прощай, и сердцем, и рукой, / **Ведь не сойдутся наши руки** / <...> / **Сердца не слились, – знаю я:** / **И руки больше не сойдутся!**». Нет взаимосвязи в повторах первой и второй строф и у В. Гольдберга, хотя внутри строф рефрены соблюдены: дважды в первой строфе – «Пусть руки вместе, врозь – сердца. / Рукам не встретиться опять», во второй строфе – «Прощаюсь сердцем и рукой! / **Руки бы вашей не встречать** / <...> / Рукой – прошу, но не душой: / **Руки бы вашей не встречать**». Н. Пьянкова повторила в концовке перевода не первый (как большинство переводчиков), а второй стих: «Наши руки не встретятся вновь, / **Коль не бьются сердца в унисон.** / <...> / От руки и от сердца бегу! / **Нам касания рук**

ни к чему. / <...> / **Коль не бьются сердца в унисон**, / Нам касания рук ни к чему»; С. Мурашева полностью отказалась от повтора, предложив вполне оригинальные образные зарисовки: в первой строфе – «Сердца вдали, но рядом наши руки / ...Лишь были – мы расстались навсегда. / <...> / Сердец сближенье будет эфемерно, / Хотя при встрече руки мы пожмем», во второй строфе – «Сердец прощанье, ты рукой махнешь, / Но пальцы наши больше не сомкнутся. / <...> / Так далеки сердца, но рук прикосновенье / Нас не спасет и мы не будем рядом!».

Т. Юфит, А. Разгулова и Людмила-31 использовали в своих переводах оригинальные сравнения, в определенной мере способствовавшие воссозданию эмоционального фона гудовского произведения: «Разбредемся по свету – довольно! / И забудется дружба, **как сон**. / Лишь любовь моя – **горечи горше** – / Обернется печально вослед» (Т. Юфит); «Хоть вместе умели, **как звезды**, мерцать, / Сейчас догораем и медленно тонем. / Я знаю, я сердцем любил до конца, / Тебе ж нет нужды в этом трепетном слове» (А. Разгулова); «Рукам – не встретиться опять... / Друзьями были мы – не до конца... / Я знаю – я любил тебя, **как жизнь!** / Любил – не ведая лица...» (Людмила-31). Большинство переводчиц (А. Разгулова, О. Доброжан, Н. Казакова, Е. Брюс, С. Мурашева, Людмила-31, Н. Пьянкова) сохранили соотнесенность лирического героя с женщиной, Т. Юфит предпочла вариант, безотносительный к полу, а Т. Воронцова создала проникновенный образ лирической героини, передающий, скорее, ее переживания, нежели настроение самого Томаса Гуда: «Да, когда-то с тобою мы были друзья, / Но друзьями мы больше не можем остаться: / Помню, как *полюбила* однажды тебя, / Знаю я, что не надо мне было влюбляться». Вольная интерпретация Саши Громового предполагает возобновление отношений, что не соответствует категоричности подлинника, однозначно сообщающего о разрыве: «И возможно вернем, переступив через муки. / Но, знаешь, нам боли хватит пока. / Я помню, как сильно любили. / И знала ты всегда, что зря...». Другие переводчицы более близки замыслу Томаса Гуда, но при этом практически полностью отказываются от сохранения формальных особенностей его английского оригинала: «Друзьями

(если были мы) / Нам не остаться. / Я знаю лишь, что вас любил / И зря, признаться» (В. Луккарев); «И если мы были когда-то друзья – / Друзьями как прежде не станем. / Я знаю – однажды тебя я любил, / И любовь оказалась не раем» (К. Николаев); «И, если были мы друзьями, / То боле не бывать тому! / Я только знаю, что любил напрасно, / Не зная сам, зачем и почему» (О. Максименко); «И дружба та – не до конца, / Я не могу вас другом звать. / Не знал я вашего лица, / И не хочу вас больше знать!» (В. Гольдберг), «Даже если мы были друзья, / Быть друзьями уже не резон. / Знаю только, что сильно любил, / Безответно в тебя был влюблен» (Н. Пьянкова).

Согласно оценке переводов, представленной на сайте stih.ru, победителем конкурса на лучший перевод гудовского «To a False Friend» стал В. Гольдберг, второе место занял В. Филиппов, третье место разделили О. Максименко, К. Николаев и Е. Брюс.

Как видим, рост интереса к творчеству Томаса Гуда в последние десятилетия обусловлен изменением восприятия его творчества, в котором переводчиков привлекают не социальные, а юмористические (Е.Д. Фельдман, Г.А. Русаков), лирические (А.В. Шарапова, Ю.Д. Левин) стихотворения и эпиграммы (Г.Е. Бен, Г.Л. Варденга). За единичными исключениями (такими, как перевод «I Remember, I Remember» С.Л. Сухаревым, «The Bridge of Sighs» Е.В. Витковским) большинство произведений были впервые осмыслены в эти годы на русском языке. Получившее в последние годы широкое распространение в русскоязычном Интернете лирическое стихотворение Томаса Гуда «To a False Friend», интерпретированное в общей сложности пятнадцать раз (Саша Громовой, Т. Юфит, Т. Воронцова, О. Доброжан, В. Луккарев, А. Разгулова, К. Николаев, Е. Брюс, О. Максименко, Н. Казакова, Людмила-31, В. Филиппов, В. Гольдберг, Н. Пьянкова, С. Мурашева), оказалось созвучно современному мировосприятию, развитию индивидуалистических настроений, сопровождающемуся усилением ощущения одиночества человека в брэнном мире, тленности и непрочности чувств, неискренности как характерной черты отношений близких людей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Витковский, Е.В. Алла Шарапова: [Биографическая справка] / Е.В. Витковский // *Строфы века – 2: Антология мировой поэзии в русских переводах XX века* / Сост. Е.В. Витковский. – М.: Полифакт, 1998. – С. 994.

Гуд, Т. Джон, Дей: Патетическая баллада / Пер. Г.А. Русакова // *Европейская поэзия XIX века*. – М.: Художественная литература, 1977. – С. 70–72.

Гуд, Т. Руфь. *Время роз* / Пер. А.В. Шараповой // *Прекрасное пленяет навсегда. Из английской поэзии XVIII – XIX веков* / Сост. А.В. Парин, А.Г. Мурик. – М.: Московский рабочий, 1988. – С. 281–282.

Гуд, Т. Песня («Куда б скиталец ни поплыл...») / Пер. Ю.Д. Левина // «Британской музы небылицы...»: Из поэзии Англии и Шотландии в переводах Юрия Левина. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. – С. 120.

Гуд, Т. Читая дневник леди Берри; О том же; На ярмарке скота в Смитфилде; Адам и Ева; Вечерний звон / Пер. Г.Е. Бена // *Пронзенные насквозь. Английские и американские эпиграммы* / Перевод, предисловие и примечания Георгия Бена. – СПб.: Изд-во Пушкинского фонда, 2006. – С. 98–99.

Гуд, Т. Рождественская песня бедняка; Размышления в Новый год; Джек Холл / Пер. Е.Д. Фельдмана // *Семь веков английской поэзии: Англия. Шотландия. Ирландия. Уэльс: В 3 кн.* / Сост. Е.В. Витковский. – М.: Водолей Publishers, 2007. – Кн. 2. – С. 600–612.

Гуд, Т. Размышление; «Она мужа терзала до конца своих дней...» / Пер. Г.Л. Варденги // *Английские стихи на все случаи жизни* / Пер. Г.Л. Варденги. – СПб.: Азбука, 2011. – С. 202–203, 238–239.

Шмульян, А.П. Из английских поэтов: [Саути Р. Лодорский водопад; Мур Т. Вспомни обо мне!; Гуд Т. Школьный учитель; Вудворт С. Старый ковшик; Китс Дж. Гимн осени. Другу] // *Звезда*. – 1940. – №1. – С. 138–142.

The Complete Poetical Works of Thomas Hood. – London: Henry Frowde, Oxford University Press, 1906. – XV. – 773 с.

В.А. Анисин¹

Тюменский государственный университет

Е.В. Михалькова²

Тюменский государственный университет

**О БЕССМЕРТНОМ И БРЕННОМ
В ПЕРЕВОДАХ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА
Т.С. ЭЛИОТА
“WHISPERS OF IMMORTALITY”**

Перевод поэтических текстов – значимая теоретическая и практическая проблема, и она не обошла стороной поэтическое наследие Томаса Стернза Элиота: его сложный, выразительный язык, насыщенный аллюзиями и многоуровневыми смысловыми пластами, создает множество затруднений при переводе. В данной статье три перевода стихотворения Т.С. Элиота “Whispers of immortality” на русский язык рассмотрены с точки зрения сохранности концептуального плана оригинального текста. Авторы анализируют лексическое выражение семантических полей *death, philosophy, passion* в английском и русском тексте и приходят к выводу, что на перевод повлиял культурный фон переводчиков и желание соединить темы бессмертия и телесности, дабы поэтический текст выглядел более цельным, производил сильный эмоциональный эффект. В результате, у читателя может возникнуть ложное впечатление о том, что Элиот представлял философию не как уход в бессмертие, а как чувственную страсть к смерти – это миф мы и стремимся развенчать в нашем исследовании.

¹ Виталий Андреевич Анисин, студент бакалавриата по направлению «Лингвистика» (3 курс) Института филологии и журналистики Тюменского государственного университета, участник студенческих конференций

² Елена Владимировна Михалькова, кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка Института филологии и журналистики Тюменского государственного университета

Ключевые слова. Модернизм, Т.С. Элиот, “Whispers of immortality”, поэты-метафизики, перевод поэтического текста.

V.A. Anisin

Tyumen State University

E.V. Mikhalkova

Tyumen State University

ON DEATH AND PHILOSOPHY IN THE TRANSLATION OF T.S. ELIOT’S POEM “WHISPERS OF IMMORTALITY” INTO RUSSIAN

Translation of poetic texts is a significant issue in theoretical and applied translation studies. And it did not spare the poetic heritage of Thomas Stearns Eliot. His complex, expressive language, rich and full of allusions, and undersurface meaning creates a lot of difficulties in translation. In this article, three translations of T.S. Eliot’s poem “Whispers of immortality” into Russian are observed, considering the conceptual plan of the original text and how it is retained in the translation. The authors analyze the expression of lexical semantic fields of *death*, *philosophy*, and *passion* in the English and Russian texts and come to the conclusion that the translation was influenced by the cultural background of the translators and their desire to connect the themes of immortality and physicality, so that the poem would look whole and produce a strong emotional effect. As a result, the reader may get a false impression that Eliot did not see philosophy as a path to immortality, but as a sensual passion for death – we strive to demolish this myth by our study.

Key words. Modernism, T.S. Eliot, “Whispers of immortality”, Metaphysical poets, translation of a poetic text.

Томас Стернз Элиот – поэт, драматург и публицист, Нобелевский лауреат, внесший огромный вклад в развитие поэзии XX века.

Творчество Элиота можно условно разделить на два периода. В 1910-20-х гг. он, как и многие другие авторы того времени, создает произведения, полные скорби о «потерянном поколении», об утрате всех этических и моральных ценностей, по большому счету – о тотальной катастрофе западной цивилизации. С 30-х годов начинается новый этап в его творчестве: пройдя до конца путь отрицания и неверия в человечество, поэт приходит к тому, что зов вечных ценностей в человеке невозможно заглушить никакими средствами – все это он находит в традиционных формах народной жизни, в религии, в классическом искусстве [Eliot, 1994, с. 5-17].

На западе творчество Т.С. Элиота всегда было объектом пристального внимания исследователей, в первую очередь из-за огромного влияния его поэзии на культуру XX века, а также из-за многочисленных сложностей, связанных с пониманием его глубоко метафоричных и насыщенных аллюзиями текстов.

В разное время о его творчестве писали научные работы Роберт М. Адамс [Adams, 1973], Дэвид Чинитц [Chinitz, 2003], Роберт Кэнэри [Canary, 1982], Питер Экройд [Askroyd, 1984] и др. В советской и российской науке до 2000-х гг. работы об Элиоте были явлением нечастым, возможно, из-за того, что различные недомолвки, «темные места», своеобразии фразеологии и стилистики порой делают его поэзию трудной для понимания даже на английском языке. Кроме того, в условиях жесткой советской цензуры его произведения могли показаться слишком откровенными. Самой ранней среди найденных нами научных публикаций о нем является диссертация И.К. Кочетковой «Поэзия Т.С. Элиота» (1969 г.) [Кочеткова, 1969]. Также одним из первых крупных советских и российских исследователей Элиота можно назвать Грету Ионкис, которая посвятила ему главу в известном учебном пособии «Английская поэзия XX века (1917-1945)» (1980 г.) [Ионкис, 1980]. Пособию предшествовала монография «Английская поэзия XX в.» (1967 г.) [Ионкис, 1967]. В конце 1990-х – 2000-х гг. был опубликован целый ряд научных статей, диссертаций, учебных материалов, посвященных Элиоту, что сделало его

творчество предметом внимания и в российской науке; несмотря на это, нам неизвестны работы, посвященные аспектам перевода Т.С. Элиота на русский язык.

* * *

Стихотворение Томаса Стернза Элиота «Whispers of immortality» не имеет точной даты написания. По разным данным, оно было создано в период между 1915 и 1918 гг. и впервые увидело свет в сентябрьском номере журнала «Little Review» в 1918 г. В июне 1919 г. «Hogarth Press», издательство Леонарда и Вирджинии Вульф, выпустило сборник «Poems», в который было включено и анализируемое нами стихотворение. В дальнейшем оно неоднократно переиздавалось [Murphy, 2007, с. 488-489].

«Whispers of immortality» является одним из наиболее характерных образцов ранней поэзии Элиота; без сомнения, не таким значительным, как его программная поэма «The Wasteland», отразившая не только мысли и философские взгляды самого автора, но и настроения целого «потерянного» поколения – «Lost Generation» 20-х гг. Однако на примере этого небольшого по форме произведения можно наглядно рассмотреть мир его поэтики того периода, его поэтический язык со всем многообразием приемов и основные философские предпосылки, из которых он исходил.

Название «Whispers of Immortality» (буквально, *шепотки бессмертия*) это отчасти ироничное переименование заголовка стихотворения Уильяма Уортсворда «Ode. Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood» (Ода. Намеки бессмертия из воспоминаний раннего детства) [Lancashire, 2003]. Уильям Уортсворд был одним из величайших поэтов-романтиков своего времени, но его оптимистичное видение мира было чуждо поколению Элиота. Элиот отвергал концепцию «невинной природы», в которой можно найти спасение и ответы на жизненные вопросы. По мнению Уортсворда, ребенок приходит в этот мир безгрешным и, делая соответственные его силам шаги по направлению к истине, он преображает мир. В глазах Элиота такое понимание было лишено смысла, так как мир, прогнивший до основания, не мог уже родить ничего светлого и

чистого. Это противопоставление двух совершенно непохожих взглядов, отраженное в заголовке – один из ключей к смыслу стихотворения.

Другая важная деталь – форма самого поэтического произведения (две части по четыре четверостишия), которая является данью уважения Теофилю Готье [Lancashire, 2003]. В стихотворении «Костры и могилы» из признанного всеми критиками классического сборника «Эмали и камеи» Готье написал нечто очень близкое тому, о чем говорит Элиот:

Когда внимали люди лирам,
Скелет ужасный был незрим,
Был человек доволен миром
И ничего не ждал за ним.
(Перевод Н. Гумилева)

Оба автора – Элиот и Готье – сталкивают ставший для них классикой Ренессанс и современность (Готье – романтизм, Элиот – модернизм). Человек эпохи Ренессанса, наполненный гармонией, симметрией, возведенной в абсолют, не искал ничего после смерти, не думал о ней, она не была грозным символом в его жизни. И в этом состоит главное отличие искусства Нового времени от актуального для двух поэтов положения вещей: гармония нарушена, абсолютной симметрии не существует, и мысль о хаосе, смерти становится неотъемлемым спутником человека.

В «Whispers of Immortality» очевидно противопоставление двух частей, как в плане стиля и поэтического языка, так и по смыслу и настроению. В первой части упоминаются Уэбстер и Донн, английские поэты эпохи короля Якова I (XVI-XVII в.). О них обоих Элиот когда-то писал критические статьи и, несомненно, был прекрасно знаком с их творчеством. В своем эссе «The Metaphysical Poets» он пишет как раз о поэтах той эпохи и на примере их творчества доказывает мысль о существовании в современном искусстве так называемого «dissociation of sensibility», «разлада чувственности» [Murphy, 2007, с. 306]. Для Уэбстера и Донна связь между вечной

жизнью и сиюминутными удовольствиями, физическими процессами в теле и движением мысли, присутствием образа смерти в самых суетных делах была совершенно естественной вещью. Как писал Элиот, Донн и другие более ранние английские поэты обладали «the same essential quality of transmuting ideas into sensations, of transforming an observation onto a state of mind» («тем самым сущностным качеством – превращать идеи в ощущения, трансформировать наблюдение в состояние сознания» – перевод наш, В.А.) [Ibid.]. И именно осознание потери этого совершенно естественного ощущения – связи между вещами телесными и метафизическими – было отражено Элиотом в «Whispers of immortality».

Вторая часть стихотворения подчеркивает отмеченную выше разницу между двумя эпохами, которые сталкивает в своем произведении Элиот: эпохой «метафизических поэтов» и современностью, утратившей всякую тоску по предметам «вне бытия». Эта разница усиливается не только объектами описания: в первой части – Донн и Уэбстер, размышляющие о смерти; во второй – Гришкина (вероятно, имеется в виду русская балерина Серафима Астафьева, открывшая свою школу балета в Лондоне, с которой, по воспоминаниям Э. Паунда, Элиот был знаком [Lancashire, 2003]), которая своей кошачьей привлекательностью завлекает сравниваемых с «бегущими маргышками» мужчин; но и заметным изменением стиля поэтической речи – от «якобинского» тяжеловесного слога к разговорной легкости.

В стихотворении и его переводах пересекаются несколько семантических полей (*death, immortality, philosophy, passion, vanity*), среди которых *death* (смерть) и *immortality* (бессмертие), безусловно, являются доминантными. Семантические поля взаимодействуют на понятийном уровне, поэтому через них можно проследить, соблюдены ли эти взаимодействия в переводе. Приведем оригинал и три перевода:

Whispers Of Immortality

Занавесок бессмертия

WEBSTER was much possessed by

Был смертью Вебстер одержим,

death
And saw the skull beneath the skin;
And breastless creatures under ground
Leaned backward with a lipless grin.

Daffodil bulbs instead of balls
Stared from the sockets of the eyes!
He knew that thought clings round dead
limbs
Tightening its lusts and luxuries.

Donne, I suppose, was such another
Who found no substitute for sense;
To seize and clutch and penetrate,
Expert beyond experience,

He knew the anguish of the marrow
The ache of the skeleton;
No contact possible to flesh
Allayed the fever of the bone.

.....
Grishkin is nice: her Russian eye
Is underlined for emphasis;
Uncorseted, her friendly bust
Gives promise of pneumatic bliss.

The couched Brazilian jaguar
Compels the scampering marmoset
With subtle effluence of cat;
Grishkin has a maisonette;

The sleek Brazilian jaguar
Does not in its arboreal gloom
Distil so rank a feline smell
As Grishkin in a drawing-room.

And even the Abstract Entities

Просвечивая как рентгеном
Беззубый хохот челюстей
И под землей, и в мире тленном.

Его притягивал цветок,
Проросший из пустой глазницы,
И воделея к мертвецам
Теснился разум в них внедриться.

Джон Донн был с ним наверно схож,
Одну преследуя удачу –
Обнять, ворваться, овладеть –
Предельно зоркий, чутко зрячий

Он знал: не кость а костный мозг
Испытывает боль и жженье
И только плоти суждена
Сумятица совокупленья.

.....
Хорошенькая Гришкина
Славянские подводит глазки,
Сулит раскидистая грудь
Пневматику любовной ласки.

Залегший в чаще ягуар,
Кошачий источая запах,
В ночи приманивает тварь;
Ждет Гришкина на тех же тропях.

Но и вополстолько ягуар
В угрюмо-первозданном мире
Кошатины не напрудит,
Как Гришкина в своей квартире.

Ее неотразимый шарм
И Вечной Истиной взыскуем.
Лишь мы любя не плоть, а кость

Circumambulate her charm;
But our lot crawls between dry ribs
To keep our metaphysics warm.
[Eliot, 1994, с. 180]

Шепотки бессмертия

О смерти Вебстер размышлял,
И прозрел костяк сквозь кожу;
Безгубая из-под земли
Его звала к себе на ложе.

Он замечал, что не зрачок,
А лютик смотрит из глазницы,
Что вождедеющая мысль
К телам безжизненным стремится.

Таким же был, наверно, Донн,
Добравшийся до откровенья,
Что нет замен вне бытия
Объятью и проникновенью,

Он знал, как стонет костный мозг,
Как кости бьются в лихорадке;
Лишенным плоти не дано
Соединенья и разрядки.

.....
Милашка Гришкина глаза
Подводит, чтобы быть глазастей;
Ее привольный бюст - намек
На пневматические страсти.

В лесу залегший ягуар
Манит бегущую маргышку
При помощи кошачьих чар;
У Гришкиной же свой домишко;

Волнообразный ягуар

По метафизике тоскуем.

(пер. В. Топорова)

Аромат бессмертия

Вот Уэбстер, смертью заморожен –
Его из гулкой темноты
Влекли безгрудые созданья,
Безгубые манили рты.

Не глаз, а луковка нарцисса
Торчит в проеме костяном.
Он знал, что разум липнет к тлену
И чаёт наслажденья в нем.

Вот доктор Донн – другой, чей разум
(Я полагаю) не нашел
Себе предмета для объятья
И для соитья, и дошел

До пониманья горшей муки
Спинного мозга и костей:
Не уголить плотскою лаской
Бесплотных гробовых страстей

.....
Вот мисс Grislikin, чей подведенный
Славянский глаз пленяет всех,
Чей дружелюбный бюст – находка
Для пневматических утех.

Не так ли ягуар бразильский
Маргышек ловит средь болот,
Распространяя запах киски?
Нас мисс Grishkin в свой дом зовет.

Но жирный ягуар бразильский

В чашобе душей и трясиной
Разит кошатиной слабей,
Чем крошка Гришкина в гостиной.

Прообразы живых существ
Вкруг прелестей ее роятся;
А мы к истлевшим ребрам льнем,
Чтоб с метафизикой обняться.
(пер. А. Сергеева)

Уйдя в сырую полутьму,
Не так кошатиною пахнет
Как мисс Grishkin в своем дому.

Абстрактные Понятья сами –
И те желают к ней припасть.
А нас влечет к истлевшим ребрам
Метафизическая страсть.
(пер. В. Шубинского)

Семантическое поле Death

Русский эквивалент лексемы *death* – «смерть» присутствует во всех переводах, но вот детали ее образа изменены. В первой строфе оригинала смерть представлена как покойник, лежащий в земле. Семантически наиболее близкое к оригинальному *skull* слово «череп» отсутствует в переводах Топорова и Шубинского, а у Сергеева *skull* переведен как «костяк» и только у него есть перевод лексемы *skin* – «кожа». Топоров переводит всю фразу *saw the skull beneath the skin* (букв. «видел под кожей череп») «просвечивая как рентгеном», используя научный термин (рентген), который, скорее, относится к семантическому полю *philosophy* и дополняет образ метафизических поэтов.

Следующий образ смерти, выраженный словосочетанием *breastless creatures*, сохранен только у Шубинского – «безгрудые созданыя», покойники. «Безгубый хохот челюстей» у Топорова является метонимией изначального *skull*; у Сергеева употреблена лексема «безгубая», что отсылает к персонифицированному образу смерти, а не покойников. В последней строке *lipless grin* передается у Топорова через «безгубый хохот».

Таким образом, в первой строфе все три переводчика (но в меньшей степени Топоров) отходят от изначального физического образа мертвеца в область привычной аллегории, в которой смерть имеет скалящийся (безносый и безгубый) череп, может манить, звать к себе. В то время как в оригинале покойники просто являются объектом

изучения философа, хотя также обладают чертами персонификации: *leaned backwards* («отклонялись назад»). Топоров подчеркивает научный интерес Вебстера через лексему «рентген», в то время как другие переводчики (мы увидим далее) ставят акцент на теме страсти, которая переносится с мира живых существ на мир мертвых.

Еще одно воплощение смерти – *daffodil* во второй строфе – является аллюзией на творчество Уортсворта, а через него на миф о Нарциссе либо, если учесть этимологию самой лексемы, на миф о Персефоне [Asphodel], которая также представляет загробный мир. Только Шубинский сохраняет эту аллюзию; Топоров переводит *daffodil* как «цветок», Сергеев как «лютик» (лютик, будучи ядовитым цветком, может символизировать смерть).

В отличие от первой строфы, во второй строфе переводчики избегают аллегории смерти, переводя *dead limbs* – «к мертвецам» у Топорова; «к телам безжизненным» у Сергеева, «к тлену» у Шубинского. Семантика *limbs* как частей безжизненного тела в переводе не попадает в план выражения.

Такое несоответствие при передаче образа смерти может возникать из-за разницы в русской и английской понятийных картинах мира. Ранее на примере творчества Дилана Томаса, современника Элиота, исследователи отметили, что концептуальный фрейм «Death is Destruction / Disgust» характерен для английского поэта: «В дискурсе Д. Томаса смерть представлена как разрушительное начало, символом которого является червь (*maggot, slug, worm*) как олицетворение тления и гниения» [Пономарева, 2012, с. 159]. В то время как в произведениях русского поэта В. Брюсова такое представление не встречается. Фактически сейчас на примере перевода мы наблюдаем «отторжение» от передачи физических признаков смерти с помощью русского языка – они скрываются за аллегорией смерти. Образы тел передаются обобщенно, сохраняют целостность.

Семантическое поле Philosophy

Семантическое поле *philosophy* выражено в равной степени как существительными, так и глаголами: во второй строфе «thought

clings», в третьей – «To seize and clutch and penetrate / Expert beyond experience». Глагольный ряд из третьей строфы тесно связан у переводчиков с темой страсти. У Топорова встречается, пожалуй, самый нейтральный вариант «обнять, ворваться, овладеть» с сохранением частеречных значений, противопоставленный «объятью и проникновенью» у Сергеева, «...для объятья и для соитья» у Шубинского. Тем не менее, в английском языке все три глагола *seize*, *clutch*, *penetrate* свободно используются в контексте познания, разумной деятельности в значении «ухватить мысль, идею; глубоко обдумывать». В русском же лексемы «обнять», «объятье», «соитье» вообще непривычны в таком контексте – они относятся к полю человеческих отношений; «ворваться», «овладеть» допустимы, но с обратными субъект-объектными отношениями (им овладела мысль, в голову ворвалась идея).

Относительно сочетания *thought clings* пересечений с темой страсти нет у Топорова «теснился разум в них внедриться» и у Шубинского «разум липнет»; у Сергеева встречается эпитет «вожделюющая мысль...стремится».

В последней строфе сочетание *Abstract Entities* и лексема *metaphysics* напрямую относятся к теме *philosophy*. Перевод Шубинского наиболее близок к оригиналу – «Абстрактные Понятья»; у Топорова – «Вечная Истина», у Сергеева – «прообразы живых существ». Метафизика (в контексте «To keep our *metaphysics* warm») у Топорова связана с тоской без уточнения, душевная она или физическая: «по метафизике тоскуем»; «чтоб с метафизикой обняться» у Сергеева и «метафизическая страсть» в переводе Шубинского опять же привносят оттенок физического влечения.

Безусловно, невозможно дать окончательный ответ на вопрос, считал ли автор, что поэты в его стихотворении переносят физическую страсть в мир духовный или загробный. С другой стороны, известно отношение Элиота к метафизическим поэтам: «Т.С. Элиот доказывает, что устремление поэтов-метафизиков к постижению опыта, лежащего за пределами материального мира, подкрепляется соответствующей

системой духовного опыта» [Ушакова, 2005, с. 74]. Их занимают вопросы морали, религии; здесь нет сублимации, подавления своих нереализованных желаний. Причиной смещения двух тем – страсти и философии – может быть стремление переводчика усилить художественную целостность произведения: сделать так, чтобы антитеза метафизических поэтов и мадам Гришкиной была не слишком яркой – провести параллели между двумя мирами: миром бессмертных философов и миром бранных людей.

Семантическое поле Passion

Связь темы страсти с темами смерти и философии в оригинале действительно ощутима. Неслучайно, одни и те же лексемы могут быть отнесены как к семантическому полю страсти, так и к двум другим полям – смерти и философии (*possessed, lusts, to penetrate, sense* и т.д.). Если в первой части Вебстер больше тяготеет к смерти, а Донн – к философии, и их тяга сопоставима со страстью к живому человеку, то героиня второй части далека как от философии, так и от смерти. Тем не менее, в заключительной строфе автор отмечает, что и ее окружают *Abstract Entities*, возможно, имея ввиду, что она может стать объектом вдохновения для философа или выразить вечные истины в искусстве балета (если действительно ее прообраз – балерина).

Таким образом, лексика с семантикой чувственной страсти встречается на протяжении всего стихотворения, но лишь в описании Вебстера и Донна, а также в заключительных строках она связана с двумя предыдущими полями, что, как мы видели раньше, и подчеркнули переводчики. Однако, представляется, что эта тема чересчур акцентирована в переводах первых двух строф. Так, «*Leaned backward*» о мертвецах в первой строфе означает, скорее всего, что они отклонялись, ложились обратно в землю, но переводчики предлагают варианты «звала на ложе» (Сергеев), «манили» (Шубинский). Во второй строфе *tightening* (о мысли в контексте «*Tightening its lusts and luxuries*») переведено как «теснился (в них)», «(к телам) стремится», «чаёт (наслажденья)», хотя речь идет, скорее, о том, что мысль

пресекала свои желания, не позволяла удовольствия, т.к. ум должен был заниматься изучением мира мертвых, а не мира живых.

Отличительной особенностью образа Мадам Гришкиной является акцент на ее запахе, дыханье, груди. Стоит отметить, что здесь в целом сказывается традиция поэзии эпохи модернизма, в которой запахи становятся одним из главных источников художественной образности. Гришкина пахнет кошкой – *feline smell* (этот же запах источает ягуар – *distil*), ее бюст назван дружелюбным и обещает счастье воздыханья – *friendly, pneumatic bliss*. Интересно, что с физической точки зрения женский образ здесь притягателен и, скорее, лишен отрицательного оттенка. Не проявлено отношение автора к ее коварству (приманивает мужчин) и тщеславию (подводит глаза), что соответствует гипотезе о том, что Элиот взял за основу образ своей знакомой – зачем бы он стал изображать ее сатирически? Здесь, скорее, присутствует юмор: «Brazilian jaguar ... / in arboreal gloom... / Grishkin has a maisonette», ягуар подстерегает жертву на лесных тропах – у Гришкиной свой дом (ей не надо «поджидать на дереве»). В переводах, тем не менее, встречаются слова с отрицательной коннотацией: «раскидистая грудь» (чересчур выставленная на показ?), «приманивает тварь», «кошатины не напрудит» у Топорова, «глазастей», «привольный бюст», «разит кошатиной» у Сергеева, «находка ... для утех», «кошатиною пахнет» у Шубинского.

И, возможно, при переводе опять сыграло свою роль стремление к усилению художественной целостности. Хотя его необходимость в этом произведении спорна: «Grishkin, the jaguar, the marmoset, are clearly fictions, but they do not obey the laws of consistency in fiction; they appear and disappear when required by the conventional level, and there is no attempt to make them look real, to provide them, as in a naturalistic novel, with internal relations as surrogates for external relations» [Forrest-Thomson, 1978, с. 84]¹.

¹ «Гришкина, ягуар, обезьянки – это явно выдуманные герои, но они не подчиняются законам художественной целостности; они появляются и

* * *

С другой стороны, все же есть риск, что на это впечатление чересчур повлияют негативные коннотации, вызванные акцентированием темы страсти в связи с Донном и Вебстером, которые в оригинале, скорее изображены непорочными. Также слишком отрицательным представляется образ Гришкиной при передаче столь любимых модернистами сем запаха и дыхания.

Таким образом, концептуальный план оригинала при переводе был сдвинут, как представляется, из-за разницы в понятийной картине мира и литературных традициях языка перевода, во-вторых, из-за стремления усилить художественную целостность произведения через смешение двух тем – *philosophy* и *passion, death* и *passion*. Безусловно, «the translator does not (and cannot) translate mere words» («переводчик не может и не должен просто переводить слова» – перевод наш, В.А.). Здесь, наверное, даже сильнее, чем в прозе, ощущается необходимость, чтобы переводчик сам был художником слова и мог сделать перевод не только точным, но и настолько глубоким, насколько требует искусство [Burton, 1991, с. 87]. Намерение переводчиков создать эстетическое впечатление от образов философов и противопоставленной им дамы здесь прослеживается вполне.

Но все же мы не можем согласиться с тем, что образы философов-метафизиков и мисс Гришкиной были отданы в жертву художественной целостности не напрасно. Донн и Вебстер в оригинале, скорее, изображены непорочными, а в образе балерины при передаче столь любимых модернистами сем запаха и дыхания возникает слишком много негативных коннотаций – образ приобретает черты непристойности.

исчезают, когда этого требуют условности, и здесь даже нет попытки сделать их реальными, дать им, как в реалистическом романе, внутренние отношения, через которые, как суррогаты, проявляются внешние связи» (перевод наш. – В.А.).

ПРИЛОЖЕНИЕ¹

ШЕПОТКИ БЕССМЕРТИЯ

Вебстер был смертью одержим,
Через кожу череп пронизал;
И под землей, назад клонясь,
Казали кости свой оскал.

Пялил нарцисс бутон из дыр,
В которых раньше глаз лежал!
Знал Джон, что тянет к мертвецам
Мысль, и другого не желал.

Пожалуй, был Джон Донн с ним схож,
Коль он для чувств других не видел
Объектов; знал быстрее, чем жил,
Брал опыт, постигал, провидел.

Он знал, страданье в костном мозге
Или в скелете жжение;
И никакой земной контакт
Не мог унять томление.

.....
Гришкина хороша; глаз свой
Подводит русский для эмфаз;
И без корсета грудь ее
Для воздыханий дарит час.

В Бразилии дремлет ягуар,
Притягивая все ж мартышек

¹ Предлагаем читателю на суд свой, «лингвистический», перевод, в котором мы постарались представить образы мисс Гришкиной и поэтов-метафизиков, более соответствующими оригиналу, дабы показать, что иной взгляд возможен и не ограничен особенностями языка перевода.

Неуловимой сутью кошки;
Спит Гришкина в своей квартире.

Холеный этот ягуар
Свой хищный дух распространяет
В дремучих джунглях; но в гостиной
Лишь Гришкина благоухает.

И все ж Абстрактные Сущности
Над нею будут млеть;
Но брат наш вновь идет к костям,
Чтоб метафизику согреть¹.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Ackroyd, Peter. T.S. Eliot: A Life / Peter Ackroyd. – New York: Simon and Schuster, 1984. – 400 p.

Adams, Robert M. Precipitating Eliot / Eliot in His Time. Essays on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of The Waste Land / Robert M. Adams. – Princeton, 1973. – P. 129-153.

Asphodel. – [Электронный ресурс]. URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/Asphodelus>. (02.02.2015)

Burton, Raffel. The translation of poetry / Raffel Burton // Translation: Theory and Practice, Tension and Interdependence / edited by Mildred L. Larson. – John Benjamin Publishing Company, 1991. – 270 p.

Canary, Robert H. T.S. Eliot: The Poet and his Critics / Robert H. Canary. – Chicago: Amer. Libr. Assoc., 1982. – 392 p.

Chinitz, David E. T.S. Eliot and the Cultural Divide. – The University of Chicago Press, Chicago and Lnd, 2003. – 264 p.

¹ При переводе были сохранены ритмические нарушения и неточная рифма оригинала.

Eliot in his Time. Essays on the Occasion of the 50th Anniversary of 'The Waste Land' // A. Walton Litz, ed., Hugh Kenner, Richard Ellmann. – Princeton (N.J.), Princeton Univ. Press, 1973. – 196 p.

Eliot, T.S. Selected Poetry. Сост. Л. Аринштейн и С. Степанов. – СПб.: «СЕВЕРО-ЗАПАД», 1994. – 446 с.

Forrest-Thomson, V. Poetic Artifice: A Theory of Twentieth-century Poetry / V. Forrest-Thomson. – Manchester University Press, 1978. – 168 p.

Lancashire, I. Eliot T.S. / I. Lancashire // Representative Poetry Online. – Department of English, University of Toronto, 2003. – <https://tspace.library.utoronto.ca/html/1807/4350/poem791.html>.

Murphy, Russel E. Critical Companion to T. S. Eliot: A Literary Reference to His Life and Work / **Russel E. Murphy**. – Infobase Publishing, 2007. – 625 p.

Готье, Т. Костры и могилы / перевод Н.С. Гумилева / Т. Готье. – [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikisource.org/wiki/05.05.2015>.

Иванов, Д.А. Т.С. Элиот и английский стих 1910-х гг.: Дис. . канд. филол. наук / Д.А. Иванов. – М.: Моск. гос. ун-т, 1999. – 208 с.

Ионкис, Г.Э. Английская поэзия XX века (1917-1945): Учеб. пособие для пед. ин-тов/ Г.Э. Ионкис. – М.: Высшая школа, 1980. – 201 с.

Ионкис, Г.Э. Английская поэзия первой половины XX века / Г.Э. Ионкис. – Москва: Высшая школа, 1967. – 98 с.

Кочеткова, И.К. Т.С. Элиот, поэт, критик, публицист и драматург: Автореф. дисс. . . . канд. филол. наук / И.К. Кочеткова. – М., 1969. – 20 с.

Пономарева, Е.Ю. Лингвокогнитивные и лингвокультурные особенности репрезентации концепта-оппозиции «жизнь – смерть» в поэтических дискурсах Д. Томаса и В. Брюсова / Е.Ю. Пономарева // Вестник Тюменского государственного университета. Серия «Филология». – № 1. – 2010. – С. 155-161.

В.А. Анисин, Е.В. Михалькова



Ушакова, О.М. Т.С. Элиот и европейская культурная традиция / О.М. Ушакова. – Тюмень, 2005. – 220 с.

ЛАБОРАТОРИЯ ИССЛЕДОВАНИЙ ФОЛЬКЛОРА

Я.П. Изотова¹

Алтайский государственный педагогический университет

ГАСТРОНОМИЧЕСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ В СТУДЕНЧЕСКИЙ ФОЛЬКЛОР

Данная статья посвящена семантике еды в текстах студенческого фольклора, в связи с чем предпринята попытка выделения основных продуктовых составляющих студенческого стола. Рассмотрен алкогольный мотив в студенческой песне, принципы его создания и общая направленность.

Ключевые слова: студенческий фольклор, студенческая песня, бытовой студенческий анекдот, алкогольный мотив.

Y.P. Izotova

Altai State Pedagogical University

A GASTRONOMIC JOURNEY TO STUDENT FOLKLORE

This article deals with the semantics of the food in the student texts of folklore, therefore, attempts to highlight the major food components of the student cuisine are made. The alcoholic motive in the student's song, principles of its creation and its general trend are considered.

Keywords: University folklore, student's song, home student anecdote, alcoholic motive.

Мы голодные студенты,
Ходим-бродим по стране...

¹ Яна Петровна Изотова, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Алтайского государственного педагогического университета (Барнаул)

Из студенческой песни 50-60 гг. XX века

Студенческий фольклор долгое время не был в фокусе исследовательского внимания, за исключением последнего десятилетия. Сегодня на фоне открывшихся возможностей публикации текстов увеличилось количество исследовательских работ, изучающих фольклор студентов. Это касается и текстов, описывающих собственно студенческий быт: анекдот и студенческая песня – «основные жанры, в которых реализуются представления о студенческом быте» [Шумов, 2003, с.170]¹.

Согласно стереотипному представлению, «студент голоден, не богат, находчив, остроумен, нахален, сексуален» [Шумов, 2003, с.170].

Из содержания песен узнаем, что причиной более чем скромного проживания в общежитии студента является маленькая стипендия, потраченная на молодежные пирушки или другие развлекательные мероприятия, в результате чего он в настоящий момент голоден и плохо выглядит, однако не унывает:

Ох, как мало дано
Три червонца в четыре недели!
Я их пропил давно,
И душа еле держится в теле.
В звоне каждого дня
Не дает мне желудок покоя.
Денег нет у меня,
Жизнь, ты знаешь, что это такое!

(«Я, ребята, студент...» [Песни студенческие, школьные, дворовые, 2006, с.46])

Когда поет
В Москве Монтан,
Опустошается студенческий карман,
И сокращаются расходы на питание,

¹ Используются материалы, собранные К.Э. Шумовым и опубликованные в его работе.

Когда поет
В Москве Монтан.
(«Задумчивый голос Монтана...» [Песни студенческие, школьные,
дворовые, 2006, с.47])

Описанием состояния голода студента, часто пародийно преувеличенным, в анекдотах и студенческих песнях подчеркивается его бедственное положение:

Кто не был студентом,
Тому не понять:
Как хочется кушать,
Как хочется спать
[Райкова, 2009, с.30]

Студент пишет письмо домой: «Мама, пришли мне теплые носки, только хорошо заверни их, чтобы они не испачкались салом и колбасой» [Шумов, 2003, с.171].

Идет студент по улице, булку пинает. Второй студент увидел: «Отдай лучше мне». – «Подожди, неудобно с земли при людях поднимать. Вот за угол допинаю, тогда поделимся» [Шумов, 2003, с.172].

Студенческий завтрак в серии анекдотов о поездке студента в трамвае столь мал, что почти не отличается от абонеента, в результате чего оказывается легко потерянным.

В трамвае стоит студент и плачет. Старушка подходит и спрашивает: «Что случилось? Чего плачешь?» – «Абонемент потерял». – «На, возьми мой». Студент взял, но все равно плачет. «Что ж ты опять плачешь?» – «Да в тот абонемент мой завтрак был завернут» [Шумов, 2003, с.171].

Вечно голодный студент из анекдотов, находясь в пункте общественного питания, обычно принимает пищу очень энергично, например, «быстро-быстро суп ест» [Шумов, 2003, с.172], и вообще в столовой ведет себя активно, порой напористо, попадая по этой причине в конфликтные ситуации с другими студентами и профессорами.

В бытовых студенческих анекдотах советского периода

скудному столу студента противопоставлен стол ни в чем не отказывающего себе профессора, который чаще всего в столовой подвергает студента дискриминации. Так, в известном анекдоте в то время, как «очень строгий» профессор «за большим столом обедает один» – «студенты стоят в сторонке и едят стоя», боясь сесть.

Студент в этом анекдоте, для которого столовая – место борьбы за равенство с преподавателем, проявляет завидную смекалку и добивается справедливости, сбивая с обидчика спесь. Он смело «садится сам за стол», а на оскорбительное замечание профессора о том, что «гусь свинье не товарищ», остроумно отвечает: «Вы не беспокойтесь, я за стол с любой свиньей сяду» [Шумов, 2003, с.171].

Объектом осмеяния в бытовых анекдотах середины XX – конца XX века оказываются и сама скудная или некачественная еда, предлагаемая студенту в студенческой столовой, и особенности обслуживания.

Студент в столовой. Спрашивает повара:

– Что это у вас такое? Кофе или помой?

– Вы не можете определить?

– Нет.

– Тогда какая вам разница? [Шумов, 2003, с.172]

Еще одним местом трапезы студента и профессора в анекдотах оказывается купе поезда, в котором профессор демонстрирует свою обеспеченность, а студент – ее отсутствие: «Профессор достает курицу, овощи, фрукты, а студент – селедку». Фрукты, кроме яблок, в свободной продаже появлялись редко, считались дефицитом. Для обычного студента они были недоступны. Отсюда – скрытый социальный конфликт в анекдоте между студентом и преподавателем. Подобно герою социально-бытовой сказки, во время обеда терпящий унижение студент проявляет смекалку за ужином: заставляет надменного и жадного профессора, не желающего по-справедливости делиться, купить селедку за «большие» деньги.

В финале анекдотического повествования профессор спрашивает: «Ты что, бедный такой, одной селедкой питаешься?» – «Да нет, в рыбе – фосфор, а он улучшает работу головного мозга». –

«Продай мне одну селедку». – «Пожалуйста». Сидят, едят. Вдруг профессор и говорит: «Она же пять тысяч стоит, а ты мне ее за десять продал!» – «О! Сразу соображать начали!» [Шумов, 2003, с.172].

Собственно, почти во всех анекдотах голодный студент если пытается добыть себе пропитание, то проявляет при этом находчивость, неприхотливость к еде, отсутствие брезгливости.

В этом ряду – известный анекдот про трех мух (жирную из обкомовской столовой, среднюю – из рабочей и тощую – из студенческой), в котором каждая делится своими жизненными впечатлениями от пребывания в учреждении общепита. «Соль» анекдота – в жалобах мухи, обитающей в студенческой столовой: «Я в студенческой столовой живу. Упаду в тарелку к какому-нибудь студенту, так он меня достанет, обсосет и выбросит. Совсем не наедаюсь» [Шумов, 2003, с.171].

Наиболее популярным, доступным студенческим блюдом в СССР, согласно воспоминаниям студентов прошлых лет, была жареная картошка: «Питались в основном все одинаково. Главной едой была жареная картошка. Три килограмма картошки в аккуратном бумажном пакете (Москва все-таки!) стоили 30 копеек. Жарили на маргарине на толстых чугунных сковородках, которые, наверно, когда-то были закуплены централизованно. Все прочие продукты были только дополнением к картошке» [Московская студенческая общага, электронный ресурс, URL: <http://20th.su/2012/04/23/moskovskaya-studencheskaya-obshhaga-nachala-70-x>].

Любовь студента к картошке находит отражение в ряде анекдотов.

Встречаются два черта в аду. Один тащит на себе студента. Второй спрашивает: «Зачем тебе студент?» – «Суп сварю». – «Брось его. Я тоже хотел. Бросил студента в котел, так пока вода закипала, он у меня всю картошку съел» [Шумов, 2003, с.172].

Также в студенческих общежитиях 50-70-х гг. XX века пользовались популярностью чай и маргарин (по цене 26 копеек за пачку), заменяющий отсутствие более дорогого сливочного масла,

стоившего 3 рубля 60 копеек за килограмм, за которым еще приходилось выстаивать очередь, что не осталось незамеченным студенческим фольклором.

Век живи – век учись,
Попивая чашек с маргарином...

(«Я, ребята, студент...» [Песни студенческие, школьные, дворовые, 2006, с.45])

По воспоминаниям московских студентов тех лет, чай пили «бесконечно»: «Чайники были эмалированные, коричневые и зеленые. Девчонки подписывали их лаком для ногтей, чтобы не утащили с кухни» [Московская студенческая общага, электронный ресурс, URL: <http://20th.su/2012/04/23/moskovskaya-studencheskaya-obshhaga-nachala-70-x>], «Причем такая картофельно-чайная диета шла не от бедности (или, вернее, не только от бедности). В институте училось много студентов с Севера, из Средней Азии, из довольно обеспеченных семей. Это просто была традиция. Никому и в голову не приходило купить мясо и возиться с ним» [Московская студенческая общага, электронный ресурс, URL: <http://20th.su/2012/04/23/moskovskaya-studencheskaya-obshhaga-nachala-70-x>].

Образ бедного студента часто сопровождается алкогольным мотивом, с одной стороны, это бытовое пьянство, совершающееся в пивной или «общаге» с молодецкой удалью, соперничеством (кто кого перепьет), желанием произвести впечатление на девушек (мотив вина в студенческих песнях чаще всего сочетается с мотивом любви):

А я различий не терплю, не терплю,
Вино и девушек люблю, да, люблю!
Чтобы все это совместить,
Простым студентом надо быть.

(«В гареме нежится султан...» [Песни студенческие, школьные, дворовые, 2006, с.49])

Так наливай студент студентке!
Студентка тоже пьет вино,
Непьющие студентки редки,
Они повымерли давно! («По рюмочке, по маленькой...»

[Песни студенческие, школьные, дворовые, 2006, с.44)]

С другой стороны, в алкогольном мотиве трудно не различить мифологического – дионисийского – начала: подобно богу Дионису, студент в фольклоре вечно молод и вечно пьян (с самого «рождения», то есть появления в вузе):

Когда на свет студент родился,
То разошлись небеса,
Оттуда выпала бутылка...

(«По рюмочке, по маленькой...» [Песни студенческие, школьные, дворовые, 2006, с.43])

Культовое пьянство в фольклоре приобщает героя к студенческому сообществу, делает его посвященным в традиции альма-матер, без чего не мыслится обучение в высшем учебном заведении. Алкоголь в песенных текстах конкретизируется как водка, «горькая», перцовка, ром, вино, пиво. «С давних времен известно, – пишет А.Л. Ульяновченко, – что пиршества студентов прошлых веков (Средневековья – прим.) сопровождалось обильным количеством выпиваемого спиртного и удовлетворением телесной плоти большим количеством разнообразной пищи. По сравнению с прошлым временем, студенчество не имеет возможности баловать себя большим количеством разнообразной еды, но водка, если в ней есть необходимость, всегда найдется» [Ульянченко, электронный ресурс, URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/bytovanie-chastushek-v-studencheskoj-subkulture>]. Описание употребления напитков часто не лишено пафоса и театрализации:

Когда за столом мы все рядом,
Не пить нам, конечно, нельзя.
Давайте ж бокалы с рубиновым ядом
За счастье поднимем, друзья!

(«Гимн МАИ» [Песни студенческие, школьные, дворовые, 2006, с.55]).

В студенческих песнях не воспевается пьянство как таковое, а с неизменной самоиронией сообщается о тяжелой, непосильной студенческой доле, которую можно облегчить лишь горячительным,

выпитым обычно в компании надежных, поддерживающих друзей, и лишь в самых тяжелых случаях (таких, как сессия, исключение из института) – одному¹.

Таким образом, герои песен видят в употреблении алкоголя преимущественно разрешение учебных проблем:

Нальем мы молча грамм по 200,

Ударит водка по мозгам.

Никто теперь нам не поможет

И чудо не поможет нам

(«Нас исключат из института...» [сайт Pesni.net, электронный ресурс, URL: <http://www.pesni.net/text/peredelannye-pesni-parodii/nas-isklyuchat-iz-instituta>]).

У меня депрессия,

И я беру стакан,

А что такое сессия,

Пусть думает декан

[Райкова, 2009, с.30]

Герой студенческой песни воспевае алкоголь еще и потому, что опьянен свободой, отсутствием родительской опеки. Для него употребление спиртного в компании сверстников – и бравада, и обретение «взрослого» опыта (для школьников в силу возраста употребление спиртного не характерно, и считается, согласно общественным нормам, запретным). Приобщение к алкогольной культуре вчерашнего школьника делает его в собственных глазах более коммуникабельным, «своим» в новом коллективе. Неслучайно психологи алкоголь называют «социальной смазкой», облегчающей участие в молодежных тусовках и вечеринках, где стирается разница между участниками.

¹ Нельзя не разделить мнения исследователя А.Л. Ульянченко о том, что «не все могут совладать с собой в трудной, критической для студента ситуации сдачи экзаменационной сессии в ВУЗе – это дело порой становится очень сложным для выполнения из-за беспечности студентов или их загруженности на работе» [Ульянченко, электронный ресурс, URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/bytovanie-chastushek-v-studencheskoy-subkulture>].

Дозы спиртного, принимаемые студентами, и сама тяга к употреблению алкоголя, описываемые в фольклорных текстах, как правило, гиперболизированы, что вызывает комический эффект. Так, примером гиперболизации может служить припев известной с XIX века студенческой песни «По рюмочке, по маленькой...»

По рюмочке,
По маленькой
Налей, налей, налей!
По рюмочке, по маленькой,
Чем поят лошадей.

[Песни студенческие, школьные, дворовые, 2006, с.43]

В студенческой песне, популярной с послевоенных лет, «В пещере каменной...» поступательно сообщается о находках археологов, первая из которых очень мала – «наперсток водки»:

В пещере каменной нашли наперсток водки,
И хвост селедочный лежал на сковородке.
Эх, мало водки, мало!
И закуски, братцы, тоже мало.

Последовательно находят напиток во все больших емкостях: «рюмашку», «стаканчик», «бутылку», «бочонок», «цистерну». Заканчивается песня сообщением о том, что «нашли источник водки».

В пещере каменной нашли источник водки,
И стадо мамонтов паслось на сковородке.
Эх, мало водки, мало!
И закуски, братцы, тоже мало.

[Сайт a-pesni, URL: <http://a-pesni.org/index.php>]

Таким образом, семантическое пространство, содержащее алкоголь, увеличивается по принципу матрешки до необъятных размеров.

Алкоголь меняет правильный, «административный» взгляд на учебный процесс, позволяет избрать иную точку зрения на достаточно регламентированную жизнь студента:

Так выпьем за гулявших,
За ни черта не знавших,
За сессии сдававших наобум!

«В первые минуты Бог создал институты...» [Песни студенческие, школьные, дворовые, 2006, с. 43]

Изображением в песенных текстах нарочито легкомысленного поведения, передачей напускной смелости бросается вызов «взрослой» вузовской общественности:

От зари до зари,
Как зажгут фонари,
Все студенты в саду собираются.
Они горькую пьют,
На начальство плюют
И еще кое-чем занимаются.

«От зари до зари...» [Песни студенческие, школьные, дворовые, 2006, с.39]

Студент в фольклоре традиционно оппозиционен по отношению к деканату и профессорам, и в этом просматривается недавнее школярское прошлое студентов. От представителей деканата студентов отличает даже приверженность к разным напиткам. Так, Гимне МАИ звучит призыв поставить «бутылки с перцовкой иль ромом/ На стол меж конспектов и книг», в то время декан, который непременно «осудит», пьет «быть может, кефир» («Гимн МАИ» [Песни студенческие, школьные, дворовые, 2006, с. 55]). Согласно наблюдению А.Л. Ульяновченко, «состояние алкогольного опьянения молодых людей можно объяснить чаще всего противопоставлением взрослым с их ценностями, стереотипами, мировоззрением – это так называемый «аксиологический бунт» – противостояние ценностей молодого и старшего поколения» [Ульянченко, электронный ресурс, URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/bytovanie-chastushek-v-studencheskoy-subkulture>].

В студенческих песнях есть упоминание деликатесов, но тогда, когда речь идет о бывших студентах. Так, в песне «Жил один студент на факультете...» не попавший в аспирантуру молодой человек, имевший возможность «подсчитывать доход» в Магадане, по приезде в Москву «при деньгах», на родину своей альма-матер, может позволить себе «водку пить и шпроты жрать», и «студентов угощать». Шпроты, как известно, в СССР «стоили недешево, а потому задолго до

эпохи застоя с её праздничными наборами заслужили статус деликатеса» и воспринимались как своего рода «единица измерения качества жизни» [Cigar Clan 3'2012. URL: <http://www.cigarclan.ru/first-class/fc-articles/te-samye-shproty>]. В песне об употреблении шпрот сообщается с иронией и грустью, а предательство бывшим студентом идей юности, вызывает сочувствие, так как у него, вернувшегося «инженером старым с толстым чемоданом», «не искрится молодость в глазах» («Жил один студент на факультете...») [Песни студенческие, школьные, дворовые, 2006, с. 61]).

Таким образом, студенческий стол середины – конца прошлого столетия в фольклорных произведениях лишен разнообразия, что вполне соответствует стереотипным представлениям о студенческом быте и «голодном студенте». Основными составляющими скромного «продуктового набора» явились самые необходимые, доступные по цене, магазинные продукты, не являвшиеся в СССР дефицитом. Собственно, отсутствие акцентуации внимания создателей фольклорных текстов на описании еды студента, может объясняться и частичной включенностью его в быт: студент по природе своей неприхотлив, он питается только ради поддержания телесной формы, физических сил, необходимых для учебы.

Что касается алкогольного мотива, то его развитие в русском студенческом фольклоре середины – конца XX века находится в русле мировых студенческих традиций, для которых «характерно прославление пьянства и свободы нравов, опровержение канонов» [Шумов, 2003, с.165]. В основе его формирования – игровое начало, театральность. Создатели текстов, наслаждаясь собственным молодым остроумием, вряд ли рассчитывают на серьезное их восприятие, хотя немалая «доля правды» в описании студенческого быта есть. Тексты бывают созданы, как правило, обычными студентами (никак не алкоголиками), делающими успехи в учебе, спорте, общественной жизни вуза, становящимися впоследствии хорошими специалистами и достойными гражданами страны. В том, что алкогольный мотив стал значимым в песенном фольклоре студентов, еще не совсем зрелых

людей, в нарушении приличий видится эпатажное стремление к противостоянию «деканату» – вечное противостояние детей-студентов отцам-профессорам.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Московская студенческая общага начала 70-х. [Электронный ресурс]. – URL: <http://20th.su/2012/04/23/moskovskaya-studencheskaya-obshhaga-nachala-70-x>. (06.05.2015)

Песни студенческие, школьные, дворовые / Сост. М.Баранова. – М.: Эксмо, 2006. – 384 с.

Райкова, И.Н. Традиции и фольклор московских студентов / И.Н. Райкова // Молодежные субкультуры Москвы / Сост. Д.В. Громов. – М.: ИЭА РАН, 2009. – С. 26-48.

Сайт a-pesni. – URL: <http://a-pesni.org/index.php>. (06.05.2015)

Сайт Pesni.net. – URL: <http://www.pesni.net/text/peredelannye-pesni-parodii/nas-isklyuchat-iz-instituta>. (06.05.2015)

Ульянченко, А.Л. Бытование частушек в молодежной субкультуре // А.Л. Ульянченко // Science Time. – 2014. – Вып. № 6 (6). [Электронный ресурс]. – URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/bytovanie-chastushek-v-studencheskoj-subkulture>. (06.05.2015)

Шумов, К.Э. Студенческие традиции / К.Э. Шумов // Современный городской фольклор. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2003. – С.165-179.

Cigar Clan 3'2012. – URL: <http://www.cigarclan.ru/first-class/fc-articles/te-samyeshproty>. (06.05.2015)

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ДАТЫ

К 215-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Е.А.БОРАТЫНСКОГО

Г.П. Козубовская¹

Алтайский государственный педагогический университет

ПОЭТИЧЕСКАЯ ФИЛОСОФИЯ Е.А. БОРАТЫНСКОГО²: «ГРАНИЦЫ БЫТИЯ»³

В статье исследуются некоторые мифопоэтические мотивы, формирующие «лица необщее выраженье» лирики Е.А. Боратынского. Рассматривается семантика мифологем «первый» и «последний», обозначающих универсальные начала Бытия в сопряжении его «концов» и «начал»; а также мифологические и литературные архетипы визуального образа старости – доминанты геронтологического мотива Боратынского, и мифопоэтика Числа «два» (нумерологический код Боратынского) – в его моделирующей и космоустройственной функциях и амбивалентной семантике.

Ключевые слова: архетип, границы бытия, геронтология, мифопоэтика, нумерология, поэтическая философия, старость, Число.

¹ Галина Петровна Козубовская, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Алтайского государственного педагогического университета (Барнаул)

² В дальнейшем сохраняется двойное написание фамилии Боратынский/Баратынский в зависимости от источника информации.

³ См. семантику в стихотворении поэта: «О, тягостна для нас / Жизнь, в сердце бьющая могучею волною / И в *границах* узкие втесненная судьбою» [«К чему невольнику мечтания свободы...», Боратынский, 2000, I, с. 105]. Здесь и далее курсив наш. – Г.К.

G.P. Kozubovskaja
Altai State Pedagogical University

**E.A. BORATYNSKY'S POETICAL PHILOSOPHY:
BORDERS OF THE BEING**

The article investigates some mythopoetical motives forming “the uncommon expression of the face” of E.A. Boratynsky’s lyrics. The semantics of mythologemes “the first” and “the last” depicting universal principles of the Being in linking its “endings” and “beginnings” as well as mythological and literary archetypes of visual image of old age as E.A. Boratynsky’s dominant gerontological motive are analyzed. Mythopoetics of Number “two” (Boratynsky’s numerological code) is also shown in its modeling and space constructing functions and ambivalent semantics.

Key Words: archetype, borders of the being, gerontology, mythopoetics, numerology, poetic philosophy, Number.

О философичности поэзии Е.А. Боратынского писали неоднократно Л.Я. Гинзбург, В.Э. Вацуро, Л.М. Щемелева, И.М. Семенко, С.Г. Бочаров¹ и др.

¹ Гинзбург, Л.Я. Поэзия мысли // Гинзбург Л.Я. О лирике. – М.: Интрада, 1997. – С. 78-87; Семенко, И.М. Баратынский // Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. – М.: Художественная литература, 1970. – С. 221-291; Вацуро, 1981, Щемелева, Л.М. О русской философской лирике XIX в. // Вопросы философии. – 1974. – № 5. – С. 90-100; Бочаров, С.Г. «Обречен борьбе верховной...» (Лирический мир Баратынского) // Бочаров С.Г. О художественных мирах. – М., 1985. – С. 69-123; Бочаров, С.Г. Парадокс «бессмысленной вечности». От «Недоноска» к «Идиоту» // Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. М.: – Языки славянских культур, 2007. – С. 268-293. См. также: Хетсо, 1973; Тойбин, И. Тревожное слово. О поэзии Е.А.Баратынского. – Воронеж, 1988. – 196 с.; Савинков, С.В., Фаустов, А.А. «Недоносок» Е.А. Боратынского как авторский миф // Венок Боратынскому. Материалы I и II Российских научных чтений. – Мичуринск, 1994. – С. 101-103; Савинков, С.В. К мотиву «голоса» у Е.А. Баратынского // Материалы к

«Страсть к рассуждению»¹, владеющая им с самого раннего возраста, и ирония над своим философствованием – в этой парадигме постоянно существует Боратынский. Так, утешая мать в связи с кончиной бабушки, он впадает в философию, придав совершенно банальным фразам статус истины в последней инстанции². Но в другом письме, ловя себя на не совсем уместном философствовании, останавливается: «Заканчивая свой бред, замечу, что начинал я письмо с весьма плохим настроением, но в конце второй страницы прервался, чтобы выпить с тетушками кофий, и теперь вовсе не настроен говорить ни о физических недугах, ни о нравственных» [Боратынский, 2001, III, с. 48]. И далее «оглядка» будет сопровождать в эпистолярном общении размышления, сопровождаемые полуизвинениями и надеждой на снисходительность, как бы обозначая границу, которую нельзя перешагнуть: «Забавно, что я, холостой, преподаю советы тебе, женатому; но это от доброй души и по старой привычке философствовать» [(письмо Н.М. Коншину 1824, сентябрь-октябрь, до 11, Роченсальм) Боратынский, 2001, III, с. 60]. Расшифрованная им самим в письме к тому же адресату аллегория собственного бытия («...Отдаленный край – счастье; дорога – философия; врач – моя Настинька. Какова аллегория? И не узнаешь ли ты в страсти к метафизике твоего финляндского знакомца?» – [(письмо от 14 декабря 1826 г.) Боратынский, 2001, III, с. 74]) – мнемонический код. Эпистолярный поэт – ключ к его поэзии.

О том, что поэт оставался вне философских систем также писали многие исследователи [И.М. Семенко, В.Э. Вацуро, С.Г. Бочаров, С.В. Рудакова и др.]. Понимание необходимости философии

«Словарю сюжетов и мотивов русской литературы» сборник научных трудов. Вып.2: Сюжет и мотив в контексте традиции. – Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 1998 и др.

¹ Формула из письма Боратынского: «Страсть к рассуждению (la passion de raisonner) – не самый худший мой порок, и я не собираюсь от него избавляться» [Боратынский, 2001, III, с. 48].

² См. письмо к матери в июле 1814 г. [Боратынский, 2001, III, с. 42].

(«Нам очень нужна философия...» [Боратынский, 2001, III, с. 71]), готовность к диалогу с новыми эстетиками¹ сопрягается в сознании Боратынского с идеей индивидуальной философии: «...Пусть же в его (писателя. – Г.К.) творениях отразится собственная его философия, а не чужая» [Боратынский, 2001, III, с. 93]². Оценивая И. Киреевского-философа («У тебя [...] потребность генерализировать понятия, желание указать сочувствие и ответственность каждого предмета и каждого факта с целою системою мира...» [Боратынский, 2001, III, с. 123]), Боратынский обозначает существенную черту, прежде всего, своего поэтического мышления.

Соотнесенность с общим, возведение к общему – принцип мышления Боратынского, при том, что поэзия его видится «сомкнутой в своем бытии» (выражение И. Киреевского).

Между «первым» и «последним»³

«Первым»⁴ и «последним» отмечены у Боратынского границы человеческой жизни и вселенского бытия¹: рождение и смерть –

¹ См. о немецкой философии: «...Нравится в ней собственная ее поэзия, но начала ее, мне кажется, можно опровергнуть философически» [Боратынский, 2001, III, с. 71].

² О непреднамеренном характере творчества см. в письме к А.С. Пушкину: «Впрочем, какое о том дело, особливо тебе. Твори прекрасное, и пусть другие ломают над ним голову» [(1826, январь, после 7) Боратынский, 2001, III, с. 72].

³ См. «обыгрывание «первого» и «последнего» в работе В.Э. Вацура: «Е.А. Баратынский (1800-1844) был одним из первых поэтов “новой” пушкинской “школы” и стал одним из ее последних поэтов» [Вацура, 1981, с. 380].

⁴ В мифологической традиции семантика «первого» связана с цифрой «1». Рассматривая архетипы «единицы», Т. Чалыкова возводит ее к Первоначалу: «Первоначальное разделение на бинарные структуры, противопоставленные по своей сущности, запечатлено в Библии при описании Сотворения: *свет – тьма, твердь – вода, светило для управления днем и*

универсальные категории бытия вообще – приковывают внимание поэта. Для Боратынского вообще характерно ощущение маргинальности и порубежности. Отсюда подтекст: на любом событии – ответ бытийного, ощущение любого события как части Целого.

Обостренное восприятие границ связано с ощущением «сроков»: «Познай же цену срочных дней², / Лови пролетное

светило для управления ночью, рыбы – птицы, Адам- Ева...» [Чалыкова, 2014]. И далее: «Первый счет, согласно Библии, родился из чередования светил – дня и ночи: *И был вечер, и было утро: день один...* (Бытие, 1)» [Чалыкова, 2014]. Согласно Пифагору, начало и конец всего существующего на Земле – в универсальной величине, называемой Монадой, или Единицей. Монада вмещает в себя всю Вселенную и содержит все противоположности одновременно: начало и конец, добро и зло, свет и тьму, плюс и минус, созидание и разрушение, любовь и ненависть...» [См.: Фрагменты ранних греческих философов, 1989, I, с. 138-149]. Этимологический словарь сообщает, что в русском языке слово «первый» появилось в XI в., связывая его с древнерусским – *первь* (перед), общеславянским – *ръгвь*. За всю свою историю оно сменило несколько значений: «самый ранний», «предшествующий», «лучший», «самый значительный», «главный» и, конечно, «порядковое числительное к один» [Семенов, электронный ресурс, URL: <http://evartist.narod.ru/text15/001.htm>]. (06.05. 2015)

¹ См. в поэзии эпиграмматического типа: «На всё свой ход, на всё свои законы. / Меж люлькою и гробом спит Москва...» [Боратынский, 2000, I, с. 151]. Древность столицы выражена сведением ее существования к сну, границы которого отмечены атрибутами – эмблемами младенчества и старости.

² «*Несрочная весна*» в значении «вечная». Здесь использован прием негирования, отмеченный Л. Флейшманом: неполное отрицание, сохраняющее в себе семантику отрицаемого [Флейшман, 1972, с. 147-153]. См. об использовании этого образа из элегии Боратынского «Запустение» в прозе И. Бунина: Капинос Е.В. Элегические подтексты «Несрочной весны». Державин, Батюшков, Боратынский [Капинос, 2014, с. 212-223]. См. также: Капинос Е.В. «Негативные описания» как средство создания образов в поэзии Баратынского и Мандельштама / Е.В. Капинос // Гуманитарные науки в Сибири. Серия: филология, лингвистика. – 2000. – №4. – С. 14-17.

мгновенье! / Исчезнет жизни сновиденье: / Кто был счастливей, кто умней» [Боратынский, 2000, I, с. 35]

Ключ к такому подчеркиванию границ – в осмыслении времени – «бездна лет», поглощающих бытие¹; отсюда в «первом» отголоски «последнего». В обозначении границ – попытка сохранить пережитые миги². В то же время в подобном понимании «первого» – биографический подтекст: «первым» обозначен предел отъединения от мира³. Так, «первое» приобретает смысл предопределения. Неслучайно

¹ См. восприятие времени в письме к И. Киреевскому: «Кстати, не мешало бы у нас означать расстояние часами, а не верстами, как то и делается в некоторых землях не по столь неоспоримому праву» [Боратынский, 2001, III, с. 95].

² Подтверждением острого восприятия границ является одно из писем Боратынского С.Л. Энгельгардт (1833, июнь, вторая половина. Мара): «...Я чувствую ко всему, что происходит, великолепное равнодушие. Перейдена какая-то *граница*, и отношения, некогда столь тяжкие, сделались в высшей степени простыми... Забавно, что здесь не замечают происшедшей со мной разительной перемены и еще обращаются ко мне с тем притворством, которым так долго меня дурачили...» [Боратынский, 2001, III, с. 121].

³ «*Первая* моя шалость не сделала меня шалуном в самом деле, но я был уже негодяем в мнении моих начальников» [Боратынский, 2001, III, с. 56]. И еще: «...Он не полюбил меня с первого взгляда и с *первого* дня вступления моего в корпус уже обращался со мной, как с записным шалуном» [Боратынский, 2001, III, с. 56]. Пограничность ощущается в такой фразе из письма к В.А. Жуковскому: «Я сто раз готов был лишить себя жизни» [Боратынский, 2001, III, с. 56]. См. в письмах, где «первое» как начало новой жизни: «Впрочем, не знаю, когда отправлюсь в дорогу: в октябре или по *первому* зимнему пути» [Боратынский, 2001, III, с. 68]. И в горестном размышлении о взаимоотношениях поэта и публики в письме к А.С. Пушкину: «Я думаю, что у нас в России поэт только в *первых*, незрелых своих опытах может надеяться на большой успех» [Боратынский, 2001, III, с. 77]. И в продолжение этого нелестная оценка пушкинского «Онегина»: «Вообще это произведение носит на себе печать *первого* опыта, хотя опыта человека с большим дарованием. Оно блестящее; но почти все ученическое, потому что почти все подражательное. Так пишут обыкновенно в *первой* молодости из любви к поэтическим формам более, нежели из настоящей потребности

Боратынский признавался матери: «Я чувствую, у меня совершенно несносный нрав, приносящий мне самому несчастье; я заранее предвижу все неприятности, которые могут выпасть на мою долю» [Боратынский, 2001, III, с. 47]. Кроме того, Боратынскому изначально присуще ощущение непрочности бытия, хрупкости и недостижимости счастья¹.

«Первое» как «начало новой жизни» озаменовано звуками: появившись на свет, младенец «*первым* стенанием качать нудит свою колыбель» [Боратынский, 2000, I, с. 132], включаясь в ритм бытия. «Акустическое» здесь как знак выхода из небытия, преодоление границы, снятие заклятия немоты. «Первое», сопрягая «природное» и «человеческое» («...где зрели *первую* весну, / где *первой* страстию пылала...») [Боратынский, 1989, с. 18]), несет семантику «начала»². «Первым» обозначена граница, отделяющая безмятежное

выражаться. Вот тебе теперешнее мое мнение об «Онегине» [Боратынский, 2001, III, с. 113]. Но при этом «первое» присутствует в оценке места Пушкина на российском Парнасе: «Мы лишились таланта *первостепенного*» [Боратынский, 2001, III, с. 127].

¹ Так, в письме к Н.М. Коншину он констатирует: «Ты во всем охотно видишь хорошую сторону; а я охотно дурную. Впрочем, кажется, я не старался тебя разочаровывать и надеюсь, что ты никогда не разочаруешься, ибо счастье твое основано не на мечтах, а на *первых* началах природы человеческой» [Боратынский, 2001, III, с. 63-64].

² Ср. в письмах: «Сегодня – *первый* погожий день за весь апрель: он предвещает весну. Московская жизнь так однообразна, так глупа, что удовольствия можно получить только от безоблачных небес» [Боратынский, 2001, III, с. 125]. «Первое» как обозначение границы между монотонностью обыденного и праздником, дарованным природой. См., напр., полуанекдотическую картинку в письме к жене по поводу просьбы маленькой дочери: «Скажи Соничке, что Степка не забыл на самой *первой* станции, как только я после обеда проснулся, явиться ко мне с апельсином. Как мне не было грустно, он заставил меня рассмеяться» [Боратынский, 2001, III, с. 128].

существование от последующего бурного¹: далее следует погружение в соблазны бытия.

Формулы возраста, хотя и носят условный характер, отсылают к античности: Боратынскому созвучны сложившиеся еще в античности теории человеческих возрастов. «Мой *первый* век, мой век молодой» [Боратынский, 1989, с. 87]) – емкая формула, вбирающая в себя и ностальгию, и счастливые воспоминания².

«Первая любовь» наделяется признаками «абсолютного» и «уникального», неповторимого в своей чистоте и безоглядности: «Вновь не забудусь я: вполне упоевает / Нас только *первая* любовь» [Боратынский, 1989, с. 58]³. В семантике очевидна ощущение конечности и необратимости.

¹ См. в другом: «В пылу начальном дней младых / неодолимы наши страсти...» [Боратынский, 1989, с. 91]. «*Первое*» замещено другим словом, четко обозначающем начало нового этапа. См. в письме, где говорится о безумии увлечения Закревской: «Спешу к ней: ты будешь подозревать, что и я несколько увлечен. Несколько, правда; но я надеюсь, что *первые часы* уединения возвратят мне рассудок. Напишу несколько элегий и засну спокойно. Поэзия чудесный талисман: очаровывая сама, она обессиливает чужие вредные чары» [Боратынский, 2001, III, с. 68].

² Ср. другие, определяющие комплекс «первого»: «невинное безоблачное детство», «беспечность невинная», «спокойствие незнания» и т.д.

³ Поэтому охлаждение вызывает переосмысление самого переживаемого чувства, необратимость которого получает смысл в эпитете, заостряющем «начало»: «Ты права, в нем уж нет прекрасного огня / Моей любви *первоначальной*» [Боратынский, 1989, с. 57]. См. в письме к жене, где «первое» – знак неизбывного, непреходящего чувства: «... сам обнимаю тебя так же нежно, мой ангел, как в *первый* день женитьбы. Впрочем, вздор: я тебя люблю теперь несравненно больше, но невозможно это изъяснить. Знаешь ли, десять лет со дня свадьбы – это событие торжественное! Это договор, который я продлеваю еще на десять лет? Это закон законов» [1836, июнь, около 9, Москва, перевод, Боратынский, 2001, III, с. 127].

«Первое» – знак постижения мира в пространстве родных пенатов: «Сошёл я в дом заветный, / Дол, *первых* дум моих лелеятель приветный!» [Боратынский, 2000, I, с. 116]¹.

В истории складывающихся отношений между друзьями есть своя этапность, как, напр., с Дельвигом: «Ты помнишь ли, в какой печальный срок / *Впервые* ты узнал мой уголок?» [Боратынский, 2000, I, с. 42]². Особую ценность приобретает «первая встреча», «первое посещение» и т.д.

Однако семантика «первого» оказывается неоднозначной: «первое» смысляется как обманчивое, иллюзорно дающее счастье, случайное³: «Не *первой* вставшей сердце вверь / И, суетный в любви, /

¹ «Первый» как знак истинного в оценке произведений искусства. См. в письме к П.А. Вяземскому: «Вы заставили меня сызнова продумать все то, что мне внушило *первое* чтение “Адольфа”» [Боратынский, 2001, III, с. 97]. См. в письме, где 1 сентября – точка отсчета бытия (в старом календаре – начало Нового года): «Я хочу повидать чужие края... Мне тяжело расставаться с семьей, но это путешествие – нравственный долг перед самим собой, ибо настанет, может быть, эпоха, когда я упрекну себя в том, что не сделал этого вовремя. *1 сентября* надеюсь сесть в дилижанс» [Боратынский, 2001, III, с. 130].

² См. в исповедальном письме к И. Киреевскому, где «первый» приобретает семантику «единственный»: «Ты *первый* из всех знакомых мне людей, с которым изливаюсь я без застенчивости: это значит, что никто еще не внушал мне такой доверенности к душе своей и своему характеру» [Боратынский, 2001, III, с. 94]. Или признание в недовольстве написанным: «Обыкновенно мне мое *последнее* сочинение кажется хуже прежних...» [Боратынский, 2001, III, с. 96].

³ Соотносится с фразеологизмом «первый встречный». См. эпиграмму «Увы! Творец не *первых* сил...» (1838). Формулой «не *первых* сил» подчеркиваются скромные способности, ограниченность или исчерпанность таланта, в аналогии с притчей высмеивается тот, кто взялся не за свое дело. См. также: «За то не в *первый* раз взываю я к богам: / Свободу дайте мне – найду я счастье сам!» [Боратынский, 1989, с. 104]. Многократность и повторение снимают особость «первого», утратившего свою уникальность.

Не лучезарнейшую всех / Своею назови...» [Боратынский, 2000, I, с. 69].

Логично в этом контексте появление последнего¹. «*Последний* долгий разговор» в воспоминаниях влюбленного, испытывающего любовные муки, – последний в событийном контексте, как самое запоминающееся и самое острое в памяти, миг, растягивающийся в «дурную бесконечность».

«Последний»² – полярное первому и зеркальное ему. «Последний» несет семантику конца³.

«Последний» – знак завершения, и в бытийном контексте знак перехода: «Когда любимая краса / *Последним* сном смыкает вежды...» [Боратынский, 2000, I, с. 92]. Поэтому в послании, обращенном княгине Волконской, проводы в Италию, осмысленные в

¹ См. в письмах, где «первый» – знак взятого на себя бремени ответственности: «Я заболел *первым*, и хотя болезнь моя продолжалась всего два дня, но я так исхудал, что все одежды стали мне велики» [Боратынский, 2001, III, с. 149].

² Обратим внимание на то, что этимология слова «последний» не связана с завершенностью: «последний» (заимств. из ст.-сл. яз. суф. производное от *послѣдъ* «потом, впоследствии») [Шанский, 2004, электронный ресурс]. Значение «конца» приобретено позже. Толковые словари фиксируют следующие значения: «конечный в ряду чего-н.», «по времени находящийся в конце какого-н. ряда событий, явлений, завершающий собою этот ряд», «окончательный, бесповоротный», «всё то небольшое, что осталось» и т.д. [Толковые словари, электронный ресурс].

³ В биографическом контексте «последнее» хранится в памяти как крах надежд на возвращение утраченного: «На *последней* докладной записке обо мне рукою милостивого монарха было отмечено так: *не представлять впредь до повеления*» [Боратынский, 2001, III, с. 61]. См. ироническую семантику «последнего» в письме: «Теперь долг перед обществом почти полностью выполнен; *последнюю* точку поставит сегодняшний обед, который мы даем Закревскому, Ермолову, Вяземскому, Тургеневу и некоторым другим московским знаменитостям» [Боратынский, 2001, III, с. 142]. Мистическое совпадение: «Известие о смерти Пушкина застало меня на *последних* строфах этого стихотворения («Осень»)» [Боратынский, 2001, III, с. 127].

мифопоэтическом ключе, превращаются проводами в иной мир: «...ее печально провожаем мы в лучший край и лучший мир» [Боратынский, 2000, I, с. 92]. Юг, в фольклорно-мифологической традиции ассоциируемый с вечной весной, связан с недобрыми предчувствиями, отчего обретает амбивалентность, и миф об Италии оказывается иллюзорным, несбыточным.

Формула «последний сон» как неизбежный финал бытия тянет за собой образ «родного угла» – пространства, где должно свершиться таинство перехода. В стихотворении «Есть милая страна...» (1832) обыгран возраст старости. Старость признается закономерным, финальным этапом человеческого бытия, за которым неизбежно следует смерть («...где мир надеемся забыть когда-нибудь / И вежды старые сомкнуть / *Последним*, вечным сном желаем» [Боратынский, 2000, I, с. 109]¹). Скоплением семантики необратимого в пределах двух строк (эпитет «старые», отнесенный к векам, глазам; «смыкание вежд» – как акт, символизирующий выпадение из мира, перерастающее в смерть; «вечный сон», получающий определение последнего) в сочетании с отточием – графическим эквивалентом текста – отмечена наивысшая точка лирического переживания, своеобразный «вдох без выдоха». Гипотетический сюжет возвращения в родные пенаты осмысливается как возможность заново прожить жизнь в другом, лучшем, варианте: «А там счастливый дом... туда душа летит, / Там не хладел бы я и в старости глубокой! / Там сердце томное, больное обрело / Ответ на все, что в нем горело, / И снова для любви, для дружбы расцвело / И счастье вновь уразумело» [Боратынский, 2000, I, с. 109]. Так, «угол» оказывается особым пространством – заколдованным местом, в котором законы времени не властны над человеком.

¹ См. прозаический вариант в письме к матери о заграничных впечатлениях, напр., о Шарле Нодье, «которого я только что успел застать в живых, так как он теперь находится при *последнем* издыхании» [Боратынский, 2001, III, 989, с. 163].

Традиционная для элегической поэзии начала века тема ранней смерти поэта и формула «роковое новоселье» как переселение души в иной мир у Боратынского обретает остроту за счет подчеркивания срока¹. Но один и тот же мотив получает различную тональность. Так, в «Элизийских полях» (1821) это мудрое принятие неизбежного закона:

Бежит неверное здоровье,
И каждый день готовлюсь я
Свершить *последнее* условие,
Закон *последний* бытия.
[Боратынский, 2000, I, с. 43]

В духе поэтической традиции начала XIX века смерть вершится на границе бытия, она – легкий переход, нисхождение в Аид, вечное поселение на Элизийских полях вместе с другими поэтами. Выдержан античный колорит, и трагизм смерти снят картинами посмертного бытия, где доминируют пир, застолье².

Другой вариант представлен в «Падении листьев» (1823, 1826). Удвоение приема (пророчество о смерти, основанное на параллелизме человека и природы, и его осуществление: «*Последний* лист падет со древа, / Твой час *последний* прозвучит»; «*Последний* лист упал со древа, / *Последний* час его пробил» [Боратынский, 2000, I, с. 49]) «разводит» гипотетическое и реальное: «...к ней (могиле. – Г.К.) часто мать приходила.../ Не приходила дева к ней!» [Боратынский, 2000, I, с. 49].

В эмблематичной картинке в сюжете встречи с Истиной поэт, отказываясь от принятия ее «правды», напрямую связывает ее со

¹ См. при всей легкости восприятия смерти эпитет подчеркивает безысходность: «роковое новоселье» [Боратынский, 2000, I, с. 21].

² См. о скрытых цитатах из Дельвига в этом стихотворении: Пильщиков, И. Структура аудитории и «домашняя семантика» у Пушкина и Баратынского [Электронный ресурс]. URL: <http://bookitut.ru/Na-mezhe-mezh-Golosom-i-Ekhom-Sbornik-statej-v-chestj-Tatjany-Vladimirovny-Czivjyan.7.html#a7.Igorj-Piljshhikov-Moskva-Nominasinescis-Struktura-auditorii-i-domashnyaya-semantika-u-Pushkina-i-Baratynskogo-60>].

смертью, отгораживаясь от нее: «Светильник твой – светильник погребальный / *последних* благ моих! / Твой мир, увы! могилы мир печальный / И страшен для живых» [Боратынский, 2000, I, с. 55]. Истина разрушает иллюзии, обрывая нити, связующие человека с этим миром и его радостями.

Омертвление души в «Осени» (1836-1837) – неизбежное следствие пребывания человека в мире – представлено у Боратынского в драматизме «разъятия» ее в «*последнем* круговращении». Омертвление души уподоблено физической смерти тела: обретение опыта как инициация – акт необратимый и ужасающий своими последствиями: «И примешь ты, как лучший жизни клад, / дар опыта, мертвящий душу хлад» [Боратынский, 2000, I, с. 126]¹.

Вынесение эпитета в заглавие – «Последняя смерть» (1827) и «Последний поэт» (1835) – подчеркивание эсхатологичности земного бытия, обозначение завершенности жизненного цикла во вселенском масштабе.

В «Последней смерти» эпитет «последний» повторен дважды и вкупе с заглавием составляет триаду: «... и наконец я видел без покрова / *последнюю* судьбу всего живого» [Боратынский, 2000, I, с. 82], «...как древние столпы на рубежах, *последние* семейства истлевали» [Боратынский, 2000, I, с. 84]. Заглавие вбирает в себя и «философский» взгляд, и конкретные картины.

Единственный случай, где эпитет «последний» приобретает полярный указанному смысл, – стихотворение «Скульптор» (1841), сюжет которого опирается на античный миф о Пигмалионе, прочитанный через призму романтической эстетики. Творческий процесс, обрисованный как снятие каменных слоев, оборачивается обнажением модели, прозреваемой в камне. Метаморфоза мертвого в

¹ Ср. в письмах: Вот уже 15 лет, как я не был в Петербурге и 15 лет не видел многих из тех, с кем был очень дружен. Найду много перемен. Наверное, впечатления будут печальны – впечатления, налагающие *последнюю* печать на образованного зрелого мужа. Надо принять это как должное» [Боратынский, 2001, III, с. 136].

живое зафиксирована в сближении «камня» с «деревом»: «...резец с богины сокровенной / кору снимает за корой» [Боратынский, 2000, I, с. 136]. Вопреки мифу о необратимости метамоз, свершается обратное превращение: Галатея оживает. Довоплощение свершается в рамках любовной эротики: и граница этого отмечена «последним»: «покров последний»¹.

«Начала» и «концы» («первый» и «последний») оказались сопряженными в оценке поэтом картины К. Брюллова «Последний день Помпеи»:

И стал последний день Помпеи
Для русской кисти первый день
[Боратынский, 1989, с. 123]²

¹ См. о довоплощении: Вайскопф, М. Влюбленный демиург: Метафизика и эротика русского романтизма. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. См. признание в недовольстве написанным: «Обыкновенно мне мое *последнее* сочинение кажется хуже прежних...» [Боратынский, 2001, III, с. 96]. См. явно непреднамеренное обыгрывание «первого» и «последнего» в письме по поводу правки: «Возражение мое далеко не приведено в порядок, а теперь, посреди разных положительных забот, вы можете себе представить, как мне трудно за него приняться. При первом досуге приложу к нему последнюю руку и попрошу вас доставить его князю В.» [Боратынский, 2001, III, с. 157].

² Н.В. Гоголь заметил: «Это – светлое воскресение живописи, пребывавшей долгое время в каком-то полунетаргическом состоянии» [Гоголь, 1952, VIII, с. 107]. По поводу этого стихотворения нет единого мнения. Некоторые исследователи относят его к разряду «Dubia», приписываемых Боратынскому, определяя жанр как экспромт. Нам представляются убедительными доводы И.Н. Медведевой, впервые опубликовавшей полный текст стихотворения, атрибутировав его на основе анализа поэтики Боратынского. См.: Медведева И.Н. «Последний день Помпеи. Картина К. Брюллова в восприятии русских поэтов 1830-х годов» // *Annali dell' Istituto Universitario Orientale, Sezione Slava*, XI, Napoli 1968, pp. 89-124. См. в комментариях: [Боратынский, 1982, с. 664-665]. Ю.М. Лотман отметил статью И.Н. Медведевой, назвав ее «содержательной» [Лотман, 1999, с. 294]. Сомнение в этом разделяет норвежский исследователь Хетсо Гейр: «На стр. 119-120 перепечатывается, хотя не совсем точно, гимн Боратынского К.П.

Две реальности (катастрофическая из далекого прошлого, воссозданная на картине, и настоящая, знаменующая триумф русского художника) сомкнулись, обозначив начало новой эпохи в истории живописи – эпохи романтизма.

Геронтологический мотив

Геронтологический¹ мотив – один из наиболее частотных в поэзии Боратынского.

Философия возраста у Боратынского не столь уж оригинальна, он выстраивает ее в соответствии с античной традицией и традицией романтизма². В человеческой жизни несколько стадий: детство –

Брюллову. До сих пор в изданиях сочинений поэта был известен только набросок этого стихотворения (см., напр., Изд. 1957 г., стр. 317)» [Хетсо, 1973].

¹ Геронтология (от греч. «геронт» – старик, «логос» – учение) – наука, изучающая старение живых организмов, в т.ч. и человека, наука о старении живых организмов [Толковые словари, URL: <http://dic.academic.ru>].

² См. о геронтологии: Федотова, П.И. Молодость и старость как духовно-нравственные категории: проблемы геронтософии в русском философском романтизме // Философия старости: геронтософия. Сб. материалов конференции. Серия “Symposium”, выпуск 24. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – С.41-43. [Электронный ресурс]. – URL: http://anthropology.ru/ru/texts/fedotova/gerontos_13.html. (10.05.2015); Илюшин, А. Геронтофильский мотив в русской поэзии [Электронный ресурс]. – URL: <http://kassandron.narod.ru/commentary/04/4iliu.htm>. (04.05.2015). См. также современные исследования о старости: Карсаевская, Т.В., Шаталов А.Т. Философские аспекты геронтологии. – М., 1978, Коротчик, Н.А. Старость как культурно-исторический феномен: опыт философского исследования: автореф. дис. канд. филос. наук. – СПб 1995; Чернышкова, Е.В. Визуальный образ старости в контексте современной жизни [Электронный ресурс, <http://cyberleninka.ru/article/n/vizualnyy-obraz-starosti-v-kontekste-sovremennoy-zhizni>]; Рыбакова, Н.А. Проблема старости в европейской философии: от античности до современности. – СПб.: Алетейа, 2006; Рыбакова. Н.А.

юность – зрелость – старость. Детство и юность оцениваются достаточно однозначно, в зрелой лирике они окрашены ностальгически. Неоднозначны два следующих этапа: зрелость и старость.

Восприятие старости в молодом возрасте двойится. С одной стороны, «старый» ассоциируется в первую очередь с «беспомощным», «немошным» и «безобразным»¹. Такова «старость» в «Отрывках из поэмы “Воспоминания”» (1819). Семантическое ядро «старости» – страдание: физическое от телесной ущербности и метаморфоз тела («...на ветхих костылях, под ношей лет согбенный...») [Боратынский, 2000, I, с. 14]), духовное: от сознания приближающегося конца, от ощущения пороговости («...уже могилы дверь отверста перед ним» [Боратынский, 2000, I, с. 14]). Использование словесного жеста, привлекающего внимание к объекту, – знак неожиданного, переворачивающего представление об объекте: нисхождение оборачивается восхождением. Изображение

Феномен старости. – М.; Псков. 2000; Философия старости: геронтософия. Сборник материалов конференции. Серия «Symposium», вып. 24. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002, Пигров, К.С. Философия и старость: к конституированию геронтософии // Философия XX века: школы и концепции. – СПб., 2003, Эпштейн, М. К философии возраста (Фрактальность жизни и периодическая таблица возрастов) // Звезда. – 2006. – № 4 [Электронный ресурс]. – URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2006/4/ep12.html>].

¹ «Старость» ассоциируется с «дряхлостью». «Дряхлый – одряхлевший от старости, утративший силу и крепость» [Даль, 1, с. 497]. См., напр., в «Сумерках» «...нашей правды современной / *дряхлолетнего* отца» [Боратынский, 2000, I, с. 134]. И в тех же «Отрывках из поэмы “Воспоминания”»: «...Я вопрошаю прах *дряхлеющей* вселенной...» [Боратынский, 2000, I, с. 16], в «Последнем поэте»: «Блестит зима *дряхлеющего* мира...» [Боратынский, 2000, I, с. 119], в послании «Богдановичу»: «...у века *дряхлого* испортилось чутье...», где иронически обыгрывается увлечение поэтов немецкой хандрой в XIX в. [Боратынский, 2000, I, с. 65].

«старческого» как «негативного»¹ «взрывается» волшебной памятью, извлекающей из своих глубин «дни златые» и просветляющей бытие. Формула «цветет душой», венчающая метаморфозу, включает в себе следующий смысл: это переживание второй молодости. Замещение реальной жизни воспоминаниями, с точки зрения поэта, абсолютно: одно уравнивает другое, память равноценна жизни, поэтому на бытии нет печати призрачности.

«Седина» как признак старости увязывает два архетипа.

Один – мифологический Бог Времени – Кронос – «летун седой» (см. миниатюру «Смотрите: свежестью младой...»).

Второй – Анакреон – «сын верный неги и прохлады» [Боратынский, 2000, I, с. 41]². Старик Анакреон – воплощенная победа над возрастом и над временем, сотворение самого себя в реальной биографии и поэтическом творчестве³. Старик Анакреон –

¹ См. в письме к И. Киреевскому размышление о возрасте Руссо: «Видно, что он писал Элоизу в старости: он знает чувства, определяет их верно, но самое это самопознание холодно в его героях, ибо оно принадлежит не их летам. Роман дурен, но Руссо хорош как моралист, как диалектик, как метафизик, но... отнюдь не как создатель» [Боратынский, 2001, III, с. 98].

² В рамках стихотворения нейтральное «старик» сменяется более игривым, в духе поэзии Анакреона: «...И балагура-старика / Венком бессмертья увенчали» [Боратынский, 2000, I, с. 41].

³ Греки представляли себе Анакреонта, служителя муз, Эрота и Вакха, веселым старцем, которому годы не препятствуют наслаждаться жизнью. Афиняне поставили в своем акрополе статую, представлявшую его в виде согретого вином и поющего старца. В своих стихах Анакреонт называет себя стариком, подшучивая над своей сединой: «Эрот, увидав мою седую голову, взмахнул крыльями и пролетел мимо» [Электронный ресурс, <http://rushist.com/index.php/greece-rome/1588-anakreont>]. См. увлекательную статью об атрибуции картины Жозефа-Мари Вьена «Анакреон» из собрания Эрмитажа: Немилова, И.С. О быстротечности и бренности славы (картины Жозефа-Мари Вьена «Минерва» и «Анакреон») // Энциклопедия живописи [Электронный ресурс]. – URL: <http://painting.artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000015/st036.shtml>. (05.05.2015).

эмблема вечной весны, вечной молодости, выражением этой философии является жизнь-пир¹.

Примыкает к этой традиции и стихотворение «Старик» (1828): стилизованное под поэзию Анакреона, оно содержит славянский мифологический код. Двухмерность человеческой жизни (молодость / старость) и смена возрастов как сопряжение «концов» и «начал» обыграны в этом стихотворении в эмблематике растений: «Венчали розы, розы Леля², / Мой первый век, мой век младой:..» [Боратынский, 2000, I, с. 87] и «Пускай венок, сплетенный Лелем, / Не обновится никогда: / Года, увенчанные хмелем³, / Еще прекрасные года»

¹ По контрасту с этим «бедный старец» (стихотворение «Что за звуки?»), включенное в сборник «Сумерки») – выражение отсутствие дара.

² Славянский мифологический код здесь условен, образ Леля скорее всего литературный, а не мифологический архетип. Мнения ученых по поводу божества Лель разделяются. Одни включают Леля в пантеон богов: «Лель – солнечное, ласковое божество... У западных славян он изображался маленьким мальчик с парой спаривающихся голубей на голове, на Руси – юношей с горшком на голове, в котором произрастают злаки» [Бычков, 2001, с. 165]. Сомнение в наличии этого божества содержится в Словаре В. Даля [Даль, II, с. 247], а также у Вс. Ф. Миллера, А. Потебни. См. в современных источниках: Бабицкий, А. Лель: божество или литературный персонаж? [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.chuchotezvous.ru/magic/126.html>. (05.05.2015).

³ Хмель, как указывает В.Г. Чернышева, «один из обязательных элементов традиционного украинского венка, символизируя гибкость, ум, мудрость... В славянском фольклоре есть устойчивое словосочетание Яр-Хмель, где Ярило – бог плодородия, которому, по мнению древних, силу придает хмель... Кроме того, хмель – символ собранного урожая, плодородия и потому в период его сбора крестьяне всегда устраивали народные гулянья. Его считали покровителем праздничных трапез, пчеловодов, медоваров и квасо-пивоварения» [Чернышева, электронный ресурс]. В связи с пиром см.: Топоров, В.Н. Опыняющий напиток // Мифы народов мира; Энциклопедия: В 2 т. Т. I. – М.: Советская энциклопедия, 1989. – С. 256-258. Вино же «сотворили бессмертные лучшим средством печали унять для людей, умираяно подвластных», – так выражают мнение древних греков Киклические поэмы VII в. до н. э. (Кипрские песни, 10(17), Эллинские поэты, 1999, с. 112).

[Боратынский, 2000, I, с. 87]. Роза как символ юности и любви сменяется хмелем – растением, из которого делают напитки, дарующие иллюзию счастья и полноты бытия. Юношеский возраст с позиций старости – счастливое время, отмеченное безумием неведения («счастливый пустомеля») и т.д. Старость идет под знаком «скромности», сторонней позиции: «У яркого камина, / В укромной хижине моей, / Накрою стол, поставлю вина / И соберу моих друзей» [Боратынский, 2000, I, с. 87].

«Пир», «застолье», «вино» отсылают еще к одному архетипу – Дионису¹. Учет мифологического кода позволяет обнаружить неоднозначность «пира-праздника». Как показал Вяч. Иванов, растительный культ связан с культом душ загробного мира, «...Дионисов культ соединяет поминки с питьем вина на Анфистериях и вводит обычай возливать вино на могилы, точно как раньше возлияния состояли исключительно из молока, меда и еля» [Иванов,

См. также: Ермаков, С., Гаврилов, Д. Священное опьянение Языческие таинства Хмеля. – М.: Эксмо, 2012 [Электронный ресурс]. – URL: <http://litrus.net/book/read/170441?p=1>. Соотнесение с ораваем-земледелом особенно важно. См.: «Осень» Боратынского.

¹ См., напр., в Гомеровских гимнах: «Шумного славить начну Диониса, венчанного хмелем, / Многохвалимого сына Крониды и славной Семелы... Вдаль устремился по логам лесным Дионис многопетый, / Хмелем и лавром венчанный» [Эллинистические поэты, 1963, электронный ресурс]. Как указано в примечаниях, «Священным растением Диониса, бога виноградарства, был не хмель, а плющ, который и назван в греческом подлиннике» [Эллинистические поэты, 1963]. Очевидно, это ошибка переводчика – В.В. Вересаева. Вяч. Иванов, перечисляя атрибуты Диониса, одним из первых называет плющ [Иванов, 1994, с. 106, 107]. Но приводит цитату из Горация: «Ты, увлажняющий хмелем, – говорит Гораций (сарт, II, 19), обращаясь к Дионису, – сдерживаешь змеиными узами развевающиеся волосы служительниц твоих» [Иванов, 1994, с. 109]. Хмель присутствует, но не в качестве атрибута, а в качестве функции. См. в другом стихотворении Боратынского: «Уж Вакх, увенчанный плющом, / со мной по улицам не бродит...» [Боратынский, 2000, I, с. 42].

1994, с. 120]. И хотя в стихотворении провозглашен тезис: каждый возраст хорош сам по себе: пир-праздник, хотя и в обществе друзей, напоминает поминки по ушедшей молодости. И, возможно, вино здесь несет семантику забвения.

К этому примыкает стихотворение, не печатавшееся при жизни поэта, – «Спасибо злобе хлопотливой...» (1842?). Это единственный случай осмысления старости как «второй молодости»: «Спасибо! молодость вторую, / И человеческим сынам / Досель безвестную, пирую / Я в зависть Флакку, в славу вам» [Боратынский, 2000, I, с. 152]. Не противостояние законам бытия (сохраняются приметы старости как в «натуралистическом» варианте – «слегка седеющий мой волос» [Боратынский, 2000, I, с. 152], так и в поэтическом: «Я, не усталый, но ленивый, / Уж пил летийские струи» [Боратынский, 2000, I, с. 152]), а вызов врагам, побудившим к резкому отпору, – предопределяет диалогичность стихотворения. Аллюзия на Новый Завет – ключ к лирической ситуации, в которой семантика пира меняется на противоположную. Сама метаморфоза в данном контексте приобретает смысл волевого акта самого поэта, остановившего время. Отсюда и образ завистливого Горация, не пережившего подобного возрождения.

И полная противоположность этому – старость как неизбежное страдание, обрисованное в картинке, персонифицирующей и возраст, и болезни, его настигающие: «а век-то, век-то старый обручится с лютой карой, не положишь ты на голос с черной мыслью белый волос» [Боратынский, 2000, I, с. 131]. «Черное» и «белое» здесь начала амбивалентные: «черное» как сгущение темного, хтонического, накопленного годами, «белое» как пластическое выражение возраста, седина как утрата цветности, возможности цветения.

Наконец, вершина старости в стихотворении «Еще, как патриарх, не древен я» (1839). «Древность» не есть «дряхлость», это

стадия, следующая за старостью, символизирующая высочайшая мудрость и величие¹.

Геронтологический мотив связывает миниатюры, в центре которых стареющая женщина и увядающая женская красота².

В поэзии Боратынского описания женской красоты вполне укладываются в традиционные романтические формулы, поляризующие женские типы: красота ангельская и inferнальная³. При этом Боратынский не отступает от основного принципа романтической эстетики – принципа довоплощения⁴.

¹ См. оригинальную трактовку этого стихотворения: Мазур, Н. Еще раз о деве-розе (в связи со стихотворением Баратынского «Еще как Патриарх не древен я...») // Пушкинские чтения в Тарту. 4. Пушкинская эпоха: проблемы рефлексии и комментария. Материалы международной конференции. – Тарту, 2007. – С. 345-378.

² См. в одном из писем 30-х гг. взывание к сочувствию и ироническое обыгрывание убывающей красоты: «Что подельывает Языкков? Этот лентяй из лентяев пишет ли что-нибудь? Прошу его пожалеть обо мне: одна из здешних дам, женщина степенных лет, не потерявшая еще притязаний на красоту, написала мне послание в стихах без меры, на которые я должен отвечать» [Боратынский, 2001, III, с. 115].

³ См., напр.: Буле, О. Заметки о споре между *La Brune et La Blonde* в эпоху романтизма // Концепция и смысл. Сб. статей под ред. А.Б. Муратова и П.Е. Бухаркина. – СПб., 1996. – С. 28-47.

⁴ См., напр.: «... все творения пластики вообще производят тем более сильное действие, чем более они выражают нечто внутреннее, чем более содержат смысла» [Якоб, 1974, 2: 128]. В одном из писем, получив портрет И.В. Киреевского, Боратынский рассуждает о принципах портретирования: «Странно, что живописцы, занимающиеся исключительно портретом, не умеют ловить на лету, во время разговора, настоящей физиономии оригинала и списывают только пациента. Я помню бездушную систему Берже, объясненную мне им самим... По его мнению, портретный живописец не должен давать волю своему воображению, не должен толковать своевольно списываемое лицо, но аккуратно следовать всем материальным линиям и доверить сходство этой точности.» [Боратынский, 2001, III, с. 122]. С этим

Миниатюра «Взгляните: свежестью младой...» (1818?), сохраняющая признаки мадригала, открывается словесным жестом, содержащим приглашение к созерцанию. Лирический сюжет оформляется линейно разворачивающимся взглядом, очерчивающим картину остановленного мгновения.

Оригинален использованный поэтом прием удвоенного созерцания: одно видение зеркально преломляется в другом. Одна точка зрения принадлежит затекстовому автору, не включенному в качестве персонажа в картину, им созданную. Вторая точка зрения запечатлевает видение включенного в эту картину мифологического персонажа, олицетворяющего Время («летун седой»). Подключение другого видения, удвоенное видение необходимо для удостоверения красоты, оно – знак ее истинности. Однако самого описания красоты нет, а есть впечатление от нее, столь поразившей языческое божество. Одновременно в рамках линейной эмблематичной структуры конкретная зарисовка обретает обобщенный характер, будучи опрокинутой в мифологию. Видение бога удостоверяет заявленное автором, возводя к обобщению.

Образ красоты эмблематичен: формула женского возраста («осень лет»¹) и формула женской свежести (ланитные розы; роза традиционно в поэзии соотносится с молодостью).

Миниатюра, по всей видимости, восходит к мифологическим сюжетам, использованным в картинах старинных мастеров².

связано и другое, для Боратынского важен момент всматривания в человека: «Видел наследника, в<еликого> к<нязя> Михаила, Лейхтенбергского, который не так хорош, как на портретах, но все-таки очень хорош и кажется еще лучше, когда вступишь, нежели с первого взгляда» [Боратынский, 2001, III, с. 139].

¹ См. об осени в письме к матери 1824 г.: «Я люблю осень. Природа трогательна в своей прощальной красоте. Это друг, покидающий нас, и радуешься его присутствию с меланхолическим чувством, переполняющим душу» [Боратынский, 2001, III, с. 60].

² См. замечание комментатора: «...бог времени Кронос... или Сатурн..., в произведениях искусства изображался в виде старика с крыльями за плечами» [Боратынский, 1989, с. 390].

Возможно, это экфрасис, но живописный источник трудно определяем.

При всей статичности картинка в ней есть динамика, которая заключается в замедлении времени – эффект замедления выражен аллегорической фигурой Бога, побежденного красотой: «Глядит – и путь не продолжает» [Боратынский, 2000, I, с. 9]. Сама живописная картинка остановленного мгновения – ключ к тайне женской красоты, неподвластной губительному времени.

В основе лирической ситуации – архетип похищения красоты, содержащий мифологическое объяснение увядания и старения. Но архетип здесь перевернут, обращен, разрушен: это несостоявшееся похищение, т.к. сам похититель оказывается побежденным красотой своей жертвы и потому забывает о функциях, от века ему присущим.

Несовпадение физического возраста и неувядающей женской прелести – суть лирического конфликта, порождающего восхищение¹. Двуплановость (впечатление и его анализ) почти не ощущается: одно перетекает в другое, развернутая живописная картинка и есть поэтическое исследование законов бытия. Так, первоначальный жест, открывающий миниатюру, оказывается обращенным не столько к конкретным персонажам, сколько к философским законам, аллегорически выраженным в визуальной картинке.

Прием двойного зрения не разрушает плоскостность, однозначность. Красота не переживается, нет затаенной боли от ее исчезновения.

Две поздние миниатюры «Филида с каждою зимою...» (1838), «Всегда и в пурпуре, и в злате...» (1840)², также связанные с мотивом

¹ См. в одном из писем к жене 1840 г. по поводу общей знакомой Вязмитиновой: «Постарела, но не очень. Еще весьма свежа» [Боратынский, 2001, III, с. 139].

² См. об этих «антологических эпиграммах»: Мазур, Н.Н. «Правда без покров» – об одной эпиграмме Баратынского // *In other Words: Studies to Honor Vadim Liapunov*. Bloomington, 2002 (Indiana Slavic Studies. Vol. 11 [2000]). P. 207-232, с. 376; Мазур, Н. «Возможна ли женщине мертвой хвала»:

увядания и поэзией ухода, отличаются от ранней единой точкой зрения, фокусирующей в себе переживание¹. Также, как и в ранней миниатюре, визуальная зарисовка, но образ разворачивается не линейно, а объемно.

В миниатюре «Филида с каждою зимою...» – уже настоящая драма старения и ухода². Вновь природная метафора – формула

о стихотворении Баратынского «Всегда и в пурпуре и злате» // Пермяковский сборник. Ч. 2. М., 2010. С. 272-295. См. также: Пильщиков, И. А. *Debilitata Venus* (Два стихотворения Е. А. Баратынского о старости и красоте) // В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 108-121. См. материалы на сайте Тамбова [<http://tambovodb.ru/boratyng/html/index.html>] о поэтике Баратынского в связи с атрибуцией авторства одного портрета: «Графическим работам Баратынского присуща трактовка образа с мягкими, сглаженными, размытыми контурами, сложной светотеневой моделировкой формы. В художественном творчестве поэт тяготел к аллегории, избегая натуралистичности» [электронный ресурс, URL: <http://tambovodb.ru/boratyng/html/zagadki.html>].

¹ Ср. в раннем: «Когда ж пора придет, и розы красоты, / Вседневно свежестью беднея, / Погибнут, отвечай: к чему прибегнешь ты, / К чему, бесчарная Цирцея?» [Баратынский, 2000, I, с. 161], где взгляд молодого поэта отличается жесткостью и беспощадностью.

² Комментаторы, указывая на то, что «прототип» увядающей красавицы – Елизавета Хитрово, дочь М.И. Кутузова, отличающаяся пристрастием к декольтированным нарядам, чем вызывала насмешки современников, при этом отмечают серьезный, в отличие от многих, взгляд Баратынского на увядающую красавицу [Баратынский, 1989, с. 421-422]. Мы не можем согласиться с мнением С.В. Рудаковой, увидевшей сатирический смысл миниатюры (« произведение, едко высмеивающее дочь Кутузова, которая до последних дней обнажала свои плечи, желая добиться победы на поле любовной битвы» [Рудакова, 2014, с. 385]). И хотя автор диссертации далее показывает, что включение миниатюры в состав «Сумерек» меняет настроение и характер стихотворения, продолжает настаивать на «разножанровости» двух частей «эпиграммы»: «...если первую строфу ещё можно рассматривать как едкую сатиру на земную женщину [...], забывшую о своем возрасте и ведущую себя так, будто она по-прежнему юна и прекрасна, то вторая строфа являет собой некое обобщение судьбы отдельного человека,

возраста – «зима». Поздний возраст осмыслен теперь как стоящий на грани жизни/смерти.

Упоминание имени вводит растительный мотив (– др.-греч. Φυλλίς, род. пад. Φυλλίδος – молодой листок), отсылая к древнегреческому мифу о Филлиде¹. Миф содержит метаморфозу: превращение в дерево отчаявшейся женщины, не дождавшейся возвращения возлюбленного. Для понимания миниатюры важен следующий момент: «на могиле Филлиды выросли деревья, которые в месяц её смерти засыхают и осыпаются; отсюда происходит греческое название осыпающейся листвы – φυλλάς. [Ботвинник, электронный ресурс, URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_myphology/4211/%D0%A4%D0%98%D0%9B%D0%9B%D0%98%D0%94%D0%90].

Сюжет миниатюры держится на игре имен: Филлиду сменяет/замещает Афродита. Композиционный прием смены имен создает лестницу: линейное, горизонтальное сменяется объемным, вертикальным, частное замещается общим.

Афродита – понятие универсальное, изначально вбирающее в себя семантику жизни и смерти: известно, что изображения Афродиты помещались на надгробиях, саркофагах, и сама смерть осмыслялась в

в ней обнажается трагедия стареющей, некогда прекрасной женщины, теряющей не только свое былое величие, но и приближающейся к своему закату...» [Рудакова, 2014, с. 386].

¹ (Φυλλίς), в греческой мифологии дочь фракийского царя Сифона, жена Демофонта, проклявшая его и покончившая с собой. По другой версии мифа, Филлида девять раз ходила на берег моря встречать Демофонта и, не дождавшись его, умерла от горя. Перекресток, к которому ходила Филлида, стал называться «Девять путей» (Ovid. Heroid. II 1-148). На могиле Филлиды выросли деревья, которые в месяц её смерти засыхают и осыпаются; отсюда происходит греческое название осыпающейся листвы – φυλλάς. [Ботвинник, электронный ресурс].

древности как брак с богиней любви¹. Эпитет «гробовая», отнесенный к Афродите, обнажает трагизм завершения человеческого бытия, трагизм конца. Так, скрытая в первом имени метаморфоза (с именем «Филида» связан эмпирический план) развертывается в сюжете миниатюры: противоестественное обнажение пожилой красавицы становится знаком возвращения к природе и в природу. Один план просвечивает через другой. Второй – обобщающий – охватывающий первый, поглощающий его. «Раздевание»² обретает символический

¹ См. об Афродите как «богине ‘смерти-в-жизни’»: Афродита известна в древности как богиня «смерти-в-жизни» (см. ее эпитеты, теперь уже малоизвестные: «Меланида» («Черная», «Мрачная»), «Скогия» («Темная», «Мрачная»), «Андрофнос» («Губительная» или «Смертоносная»), «Эпитимбия» («Погребальная», «Могильная»). Хтонические существа связаны как с производительной силой земли и брачной символикой, так и с умерщвляющей силой преисподней [Электронный ресурс, URL: <http://monsalvatworld.narod.ru/kittim/012aphrodite/afro4.htm>]. В боспорских курганах-склепах найдены медальоны с изображением Афродиты и Эрота. Лебеди – птицы, с прилетом которых начинается в северных широтах весна, отсюда связь образа этой птицы с самыми прекрасными эллинскими божествами – Эротом и его матерью Афродитой, устроителями священного брака, совершающегося по ту сторону бытия. Богини нижнего мира – Персефона, Афродита, Афина, и сама Гея выступают в дионисийстве как ипостаси единой Владычицы Преисподней [электронный ресурс, URL: <http://arheologija.ru/kurganyi-bospora>]. Брачные боги – боги смерти (на этрусских саркофагах брачная постель уподоблялась смертному ложу). Так сливаются представления о смерти и свадьбе. С загробным миром Афродита связана прежде всего благодаря своей принадлежности водной стихии – рождению из пены морской, образовавшейся из крови оскопленного Урана, упавшей в море. С потусторонним миром в античном сознании ассоциировалась прежде всего Афродита Пандемос как Госпожа загробного царства [Электронный ресурс, URL: <http://uchil.net/?cm=84930>].

² «Тонкий, спадающий с плеча хитон противопоставляется тяжелой ткани плаща, окутывающего нижнюю часть фигуры». [Саверкина, электронный ресурс]. Спадающий хитон – опознавательный знак Афродиты в экспертизе находок при раскопках («Такое одеяние впервые встречается на

смысл: искусственное обнажение красот уподоблено обнажению природы, погружающейся в зимний сон. «Женское», скрытое под условным именем, обнаруживает общечеловеческие закономерности, проявление общего космического закона бытия в одной судьбе. В увядающей красавице поэт прозрел близкую смерть, неизбежную и неминуемую¹.

В игре имен – еще одна метаморфоза: «Афродита» зашифрована в «Филиде». «Зимний» возраст – некая пограничность, пребывание на грани жизни/смерти. Обнажение имеет символический смысл в мифопоэтической традиции – это сбрасывание земной оболочки, т.е. приготовление к смерти, превращение в тень.

В самом обнажении увядающей красоты проглаживает лик смерти. Смерть задана именем «Афродита», изначально

статue богини в конце V века до н.э. и с тех пор постоянно воспроизводилось скульпторами классицизирующего направления» [Саверкина, электронный ресурс]).

¹ См. в письме к Н.В. Путьте о А. Закревской: «Вспоминаю общую нашу Альсину с грустным размышлением о судьбе человеческой. Друг мой, она сама несчастна: это роза, это Царица цветов; но поврежденная бурей – листья ее чуть держатся и беспрестанно опадают. Боссюет сказал, не помню о какой принцессе, указывая на мертвое ее тело: «La voila telle que la mort nous l'a faite» <Вот что сделала с ней смерть> Про нашу Царицу можно сказать: «La voila telle que les passions l'ont faite» <Вот что сделали с ней страсти>. Ужасно! Я видел ее вблизи, и никогда она не выйдет из моей памяти. Я с нею шутил и смеялся; но глубоко унылое чувство было тогда в моем сердце. Вообрази себе пышную мраморную гробницу, под счастливым небом полудня, окруженную миртами и сиренями, – вид очаровательный, воздух благоуханный; но гробница – все фобница, и вместе с негою печаль вливается в душу: вот чувство, с которым я приближался к женщине, тебе еще больше, нежели мне, знакомой» [Боратынский, 2001, III, с. 63]. Обращают на себя внимание преκληчки цветочной и погребальной семантики.

амбивалентным в греческой мифологии, развернутым как поглощение сном-смертью: «ложе сна» оборачивается последним одром¹.

Миниатюра «Всегда и в пурпуре, и в злате...»² зеркальна по отношению к предыдущей.

Сюжет также держится на оппозиции живого/мертвого, эта оппозиция заявлена в мотиве уходящей красоты, уход которой роскошен.

В миниатюре поэт избегает традиционной аналогии человеческого возраста и времен года. Однако, датировка по первой публикации (1840)³ позволяет говорить о возможном претексте – пушкинской «Осени» (1833), где осень репрезентируется в полярности ее бытия и впечатлений о ней: чахоточная дева и прощальная краса. «Осенний» мотив репрезентируется на этот раз «закатом», изначально наполненным метафорическим смыслом.

Боратынский разрабатывает второй вариант – у него последняя красота, явленная в ее блистательности и роскоши⁴.

Оппозиция живого/мертвого «раздваивает» сам женский образ: последовательное наращивание деталей – признаков красоты – завершается причислением ее к «тени», чем и обретается

¹ Принимая тезис С. Рудаковой о том, что «...поэт как будто воссоздает сакральный акт расставания души с телом, освобождения души ото всех своих оболочек» [Рудакова, 2014, с. 388-389], мы не можем согласиться с выводом: «...если в первой строфе представлен бытийный мир героини, то во второй показано её инобытие, то есть то, что уже за чертой смерти» [Рудакова, 2014, с. 388].

² Комментаторы указывают на то, что адресат стихотворения не установлен, «в копии Н.Л. Боратынской под загл. С.Ф.Т.» [Боратынский, 1989, с. 422].

³ См. комментарии [Боратынский, 1989, с. 422].

⁴ См. использование эпитета «блистательная» по отношению к прежней Музе в письме к П.А. Вяземскому: «В последнюю мою поездку я познакомился с княг. Одоевской, которая мне показывала стихи ваши Авроре Шернваль, которая была некогда и моей вдохновительницей. Судя по ним, она все еще заслуживает свое имя и как прежде румяна и блистательна» [Боратынский, 2001, III, с. 116].

маргинальность, пограничность. Финальный аккорд, с одной стороны, в русле эффекта обманутого ожидания, с другой – вполне оправданный и подготовленный образ.

«Пурпур» (багрянец)¹ и «золото» – традиционные цвета роскоши, а цвет в свою очередь здесь выражение полноты бытия, вершинного проявления сущностных сил. Цвет, несущий семантику полного самоосуществления, свершенности, но и завершенности.

В уходящей красоте – незатухающая игра негаснущих страстей, жизнь души и сердца, способность целиком отдаться мигу. Подобная красота не порождает ощущения противоестественности ее всплеска, и именно она несет идею ценности любого возраста, его достоинств.

Миниатюра содержит в себе остановленный миг, но миг, явленный в его сиюминутности, есть выражение безоглядности, стремления заполнить каждый момент бытия как можно полнее.

В основе миниатюры архетипический сюжет – оживления Пигмалионом своего творения. Автор, стоящий за текстом, уподоблен ему: он визуализирует свою модель, используя слово. Здесь же просматривается еще один мифологический сюжет – Орфей, спустившийся за Эвридикой в Аид. Именно с этим связано появление «тени» в финале.

В структуре миниатюры – скрытое зеркало, прием зеркальности дважды использован здесь Боратынским. Поведение красавицы контрастно традиционной модели: «...ты не вздыхаешь об

¹ Пурпур (от латинского *purpura* – пурпурная улитка, пурпурный цвет) – Минеральная или органическая краска ярко-красного или красно-фиолетового цвета. 2) Название ткани или сшитой из нее дорогой одежды, окрашенных таким красителем. 3) а) Ярко-красный или темно-красный с фиолетовым оттенком цвет; багрянец. [Толковый словарь Ефремовой, электронный ресурс, URL: http://enc-dic.com/enc_modern/Purpur-9086.html]. В одном из словарей при объяснении цвета приведено в качестве примера стихотворение Боратынского [электронный ресурс, <http://enc-dic.com/ushakov/Purpur-61882.html>].

утрате какой-то младости твоей» [Боратынский, 2000, I, с. 132]. Сравнение с юными красавицами – тот же прием зеркала: «...и юных граций ты прелестней...» [Боратынский, 2000, I, с. 132]. Невыявленное структурно зеркало вводит мотив зазеркалья – теневого бытия как отражения реального мира.

Прощальная красота, стоящая на пороге жизни /смерти, есть довоплощение, обретение телесности и одновременно развоплощение, превращение в тень, это красота ухода¹.

Семантический комплекс Числа «два»

В поэтической философии Боратынского своя нумерология и свое обыгрывание числового принципа. Трудно сказать, насколько поэт был знаком с пифагорейскими и платоновскими теориями Числа, но то, что Число для него – элемент «особого числового кода, с помощью которого описываются мир, человек и сама система метаописания» [Топоров, 1989, II, с. 629] очевидно. Отдельным числам он придает «космизирующее» значение².

¹ См. иронический вариант использования слова «старуха» по отношению к Москве: «И погналась за модой новосветской, / Но погналась старуха не путём: / Салоны есть, – но этот смотрит /детской, / А тот, увы! – глядит гошпиталём» [Боратынский, 2000, I, с. 151], салоны которой явно уступают столичным, петербургским. В персонифицированном образе схвачена типично женская черта – подверженность молве. И еще более ироничная эпиграмма о путешествии мысли, персонифицированной в женских ипостасях «Сначала мысль, воплощена / В поэму сжатую поэта, / Как дева юная, темна /Для невнимательного света; / Потом, осмелившись, она / Уже увёртлива, речиста. / Со всех сторон своих видна, / Как искушённая жена / В свободной прозе романиста; / Болтуня старая, затем / Она, подьемля крик нахальный, /Плодит в полемике журнальной / Давно уж ведомое всем» [Боратынский, 2000, I, с. 128]

² Так, «Числа становились образом мира и отсюда – средством для его периодического восстановления в циклической схеме развития для преодоления деструктивных хаотических тенденций» [Топоров, 1989, II, с. 629]. Или: «Число – это одна из важнейших категорий в мифопоэтическом

Для мышления Боратынского прежде всего характерно число «два»¹. У Боратынского сохраняется семантика числа «два», присущая

образе мира; средство упорядочения и моделирования Вселенной; в народной традиции объект семантизации, символизации и оценки» [Голстая, электронный ресурс, URL: <http://pagan.ru/slowar/ch/chislo8.php>].

¹ Число «два» будто бы преследует поэта в эмпирическом бытии, оно так или иначе всплывает в его быту: два раза приходит в деревню московская почта, по два дня в городах во время заграничного путешествия, во вновь построенном доме сами живут на втором этаже, а первый сдается дачникам. Число два, с одной стороны, несет в себе тревогу, но, с другой – помогает забыть о сроке пребывания на земле, преодолеть невольный ужас перед ожиданием конца. Так, напр., в одном из ранних писем к матери, где он говорит о желании вступить в морскую службу, «двойка» воспринимается как сжатое время в «веренице скушающих лет» («...если я вступлю в морскую службу, мы увидимся через два года, а не через 5. Через два года, любезная маменька, я обниму вас, увижу вас, буду говорить с вами!») [Боратынский, 2001, III, с. 44]. Число «два» амбивалентно: с одной стороны, с ним связаны счастливые, почти мистические, совпадения: «Полковник берет меня с собою в помощь жизни. Достоин примечания, что я займу в этом доме именно те две комнатки, которые занимал когда-то Суворов – когда строил Кюменскую крепость» [Боратынский, 2001, III, с. 59]. С другой – пустое время: «Странно, что, проживши почти два месяца в Москве, я принужден писать к тебе как будто из Кюмени, ибо не знаю ничего нового, ничего не мог заметить, почти ни с кем не познакомился и сидел один в моей комнате с ветхим моим сердцем и с ветхими его воспоминаниями» [Боратынский, 2001, III, с. 68-69]. Или более «мадригальное» и ироничное в письме к Е.Ф. Кривцовой: «Вот уже два месяца, как фортуна отвернулась от нас: ни единой, даже самой крохотной сплетни, никаких, даже невинных скандалов» [Боратынский, 2001, III, с. 125]. Число «два» входит в формулы исчисления бытия: «Сколько перемен произошло в два месяца!» [Боратынский, 2001, III, с. 66]. Сообщая В.К. Кюхельбекеру о Н. Пугаче, который доставит ему письма, Боратынский вскользь добавляет: «Мы вместе жили в Гельзингфорсе более двух месяцев» [Боратынский, 2001, III, с. 61]. «Два месяца» – мнемонический код и знак особого доверия. Или, напр., «двойка» как знак «магической коммуникации» в мотиве несвоевременности и не встречи в линейной цепи бытия в письме к П.А. Вяземскому: «...и я досадовал на судьбу, которая, выбирая не в пору,

мифопоэтической традиции: оно некое подобие оберега, своеобразная защита от небытия¹, обладающее силой заклинания.

привела меня двумя годами позже или вас двумя годами раньше в Пензу» [(письмо к П. А. Вяземскому, август 1832 г.) Боратынский, 2001, III, с. 118]. Но «два», сопряженное со службой, к которой душа не лежит, получает негативную семантику: «Скажу тебе между прочим, что я уже щеголяю в нейшлотском мундире: это довольно приятно; но вот что мне не по нутру – хожу всякий день на ученье и через два дня в караул. Не рожден я для службы царской» [Боратынский, 2001, III, с. 67]. «Два слова», «две строчки» – формулы ослабевающих дружеских связей, утраты коммуникации (см., напр., письмо к В. Кюхельбекеру 1825, январь, около 24-25 [Боратынский, 2001, III, с. 61]; письмо к М. Погодину 1829, ноябрь, до 29 [Боратынский, 2001, III, с. 87] и др.). Число «два» приобретает зловещий характер, обозначая границу, переступить которую почти невозможно: «Я мало писал в прозе и сколько раз за нее не принимался, всегда неудачно. Терпение мое истощалось на втором листе» (письмо к П. Вяземскому [Боратынский, 2001, III, с. 90]). И, наконец, спасительный семантика числа «два» в письме к Путятям из Италии: «Каждый день, два раза, утром и поздно вечером, мы ходим на чудный залив, глядим и не наглядимся» [Боратынский, 2001, III, с. 167]. См. о мотиве «убывающего счета» в фольклоре в заговорных текстах при лечении болезней: [Богданов, электронный ресурс].

¹ «...первичная монада, защищающая человека от небытия и соответствующая творению – небу и Земле, рождённым в одном гнезде» [Топоров, 1989, II, с. 630]. Само исчисление современные фольклористы связывают с Богом, а не дьяволом: «Первая книга Паралипоменон повествует, как гнев Божий дважды обрушивается на Израиль в наказание за то, что сначала Давид, по наущению сатаны, а затем его племянник Иоав начали делать счисление израильтянам (1 Пар. 21: 1-17; 27: 24). И в том и в другом случае счет является, конечно, прерогативой Господа, а не дьявола. Побуждая Давида сделать счисление израильтянам, сатана тем самым как бы узурпирует право счета, “присваивая” израильтян себе и отчуждая их от Бога» [Богданов, электронный ресурс]. Согласно другой точке зрения: два – “вода, слабость, нежность, часть, пара, женщина, мать, дева, мы, левая слабая и кривая рука”. Кроме того, вспомним, что АДАМ = ОДИН, т.е. "первый", но ведь и ЕВА = ДЕВА = ДЪВА, т.е. “вторая”. Представления о числе два тесно связаны с понятием левый (например, “ходить налево” – т.е. к деве, а также сидящего на

В реальном мире для Боратынского все существует вдвойне, как правило, в зеркальной проекции, уравновешивая друг друга: две доли, две области: сияния и тьмы и т.д.

Дуальность, двойничество, близнечество – такова семантика «двойки» в мифопоэтической традиции [Топоров, 1989, II, с. 630]¹. Неслучайно Боратынского, как приверженца симметрии, считали «классиком»: рационализм его построений очевиден.

Вариант «двоения» – «половина». Ощущение прожитой жизни как половины, достижение ее середины – мотив, обрастающий всевозможными интертекстуальными переключками²: «...жизнь перешел до полдороги» [Боратынский, 2000, I, с. 51]. «Полдороги» – это и «перепутье бытия»³, где вершится выбор, самостоятельный

левом плече Дьявола). Что есть счёт, и что обозначают названия цифр? (Часть I) [Меннингер, 2011, электронный ресурс]. Об амбивалентности числа «два» в славянских верованиях см.: «Число 2 символизирует парность, четность, удвоение, двойничество и получает преимущественно отрицательную оценку, считается дьявольским числом; реже оценивается положительно. Два одинаковых предмета, двойные или сдвоенные предметы могли, по поверьям, принести неудачу и даже смерть... Вместе с тем число 2 могло наделяться способностью противодействовать нечистой силе [Толстая, электронный ресурс].

¹ См. замечание И. Пильщикова: «"Родина" – одно из главных произведений Баратынского периода «финляндского изгнания». Подобно Пушкину, ощущавшему сходство между своей судьбой и судьбой Овидия (<...> *участью я равен был тебе*), Баратынский, видимо, нашел параллели между своей жизнью и жизнью лирического героя Тибулла» [Пильщиков, 1994, с. 31]. И далее: «Баратынский явно воспринимает фигуру *спокойного домоседа* в связи с фигурой Тибулла: как «шаг в сторону» *от Тибулла...*» [Пильщиков, 1994, с. 38].

² См. об этом: Немзер, А. «Евгений Онегин» и эволюция Пушкина / А. Немзер // Немзер А. При свете Жуковского. – М.: Время, 2013. – С. 238-260.

³ «Двойка» присутствует и в таком образе, как «перепутья бытия» опять «двоятся»: с одной стороны, в элегическом варианте, это образ темного, неясного бытия [Боратынский, 2000, I, с. 39], с другой – наоборот, «перекресток судьбы», где вершится выбор, зачастую связанный с

выбор другого пути, вопреки предначертанному и предзаданному. «Поворот» – волевое усилие, осуществленное вопреки стереотипной логике, разрыв с заданным Судьбой: «Но прихотям судьбы я боле не служу: / Счастливый отдыхом, на счастье похожим, / Отныне с рубежа на поприще гляжу – / И скромно кланяюсь прохожим» [Боратынский, 2000, I, с. 51].

«Перекресток» присутствует и в миниатюре, где человеческая жизнь осмыслена как «игра богов» – представленных в аллегорических фигурах Веселья и Гора. Принцип парности репрезентирует антиномии бытия, явленные в их полярности и нераздельности:

Рука с рукой Веселье, Горе
 Пошли дорогой бытия;
 Но что? – поссорилися вскоре
 Во всем несходные друзья!
 Лишь перекресток улучили,
 Друг другу молвили: «прости!»
 Недолго розно побродили,
 Через день сошлись – в конце пути!
 [Боратынский, 2000, I, с. 74]¹

Раздвоение как болезнь, проявление ранней «старости души» в сосуществовании параллельных: «С тоской на радость я гляжу» [Боратынский, 2000, I, с. 20]².

метаморфозой – изменением модели поведения. В некоторых стихотворениях срабатывает эффект обманутого ожидания – и вместо «трагедийного» финала предлагается иронико-комический, как, напр., в стихотворении «Я безрассуден – и не диво...» (1824), где измена возлюбленной рождает ответный ход: «...Не лучше ль плутом быть с плутовкой, / Шутить любовью, как она? / Я обманщице тоскую: / Как здоровым смыслом я убог! / Ужель обманщицу другую / Мне не пошлет в отраду бог?» [Боратынский, 2000, I, с. 62].

¹ См. принцип дуэтности в письме к жене о Плетневе: «Звал меня во вторник обедать *вдвоем*» [Боратынский, 2001, III, с. 137].

² Но и поэтическое творчество в понимании Боратынского – непреодоленное противоречие: «Поэты по большей части дурные судьи своих произведений. Тому причиной чрезвычайно сложные отношения между ими и

Равновесие бытия – закон существования в мире¹, это формально провозглашалось в ранней лирике, а в зрелой предлагалось уже как отражение пережитого, свой собственный опыт. Поэтому сначала ожидаемая смерть с ее абсолютностью и необратимостью – катастрофа для индивидуального сознания, успокаивающегося на мысли краха мира: «Я вяну – вянет все со мной» [Боратынский, 2000, I, с. 24]². Но позже Смерть – гармонизирующее начало бытия: «... ты всех загадок разрешенье, / ты разрешенье всех цепей» [Боратынский, 2000, I, с. 86]³.

их сочинениями. Гордость ума и права сердца в борьбе беспрестанной» (письмо Н. Путьте [Боратынский, 2001, III, с. 78].

¹ См. в письме к и.В. Киреевскому: «Ты возобновляешь вопрос о том, что предпочтительнее: светская жизнь или затворническая? Та и другая необходимы для нашего развития. Нужно получать впечатления, нужно их и резюмировать. Так нужны сон и бдение, пища и пищеварение. Остается определить, в какой доле одно будет к другому. Это зависит от темперамента каждого. Что касается до меня, то я скажу об обществе то, что Фамусов говорит об обедах: Ешь три часа, а в три дни не сварится» [Боратынский, 2001, III, с. 123].

² «Так, перешедши жизнь незнаемой тропюю, / Свой подвиг совершив, усталою главою / Склонюсь я наконец ко смертному одру; / Для дружбы, для любви, для памяти умру; / И всё умрет со мной!» [Боратынский, 2000, I, с. 18]. См. о «двойке» как обращаемости, перевернутости интересное замечание И. Пильщикова: «Ключевой мотив «Элизийских полей» – возвращение с того света – может получить биографическую интерпретацию: надежда на возвращение из Финляндии (не случайно, что в письме к С.С. Уварову от 12 марта 1821 г. Баратынский сравнивает свое будущее возвращение на родину с воскресением мертвого» [Пильщиков, 2005].

³ В противоречии с этим переживание смерти ребенка в одном из писем П. Вяземскому: «Смерть подобна деспотичной власти. Обыкновенно она кажется дремлющей, но от времени до времени некоторые жертвы выказывают ее существование, и наполняют сердце продолжительным ужасом» [Боратынский, 2001, III, с. 83]. См. замечание М. Океанского: «Поэтическая эсхатология Баратынского, как мы показали, лишена просветляющей апокалиптики – обетования о новом небе и новой земле (ср.:

В свою очередь Смерть уподоблена Судьбе – так возникают аналогии, двойничество, замещения и подмены разного рода:

Еще полна, друг милый мой,
Пред нами чаша жизни сладкой;
Но смерть, быть может, сей же час
Ее с насмешкой опрокинет –
И мигом в сердце кровь остынет,
И дом подземный скроет нас!
[Боратынский, 2000, I, с. 21]¹

«Чаша жизни»² у Боратынского «двоится» и оказывается полисемантической: это и «чаша жизни сладкой», и «чаша испытаний»³. Амбивалентная чаша – знак земного существования, обобщенная формула которого – «недуг бытия» – задана архетипом. Боратынский по-своему интерпретирует миф о Прометее, обрекшем человечество на бесконечные страдания⁴.

«И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет. Ап., 21:1). Вся её метафизическая драма помещена в дольний план – в земное и преходящее, в недра исторической жизни, а потому имеет своим завершающим разрешением иллюзорный мнимый катарсис, и потому вырастает в духовную трагедию, уже не зримую» [Океанский, электронный ресурс]. См. материалы в сборнике: Мифологии смерти: Структура, функция и семантика погребального обряда народов – Сибири. СПб.: Наука, 2007.

¹ См. в другом: «Верь тот надежде обольщающей,/ Кто бодр неопытным умом,/ Лишь по молве разновещающей /С судьбой насмешливой знаком» [Боратынский, 2000, I, с. 50]. См. также в «Признании»: «...и в молодые наши лета даем поспешные обеты, смешные, может быть, всевидящей судьбе» [Боратынский, 2000, I, с. 58].

² См. о чаше круговой: [Пильшиков, 1994, с. 36].

³ См. в элегии «Я возвращаюсь к вам, поля моих отцов»: «...Испив безверенно всю чашу испытаний» [Боратынский, 2000, I, с. 28]. См.: образ медленной отравы бытия [Боратынский, 2000, I, с. 70].

⁴ «Напрасно мы, Дельвиг, мечтаем найти / В сей жизни блаженство прямое: / Небесные боги не делятся им / С земными детьми Прометеея» [Боратынский, 2000, I, с. 30].

Поэтому в «Двух долях» (1823) из двух состояний («надежда и волнение» / «безнадежность и покой») предпочтительнее «покой» как бесчувственное блаженство, спасающее от страдания, от «боли новой прежних ран» [Боратынский, 2000, I, с. 51]¹.

Образ смерти как завершения жизни также двоясь². Натуралистическому варианту смерти (кладбище, физиологически отталкивающее разложение, череп и т.д.)³ противостоит элегический: ранняя смерть юноши, увенчанного розами, и как логическое продолжение земного бытия – Элизиум. «Элизийский текст»⁴ также двоясь: с одной стороны, это мифологическое пространство в послании «Богдановичу» («В садах Элизия, у вод счастливой Леты, /

¹ Обратим внимание: едва ли единственный раз Боратынским использовано слово «боль», чаще оно замещается традиционными – «болезнь», «страдание» как целостно выражающими состояние в духе «школы гармонической точности». Ср. в письмах: «Дома пишу стихи и лечусь от раны, которую мне нанесла любовь: но эта рана не сердечная» [Боратынский, 2001, III, с. 60].

² О мотиве загробного пира для Баратынского см.: [Пильщиков, 1994]. о роли этого мотива в стихах на смерть друзей и, в частности, Дельвига см. также: Мазур, Н.Н. «Недоносок» Баратынского // Поэтика. История литературы. Лингвистика. Сборник к 70-летию Вяч. Вс. Иванова. – М., 1999. – С. 154-155.

³ См. описание испытанного состояния ужаса во время заграничного впечатления: « Я говорил вам до сих пор об одном приятном заграничного путешествия, – сообщу вам ужасное впечатление. Это туннель между Лейпцигом и Дрезденом. Представьте себе подземелье, которым едешь более трех минут, где совершенный мрак заставляет как-то опасаться, что не достанет воздуха. Я так беспокоился о жене, которая склонна к удушьям, что был совершенно бледен, когда мы возвратились к свету» [Боратынский, 2001, III, с. 161].

⁴ См. об «элизийском тексте» и о динамике топоса Элизий: [Четвертных, 2010].

Где благоденствуют отжившие поэты...» [Боратынский, 2000, I, с. 65]¹,
с другой – пространство памяти:

Не славь, обманутый Орфей,
Мне Элизийские селенья:
Элизий в памяти моей
И не кропим водой забвенья.
В нем мир цветущий старины
Умерших тени населяют,
Привычки жизни сохраняют
И чувств ее не лишены.
Там жив ты, Дельвиг! там за чашей
Еще со мною шутишь ты,
Поешь веселье дружбы нашей
И сердца юные мечты.
[Боратынский, 2000, I, с. 100]²

Антиномии осмысляются как несогласующиеся,
нерифмуемые полярности: «Нам надобны и страсти и мечты, / В

¹ Е.А. Четвертных указывает, что в ранней лирике Боратынский «заимствует батюшковскую модель Элизиума поэтов», тогда как в зрелой «Элизиум для Боратынского – метафора памяти» [Четвертных, 2010]. См. также: Пильщиков, И.А. Символика Элизия в поэзии Батюшкова // Антропология культуры. Вып. 2. – М.: Вердана, 2004. – С. 86-123. См. также об Элизии: Автухович, Т.Е. Топика в смене литературных эпох // Автухович Т.Е. Поэзия риторики: очерки теоретической и исторической поэтики. – Минск: РИВШ, 2005. С. 26-83; Петрухин, В.Я. Загробный мир. Мифы о загробном мире: мифы разных народов. – М.: АСТ: Астрель, 2010 и др.

² См. замечание И. Пильщикова: «Кстати, редкое прилагательное *закоцитный* ‘находящийся за Коцитом’ [63] изобрел Дельвиг, употребивший его в стихотворении «Н.И. Гнедичу» (1823): *Муза вчера мне, певец, принесла закоцитную новость: // В темный недавно Айдес тень славянина пришла* <...> [Алексеев, 51]. А.С. Кушнер отнес форму *закоцитный* к числу «незабываемых „батынских“ словообразований» [Кушнер, 48-49]. Это не единственный случай, когда поэтические инновации Дельвига исследователи приписывают его более известным друзьям» [Пильщиков, электронный ресурс].

них бытия условие и пища. / Не подчинишь одним законам ты / И света шум и тишину кладбища» Боратынский, 2000, I, с. 63]¹.

В этой статье рассмотрены лишь несколько мотивов поэзии Боратынского. Исследование других – в перспективе.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Баратынский, Е.А. Стихотворения. Поэмы / Е.А. Боратынский. – М.: Наука, 1982. – 720 с. (Лит. памятники. Малая серия)

Баратынский, Е.А. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников / Е.А. Боратынский. – М.: Правда, 1987. – 480 с.

Баратынский, Е.А. Полное собрание стихотворений / Е.А. Боратынский. – Л.: Советский писатель, 1989. – 464 с. (Б-ка поэта. Большая серия).

Баратынский, Е.А. Полное собрание сочинений: В 3 т. / Е.А. Боратынский. Т. I. – М.; AUGSBURG: Im Werden Verlag, 2000. – 161 с.; Т. II. – М.; AUGSBURG: Im Werden Verlag, 2000. – 76 с.; Т. III. – М.; AUGSBURG: Im Werden Verlag, 2001. – 169 с.

¹ См. в письме к П. Вяземскому: «Пушкин здесь, и я ему отдал ваш поклон. Он дожидается весны, чтобы ехать в Грузию. Я с ним часто вижу, но вы нам очень недостаете. Как-то из нас двух ничего не выходит, как из двух мафематических линий. Необходима третья, чтобы составить какую-нибудь фигуру, и вы были ею. Вы мне очень лестно советуете приняться за прозу, и, признаюсь, ваше ободрение для меня очень искусительно» [Боратынский, 2001, III, с. 80]. Пример несогласованности, незарифмованности: «Знакомец мой Перцов, кажется, не очень тебе понравился. Признаюсь, и у меня не весьма лежит к нему сердце. Может быть, он человек с умом и даже с хорошими душевными качествами, но как-то существо его не гармонирует с моим. Мне с ним неловко и невесело» [Боратынский, 2001, III, с. 107]. В том же ключе рассуждение о совершенстве произведения искусства в письме к П. Вяземскому: «Я думаю, что в произведениях поэзии, как в творениях природы, близ красоты должен быть непременно недостаток, ее оживляющий» [Боратынский, 2001, III, с. 83].

Богданов, К.А. Счет как текст в фольклоре / К.А. Богданов // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. [Электронный ресурс], – URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/bogdanov3.htm>. (05.05.2015)

Ботвинник, М.Н., Коган, Б.М., Рабинович, М.Б., Селецкий, Б.П. Мифологический словарь. Книга для учителя / М.Н. Ботвинник. – М.: Просвещение, 1985. 178 с. [Электронный ресурс]. – URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_myphology/4211/%D0%A4%D0%98%D0%9B%D0%9B%D0%98%D0%94%D0%90. (07.05.2015)

Бычков, А.А. Энциклопедия языческих богов: Мифы древних славян / А.А. Бычков. – М.: Вече, 2001. – 400 с.

Вацуро, В.Э. Е.А. Баратынский / В.Э. Вацуро // История русской литературы: В 4 т. Т. 2. – Л.: Наука, 1981. – С. 380-392.

Гоголь, Н.В. Последний день Помпеи // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. / Н.В. Гоголь. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1952. Т. 8. Статьи. – 1952. – С. 107-114.

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

Иванов, Вяч. Дионис и прадионисийство / Вяч. Иванов. – СПб.: Алетейя, 1994. – 343 с.

Капинос, Е.В. Поэзия приморских Альп. Рассказы И.А. Бунина 1930-х гг. / Е.В. Капинос. – М.: Языки славянских культур, 2014. – 248 с.

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

Лотман, Ю.М. Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Пушкин: Статьи и исследования. – СПб.: Искусство-СПБ. 1999. – С. 293-299.

Меннингер, К. История цифр. Числа, символы, слова / К. Меннингер | электронная библиотека «Альтернативная наука». М.: Центрполиграф, 2011. 543 с. [Электронный ресурс]. – URL: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=4110981>. (05,05.2015).

Океанский, В.П. Е.А. Баратынский: эсхатология и родина / В.П. Океанский // Океанский В.П. Русская метафизическая лирика XIX века: Е.А. Баратынский, А.С. Хомяков, Ф.И. Тютчев: (поэтика пространства): дис. ... д-ра филол. наук. – Иваново, 2002. – 286 с. [Электронный ресурс]. – URL: http://ocean.ucoz.ru/_ld/0/36_baratynskiy_evlg.pdf. (05,05.2015).

Пильщиков, И.А. Структура аудитории и «домашняя семантика» у Пушкина и Баратынского / И.А. Пильщиков // «На меже меж Голосом и Эхом»: Сборник статей в честь Татьяны Владимировны Цивьян. – М., 2007. – С. 70-81. [Электронный ресурс]. – URL: <http://bookitut.ru/Na-mezhe-mezh-Golosom-i-Ekhom-Sbornik-statej-v-chestj-Tatjyanj-Vladimirovny-Czivjyan.7.html#a7.Igorj-Piljshhikov-Moskva-Nominasinescis-Struktura-auditorii-i-domashnyaya-semantika-u-Pushkina-i-Baratynskogo-60>, http://www.imk.msu.ru/Publications/golos_eho/pilshchikov.pdf. (05,05.2015).

Пильщиков, И.А. «Я возвращаюсь к вам, поля моих отцов...»: Баратынский и Тибулл / И.А. Пильщиков // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. – 1994. – Т. 53. – № 2. – С. 29-47. [Электронный ресурс]. – URL: <http://feb-web.ru/feb/boratyn/critics/pbt/pbt-029-.htm>. (05,05.2015).

Пильщиков, И. О «французской шалости» Баратынского: («Элизийские поля»: литературный и биографический контекст) / И. Пильщиков // Тартуские тетради. – М., 2005. – С. 55-81. [Электронный ресурс]. – URL: <http://feb-web.ru/feb/boratyn/critics/p05/p05-055-.htm>. (05,05.2015).

Рудакова, С.В. Системность художественного мышления Е.А. Баратынского-лирика. Дисс. ...д-ра филол. наук / С.В. Рудакова. – Магнитогорск, 2014. – 555 с.

Саверкина, И.И. Греческая скульптура: V в. до н.э. в собрании Эрмитажа. Оригиналы и римские копии: каталог / И.И. Саверкина. – Л.: Искусство, 1986. – 159с. [Электронный ресурс]. –

URL: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000023/st004.shtml>.
(05,05.2015).

Семенов, А.В. Этимологический словарь русского языка / А.В. Семенов. – М.: Юнвес, 2003. – 704 с. [Электронный ресурс]. – URL: http://eknigi.org/gumanitarnye_nauki/182951-etimologicheskii-slovar-russkogo-yazyka.html. (05,05.2015).

Толковые словари под редакцией Ефремовой Т.Ф., Крысина Л.П., Михельсона А.Д., Ожегова С.И. и Шведовой Н.Ю., Павленкова Ф.Ф., Ушакова Д.Н. [Электронный ресурс]. URL: <http://dic.academic.ru/> (15.04.2015).

Толстая, С.М. Семантические категории языка культуры: Очерки по славянской этнолингвистике / С.М. Толстая. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 368 с.

Толстая, С.М. Число // Дом Сварога. Словарь. Славянская мифология - 2 / С.М. Толстая [Электронный ресурс]. – URL: pagan.ru/slovar/ch/chislo8.php. (05,05.2015).

Топоров, В.Н. Числа / В.Н. Топоров // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. II. – М.: Советская энциклопедия, 1988. – С. 629-631.

Фасмер, М.Р. Этимологический словарь русского языка / М.Р. Фасмер. – М.: Прогресс, 1964-1973.

Флейшман, Л. Об одном приеме Баратынского / Л. Флейшман // *Quinquagenario*. Сборник статей молодых филологов к 50-летию проф. Ю.М. Лотмана. – Тарту, 1972. – С. 147-153.

Фрагменты ранних греческих философов. Часть 1: От эпических космогоний до возникновения атомистики. – М.: Наука, 1989. – С. 138-149.

Хетсо, Г. Евгений Баратынский. Жизнь и творчество. – Oslo; Bergen; Tromsø, 1973. – 710 с.; Библиография. С. 638-710. [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/boraty/default.asp?feb/boraty/biblio/bbx/bbx-638-.htm&>. (15.04.2015).-

Чалыкова, Т. Единица – архетипы и современность / Т. Чалыкова // *VERBUM*. – 2014. – № 5. – С. 44-65. [Электронный

ресурс]. – URL: <http://www.zurnalai.vu.lt/verbum/article/view/4998/0>. (15.04.2015).-

Чернышева, В.Г. Легенды и поверья о растениях / В.Г. Чернышева [Электронный ресурс]. – URL: <http://myphs.jimdo.com/2014/07/06/%D1%85%D0%BC%D0%B5%D0%B%D1%8C>. (15.04.2015).-

Четвертных, Е.А. Элизийский текст в русской поэзии XIX–XX вв. Автореферат дисс. канд. филол. наук / Е.А. Четвертных. – Екатеринбург, 2010. – 23 с. [Электронный ресурс]. – URL: <http://cheloveknauka.com/elizyyskiy-tekst-v-russkoj-poezii-xix-xx-vv>. (15.04.2015).-

Шанский, Н.М. Школьный этимологический словарь русского языка. Происхождение слов / Н.М. Шанский, Т.А. Боброва. – М.: Дрофа, 2004. – 398 с. [Электронный ресурс]. – URL: http://books.sh/blib_103417.html. (15.04.2015).-

Элинские поэты. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1963 /пер. В.В. Вересаева. – 391 с. Серия: Библиотека античной литературы. Греция. [Электронный ресурс]. – URL: <http://ancientrome.ru/antlitrr/homer/hymn/dionis2.htm#v001>. (15.04.2015).-

Якоб, Л.Г. Начертание эстетики, или науки вкуса / Л.Г. Якоб // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.: В 2 т. – Т. 2. – М.: Искусство, 1974. – 647 с.

Использованы материалы сайтов

Рождение и особенности культа Афродиты [Электронный ресурс] «Kittim» - проект историко-искусствоведческого портала "Monsalvat" <http://monsalvatworld.narod.ru/kittim/012aphrodite/afro4.htm>

ИНТЕРВЬЮ У КНИЖНОЙ ПОЛКИ ФИЛОЛОГА

С.В. САВИНКОВ: «...ОДНА, НО ПЛАМЕННАЯ СТРАСТЬ...»

Сергей Владимирович, Вы – известный специалист по творчеству М.Ю. Лермонтова (и не только). Скажите, что для Вас Лермонтов: «больная тема», «научный интерес» или еще что-то?

С.В.: Могу сказать, что для меня Лермонтов и то, и другое, и третье. Но все началось, конечно, с еще «чего-то»: с тех ярких и живых детских впечатлений от Кавказа, его духа, природных красок и горных высот; от историй о бедном листочке-скитальце и о неудержимом Мцыри, от непостижимой тайны Печорина.

Ваши работы отличаются и оригинальностью, и тонкостью прочтения, и онтологической глубиной, которая, возможно, присуща именно мужскому взгляду. Присутствует ли гендерный подход в Вашем отношении к литературоведению?

С.В.: Спасибо за такую оценку моих работ. Если все это в них есть хотя бы отчасти, то это значит, что в моей литературоведческой жизни есть какой-то смысл. Что же касается гендерного подхода... Никогда не думал, что я на что-то смотрю не просто своим, а еще и «гендерным» взглядом. Но есть в моем общении с литературой нечто такое, что можно было бы, вслед за Е. Баратынским, назвать «душевым браком». Он наступает тогда, когда благодаря душевным и интеллектуальным усилиям одно слово начинает сопрягаться с другими словами, «твой» текст – с другими текстами и с тем, что его окружает – с современностью и историей, а в конечном итоге все это сопрягается с самим тобой.

*Хотелось бы поговорить о новой книге: **М. Ю. Лермонтов: pro et contra, антология. Т. 2** / Сост., коммент. С. В. Савинкова, К. Г. Исупова; вступ. статья С. В. Савинкова. – СПб.: РХГА, 2014. – 998 с. – (Русский Путь).*

Издание получилось интересным, увлекательным, захватывающим. Сама по себе идея великолепная. Сюда вошли статьи К. Кроо, Е. Фарыно и др.

Насколько мне известно, у Е. Фарыно был только машинописный вариант его статьи, опубликованной в одном из зарубежных журналов, к которым у нас почти не было доступа (за исключением столичных библиотек, да и то не всех). Некоторые статьи (напр., М. Дрозда) я долго искала, их нет даже в Интернете. А статья В. Шмида, опубликованная в первом издании его книги «Проза как поэзии», не вошла в последующие переиздания. Так что Ваше издание - настоящий подарок специалистам и всем любителям русской литературы.



С.В.: Да, я очень рад, что в том вошли не только замечательные статьи отечественных ученых (среди которых К.Г. Исупов, С.Г. Бочаров, Ю.В. Манн, В.М. Маркович), но и ученых зарубежных. Замечательны же они прежде всего присущей им научной и творческой креативностью. Некоторые из представленных в томе работ публикуются на русском языке впервые, к примеру, хорошо известная в Европе и мало известная в России статья О. Ханзена-Лёве «Печорин как женщина и лошадь в романе-эксперименте Лермонтова»

(в нашем издании она печатается в авторском сокращении), интересная статья американского исследователя Д. Эндрю «Слепые прозрят»: нарратив и гендер в «Тамани», статья немецкого профессора Р. Лауэра «Печорин как обольститель», статья Маттиаса Фрайзе об одном из самых парадоксальных стихотворений Лермонтова – о «Не верь себе» и др. Для того, чтобы зарубежных исследованиях узнал российский читатель, прежде всего нужно было получить согласие их авторов на участие в сборнике, а также разрешение правообладателей на перепечатку статей. Сделать второе не всегда было просто. Я очень благодарен всем зарубежным коллегам, которые откликнулись на призыв и оказали помощь и поддержку, и прежде всего – Оге Ханзену-Лёве, Вольфу Шмиду, Эрику де Хаарду, Ежи Фарино, Марианне Леоновой.

Издания этой серии, как правило, ограничиваются одним томом. Как Вам пришла в голову такая идея – собрать материалы, не совсем «классические», большей частью мало доступные и в силу этого проходящие мимо?

С.В.: Должен сказать, что идея второго тома пришла в голову не мне, а Константину Глебовичу Исупову. Хочу выразить ему благодарность и за эту идею, и за то, что оказал мне большое доверие. При этом, однако, каждый включенный в антологию текст непременно проходил процедуру совместного обсуждения и согласования. Пользуясь случаем, хочу выразить особую благодарность и куратору проекта, Людмиле Викторовне Богатыревой, которая сделала все, чтобы работа над томом шла плодотворно и благополучно.

Раскройте редакторские тайны. Каков принцип отбора материала: тщательно собирали все или есть свой подход?

С.В.: Принцип один – все самое интересное, продуктивное, проблемное. Другое дело, что многое из собранного материала в том не вошло. Первоначальный вариант тома был объемнее на 20 печатных листов. Предполагалось, к примеру, сделать отдельный раздел о «Штоссе». Но, к нашему большому сожалению, это стало невозможным: том и в нынешнем его виде доходит до тысячи страниц.

В настоящем томе – научная парадигма, в которой обозначены и тенденции и перспективы изучения Лермонтова. Как переосмыслено лермонтовское наследие в конце XX – начале XXI в.?

С.В.: Ответить на этот вопрос очень непросто. Думаю, что антология как раз и дает возможность обстоятельно над ним поразмышлять. Собранные под одной обложкой тексты начинают взаимодействовать между собой, и в характере этого взаимодействия и противодействия, как представляется, и следует выявлять векторы осмысления и переосмысления лермонтовского наследия.

Раньше спорили о художественном методе Лермонтова. Структура Вашего издания оригинальна, она охватывает другие «аспекты» личности и творчества Лермонтова. Чем оправдана такая структура?

С.В.: Такая структура оправдана только одним – она обозначает наиболее существенные аспекты интереса к Лермонтову и его творчеству.

У Вас есть совместные статьи с Вашим другом А. Фаустовым. Как вам пишется вдвоем?

С.В.: Общаясь с ним, я многому научился и учусь до сих пор. Он мой и советчик, и помощник. В этих ипостасях он был и во время моей работы над лермонтовским томом.

Как нам пишется вдвоем?

Вдвоем в буквальном смысле мы не пишем. В основном – по отдельности, и зачастую – так, что каждый о своем. Но когда оказываемся вместе в одном текстовом пространстве, чувствуем себя в нем так же уютно, как и в жизненном.

Лермонтов – чрезвычайно сложный автор для исследователя. Знаю многих, кто начинал работать над Лермонтовым, а потом «сдавался», уходил. С Лермонтовым трудно справиться. Вы, уже состоявшийся ученый, не уйдете от Лермонтова? Это на всю жизнь?

С.В.: Что тут можно сказать? Знаете, я, наверное, чем-то похож на Мцыри – самого задушевного лермонтовского героя: его побег из монастыря завершился к нему возвращением. Судьба над ним

Одна, но пламенная страсть...

посмеялась. То же могу сказать о себе: все мои усилия окончательно убежать от Лермонтова до сих пор успехом не увенчались.

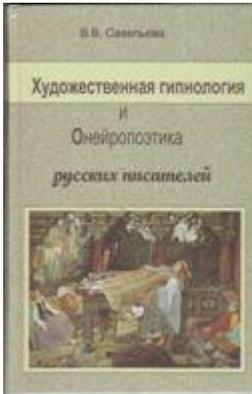
Спасибо огромное за интервью, за искренние ответы. Дальнейших вам успехов!!!

Вопросы задавала Г.П. Козубовская

РЕЦЕНЗИИ

«СОН, ЗАВЕТНЫХ ИСПОЛНЕННЫЙ ЗНАКОВ...»

(Рецензия на монографию: Савельева В.В. Художественная гипнология и онейропозитика русских писателей. – Алматы: Жазушы, 2013. – 520 с.)



А сон прилетает, как ветер

В темницу, где пленник молчит.

Тот мрачен, а сон не заметил

И в сердце стучит и стучит.

Откроется клапана дверца,

Одна, но пламенная страсть...

посмеялась. То же могу сказать о себе: все мои усилия окончательно убежать от Лермонтова до сих пор успехом не увенчались.

Спасибо огромное за интервью, за искренние ответы. Дальнейших вам успехов!!!

Вопросы задавала Г.П. Козубовская

РЕЦЕНЗИИ

«СОН, ЗАВЕТНЫХ ИСПОЛНЕННЫЙ ЗНАКОВ...»

(Рецензия на монографию: Савельева В.В. Художественная гипнология и онейропозитика русских писателей. – Алматы: Жазушы, 2013. – 520 с.)



А сон прилетает, как ветер

В темницу, где пленник молчит.

Тот мрачен, а сон не заметил

И в сердце стучит и стучит.

Откроется клапана дверца,

Расслабится крови струя,
И сон уж колдует над сердцем,
Вползая в него, как змея¹.

Этими строчками из книги стихов Веры Савельевой я хочу предварить рецензию на другую книгу этого автора – научную монографию, посвященную проблемам художественной гипнологии. Вера Владимировна Савельева – известный исследователь в области художественной антропологии, онейропоэтики и жанрологии, автор учебников и учебных пособий, адресованных школьникам и студентам-филологам, незаурядный поэт – выпустила монографию, ставшую итогом её многолетнего труда, посвященного изучению онейрических текстов в произведениях А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова, В. Набокова и др. русских писателей².

О своей монографии автор пишет в предисловии, что она «похожа на глубоко пережитое, прочувствованное и ускользающее сновидение» (с. 4). Очевидно, другой и не могла быть книга о литературных снах, написанная поэтом. Между тем, монография

¹ Савельева В. Четыре. Стихи. – Алматы: Искандер, 2007. – 156 с.

² Напомним некоторые работы автора монографии: Савельева В.В. Художественная антропология. Монография. – Алматы: АГУ им.Абая, 1999. – 281 с.; Савельева В.В. Сны и циклы сновидений в произведениях Ф. Достоевского // Русская словесность. – 2002. - № 7. – С. 24-31; Савельева В.В. Художественная антропология и литературное творчество. Курс лекций. Словарь основных терминов и понятий // Художественная антропология и творчество писателя. Учебник для гуманитарных факультетов / Под ред. В.В. Савельевой, Л.И. Абдуллиной. – Усть-Каменогорск; Алматы, 2007. – С. 6-269, 379-405; Савельева В.В. Облака, сны, слезы в художественной антропологии А.П.Чехова. Монография. – Saarbrücken: Palmarium Academic Publishing, 2014. – 107 с.; Савельева В.В. Гендерные аспекты художественной гипнологии: онейропоэтика женских снов в русской литературе // Культура и текст. – 2013. – № 1(14). – С. 29-42.

создана в лучших традициях классического литературоведения: исследование онейропоэтики русских писателей снабжено добротными примечаниями, опирается на основательную теоретическую базу, анализ которой представлен в первой главе книги. Автор пользуется современным научным инструментарием, позволяющим глубоко и разносторонне исследовать проблемы художественной гипнологии. Как отмечается в первой главе, «исследование сна, сновидений и бессонницы представляет собой междисциплинарную проблему, лежащую на стыке физиологии, медицины, философии, психологии, филологии, культурологи, семиотики» (с. 3). Учитывая опыт указанных отраслей знаний, отдавая должное открытиям в сфере бессознательного З. Фрейда, К. Юнга и их последователей, автор монографии сосредоточивает свое внимание, прежде всего, на явлении художественной гипнологии как отражении феномена физиологической, психической и психологической жизни человека в художественном произведении, где сновидение имеет исключительно авторский и персонажный статус. Отмечено, что изучение сновидений в художественной литературе выделяется в особую область современного литературоведения, которая носит названия онейропоэтика, онейрология, онейропоика.

Особый интерес для исследователей, занимающихся изучением поэтики и функций сна в художественном тексте, представляет первая глава монографии «Филологический анализ онейрического текста», в которой даются определения базовым понятиям исследования, обозначаются подходы к анализу онейрического текста с позиций современной филологической науки. Сновидение в художественном произведении рассматривается как текст и как дискурс. Предложенный в этой главе нарратологический подход демонстрирует перспективность разграничения исследования нарратива самого онейрического текста и места онейрического текста в общем повествовательном строе произведения. В качестве примера использования различных форм нарратива при передаче сновидений обращается внимание на роман Т. Манна «Иосиф и его братья» (выделяются четыре нарративные модели); с точки зрения создания

нарратива с использованием библейского текста анализируется глава «Канна Галилейская» из романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»; как сложная нарративная конструкция рассматривается «Сон Обломова» в романе И. Гончарова.

Обращаясь к проблеме сюжетологии онейрического текста, автор исходит из представления, что «текст сновидения, обретая свое место в общем линейно-нелинейном корпусе литературного произведения, представляет собой текст в тексте и онейрический мир в художественном мире» (с. 43). Не менее значимым является исследование онейрического хронотопа, в связи с тем, что литературные сновидения персонажей в воображении читателя развернуты как визуальные пространственные картины, которые существуют в границах замкнутого художественного времени и пространства.

В разделе «Интерпретация образов, символики и архетипов онейрического текста» речь идет о процессе разгерметизации сновидения как о движении по герменевтическому кругу: от целого к отдельным фрагментам сна, а потом от этих отдельных фрагментов к целому. При этом, «обнаружение внутритекстовых связей сна не исключает работы по раскрытию внешних связей онейрического текста» (с. 63).

Актуальным представляется жанровый аспект в исследовании литературных сновидений, в связи с тем, что исконно речевой жанр, восходящий к архаическим формам ритуально-мифологической культуры и фольклора, в литературном художественном творчестве эстетизируется и превращается в жанр литературный. Частота изображения сновидений в русском романе дает автору монографии основание типологизировать жанровую специфику некоторых сторон русского романа и рассмотреть некоторые особенности эволюции в художественной гипнологии в рамках одного жанра на протяжении двух столетий.

Теоретические положения первой главы монографии, подкрепленные уже в рамках этой главы наблюдениями над текстами

произведений широкого исторического диапазона (от фольклора и древнерусской литературы до новейшей современной литературы), получают развитие в последующих шести главах, в каждой из которых представлена трактовка онейрических текстов в произведениях русских писателей XIX – XX вв.

Вторая глава книги посвящена анализу едва ли не самого известного литературного сна – сна Татьяны из романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Представив историю различных трактовок сна пушкинской героини в отечественном литературоведении, В.В. Савельева предлагает прочтение художественной гипнологии Пушкина через «магический кристалл» этого сна. В первом параграфе сон Татьяны рассматривается как текст о тексте по отношению ко всему роману, так как в образах и картинах сновидения преломляются как предшествующие ему события, так и последующие эпизоды романа, а сам сон наполнен реминисценциями и аллюзиями из романного текста. Параграф снабжен пространной таблицей и схемами, демонстрирующими роль сна, которая, по мнению автора монографии, заключается в стяжении и сжатии сюжетного пространства и времени. Интерес второго параграфа главы состоит в предложении рассмотреть соотнесенность сна Татьяны со сновидениями героев других произведений А. Пушкина, что, по мысли автора, доказывает его центральное место не только в романе в стихах, но и в онейрическом макроцикле Пушкина, в который включены сновидения в поэме «Руслан и Людмила», сказке «Жених», трагедии «Борис Годунов», а также в повестях «Гробовщик», «Метель» и «Капитанская дочка». При сравнении снов в указанных произведениях обращается внимание на сходство композиции, сюжетов, персонажей, описаний, места сновидения в общей композиции текста и на полифункциональную значимость сна в художественном мире произведения. Анализ снов в онейрическом макроцикле А.С. Пушкина позволяет сделать вывод о некой типологической общности, присущей онейропоэтике писателя. Более того, в «пушкинских» снах обнаруживаются явные признаки соприсутствия автора, его активной снотворческой роли, что «позволяет говорить о работе подсознания и

бессознательных предчувствиях и фантазиях, которые реализовывались в творчестве поэта с настойчивой и вариативной повторяемостью на протяжении десятилетий», что может служить, по мнению автора монографии, «доказательством такого явления поэтики творчества, как “тайный биографизм”» (с. 127).

Третья глава монографии посвящена исследованию онейрического в трёх романах Л. Толстого. Несмотря на обширность материала в главе представлен развернутый анализ сновидений романа «Война и мир» в линейной последовательности по мере их появления в тексте, выявлены приметы усложнения концептуального смысла сновидений от первого к четвертому тому. Рассмотрев сны Андрея Болконского, Пьера Безухова, Пети и Николая Ростовых, Николеньки Болконского, автор делает вывод, что сновидения пяти мужчин, принадлежащих к разным семьям, несут в себе черты породы: «сны Ростовых основаны на чувствах и живых ощущениях; в снах отца и сына Болконских сочетаются восприимчивость, интуитивность и одухотворенность; сном Пьера присущи страстность и умозрительность, то есть непрекращающаяся во сне работа сознания» (с. 158). Отмечены также сюжетно-композиционные особенности сновидений персонажей романа, особая поэтика синтаксиса, лексики и фонетики в микротекстах сновидений. При этом анализ показывает, что соотносённость снов с композицией романа или изучение сновидений по персоналиям не исключает необходимости их «сцепления», «сопряжения» между собой. Сновидения в «Войне и мире» рассмотрены как микрожанры в полижанровой эпопее, соседствующие с элементами семейного романа, военной прозы, философского трактата, дневника, миниатюры, экфрагмиса и драмы.

Сны в романе «Анна Каренина» рассматриваются как онейрический текст и дискурс. По наблюдению В.В. Савельевой, онейропоэтика во втором романе Л. Толстого меняется: снов меньше, но они сквозные и поэтому сложнее увязаны с романной явью. Так, например, убедительно показано, как первый сон романа (сон о «женщинах-графинчиках», рассказанный Стивой Облонским),

ассоциативно стягивает все гастрономические и музыкальные сцены и разговоры, а танцующие графинчики-женщины – символический фантазмагорический образ, соединяющий четыре чувственных удовольствия: зрительное, слуховое, гастрономическое, эротическое. Наиболее часто анализируемый в литературоведении сон Анны Карениной о мужике рассматривается в монографии как вариативный речевой дискурс и единый онейрический текст, что позволяет в процессе его анализа с учетом имеющихся трактовок представить оригинальный вариант прочтения онеросферы романа как авторской «скрепы» романного целого.

Роман «Воскресение» – *«роман без сновидений»*, по определению автора монографии, прочитан с точки зрения функционирования в его нарративной структуре мотива *сна / пробуждения* как *остаточного онейрического мотива*, актуализирующего религиозно-философскую семантику, связанную с названием романа, и представляющего в сжатом виде художественную философию Л. Толстого.

Как проявление интереса Толстого-художника к сновидной сфере и как образец литературно обработанного сна-откровения, сна-притчи рассматривается онейрический текст, завершающий автобиографическую книгу «Исповедь». В заключении главы автор монографии приходит к выводу о синтезе в художественной гипнологии Толстого опыта изучения собственных сновидений и художественного опыта воссоздания сновидений своих вымышленных героев. Нельзя не заметить, что этот принцип соотношения жизненного опыта конкретного автора и созданного им вымышленного мира распространяется не только на характер художественной гипнологии Толстого, но лежит в основе акта художественного творчества вообще и «работает» также при рассмотрении онейрических текстов других писателей. В чем читатель анализируемой монографии может убедиться, ознакомившись с главами, посвященными исследованию художественной гипнологии Ф. Достоевского, А. Чехова и В. Набокова.

Глава четвертая «Онейрические циклы в романах Ф. Достоевского» открывается анализом метатекста о снах, для которого характерны: разгерметизация сновидений в романную действительность и контекст авторского сознания, а также самонаблюдения автора над поэтикой онейрических текстов. Описание онейрических циклов в романах «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы» снабжено таблицами и схемами, демонстрирующими внутритекстовые связи между отдельными сновидениями персонажей и художественным целым романов. В главе обобщен литературоведческий опыт прочтения и интерпретации снов в произведениях Достоевского, обозначены уровни анализа сновидений, прочерчена логика изучения онейрических циклов, что делает представленный материал особенно интересным для творчески работающих учителей школ, лицеев, гимназий (в особенности раздел о «программном» романе «Преступление и наказание»).

В следующих главах монографии наблюдаются изменения в подаче и организации материала, что, очевидно, связано с особенностями онейрических тестов анализируемых авторов и отмечено уже в названии глав: «Облака и сновидения в пространстве чеховского мира» и «Преследование темы: о композиции сновидений в творчестве В. Набокова». Проблемно-избирательный подход, представленный в этих главах, получил реализацию в последней главе монографии, в которой делается заявка на введение в научный оборот темы «Сравнительная онейропоэтика». С позиций сравнительно-типологического подхода рассматриваются в этой главе «женские сны» в произведениях русских классиков, устанавливаются точки соприкосновения и отталкивания в онейропоэтике Толстого и Чехова, сравниваются тексты «золотых снов» из произведений разных авторов. Как заключает В.В. Савельева, «сравнительная онейропоэтика позволяет разграничивать и объединять литературные сновидения по разным основаниям: гендерным, тематическим, сюжетным, мотивным, функциональным, индивидуально-авторским, родовым и жанрово-видовым (сны в прозе, драматургии, лирике), эстетическим и

художественным» (с. 466). Таким образом, в заключении монографического исследования автором намечаются перспективы дальнейшей разработки проблемы, которые представляются плодотворными и многообещающими.

В заключение нельзя не отметить сочетание в книге сугубо научного стиля изложения и богатого поэтического языка, адекватного описываемому материалу, которое делает знакомство с работой Веры Владимировны Савельевой действительно увлекательным и запоминающимся. Книга прекрасно издана, в оформлении обложки использованы: картина В. Васнецова «Спящая красавица», а также иллюстрации И. Волкова и С. Кротова к произведениям А.С. Пушкина «Евгений Онегин» и Ф.М. Достоевского «Сон смешного человека». Главы книги снабжены текстовыми таблицами и схемами, делающими аргументацию автора особенно наглядной и доказательной.

Остается лишь сожалеть, что книга, изданная в издательстве «Жазушы» Республики Казахстан, малодоступна российскому читателю, что стало одной из побудительных причин к написанию данной рецензии.

В.И. Габдуллина

ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

Международная научно-теоретическая конференция «Проблемы поэтики и стиховедения VII», посвященная 70-летию Победы в Великой Отечественной войне и 100-летию со дня рождения Малика Габдуллина (Алматы, 4 – 6 мая 2015 г.)

Накануне празднования Дня Победы в Казахском национальном педагогическом университете им. Абая, с которым Алтайский государственный педагогический университет связывают многолетние научные и образовательные контакты, прошла Международная научно-теоретическая конференция «Проблемы поэтики и стиховедения», организованная кафедрой русского языка и литературы Института филологии.

В этом году конференция была посвящена двум знаменательным датам – 70-летию Победы в Великой Отечественной войне и 100-летию со дня рождения выдающегося казахского ученого, Героя Советского Союза Малика Габдуллина. В подготовке к конференции приняли участие все службы КазНПУ имени Абая, а также библиотека университета, Государственная детская библиотека имени С. Бегалина, Центральный государственный архив РК. Были подготовлены 3 витрины с выставкой подлинных документов М. Габдуллина из ЦГА РК, 8 стеллажей с выставками книг М. Габдуллина, а также книг писателей-казахстанцев, участников войны 1941-1945 гг., и детских рисунков, посвященных 70-летию Победы в Великой Отечественной войне. Все эти выставки пользовались большим интересом участников и гостей конференции.

К началу научного форума издан сборник материалов конференции, куда вошло 114 докладов филологов, представляющих научные и образовательные центры 11 стран мира – Казахстана, России, Узбекистана, Болгарии, Польши, Эстонии, Латвии, Израиля, Швейцарии, Швеции, США.

Для участия в конференции приехали 12 ученых из России (из университетов Москвы, Санкт-Петербурга, Барнаула, Оренбурга, Челябинска), Узбекистана (из Ташкента), Швеции (из университета Гётеборга), Казахстана (из университетов Астаны и Караганды).

4 мая первое пленарное заседание конференции было посвящено теме **«Малик Габдуллин – ученый, писатель, педагог, общественный деятель»**. Оно было открыто приветственным словом ректора КазНПУ имени Абая академика С.Ж. Пралиева и презентацией уникального издания – двухтомника трудов о Малике Габдуллине. Авторы книги С.Ж. Пралиев, Б. Сманов, Л. Омарова передали двухтомник в дар каждому участнику конференции.

На первом пленарном заседании были показаны документальные фильмы о М. Габдуллине, предоставленные Центральным государственным архивом Республики Казахстан. Прозвучали выступления ученика М. Габдуллина д.ф.н., академика С.С. Кирабаева; Председателя Правления Союза писателей Казахстана, депутата Сената парламента РК Н.М. Оразалина; директора Института литературы и искусства им. М.О. Ауэзова д.ф.н., профессора У.К. Калижанова. Теплыми и задушевными воспоминаниями о своем отце поделилась М.М. Габдуллина. И.В. Переверзева, представитель Россотрудничества по Казахстану и консул генерального консульства РФ в Казахстане, рассказала о значении личности М. Габдуллина для осуществления воспитательных проектов в среде казахстанской молодежи. Выступления сопровождалась презентацией, которая включала фотографии, документы и знакомила присутствующих с жизнью и творчеством М. Габдуллина.

С докладами также выступили известные казахстанские ученые Б.У. Сманов, Б.У. Азибаева, К.А. Абылкасымова, К.Л. Кабдулова, Т.Г. Тебегенов, Б. Абдигазиулы, дополнившие штрихи к портрету Малика Габдуллина – героического воина, выдающегося ученого-фольклориста, талантливого педагога, писателя и человека широкой души. Директор Центрального государственного архива Республики Казахстан Л.С. Актаева рассказала о документах М. Габдуллина, хранящихся в фондах архива. Заключительным стало

выступление правнучки М. Габдуллина, шестиклассницы Ж. Темирхан, которая написала научный проект о фронтовых дневниках своего знаменитого прадеда – писателя М. Габдуллина.

Завершением первого пленарного заседания стало торжественное открытие на здании университета мемориальной доски, посвященной Малику Габдуллину, окончившему в 1935 в КазПИ имени Абая и проработавшего здесь в качестве ректора 10 лет (1953-1963 гг.). Состоялось также торжественное возложение цветов к Мемориалу Славы в Парке имени 28 Гвардейцев-панфиловцев.

Второе пленарное заседание на тему «Художественная интерпретация военной темы в литературе XX – начала XXI вв.» открылось докладами С.Д. Абишевой и М.С. Асылбековой (Казахстан, Алматы), в которых был представлен обширный материал о писателях и поэтах Казахстана – участниках Великой Отечественной войны. В докладе И.Л. Даниловой (Швеция, Гётеборг) были проанализированы символические образы военной лирики Ю. Левитанского. Известный ученый-стихoved С.А. Матяш (Россия, Оренбург) поделилась выводами своего исследования, посвященного стиховой структуре «Книги про бойца» А. Твардовского. К.С. Мауленов (Казахстан, Алматы), сын народного писателя Республики Казахстан Сырбая Мауленова, представил свое видение военной лирики отца – участника Великой Отечественной войны. К.С. Бузаубагарова (Казахстан, Алматы) посвятила своё выступление категории портрета как важнейшей составляющей художественного образа военной прозы Бауржана Момышулы. Взгляды Б. Момышулы на тему «война и литература» были подробно исследованы в докладе А.К. Казкеновой (Казахстан, Алматы). Третий доклад о творчестве знаменитого казахстанского воина и писателя носил сопоставительный характер: С.И. Санникова (Казахстан, Алматы) сравнила поэтику описания человека на войне в произведениях К. Воробьёва и Б. Момышулы. Известный специалист в области современной литературы Т.Н. Маркова (Россия, Челябинск) выявила в своем докладе жанрово-стилевые тенденции новейшей военной прозы. Опыт интерпретации

темы Великой Отечественной войны в книге Даниила Гранина «Мой лейтенант» предложила М.М. Полехина (Россия, Одинцово). В докладе В.В. Савельевой, О.Ю. Загинайко и А.А. Загинайко (Казахстан, Алматы) был представлен речевой портрет Юрия Керженцева в повести В. Некрасова «В окопах Сталинграда».



5 мая работа конференции продолжилась на трех секциях. Среди докладов, заслушанных на секции **«Актуальные проблемы поэтики и современного литературоведения»**, обозначились два тематических блока. Первый составили доклады на тему национального образа мира в русской и казахской литературе. Открыл эту тему доклад У.К. Абишевой (Казахстан, Алматы), посвященный образу пустыни в произведениях писателей Средней Азии и Казахстана. В выступлении В.И. Габдуллиной (Россия, Барнаул) о «казахском тексте» в русской литературе XIX века был поставлен вопрос о восприятии и воспроизведении в литературе образа «другого» народа с позиции художественной имагологии. Доклад Г.М. Мучник (Казахстан, Алматы) был посвящен анализу художественных функций образа дерева в произведениях современных поэтов центральной Азии. С.В. Ананьева (Казахстан, Алматы) показала на примере литературной критики Г. Бельгера, как происходит изучение одной национальной литературы через восприятие другой. Живой

интерес вызвал доклад М.С. Костюхиной (Россия, Санкт-Петербург), посвященный проблемам школьного учебника и изучению русской фольклорной сказки.

Второй тематический блок объединил доклады по проблемам стиховедения. Глубоко научный тон разговору о стихотворном ритме был задан докладом В.Ф. Каюмовой (Узбекистан, Ташкент). Её выступление было посвящено анализу эволюции сочетаний строк с двумя мощными ударениями. В докладе С.М. Казначеева (Россия, Москва) был поднят вопрос о динамике пятистопного хоря в русской поэзии от М. Лермонтова до Ю. Кузнецова. О.И. Федотов (Россия, Москва) представил виртуозный сопоставительный анализ стихотворений Г.Р. Державина «Снегирь» и И. Бродского «На смерть Жукова», по-новому осветив известную тему. Творчество Нобелевского лауреата было предметом исследования и в другом выступлении – в докладе Т.Т. Савченко (Казахстан, Караганда) рассматривались проблемы циклизации стихотворных текстов на примере цикла И. Бродского «Часть речи». Н.Ж. Сагандыкова (Казахстан, Алматы) исследовала материалы из наследия Ч. Валиханова, в частности – его рассуждения о формах казахской поэзии, которые представляют собой первые образцы научных изысканий по казахскому стиху.



В работе секции «Лингвистические аспекты изучения художественного текста» принимали участие ученые, докторанты и магистранты Казахского

национального педагогического университета им. Абая. Тематическое разнообразие докладов можно свести к трем основным позициям: 1) коммуникативная лингвистика; 2) общетеоретические проблемы лингвистики; 3) языковые особенности художественного текста. В рамках первой позиции прозвучал доклад известного ученого-филолога Б.С. Мучника, в котором были затронуты современные проблемы коммуникативной лингвистики. Очевидная практическая ценность исследования ученого связана с подготовкой будущих журналистов. В контексте современной постмодернистской парадигмы прозвучал доклад докторантки 1-го курса Г.А. Куатовой, обозначившей проблемы, связанные с интерпретацией грамматического значения будущего времени в лингвокогнитивном аспекте. Теоретические проблемы когнитивной семантики были поставлены в докладе магистрантки 1-го курса Ф. Еламановой. Вопросы анализа художественного текста были затронуты в докладах профессоров С.А. Никитиной, и Л.Т. Килевой. Интерес вызвал доклад С.А. Никитиной «Языковой портрет героя романа А. Иванова «Географ глобус пропил». В поставленных к докладчику вопросах участники секции выразили свое видение речевого портрета главного героя, что свидетельствует о полноте раскрытия заявленной темы. В докладе Л.Т. Килевой на материале функционирования двух лексем в польских художественных текстах было проанализировано различие в лексическом составе польского языка по сравнению с русским языком.

Казахстанские ученые-методисты, выступавшие на секции **«Научно-методические вопросы преподавания филологических дисциплин»**, говорили о нескольких актуальных проблемах. С методологическими задачами обучения в условиях полиязычия были связаны доклады К.Л. Кабдоловой и М.Р. Кондубаевой. В первом докладе речь шла об основных задачах формирования языковых компетенций, изложенных в «Концепции языкового образования РК», во втором – о реализации основных принципов трехязычного образования в системе подготовки вузовских специалистов. М.Р. Кондубаева предложила авторский мультимедийный курс обучения трехязычию студентов экономических специальностей. Концепция

другого авторского курса («Основы межкультурных коммуникаций и перевода» для студентов и магистрантов полиязычных групп) была изложена в докладе А.К. Жумабековой. О важности формирования базовых лингвистических понятий у студентов всех филологических специальностей на примере термина «парадигма» говорила в своём докладе М.К. Абаева. Прозвучало предложение сохранить статус базовых либо профилирующих дисциплин за курсами «Введение в языкознание» и «Общее языкознание», которые являются в настоящее время элективными. О проблеме развития читательского интереса на основе социологического анализа литературных пристрастий студентов, выявившего у респондентов развлекательную, компенсаторную направленность чтения, рассказала Ш.Т. Кожакеева. В её докладе сформулирована мысль о необходимости выработки новых подходов, в частности, новых образовательных технологий, поддерживающих интерес к чтению художественной литературы.

На **заключительном пленарном заседании** 6 мая были прочитаны содержательные доклады С.Д. Абишевой (Казахстан, Алматы) «Война в жизни и поэзии Мукагали Макатаева» и Б.С. Калиева (Казахстан, Алматы) «Война в жизни моего поколения», обсуждение которых вылилось в разговор об итогах международной научно-теоретической конференции.

В заключение с отчетами выступили модераторы научных секций. В обстановке конструктивного обмена мнениями состоялся заинтересованный разговор о проблемах, волнующих современных ученых – филологов и методистов.

Выразительной эмоциональной точкой конференции стала литературно-музыкальная композиция о Великой Победе, подготовленная старшеклассниками технического лицея № 165 г. Алматы под руководством учителя лицея к.ф.н. М.С. Асылбековой.

Участникам конференции была предложена интересная культурная программа: знакомство с городом, посещение театров и выставок. Торжественный обед для приехавших на конференцию зарубежных гостей был дан ректором КазНПУ им. Абая. Для

участников конференции была организована автобусная экскурсия на Медео. По канатной дороге экскурсанты поднялись на Чимбулак. Научные встречи и приятные впечатления стали для ученых разных стран настоящим праздником.

Организаторы и участники конференции считают, что этот научный форум и публикация докладов в виде научного сборника статей внесут значительный вклад в укрепление международного статуса Республики Казахстан, а также будут содействовать обмену информацией и мировым опытом научных исследований в области лингвистики, литературоведения и методики преподавания филологических дисциплин.

Очень важно, что научный форум «Проблемы поэтики и стиховедения», являющийся брендом Казахского национального педагогического университета имени Абая, традиционно проходящий с периодичностью один раз в три года, состоялся в рамках торжественных юбилейных дат 2015 года: Победы в Великой Отечественной войне и 100-летия Малика Габдуллина, панфиловца – одного из 1500000 славных сынов Казахстана, героически защищавших мир от фашизма.

*Обзор подготовили
С.Д. Абишева, В.И. Габдуллина, З.Н. Поляк*

MEMORY

ПАМЯТИ Ю.Н. ЧУМАКОВА

Известный филолог и пушкинист, ветеран Великой Отечественной войны Юрий Чумаков умер на 93 году жизни в Новосибирске.

Биографическая справка:

Юрий Николаевич Чумаков родился 10 июля 1922 году в Саратове. После окончания средней школы был призван в Красную армию. С первых дней войны принимал участие в боях с немецко-фашистскими войсками, получив тяжелое ранение, был демобилизован по инвалидности. Награжден медалью «За победу над Германией».

В 1954 окончил филологический факультет Саратовского университета. Преподавал в Саратовском университете, в Саратовском театральном училище, в Пржевальском (Киргизия) и Новгородском (Новгород Великий) педагогических институтах. С 1981 – профессор кафедры русской литературы Новосибирского педагогического университета.

Чумаков – один из исследователей, возродивших в конце 1960-х гг. традиции русской формальной школы. Автор более 100 статей о поэзии XIX–XX вв. и 4 книг о Пушкине и Тютчеве. Внес значительный вклад в развитие пушкинистики, в частности – в изучение романа в стихах «Евгений Онегин», а также творчества Ф.И. Тютчева. Сфера научных интересов ученого включала как теорию литературы, так и русскую литературу XIX века.

Информация с сайтов: <http://russiasib.ru/chumakov-yurij-nikolaevich>, <http://sibkray.ru/news/1/875359>.

Боль утраты еще не утихла, поэтому на наши просьбы написать об Учителе его ученики пока не откликнулись. Поэтому мы

ограничились сухими фактами и фото, предоставленными И.Е. Лоциловым.



Фото Н.Ю. Чумаковой.

Триптих



Фото И.В. Силантьева