

SLAVICA L

ANNALES INSTITUTI SLAVICI
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS

Slavica

L



DEBRECEN UNIVERSITY PRESS
2021

Editorial board

Prof. Klára Agyagási (Editor-in-chief, University of Debrecen)
Oleh Belej (Professor, University of Wrocław)
József Goretity (Associate Professor, University Debrecen)
Natalia Ivanova (Professor, Moskva Lomonosov State University)
Zhivka Koleva-Zlateva (Professor, St. Cyril and St. Methodius University
of Veliko Tarnovo)
Mark Lipovetsky – Professor, Columbia University New York City, USA
Antonina Nikonova (Associate Professor, Saint Petersburg State University)
Ildikó Regéczi (Associate Professor, University of Debrecen)
Olga Szűcs (Associate Professor, University Debrecen)
András Zoltán (Professor, ELTE University of Budapest)

О журнале

Журнал Slavica (Annales Instituti Slavici Universitatis Debreceniensis) был основан в 1961 году и издается ежегодно в августе в объеме одного тома Институтом славистики Дебреценского университета. В нем, соответственно традициям, публикуются оригинальные исследования по славянскому и сравнительному языкознанию, литературоведению и культурологии, а также сообщения, обзоры и рецензии в перечисленных областях.

Рукописи принимаются на русском, английском и немецком языках. Каждая статья подвергается рецензированию по peer-review системе.

About the journal


Slavica (Annales Instituti Slavici Universitatis Debreceniensis) was established in 1961 and is published annually in August by the Department of Slavonic Studies of the University of Debrecen. Traditionally it covers research in Slavonic and comparative linguistics, literature and civilization, as well as reviews in the above mentioned areas.

Contributions are accepted in Russian, English and German. Submitted manuscripts are subject to peer-review evaluation.

Online access: <https://ojs.lib.unideb.hu/slavica>

Postal address / Почтовый адрес: Szlavisztikai Intézet, Debreceni Egyetem,
H-4032 Debrecen, Egyetem tér 1.

E-mail / Электронная почта: szlavisztika.intezet@arts.unideb.hu

ISSN 0583-5356 (print), ISSN 2732-0146 (online); DOI: 10.31034 

Дебреценский университет

Издатель: Zoltán SZILVÁSSY, ректор университета

Оригинал-макет подготовлен Институтом славистики
Дебреценского университета

Отпечатано в отделе репрографии Дебреценского университета

Технический редактор: Корнел Ковач

Русскоязычный редактор: Александра Финогорова

Содержание

ГОДОВЩИНЫ ПАМЯТНЫХ СОБЫТИЙ / NOTABLE ANNIVERSARIES / NOTABLE ANNIVERSARIES.....	7
ТАБУЛА GRATULATORIA.....	8
Клара АДЯГАШИ: Slavica: 60 лет, 50 выпусков	9
Ильдико РЕГЕЦИ: Преподаватель, исследователь и переводчик – в одном лице. К шестидесятилетию Йожефа Горетить	15
Юрий ГУСЕВ: О переводе поэзии	22
Антонина НИКОНОВА: Дорогу осилит идущий... В честь Ольги Сюч	33
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ / LITERARY STUDIES / LITERATURWISSENSCHAFT ...	39
Алексей ПЕТРОВ – Светлана РУДАКОВА: Эротогенез и феноменология любви в оде С. С. Боброва «Царство всеобщей любви» (1785).....	41
Марина ЛАРИОНОВА: Фольклор и литература: Еще раз о методологии исследований.....	47
Ирина БЕЛЯЕВА – Александра СЕНИЛОВА: Роман Ивана Гончарова «Обыкновенная история» и проблема «петербургского текста»	55
Andrea POSTA: Хаос фрагментов, фрагменты хаоса Последнее прозаическое произведение М.Ю. Лермонтова «Штосс».....	67
Nóra TROITSKY: Музыкальный экфрасис в повести И.С. Тургенева «Рудин»	79
Ильдико РЕГЕЦИ: Варианты образа <i>молодой актрисы</i> в драматургии А.Н. Островского и А.П. Чехова	88
Наталья КИМ: Языковые средства репрезентации категории обобщенности в тексте повести А.П. Чехова «Три года».....	107
Доминика ЗОЛТАН: Толстовское наследие художественной детали в поэтике Чехова (Остранение и случайность).....	116
Сергей ШУЛЬЦ: «Вий» Н.В. Гоголя и «Война и мир» Л.Н. Толстого в поэме В.В. Маяковского «Война и мир»	125
Angelika REICHMANN: Bugs, Burrow, Inquisitor: Dostoevskian Intertexts in <i>Eyeless in Gaza</i>	133
Мария ДЬЕНДЬЁШИ: О восприятии поэмы «Двенадцать» А. Блока в критике и литературоведении Германии последнего полувека	143
Виктория КОНДРАТЬЕВА: Мотив переправы как культурная универсалия в романе И.С. Шмелева «История любовная»: Семантико-функцио- нальный аспект	151
Наталья ИВАНОВА: «Доктор Живаго» и Леонид Пастернак (К истории создания романа).....	159
Ангелика МОЛНАР: «Шаг за шагом» в лагерной прозе: «Один день Ивана Денисовича» А. И. Солженицына и «Без судьбы» Имре Кертеса	171
Наталья НЯГОЛОВА: Гендер и пространство в литературе и кино («Дороги в никуда» Богомила Райнова и «Белая комната» Методи Андонова)	183
Ольга НОВИКОВА: Женская проза: прошлое, настоящее и будущее	190

Тюнде САБО: Образы ученых в романах Л. Улицкой	198
Наталья НИКОЛИНА – Зоя ПЕТРОВА: Новые тенденции употребления метафор и сравнений, включающих кулинарную лексику, в современной русской прозе	211
Аннамария ВАШШ: Функция «авторской маски» в романе «Душа патриота, или Различные послания к Ферфичкину» Евгения Попова	225
Дмитрий МАЗАЛЕВСКИЙ: Роман-комментарий как метод переосмысления прошлого и форма авторской рефлексии (на примере романа Е. Попова «Подлинная история „Зелёных музыкантов”»	234
Валерий КУПКА: Как сделан «Лавр» Е. Водолазкина	245
Жужанна КАЛАФАТИЧ: Поколенческий нарратив в критике нового реализма.....	250
КУЛЬТУРОЛОГИЯ / CULTUROLOGY / KULTURWISSENSCHAFT	262
Дмитрий РОМАНОВ: Европейские культуры в интерпретации Льва Толстого: однозначное и неоднозначное (по страницам очерка «Севастополь в мае» и романа «Война и мир»).....	263
Андрей ЧУКУРОВ: Трансформация духовной культуры в контексте формирования «Новой этики» (к постановке вопроса).....	274
НАУЧНЫЕ КРИТИКИ / SCIENTIFIC CRITICISM / WISSENSCHAFTSKRITIK.....	281
Беата ДЬЁРФИ: Положение корпусной лингвистики в русском языкознании <i>А. А. Шунейко: Корпусная лингвистика. Учебник для вузов.....</i>	282
ФОРМАЛЬНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ / FORMAL REQUIREMENTS	292

**Г О Д О В Ш Ц И Н Ы
П А М Я Т Н Ы Х С О Б Ы Т И Й**

NOTABLE ANNIVERSARIES

NOTABLE ANNIVERSARIES

TABULA GRATULATORIA

Гусев, Юрий (Россия)	Balló Ilona Larisza (Debrecen)
Колева-Златева, Живка (Болгария)	Dukkon Ágnes (Budapest)
Kupková, Ivana (Slovakia)	Fórián Éva (Debrecen)
Леденева, Вера (Россия)	Fried István (Szeged)
Николина, Н. (Россия)	Gilbert Edit (Pécs)
Петрова, Зоя (Россия)	Hajnády Zoltán (Debrecen)
Реут, Дмитрий (Россия)	Imre László (Debrecen)
Sproge, Ljudmila (Litva)	Kalavszky Zsófia (Budapest)
Танатова, Дина (Россия)	Keményfi Róbert (Debrecen)
Ушкарев, Александр (Россия)	Kroó Katalin (Budapest)
Фатеева, Н. (Россия)	M. Nagy Miklós (Budapest)
Фаустов, Андрей (Россия)	Pásku Gyöngyi (Debrecen)
Черняк, Мария (Россия)	Papp Klára (Debrecen)
Юдина, Татьяна (Россия)	Pálfalvi Lajos (Piliscsaba–Debrecen)
	Sahverdova-Nava Vanda (Debrecen)
	Szíjártó Imre (Eger)
	Takács Ibolya (Debrecen)

Клара АДЯГАШИ

SLAVICA: 60 ЛЕТ, 50 ВЫПУСКОВ

Slavica 2021: 60 years, 50 issues

Abstract

The article gives an overview of the process, by which Slavica, the periodical of the University of Debrecen and its institutional predecessors has developed from a local publication into a periodical of national and even international significance. The historical overview of the past 60 years highlights those changes that have occurred in the profile of the periodical compared to the initial objectives, commemorates the outstanding perspective-minded heads of previous editorial committees, points out situations, when serious decisions had to be taken, in which a special balance of compulsion and necessity brought the solution, which looking back from the future, moved the periodical forward. The article is concluded by enumerating the benefits offered by the online format and by formulating new objectives.

Keywords: *change in the profile of the periodical, editorial committees, online publication*

В ноябре 1961 года в Институте славянской филологии дебреценского Университета им. Лайоша Кошута (предшественника сегодняшнего Дебреценского университета) появился первый печатный выпуск институтского журнала Slavica (Annales Instituti Philologiae Slavicae Universitatis Debreceniensis de Ludovico Lajos Nominatae)”. Журнал был издан внешним (будапештским) государственным издательством, крупнейшим в Венгрии по изданию учебных пособий тех времен «Танкёньвкиадо», но был отредактирован преподавателями дебреценского Института славянской филологии. Главным редактором журнала стал профессор Бела Шулан – лингвист и тогдашний заведующий Кафедрой русской филологии, а помогли ему в работе доценты-литературоведы Эндре Андял и Эндре Иглои, а также доцент-лингвист Ференц Папп.

Члены редакции поставили перед журналом следующие научные цели: собрание, каталогизацию и издание ранних славянских рукописных памятников, обнаруженных в архивах и библиотеках Восточной Венгрии, собрание и издание материалов славянских говоров (в первую очередь, украинских и словацких) на территории Венгрии, структурно-типологическое исследование русского языка и исследование литературы славянских народов. Миссию журнала редакторы определили как активизацию научно-исследовательской деятельности прежде всего в местном, Дебреценском университете, а для тем исследований советовали выбрать вопросы, касающиеся нашей страны. Но в разработку таких вопросов они решили вовлечь и зарубежных ученых, занимающихся различными аспектами венгерско-славянских отношений, планируя

завязать контакты с заграничными учреждениями, институтами и журналами, чтобы регулярно ориентировать на славянскую общественность.

Такие грандиозные планы были сформулированы в начале третьего года существования в университете Института славянской филологии, включающего в себя две кафедры: русской филологии и славянской филологии. В институте работали 15 преподавателей, среди них четыре профессора из Советского Союза и один словацкий доцент, приглашенный лектор из Братиславского университета.

Первый выпуск журнала насчитывал 250 страниц. Его содержание охватывало разнообразные тематические направления славяноведения, такие как: историческое и современное языкознание (4 статьи), литературоведение (4 статьи), культурология (2 статьи), этнография (1 статья), без разграничения на разделы, а персоналия была представлена одним некрологом. Язык публикаций был также весьма разнообразным: пять статей было напечатано на русском языке, две статьи на словацком, две на немецком, и по одной статье на чешском, польском и французском языках. Оглавление было помещено в конце выпуска на русском и французском языках. В вводной статье редколлегии (От редакции, *Slavica* 1 (1961) с. 4) заявлялось, что в дальнейших номерах журнала статьи будут приниматься на любом славянском языке, а также на французском, немецком и английском.

После того, как в 1966 году должность главного редактора занял Эндре Иглои, (специалист по древнерусской литературе) и, наряду с доцентом Йожефом Домбровским (исследователя исторического языкознания) получил должность редактора профессор-историк Эмиль Нидерхаузер, тематический репертуар журнала значительно расширился. (С 1970 г. Э. Иглои разделял пост главного редактора с Ференцем Паппом, исследователем современного русского языкознания.) Были опубликованы исследования по истории культуры, этнологии, фольклористике, славяно-венгерской литературной и лингвистической компаративистике, по научной критике перевода и методике преподавания. Представление материалов журнала стало более структурированным. Появились сводные тематические разделы: «Филология», «Рецензии» и «Методика преподавания».

В 1966 году журнал перешел под эгиду университетского издательства, и с этого времени журнал выходил ежегодно тиражом в 700 экземпляров. В «эпоху Иглои и Паппа», продлившуюся до 1993 года, печататься в *Slavica* стало честью для исследователей. Правда, были такие годы, когда журнал не издавался по техническим причинам, но в целом это был период его расцвета. Эндре Иглои и Ференц Папп, ставшие профессорами в 1970 и 1971 гг. соответственно, последовательно устанавливали научные контакты с членами венгерской научной гуманитарной элиты, а также, благодаря сотрудничеству в ряде совместных научных проектов, с известными зарубежными учеными (например, с И. Мельчуком или Ю. Апресяном) и институтами разных стран. На страницах журнала среди авторов появились такие имена, как Б.А. Успенский, (Москва), E. Koschmieder (München), Ю. Лотман (Tartu), S. Stachowski (Krakow). Причем контакты существовали не только на институтском уровне,

но и между университетскими библиотеками. *Slavica* распространялась путем международного обмена от Library of Congress Washington DC до Osaka University Library, от Oxford University Library до библиотеки Universidad de Madrid, включая также знаменитые научные центры славянских стран (такие как Карлов университет в Праге, Ягеллонский университет в Кракове, Библиотека им. В.И. Ленина в Москве) и все крупные библиотеки авторитетных европейских университетов. Выпуски журнала, опубликованные за эти 27 лет, отражают общий взгляд редколлегии на «славянский мир» как комплексное языковое и культурное единство, к которому исследователи могут подходить со множества ракурсов, применяя разнообразные методы, а детали этого единства по-разному трактовать, объяснять или критиковать. Такому пониманию объекта исследований способствовало, по-видимому, и то, что до начала 90-х гг. прошлого века все славянские страны были членами социалистического лагеря при общем политическом и идеологическом союзе, и славяноведение в них всех пользовалось значительной государственной поддержкой.

Во второй половине 80-х гг. прежнее прочное, исключительное положение с преподаванием русского языка как обязательного иностранного в общеобразовательных средних школах Венгрии стало лабильным, что, вместе с другими известными общественными изменениями, повлияло на дальнейшую судьбу высшего образования страны и журнала Института славянской филологии в частности. Люди начали искать себе место в новых экономических условиях. Проф. Ференц Папп в 1986 г. покинул университет им. Лайоша Кошута, а вслед за ним целая группа высококвалифицированных русистов со вторым иностранным языком разошлась в другие институты университета или в другие университеты Венгрии. Смена режима заметно коснулась порядка редактирования *Slavica*. Отошли от редакции те венгерские авторы из разных гуманитарных областей, для которых в прежние годы регулярные публикации на иностранном языке были обеспечены именно в этом журнале. Последствием временного спада интереса к русскому языку стало отсутствие исследовательской активности в науке. Институт переживал кризис, и *Slavica* не издавалась в течение трех лет: после 23-го выпуска (1986 г.) 24-й вышел из печати лишь в 1990 году.

Переходный период сопровождался и сужением тематики исследований. Между 1990 и 1993 годами в номерах журнала вырисовалось пять тематических разделов: литературоведение, языкознание, методика преподавания, рецензии и персоналии. В 1993 году должность главного редактора занял доцент-литературовед, специалист по классической русской литературе Золтан Хайнади. Он реорганизовал структуру редакции и сменил руководителей некоторых рубрик. Доцент-языковед Иштван Т. Молнар взял на себя разделы языкознания и методики преподавания, сам З. Хайнади – отдел литературоведения; в дополнение он открыл новый раздел полонистики, руководителем которого стал доцент Иштван Д. Молнар. Разделы рецензий и персоналий курировали все руководители вместе.



Что касается содержания выпусков 90-х годов, то новшеством стало появление в литературоведческих работах философского горизонта, а в языковедческих – статей по компьютерной лингвистике, а также вовлечение программирования в методику преподавания русской грамматики. В период руководства Хайнади заново выстраивались научные контакты в сторону востока и запада. Миссию журнала главный редактор описывал через метафору «моста», который, находясь в центре региона «средней Европы», должен связать славистов востока со славистами запада. Чтобы соответствовать этой роли, он считал самым важным сохранить высокий научный уровень журнала. Ради осуществления этой цели, используя практику, уже существовавшую в других местах, он ввел систему предварительного рецензирования рукописей двумя независимыми рецензентами: одним был представитель редакции, а другим – внешний, высоко квалифицированный эксперт по данной теме, нередко иностранный. Полученные отзывы, с одной стороны, давали более объективный повод для принятия или отклонения статей (по сравнению с практикой периода действия «социалистических связей»), а с другой стороны, часто оказывали существенную помощь авторам в улучшении уровня конкретных работ.

Я попала в редакцию журнала *Slavica* в 2000 году по приглашению З. Хайнади и стала отвечать за лингвистический профиль. Моим стремлением в этой области было побуждать молодых коллег к применению результатов теоретических направлений «западных» стран на материале русского языка, потому что, по моему убеждению, существует единая наука, неделимая и универсальная. Я показывала и личный пример в этом отношении, так как занималась ареальной лингвистикой Поволжского региона, достигнуть новых результатов в изучении которой возможно только опираясь на прежние исследования российских, немецких, финских и венгерских ученых.

Такая структура работы журнала просуществовала вплоть до 2004 года, когда Венгрия стала членом Европейского союза. Это событие повлекло за собой такие последствия для нашего журнала, которых мы тогда не предполагали. Дело в том, что в Евросоюзе существовал орган под названием *European Reference Index for the Humanities (ERIH)*, который после трехлетнего мониторинга на основании разных качественных параметров классифицировал научные журналы гуманитарных наук, издававшиеся в Европе. Все венгерские академические, университетские и вузовские журналы прошли контроль этого органа, и многие из них в конце трехлетнего периода не были включены в ряд журналов международного значения. А в 2007 году директор Университетской и национальной библиотеки Дебреценского университета сообщил нам, что журнал *Slavica* получил квалификацию *ERIH C* (а с 2010 до 2016 гг. *ERIH NAT*). Престиж журнала начал снова расти, тем более что информация о новом статусе журнала распространялась, в частности, через приглашенных болгарских, украинских и польских лекторов, которые в то время работали в институте. Благодаря этому круг иностранных авторов расширился. Члены редколлегии почувствовали, что наступил второй расцвет журнала.

Основные принципы редактирования были сохранены в эпоху Хайнади (1993–2016 гг.), но с 2016 г. стали созреть условия для реформы. Тогда произошло случайное совпадение двух событий: уход проф. Хайнади на пенсию и появление новой методики оценки европейских журналов.

Slavica в 2016 г. не была включена в перечень журналов с квалификацией «ERIH Plus». Как выяснилось позже, причиной этого являлось отсутствие в интернете прежних выпусков журнала в цифровом формате – что было уже безусловным для большинства научных журналов в Европе.

Осенью 2016 г., когда я была приглашена на должность главного редактора, моей первой задачей стало создание электронного архива прежних выпусков журнала. В процессе ее осуществления мы получили огромную помощь со стороны Дебреценовской университетской и национальной библиотек, ведь 46 выпусков было оцифровано сотрудниками библиотеки и весь наш архивный материал получил место на их электронной платформе DEA (Архив Дебреценовского университета). С 2017 г. стало возможным скачать выпуски журнала, набрав ключевые слова: «Slavica Debrecen». Но это еще не означало, что задача была выполнена полностью. Коммуникации в научном мире вдруг резко ускорились. Соответственно, появились новые требования к журналам: постоянно отслеживать новые результаты исследований, осведомлять о них или публиковать их в интернете сразу после появления, чтобы ученые на другом конце мира могли цитировать их и использовать в своих трудах в кратчайшие сроки. Процесс дошел до того, что количество ссылок на публикации исследователей университетов стало одним из важнейших показателей при определении места каждого университета в международном рейтинге. Чтобы оставаться в центре борьбы за внимание лучших авторов, для нашего журнала тоже стало необходимо создать условия для открытого доступа к публикациям, и, таким образом, для обеспечения ускоренного потока научной информации.

Разумеется, институтский журнал Slavica сам по себе, без материальной помощи университета не смог бы принимать вызовы международной научной арены. Но начиная с 2019 года мы получили возможность участвовать в трехлетнем проекте, объявленном ректоратом, на достижение индексирования SCOPUS-ом для некоторых университетских журналов. С того года Slavica имеет место на университетской платформе для онлайн публикаций в системе открытого доступа. Конечно, на этой платформе были определены общие правила редактирования для всех журналов, и, чтобы соблюдать их, необходимо было произвести существенные изменения в структуре и организации работы журнала.

В конце 2019 года приступил к работе новый состав редколлегии. Члены редколлегии являются руководителями разделов журнала. На должность руководителя раздела литературоведения я пригласила хабилитированного доцента Йожефа Горетить, а раздела культурологии – доцента Ольгу Сюч; прежний отдел рецензий был преобразован в отдел научной критики, чтобы избежать публикаций простых пересказов содержания новых книг. Руководителем этого отдела стала по моему приглашению хабилитированный доцент Ильдиико Регеци. А сама я продолжила возглавлять раздел языкознания. (К сожалению,



с уходом на пенсию проф. Иштвана Д. Молнара самостоятельный отдел полонистики перестал существовать еще в 2011-м году.) Для поддержки профессиональной работы журнала наше приглашение войти в редакционный совет приняли авторитетные иностранные ученые и ученые других венгерских университетов. Новой редколлегией были определены условия и правила принятия или отклонения полученных рукописей, (включая гарантии против плагиата), был разработан единый для всех разделов листок рецензентской оценки и график работы, устанавливающий и конкретные сроки для этапов готовности статей к изданию и использованию. Благодаря принятию журнала в международную DOI систему крайне важной новостью стала возможность скачивания отдельных статей разных выпусков по фамилии автора и по ключевым словам публикации. Все подробности пользования системой можно прочитать на сайте под пунктами главного содержания журнала по следующей ссылке: „<https://ojs.lib.unideb.hu/slavica>”. Самое значительное изменение по сравнению с выпусками до 2019 года касается языка публикаций. Ради эффективности распространения и освоения содержания исследований учеными в массовом масштабе на разных континентах пришлось неизбежно отказаться от основного принципа, объявленного в 1-ом выпуске Slavica, – дать возможность представителям всех славянских народов публиковаться на родном языке. Начиная с 48-го выпуска Slavica издается только на русском, английском и немецком языках, в зависимости от выбора авторов. А метаданные об авторах и аннотации статей помещены на сайте параллельно на этих трех языках.

Итак, после значительного обновления, пользуясь доверием авторов-коллег из разных стран, журнал отмечает свой юбилей в ожидании нового расцвета.

Klára AGYAGÁSI
главный редактор журнала Slavica
лауреат Академической премии Венгерской академии наук
Институт славистики
Дебреценский университет
Дебрецен, Венгрия
agyagasi.klara@arts.unideb.hu
ORCID 0000-0002-6449-5618

Ильдико РЕГЕЦИ

**ПРЕПОДАВАТЕЛЬ, ИССЛЕДОВАТЕЛЬ И ПЕРЕВОДЧИК – В ОДНОМ ЛИЦЕ.
К ШЕСТИДЕСЯТИЛЕТИЮ ЙОЖЕФА ГОРЕТИТЬ****Lecturer, Researcher and Translator in One Person.
In Honour of József Goretity's 60th Birthday****Abstract**

József Goretity has been working at the Institute of Slavonic Studies at the University of Debrecen since 1985 and has been the head of the institute since 2012. During this time he has been teaching courses on 19th and 20th century West-European and Russian literature focusing on the tradition of the novel and mythopoetics at the Department of Comparative Literature as well. In 1996 he was appointed head of the department. Between 1992 and 1999 he was a lecturer at the Faculty of Arts at the University of Miskolc. Besides his teaching activity, József Goretity's work in the field of literary translation is also outstanding. He has brought such prominent Russian writers to Hungarian-speaking audiences as Narine Abgaryan, Sergey Dovlatov, Viktor Yerofeyev, Viktor Pelevin, Lyudmila Petrushevskaya, Yuri Polyakov, Grigoriy Ryazhskiy, Marina Stepanova, Alexandr Terekhov or Lyudmila Ulickaya. Besides literary texts he also translated literary and cultural studies into Hungarian, such as P. P. Apyshko's influential monograph *The History of Russian Philosophy*. József Goretity's most influential academic works are *Idézet paródia és mítosz Fjodor Szologub két regényében* and *Töredékesség és teljességigény. Huszadik századi orosz prózai művek értelmezése*. In 2014 he was awarded the Medal of Pushkin by the President of the Russian Federation. In 2019 he received the prestigious state award, the Golden Cross, for his achievement.

Keywords: *teacher, researcher, translator, mediator of Russian culture*

Определение статуса Йожефа Горетить в заглавии свидетельствует о трех, тесно взаимосвязанных друг с другом областях деятельности юбиляра. Эти три сферы – преподавание, исследования и переводческая активность – плодотворно содействуют друг другу, пронизывают и обогащают друг друга. Однако для того, чтобы это взаимодействие могло функционировать идеально, требуются огромная работа и, конечно, также большая работоспособность. Это, вероятно, только одна сторона, которой объясняется обилие и, одновременно, высокий уровень результатов упорного труда Йожефа Горетить.

Чтобы понять его отношение к работе, я хотела бы сослаться на воспоминание из его детства, которым он сам поделился со своими сотрудниками. Его отец, владевший собственным сельским хозяйством (как предприниматель в условиях социализма), иногда ожидал от своих детей помощи по дому перед началом школьного дня. Этот опыт может быть метафорой профессиональной жизни юбиляра: перед работой или после работы – работа. Однако,



чтобы избежать одностороннего впечатления о нем, я добавлю, что этот прилежный ученик был и членом успешной команды по настольному теннису; а в студенчестве мечтал стать режиссером – к этой профессии он чувствовал особое призвание. Путь одаренной личности все-таки привел его на отделение венгерского и русского языков Сегедского университета (JATE), и занятия литературой – под руководством таких определяющих его дальнейшую судьбу выдающихся преподавателей, как профессор Иштван Фрид или недавно ушедшая из жизни профессор Каталин Сёке – стали той областью, которая приносила ему особое удовольствие уже в ранние годы обучения. А затем он открыл для себя период русской литературы, ставший темой его углубленных научных исследований еще в студенческие годы – а именно, символистскую прозу начала XX века. В результате успешной работы в рамках студенческого научного кружка его пригласили преподавать на Кафедре русской литературы Дебреценского университета. Таким образом, институт, директором которого он является, был исходной точкой профессионального пути юбиляра, и одновременно местом, откуда он начал следить за теми событиями общественной жизни Венгрии, которые коренным образом изменили статус русского языка в стране и роль русской литературы в высшем образовании.

Однако Йозеф Горетить, несомненно, отдавал себе отчет, что – невзирая на изменения мировой политики – путь, который он выбрал, подразумевает определенную ответственность в отношении той культурной сферы, представителем которой ему суждено было стать. В 1991 году он защитил диссертацию на соискание степени «*doctor universitatis*», а через два года, в 1993 году, уже кандидатскую диссертацию по теме русской символистской прозы. Его исследовательские интересы всегда находили яркое отражение в его преподавательской деятельности. Несмотря на то, что он читал лекции по разным этапам и жанрам русской литературы XIX–XX веков, он также вел спецкурс по прозе рубежа веков. В этот период его преподавания я была студенткой института, и по сей день вспоминаю о тех уроках, на которых Йозеф Горетить с большим воодушевлением рассуждал о романах Мережковского, Сологуба, Белого. Стиль его преподавания, стремление к живому дискурсу, к двустороннему общению позволяли студентам почувствовать важность и значимость того, что происходит в сфере культуры: он пробудил в нас интерес одновременно к культурной традиции и к современным явлениям культуры.

В 1992 году мир вокруг нас изменился; как изменились и условия занятий русской культурой. Йозеф Горетить продолжал преподавать на Кафедре компаративистики, где читал лекции и семинары по русской и западно-европейской литературам XIX и XX веков, в первую очередь, по романической традиции и темам мифопоэтики. В 1996 году его назначили заведующим Кафедры компаративистики. В этот период, с 1992 до 1999 года, он также преподавал на вновь основанном Филологическом факультете Университета Мишкольца.

Уже как коллега юбиляра, я наблюдала, насколько естественно он может пробудить в студентах не только интерес, но и вдохновение, чтобы они посвятили себя сегодня уже не столь однозначно привилегированной форме

работы – исследованиям в сфере гуманитарных наук. О влиянии исследовательской личности Йозефа Горетить свидетельствует ряд студентов, успешно защитивших свои диссертации под руководством юбиляра. Некоторые из них опубликовали статьи, посвященные своему преподавателю, в настоящем, юбилейном номере нашего журнала.

Тем не менее, популяризация русской культуры является только одной стороной деятельности юбиляра в области посредничества между культурами. С 1990 года в течение полутора десятилетий он также преподавал венгерский язык и венгерскую литературу на летних курсах Дебреценского университета. В рамках этой работы он стал одним из основателей серии учебников «Hungarolingua».

С 2000 года его культурная миссия продолжилась на новом месте и в новой форме: он стал научным директором Венгерского Культурного Центра в Москве. С этого времени завязываются и постепенно расширяются связи юбиляра с выдающимися представителями культурной и научной жизни России и других стран. В нашем сборнике также имеются следы этих, имеющих особенную значимость для Йозефа Горетить культурных отношений с русскими, словацкими и болгарскими исследователями.

В 2003 году, вернувшись из Москвы в Дебрецен, он продолжил преподавательскую работу в Институте венгерской литературы и компаративистики, а его научная карьера продолжилась хабилитацией в 2004 году. В 2009 году он был назначен заведующим Кафедрой русского языка и русской литературы, и таким образом возвратился в «исходный пункт» своей деятельности. В 2012 году, после структурных преобразований в жизни Института славистики, он стал его директором.

В университетской работе Йозеф Горетить все время стремится к тому, чтобы данная область науки не оставалась сферой, закрытой для непосвященных, а напротив, чтобы его слушатели и читатели, интересующиеся литературой, получали полную информацию для понимания любых – порой сложных на первый взгляд – взаимосвязей, и чтобы, таким образом, они могли уловить ход мыслей литературоведа без специального предварительного владения данной темой. Этим характеризуются и его научные труды – такие важные для венгерской русистики монографии, как *Idézet, paródia és mítosz Fjodor Szologub két regényében* («Цитата, пародия и миф в двух романах Федора Сологуба») (Studia Litteraria, Tomus XXXIV, Debrecen, 1995) или *Töredékesség és teljességigény. Huszadik századi orosz prózai művek értelmezése* («Фрагментарность и потребность в полноте. Интерпретация русских прозаических произведений XX века») (Budapest, Palatinus, 2005).

Первая монография посвящена творчеству русского писателя-символиста Федора Сологуба. В начале 90-х годов имя этого писателя было почти неизвестным венгерской публике («Мелкий бес» Сологуба вышел в свет в венгерском переводе лишь в 1986 году); и следует добавить, что в то время советское литературоведение также почти им не занималось. Произведения Сологуба, роман «Мелкий бес» и трилогия «Творимая легенда» глубоко анализируются



в монографии исходя из двух особых– и крайне важных для изучения прозы рубежа XIX–XX-х веков – аспектов: в фокусе интереса исследователя стоят интертекстуальные связи текстов и явление мифотворчества. Йозеф Горетить внимательно прослеживает цитаты и реминисценции, которые являются основными элементами у Сологуба и которые выстраивают особую связь его произведений с традицией предыдущего периода литературы. Анализируемое отношение между литературными явлениями разных эпох, по мнению автора, свидетельствует о гротескной и пародийной вывернутости цитируемых литературных тем, образов или мотивов в текстовом мире писателя. По мнению автора, Сологуб, используя свойства мифического мышления и поэтику мифа, создает ироничный квази-миф, анти-миф, который разоблачает противостояние изображаемого мира принципу упорядочения и усиливает хаос на уровне текста.

Выводы автора в связи с романом «Мелкий бес» и трилогией «Творимая легенда» одновременно дают ключ и к пониманию других явлений поэтики русской символистской прозы (творчество Сологуба излагается в контексте представителей данного направления) и интерпретации других произведений XX-го века, в которых также обнаруживаются игра с интертекстуальными элементами, релятивизация нарраторской позиции и полемичное отношение к литературным явлениям предыдущих эпох.

Во второй монографии – «Фрагментарность и потребность в полноте» – юбиляр обращается к проблеме целостности произведений. Стремление к полноте является одним из ключевых понятий в работе, в которой рассматриваются преобразования русской прозы XX века, исходя из искусства Владимира Соловьева. Подходя к теме, автор использует термины и методы ритуально-мифологической критики; данный подход оказывается подходящим для описания русской литературы XX века, имеющей связи с символом и мифом. Первая часть монографии наглядно представляет отношение литературы к мифу, в том числе на основе работ Нортропа Фрая, Клода Леви-Стросса, Юрия Лотмана, Бориса Успенского, Ольги Фрейденберг и переведенного на венгерский язык самим автором Алексея Лосева. А вторая часть работы анализирует следы стремления к полноте и энциклопедичности, жажды единства в текстах русской литературы XX века.

Однако литературное произведение, пытающееся передать мифическую целостность, в XX веке уже не может удовлетворить требований настоящего мифа. Поэтому текст, оказывающийся на первый взгляд когерентным, на более глубоком уровне является фрагментарным, незавершенным и в то же время незавершимым. В монографии раскрывается множество аспектов фрагментарности: ненаписанные части запланированных трилогий (например, незаконченные трилогии Андрея Белого), фрагментарный, афористичный стиль (в случае Алексея Ремизова, Сергея Довлатова, Венедикта и Виктора Ерофеевых или Дмитрия Галковского) или открытая структура текста (в произведениях Владимира Соловьева и Валерия Брюсова). Йозеф Горетить с большой эрудицией вспарывает оказывающиеся бесконечными разветвления ассоциативных цепей, и таким образом,

характеризующая анализируемые романы интеллектуальная игра становится свойством и самых интерпретаций. А ряд ассоциаций может быть свободно продолжен, поскольку интерпретатор не исключает читателя монографии из этой игры, не хочет давать зафиксированные решения, скорее отправляет его в путь, побуждая к новым открытиям в восприятии художественных текстов.

С целью включения читателя в процесс восприятия и ознакомления его с богатством русской культуры, Йожеф Горетить выбрал еще один путь. Речь идет о переводческой активности юбиляра. Йожеф Горетить перевел на венгерский язык более сорока книг, в основном выдающихся произведений современной русской прозы. Среди этого списка мы найдем такие имена, как Наринэ Абгарян, Сергей Довлатов, Виктор Ерофеев, Виктор Пелевин, Людмила Петрушевская, Юрий Поляков, Григорий Ряжский, Марина Степнова или Александр Терехов. Из ряда современных авторов выделяется имя Людмилы Улицкой, произведения которой пользуются особой популярностью в Венгрии, в том числе, благодаря переводческой деятельности юбиляра. Кроме художественной прозы, он также занимается переводом литературоведческих и культурологических трудов, среди прочего, он перевел на венгерский язык монографию П.П. Апришко по истории русской философии. В результате его успешной переводческой деятельности в 2020 году Институт перевода включил Йожефа Горетить в узкий круг шести выдающихся переводчиков современной русской литературы.

Считаться со значением переводческой деятельности Йожефа Горетить следует из двух аспектов. С одной стороны – как я уже упоминала об этом – плодотворность его работы является исключительным жестом в отношении к венгерской читающей публике, которая с помощью его переводов имеет достаточно обширную картину современных процессов, происходящих в русской литературной жизни. С другой стороны, результатом переводческой деятельности юбиляра пользуются и исследователи современной культуры, ведь на основании существующих в венгерских переводах текстов, они имеют возможность обращаться со своими исследованиями к той публике, которая уже имеет – даже без владения русского языка – читательский опыт в области тем научных интерпретаций.

Йожеф Горетить также работал в сфере книжного рынка (в 2005–2006 годах он был литературным руководителем издательства «Palatinus») и был организатором разных культурных программ (Дебреценские книжные выставки и ярмарки с 2004 до 2008 года; Выставка современного русского изобразительного искусства в 2008 году в городе Дебрецен). Данная его деятельность продолжилась в более масштабной форме с 2011 года, когда была основана Толстовская ассоциация венгерско-российского сотрудничества, вице-президентом которой был назначен юбиляр. Сфера деятельности Ассоциации им. Толстого включает в себя, среди прочего, укрепление отношений с российскими научными и культурными институтами, поддержку научных поездок и исследователей, организацию научных конференций и редактирование изданий. Последнее стало особенно плодотворной областью деятельности Йожефа



Горетить, имеющей тесную связь с его работой в лагерях переводчиков в городе Лакителек. Задача воспитания нового поколения переводчиков, работа в мастерской переводческого лагеря – особенно дорога сердцу задачей юбиляра, требующими от него много усилий. В результате его бескорыстной преподавательской и редакторской работы в течение последнего десятилетия были опубликованы такие издания, как сборник избранных произведений русской минималистской прозы (*Visszatérés a Szóujzba. Válogatás az orosz minimalista prózából.* Ред. Goretity József, M. Nagy Miklós. Lakitelek, Antológia, 2013), сборник малой эпики нового русского реализма (*Forró vodkával teli bakancs. Válogatás az orosz újrealista kisprózából.* Ред. Goretity József. Budapest, Kairosz, 2018), исповеди современных русских писателей о своей профессии (*Így írunk mi. Kortárs orosz írók vallomása.* Ред. Goretity József. Budapest, Kairosz, 2020) или собрание сочинений Галины Щербакковой под заглавием «Яшкины дети. Чеховские герои в XXI веке» (*Galina Scserbakova: Jaska gyermekei. Csehovi hősök a XXI. században.* Пер.: Debreceni Ferenc, Dombi Katalin, Goretity József, Kóti Regina, Teleki Anna, Valkai Szabina. Budapest, Kairosz, 2019). Помимо издания сборников работ переводческих лагерей, Йожеф Горетить в последнее время также стремился закрепить теоретические выводы своей переводческой практики в письменном виде с целью передачи своего опыта интересующейся публике и, конечно, будущим переводчикам. В 2019 году вместе с переводчиком с венгерского на русский язык Оксаной Якименко, он издал собрание венгерско-русских переводов с комментариями переводчиков (*Kettős tükörben. Magyar irodalom oroszul. Orosz irodalom magyarul.* Ред. Goretity József, Okszana, Jakimenko. Budapest, Kairosz, 2019), а год спустя стал редактором сборника статей по теме «Русская литература в венгерских переводах» (*Orosz irodalom – fordításokban.* Ред. Goretity József. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2020).

Как свидетельствуют вышеупомянутые издания, цель юбиляра, состоящая в распространении знаний о богатой русской культуре, со временем не изменилась. Напротив, она охватывала все новые и новые области, чтобы поставить их на службу этой важной культурной миссии. Такой новой областью может считаться открывшийся в 2017 году Русский центр в Дебрецене, организатором и директором которого является Йожеф Горетить.

Значение многосторонней деятельности юбиляра за последнее десятилетие была отмечена различными организациями: в 2009 году он получил премию «Русист года» Фонда русского языка и культуры; в 2014 году – Медаль Пушкина от президента Российской Федерации. В 2015 году он был награжден Почетной грамотой Факультета гуманитарных наук Дебреценского университета, а в 2016 году – Почетной грамотой ректора университета за выдающуюся работу и активную общественную деятельность. В 2018 году «Россотрудничество» высоко оценило его работу в области русско-венгерских взаимоотношений. В 2019 году Йожеф Горетить был удостоен высокой государственной награды «Венгерский Золотой крест Заслуги».

Перечисляя многие, но далеко не все результаты профессиональной карьеры Йожефа Горетить, поневоле задаешься вопросом: как он смог все это

осуществить за столь малое время? Как ему удалось с таким успехом трудиться параллельно в столь разных сферах? Секрет знает только юбиляр, но выражение уважения и признание его работы – наша задача. Поздравляем его с юбилеем и желаем ему продолжать трудиться с прежним пылом, который до сегодняшнего дня поддерживал в нем вдохновение и интерес к различным культурным проектам венгерско-русской парадигмы.

Ильдико РЕГЕЦИ
Дебреценский университет
Дебрецен, Венгрия
regeczi.ildiko@arts.unideb.hu
ORCID ID: 0000-0001-8901-510X



Юрий ГУСЕВ

О ПЕРЕВОДЕ ПОЭЗИИ

About translating poetry

Abstract

That it is basically impossible to translate poetry into other languages follows from the very essence of poetry. But it is impossible not to translate poetry into other languages – this is required by the need to exchange cultural values between different national communities. The translator has to find a compromise between these two mutually exclusive provisions. One of the ways (if not the only one) to achieve this goal is to abandon the requirement of literal accuracy, in order to create an aesthetic effect in a specific cultural and national environment.

Keywords: *poetry, translation, the principle of accuracy, aesthetic effect*

Долгое время (боже мой, больше пятидесяти лет!) занимаясь переводом – главным образом с венгерского, хотя и с немецкого и с французского приходилось, даже со словенского случилось однажды (правда, с подстрочником) – художественной литературы (в основном прозы, но в немалой доле и поэзии, от Балинта Балашши до... кого бы тут упомянуть?.. до Яноша Лацфи [Lackfi]), я пришел к следующим выводам.

Вывод первый, главный. **Поэзия непереводима в принципе.** Собственно, это относится и к прозе, но в меньшей мере.

Вывод этот можно раскрыть таким образом: там, где словесный текст не исчерпывается собой, то есть значением слов, из которых он состоит, там, где информация, сообщение, message не ограничивается словами, фразами, – перевод на другой язык представляет собой большую, не имеющую однозначного решения, а часто и вообще не имеющую решения проблему.

Ибо в поэзии (если это действительно **поэзия**, а не зарифмованное голое сообщение) смысл, постигаемый разумом, неразделимо слит со звучанием (имеется в виду ритм, окраска звуков, рифма и т. д. – все то, что в совокупности образует звуковую гармонию), то есть со смыслом, так сказать, «надразумным», воспринимаемым, постигаемым чувствами. Поэзия – сплав звука и смысла; сплав, который создает новое качество. Для определения этого нового качества приходится употребить, за неимением лучшего, искусственное понятие «звукосмысл».

Собственно, подобное можно сказать об искусстве вообще: произведение искусства – это нечто гораздо большее, чем сумма элементов: звуков, красок, изображений, движений и т.д., – из которых оно состоит. Ради этого «большого» произведение искусства и создается. Однако в литературе – особенно

в поэзии – дело невероятно осложняется тем, что связь звучания и смысла в различных языках – различна. Для человека, обладающего «поэтическим слухом» (по аналогии с музыкальным слухом), звуковая гармония поэзии настолько естественна, что он ее воспринимает как нечто само собой разумеющееся. Он ее словно бы и не воспринимает – то есть не воспринимает отдельно; она – как воздух: мы им дышим, а вспоминаем о нем, только когда его не хватает. Звуковое оформление поэтического текста, звукопись, звуковой рисунок, узор – все это и делает поэзию поэзией.

Иногда кажется, что в поэзии, в «звукосмысле» звуковая сторона – главное; но тут же приходится поправлять себя: да, звучание украшает, одухотворяет смысл, поднимает его из банальности, однако и смысл придает значение звуку, возвышает его до осмысленной гармонии.

«[...] лучшее, что может делать человек, – это гармонизировать мир, то есть писать в рифму» [БЫКОВ 2012: 233] – сказал Дмитрий Львович Быков. Не согласиться с этим афористическим утверждением можно, пожалуй, лишь в том, что «гармонизировать мир» способна не только поэзия и даже не только искусство. Ну да, в поэзии это, может быть, выглядит особенно наглядно...

Иной раз звуковая гармония как будто действительно доминирует над отсутствующим, а вернее, невнятно прописанным смыслом.

Прозвучало над ясной рекою,
Прозвенело в померкшем лугу,
Прокатилось над рощей немою,
Засветилось на том берегу.

(А. Фет. «Вечер»)

Что именно «прозвучало», «прокатилось», «засветилось»? Неизвестно. Но, что самое поразительное, и – неважно. Поэтическое звучание здесь как бы «заменяет», «восполняет» смысл.

Поэтическая гармония настолько всесильна, что как бы «исправляет» огрехи смысла, логические ошибки и небрежности, которые встречаются даже у самых гениальных поэтов. Для читателя (слушателя) общая гармония заставляет не замечать (или, во всяком случае, минимизирует) такие небрежности.

Вот простой пример. С начальной школы мы помним стихотворение Пушкина «Зимнее утро», где поэт зовет любимую прокатиться «по утреннему снегу» и спрашивает, «не велеть ли в санки кобылку бурую запречь». Однако двумя строками ниже в стихотворении уже фигурирует «нетерпеливый конь»...

Ну и что? – скажет читатель, если он любит Пушкина; а кто у нас не любит Пушкина! Крохотный сбой ничуть не мешает шедевру остаться шедевром.

Еще один пример, более близкий к нам по времени и, может быть, более наглядный. Речь идет об одном из самых известных и самом, наверное, пронзительном (что называется, берущем за душу) стихотворении Есенина – «Песнь о собаке». Когдаходишь к нему с точки зрения огрехов, глазу открывается целая коллекция небрежностей, неточностей и т.п.

Утром в ржаном закуте,
Где златятся рогожи в ряд,
Семерых оценила сука,
Рыжих семерых щенят.

Уже в первой строчке обнаруживается противопоказанное поэзии нагромождение согласных: мврж. Но это еще пустяки. Куда сильнее режет слух то, что в первой и третьей строчках рифмуются слова «закуте» и «сука»; такую «рифму» не позволил бы себе и какой-нибудь совсем зеленый рифмоплет, тем более в те времена, на пике Серебряного века, когда внимание к звуковой стороне стиха было особенно обостренным. Да и сам Есенин отнюдь не пренебрегал точными и красивыми рифмами: «Вы помните, вы всё, конечно, помните. (...) Вздвонно ходили вы по комнате... («Письмо к женщине»).

Есть в стихотворении и другие... как бы сказать помягче?... непроработанные места: откуда в закуте (закут – хлев, амбар, каморка) «снежок подталый»? что такое «звонко глядела»? «глухо (...) покатались глаза собачьи»?

Но все это я перечисляю для того, чтобы еще раз подтвердить сказанное выше: общий «звукосмысл» данного есенинского шедевра настолько прекрасен, настолько совершенен, что никакие отдельные шероховатости, сбои, проколы его не омрачают, не принижают. Более того, рискну сказать: они, на каком-то подсознательном уровне, видимо, все же присутствуя в восприятии читателя / слушателя, становятся частью того общего впечатления, которое произведение производит на аудиторию. Примерно так мы, наверное, воспринимаем пятна на Солнце, которые если и не усиливают наше обожание светила, то, во всяком случае, не портят его.

(Здесь я позволю себе сделать небольшое отступление от темы, которое, может быть, будет интересно венгерским читателям.

Несчастливая рифма «закуте – сука» почему-то так задела меня, что долго не давала покоя. Я вертел ее так и этак, пытаюсь понять, почему поэт позволил себе оставить строфу в таком неприглядном виде; и мне как-то пришло в голову: вот знай Есенин венгерский язык, он бы с удивлением обнаружил, что сюда идеально подходит венгерское слово «kutyа» (= собака; произносится: «кутя»). «Утром, в ржаном закуте, (...) семерых оценила kutyа»!.. Но откуда Есенину было знать венгерский? Он, пожалуй, и про Венгрию-то мало что знал... Нет, Австро-Венгрия – другое дело, Австро-Венгрия вместе с Германией воевала против России, а «Песнь о собаке» была написана в 1915 году...

Может быть, и четвертая строчка в этой строфе звучала бы еще лучше: «где златятся рогожи в ряд, семерых оценила кутя, рыжих семерых кутят»...

Стоп-стоп!.. Но ведь «кутят» – это по-русски! В русском языке есть слово «кутёнок», то есть щенок. Утёнок, утята – утка... Котёнок, котята – кот, кошка. Так может быть, если есть «кутёнок», то должна быть и «кутя»?..

Кстати сказать, у меня нет уверенности, что венгерское слово «kutyа» – истинно венгерское; этимологический словарь дает не слишком внятный ответ: это-де звукоподражание (?). Вполне возможно, что слово это – славянское

(например, по-болгарски «собака» – «куче»). А наличие в русском языке слова «кутёнок» эту возможность многократно увеличивает. Может быть, в русском языке где-то есть (или была) и «кутя»?

Вы не поверите, но – так и есть! В народных говорах Вятского, Владимирского, Муромского краев есть слово «кутя», и означает оно – «собака» [Филин 1980: 179]. А Рязань и село Константиново, где вырос Сергей Есенин, находятся к тем краям довольно близко.

А что, если в стихотворении «Песнь о собаке» сначала фигурировала «кутя», а не «сука»? Может быть, в Константиново это слово было в употреблении, и Есенин написал: «Семерых оценила кутя»...

Съездить бы туда и выяснить на месте!..

Съездить, увы, не могу. Но для того, чтобы высказать такое предположение, вероятно, есть все основания.

Во всяком случае, приятно пофантазировать, что первая строфа гениального стихотворения «Песнь о собаке» могла бы выглядеть так:

Утром, в ржаном закуте,
Где златятся рогожи в ряд,
Семерых оценила кутя,
Рыжих семерых кутят.

Извините меня, Сергей Александрович!..)

Но вернемся к нашей теме: к размышлениям о «звукосмысле», который в восприятии поэзии играет ключевую роль. В связи со сказанным выше можно утверждать, что поэтическое произведение – как феномен словесного искусства – не исчерпывается не только его лексическим содержанием, но и звучанием, в которое это содержание облечено. В восприятии читателя/слушателя присутствует еще много всего: различные ассоциации, порождаемые теми или иными образами, литературный и жизненный контекст (у разной аудитории, понятное дело, разный), и даже, где-то в глубинных, неосознаваемых слоях восприятия, какие-то ошибки, огрехи автора, которые (разумеется, при условии, что мы имеем дело именно с поэтическим произведением, а не с дилетантской поделкой) не снижают ценность произведения, а сообщают ему, если можно так выразиться, дополнительную жизненность, то есть ценность становится не абстрактной, а конкретной, живой.

Обостренное восприятие «звукосмысла» – как живого, дышащего, подвижного духа поэзии, воздействующего одновременно на разум и на чувства – привил нам, русским читателям еще Пушкин. Серебряный век поднял его, это восприятие, на новый уровень, даже возвел в некий культ, где оно в некотором роде начало изживать, отрицать себя. «Я изысканность русской медлительной речи», – писал Константин Бальмонт. А Игорь Северянин иногда шел еще дальше – и подводил поэзию к грани самопародии. Но суть поэзии – как «звукосмысла» – остается сутью! И Анна Ахматова, Марина Цветаева, Борис Пастернак, Иосиф Бродский, Булат Окуджава, Владимир Высоцкий, многие-многие другие это доказывают вновь и вновь.



В венгерской поэзии происходят похожие процессы. Похожие, да не те же.

В XIX веке Михай Вёрёшмарти, Шандор Петёфи предопределили движение венгерской поэзии – в общих чертах – в том же направлении, в каком направил русскую поэзию Пушкин. Конечно, вектор этого движения определялся (как и в русской поэзии) не столько личностями, сколько более широкими факторами, такими, как, с одной стороны, дух родного языка, а с другой стороны, дух времени, общие тенденции европейской культуры и т. д. Факт тот, что и в XIX, и в XX веках и венгерская, и русская поэзия развивались похоже. Янош Арань довел эту линию в венгерской поэзии до совершенства; мне все время хочется назвать его (хотя это совершенно неправильно) самым русским из венгерских поэтов: то же виртуозное владение «звукосмыслом», то же господство гармонической стихии.

В Венгрии был и свой Серебряный век – хотя, конечно, назывался он не так. И свои, так сказать, Бальмонты (опять же не следует это понимать буквально).

Но, как это ни кажется странным, именно эта похожесть и является одним из главных препятствий успешного перевода венгерской поэзии на русский язык.

Все дело опять же – в «звукосмысле». И у нас, и у венгров, да и в любом языке определенный смысл резонирует с определенным звукорядом, и совпадение это совершенно уникально, неповторимо, часто случайно. Одна и та же фраза по-русски и по-венгерски звучит совершенно по-разному; если с точки зрения передачи обычной информации это большого значения не имеет, то с точки зрения поэзии часто имеет значение решающее. Между тем общепринятая практика поэтического перевода предполагает переформулирование в виде стиха именно лексического содержания, прочитанного и понятого в оригинале или изложенного в виде подстрочника. То есть очень важная, иногда кардинально важная сторона поэзии очень часто как бы и в виду не имеется, а потому безнадежно утрачивается.

Думаю, это одна из главных причин того, что венгерской поэзии по-русски не то чтобы не существует, – выразюсь мягче: она не является заметной величиной, заметной ценностью в нашей духовной жизни. Хотя переводов существует великое множество.

Чем это объяснить? Да все тем же: некий смысл, изложенный на другом языке, сохраняет в себе лишь информацию, которая часто сама по себе какой-то особой ценностью не обладает. А то, что сверх того – то есть поэзия, – пропадает, теряется.

Маяковский в своем эссе «Как делать стихи» приводит некое двустишие, то ли где-то взятое, то ли придуманное им (скорее второе: он был мастер игры со словом):

Где живет Нита Жо?
Нита ниже этажом.

Можно это перевести на другой язык? Формально – да. По сути же – абсолютно невозможно. Потому что тот маленький звуковой праздник, тот восторг, который ощущаешь, произнося это вслух или мысленно, и который остается в душе кру-

пинкой счастья, бесследно исчезнет на любом другом языке (ну, не знаю: может быть, на каком-нибудь суахили случайно и появится... Попробуйте!).

Существующая в наше время практика перевода поэтических произведений заключается в том, что мы переводим зафиксированное в словах содержание, снабжая его рифмами и укладывая в какой-то размер, по возможности соответствующий размеру оригинала. Эта практика породила такую ужасную вещь, как подстрочник (= пересказ содержания поэтического произведения, максимально близкий к тексту оригинала). Человек, знающий язык, на котором написано произведение, изготавливает грубый, приблизительный, буквальный (а потому корявый) перевод, а другой человек, поэт или умеющий имитировать поэзию, включает воображение и делает из полученного «полу-фабриката» стихотворение (поэму). В оптимальном варианте поэт сам в той или иной степени знает данный язык и не нуждается в подстрочнике.

Так или иначе, но в большинстве случаев переводчик ориентируется главным образом на содержание, выраженное в лексике, и его старается передать как можно точнее. А все то, что за пределами этого содержания – то есть собственно поэзия! – остается вне переведенного текста.

Таким образом, главный критерий поэтического перевода – точность. Точность передачи содержания.

И в этом – главная беда нынешней практики поэтического перевода.

Поэты, переводчики как бы смирились с тем, что поэтическое произведение – как органическое единство содержания и формы, слова и звука – перевести невозможно. И – делают то, что возможно. То есть передают содержание, стремясь к максимальной точности.

Хочу продемонстрировать это на одном примере.

Речь идет о знаменитом стихотворении И.В. Гёте «Ночная песня странника» («Wanderers Nachtlied»).

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Шедевр Гёте, в котором глубина сочетается с простотой, философичность – с лаконичным описанием природы и с передачей настроения, переводили многие русские поэты. Создается впечатление, будто они соревнуются в точности.

Иннокентий Анненский (в начале XX века):

Над высью горной
Тишь.
В листве, уж черной,
Ни дуновенья.
В чаще затих полет...
О, подожди!.. Мгновенье –
Тишь и тебя... возьмет.

Вот Валерий Брюсов (его перевод считается самым точным):

На всех вершинах
Покой;
В листве, в долинах
Ни одной
Не дрогнет черты;
Птицы спят в молчании бора.
Подожди только: скоро
Уснешь и ты.

Наконец, перевод Бориса Пастернака:

Мирно высятся горы.
В полусон
Каждый листик средь бора
На краю косогора
Погружен.
Птичек замерли хоры.
Погоди: будет скоро
И тебе угомон.

Интересно наблюдать, как во всех этих трех переводах, выполненных замечательными поэтами, стремление к точности – приводит к *неточности*, к искажениям, то есть дает обратный результат. В первом – вызывает недоумение, например, неловкий, даже нелепый оборот «Тишь и тебя... возьмет». У Брюсова смущает колом встающее в строке «только». В переводе Пастернака просторечное «будет скоро и тебе угомон» вызывает усмешку: так деревенская бабушка ворчит на расшалившегося внука. Конечно, впечатление портят и попытки как можно точнее передать строй оригинала: мне кажется, для русского уха эти короткие строки звучат совсем не убедительно, не настраивают на элегический лад.

Трудно представить, что, берясь за перевод этого шедевра Гёте, ни Анненский, ни Брюсов, ни Пастернак (а сколько их еще было, претендовавших на самый точный, самый адекватный перевод!) не знали, что идеальный, истинно адекватный перевод «Ночной песни путника» уже давным-давно существует в русской литературе.

Из Гёте

Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,
Не дрожат листы...
Подожди немного,
Отдохнёшь и ты.

Едва ли М.Ю. Лермонтов размышлял о принципах перевода иноязычной поэзии на русский. Скорее всего, он просто почувствовал дух, настроение этого стихотворения – и, поскольку ему это настроение было близко и понятно, передал его, что называется, «своими словами». И придал ему форму, в которой оно доступнее всего, ближе всего русскоязычному читателю.

Итак, повторю еще раз тезис, высказанный в начале. **Поэзию переводить невозможно.**

Однако рядом с этим тезисом существует другой.

Не переводить поэзию невозможно.

Невозможно, потому что современный мир немислим без обмена духовными и эстетическими ценностями. В изобразительном искусстве, в музыке и т.д. этот обмен происходит практически беспрепятственно. Должен он, хоть умри, осуществляться и в словесном искусстве.

Как не оказаться раздавленным между двумя этими категорическими утверждениями?

Решение, видимо, в том, чтобы не подходить к переводу с требованием максимальной точности. Или, вернее, не отождествлять понятия «точный» и «адекватный». Приведенный выше перевод М.Ю. Лермонтовым стихотворения И.В. Гёте и является примером такого подхода – подхода как бы простого, но очень нелегкого. Нелегкого, но единственно эффективного.

Поскольку поэты, занимающиеся переводом, чаще всего знают самые популярные языки: английский, французский, немецкий, реже итальянский и испанский, – то поэзии, существующей на этих языках, везет куда больше, чем языкам редким. Вот почему возможны случаи, когда творчество зарубежного поэта обретает на русском языке свое полноценное воплощение, – таким случаем нужно признать, например, переводы шотландского поэта Роберта Бернса, сделанные Самуилом Маршаким: Бернс в сущности стал для нас частью русской поэзии.

К сожалению, такие случаи очень редки. Видимо, для полноценного перевода необходим, кроме собственного стихотворческого таланта и знания чужого языка, еще и третий компонент – именно *переводческий* талант. Очень многие поэты, в том числе крупные, даже великие, не оставили нам великих переводов. Или вообще ими не занимались.

Знание венгерского языка у нас – вещь очень и очень редкая. Так что поэты, занимавшиеся и занимающиеся переводом венгерской поэзии, вынуждены довольствоваться подстрочниками. У Леонида Мартынова, Давида Самойлова и других, много переведивших с венгерского (особенно в период нашей протокольной «дружбы» с братским венгерским народом, строящим – по советским лекалам – социализм), есть неплохие, добросовестные образцы венгерской лирики, но ничего, что приближалось бы к феномену «русского» Бернса, у них, увы, не найдешь. Иногда обидно становится видеть, как невнятно, беспомощно звучат по-русски великие произведения.

Вот один характерный пример – переведенное Л. Мартыновым стихотворение Эндре Ади «Rohanunk a forradalomba». Уже в названии бросается в глаза, как точный (буквальный) перевод превращает мощь в нелепость: «Несемся в революцию». Да и в тексте нет и намёка на грозную энергию, которой наполнено стихотворение.

Süpped a föld, ha súlyosat hágunk.
Olyat látunk, amit sohse láttunk.
Fölengedett a nyári melegben
Fagyos, keserves magyar átkunk.

Что-то близкое к заклинанию слышится здесь. Или – к глухому рокоту подземных толчков. А вот что вышло по-русски:

Земля осядет при ударе;
Услышим все, что не слышали, –
Мадьяров лютое проклятье
И в летнем зное, и в пожаре!

Скорее всего, тут и небрежный подстрочник виноват, который сбил переводчика с толку. Но будь даже подстрочник идеальным, как Мартынов смог бы слышать, почувствовать тот грозовой ритм, что звучит в этих чеканных строках?..

Не будучи поэтом (разве что любителем), я, конечно, не могу кого бы то ни было учить переводу поэзии. Могу лишь сделать некоторые выводы из собственного опыта.

В свое время, готовя журнальную публикацию к 75-летию Аттилы Йожефа, я взялся перевести его стихотворение «Ime, hát megleltem hazámat», написанное незадолго до смерти. Перевел; его приняли, напечатали. Конечно, я старался быть предельно точным. Еще спустя двадцать пять лет, к столетию венгерского поэта, готовился к изданию довольно объемистый сборник его произведений. Я решил еще поработать на своим прежним переводом – и получилось вот это (приведу не целиком, а только первую и последнюю строфы):

Вот край, где я совсем как дома,
где скоро упокоюсь я
и на могиле будет скромно
стоять фамилия моя.

Есть что любить в весне и лете,
вдвойне же – в осени, зиме
тому, кто лишь другим желает
покоя, счастья на земле.

Через некоторое время я посмотрел и понял, что мне не нравится этот перевод. Хотя бы уже потому, что у нас, в русской поэзии, не принято оставлять первую и третью строку нерифмованными: это производит впечатление незаконченности – или недостатка мастерства. Но не станешь же объяснять читателям, что для венгров это не такой уж большой недостаток, так что, дескать, не взыщите... И я решил отойти от оригинала и изготовил – на пробу – еще один перевод (ограничившись первой и последней строфами).

Вконец уставши от скитаний,
ветрами, бурями гоним,
обрел я место, где поставят
надгробье с именем моим.

Прекрасны дни весны и лета.
Но если ты, сходя с ума,
не видишь впереди просвета, –
удел твой – вечная зима.

По-моему, так лучше. Может, собраться с духом и заново перевести все стихотворение?...

Повторю: не хочу никому ничего навязывать. Но твердо убежден в одном: чтобы перевести поэтическое произведение так, чтобы оно было более или менее адекватным оригиналу, следует отказаться от стремления к максимальной точности. Исходить нужно только из того, какое впечатление должны производить стихи (а также проза, да и любая литература) на читателя. Это доказывают и Лермонтов с его «Горными вершинами», и Маршак с его переводами Бернса, и многие другие примеры. Этот принцип, собственно, давно уже высказал замечательный венгерский писатель и переводчик (а позже – президент) Арпад Гёнци. «Hűtlen hűség» – буквально «неверная верность»: чтобы верно передать что-то, нужно отойти на какую-то дистанцию. На ту дистанцию, где переводчик сможет оценить, как произведение будет воспринято другой аудиторией. Не той, для которой произведение было создано изначально.

Отсюда, правда, придется сделать еще один вывод: есть произведения, которые вообще нет смысла переводить. Мне кажется, сюда относятся почти все поэтическое творчество Эндре Ади: оно не поддается адекватному, полноценному

переводу. Как не поддается переводу – речь уже о прозе – на другие языки, скажем, Андрей Платонов. Что-то есть в их стиле, образе выражения, даже, может быть, образе мысли, что – неким мистическим образом – связано только с данной языковой средой, с данным языковым сообществом. И Ади, и Платонова могут по-настоящему понять, воспринять, оценить только люди, для которых родным является венгерский и, соответственно, русский язык.

Библиография

- БЫКОВ, Д.Л. [BYKOV, D.L.] 2012: Разговоры о главном: Эссе. Москва: АСТ: Астрель [Conversations about the Main Thing: Essays. Moscow: AST: Astrel].
- ФИЛИН, Ф.П. (ред.) [FILIN, F.P. (ed.)] 1980: Словарь русских народных говоров. Т.16. Ленинград: Наука [Dictionary of Russian Folk Dialects. T.16. Leningrad: Nauka].

Юрий ГУСЕВ
Москва, Россия
juguszev@yandex.ru

Антонина НИКОНОВА

**ДОРОГУ ОСИЛИТ ИДУЩИЙ...
В ЧЕСТЬ ОЛЬГИ СЮЧ**

**One can only understand a journey by embarking on it
In Honour of Olga Szűcs**

Abstract

The present article is devoted to a new field of research in humanities, the “hygiene of culture” and its leader Olga Szűcs. The formation of an international research community is a long and difficult process. In the course of the development of the theoretical and the empirical basis of the “hygiene of culture”, owing to Olga Szűcs’s personal qualities, the scientific and ethnic norms of a collective of researchers working in different fields of humanities have been set. The results of the research have been published in collective monographs. The paper considers Olga Szűcs’s main scholarly contributions to this field and the role she played in this project

Keywords: *“hygiene of culture”, ecology of consciousness, truth, humanitarian studies, personality, leader, collective, freedom, responsibility, philosophy of culture*

В жизни каждого человека бывают знаменательные события, которые часто изменяют взгляды человека или становятся причиной значительных перемен в его жизни. Это неслучайные случайности. Так было и со мной, когда более 10 лет назад мне позвонила Ольга Сюч и предложила встретиться. Мы встретились в кафе Дома книги на Невском проспекте в Петербурге. Эта первая встреча сразу стала лейтмотивом нашей дальнейшей дружбы и последующих научных дискуссий. С этой встречи началась научно-исследовательская траектория двух городов: Санкт-Петербурга и Будапешта в едином стремлении создать новое направление гуманитарного исследования – «Гигиена культуры». Тема исследования была предложена международному научному сообществу в 2011 году профессором Будапештского Университета И. Мадьяри-Беком. И уже в мае 2012 года в Венгерском Культурном, научном и информационном центре в Москве прошел круглый стол «Гигиена культуры – культурологический обзор». Основное содержание нового направления гуманитарных исследований кратко изложено в статье трех ведущих ученых Иштвана Мадьяри-Бека, Дмитрия Реута и Ольги Сюч [МАДЬЯРИ-БЕК и др. 2015]. Сегодня, когда весь мир оказался в ситуации проверки гуманистических доминант культуры, когда проблема выживания человека на физическом уровне (проблема здоровья) «оголила» весь спектр изменений в духовной и интеллектуальной сфере человека, новые идеи и обсуждения, консенсус и разногласия, состоявшихся тогда дискуссий, приобретают новые онтологические и аксио-



логические регистры. Сегодня все результаты научных исследований по гигиене культуры воспринимаются уже как предзнаменование последних изменений в культуре человечества. В упомянутой статье исследователи писали: «Согласно основному критерию, более или менее здоровым является то общество, которое способствует свободному самовыражению личности, направленному на развитие – выработанных и доказанных самой исторической практикой – духовных, культурных ценностей и выработку служащих этому процессу цивилизационных средств и обстоятельств. При этом единственной самоцелью определяется развитие гуманной сущности человека» [МАДЬЯРИ-БЕК И ДР. 2015]. Пришло время «собирать камни» или, вернее, остановиться и оглянуться на последние годы пройденного пути и определить значение конкретных десятилетий как «отрезков судьбы», насыщенных работой над общим проектом, приобретением новых друзей и коллег. Вероятно, не стоит говорить о достигнутом в количественных показателях. Каждая встреча научного коллектива была неповторима и осталась зафиксированной на страницах двуязычных сборников конференций, в программах встреч и в жарких обсуждениях. Много осталось в переписке на электронных страницах Интернета и, вероятно, исчезнет навсегда из актуальной памяти. Но сегодня хочется написать слова благодарности лидеру и вдохновителю проекта по «Гигиене культуры» – Ольге Сюч. Первоначально думалось, что это была утопическая и трудно осуществимая идея, непосильная для новой команды ученых. Но оказалось все сложнее и сегодня за сухими фактами отчетов мы понимаем, что стали участниками уникального научного опыта именно благодаря личностным качествам Ольги Сюч. Результаты исследований, отраженные в итоговой коллективной монографии «Гигиена культуры: теория, методология, практики», состоялись благодаря ее преданности идее и самоотверженной борьбе за консолидацию коллектива исследователей из разных стран и разных научных направлений [ТАНАТОВА И ДР. 2019]. Ольга Сюч, обладающая терпением и мудростью, непримиримо идущая к цели, смогла объединить и услышать всех нас. Подвижник и философ Ольга Сюч всегда была и остается сегодня активным участником и руководителем многих проектов Русско-Венгерских культурных центров в Москве и в Будапеште. За эти годы много сделано ею – это проведение конференций, чтение лекций, участие и организация совместно с Йожефом Горетить переводческих школ, научные поездки по России, переговоры с руководителями ВУЗов и исследовательских центров в России, подписание Соглашений о сотрудничестве и др. Но, мне бы хотелось в этот знаменательный юбилейный год выразить прежде всего благодарность и восхищение Ольге, моему замечательному другу и коллеге.

Часто, выявляя основную проблему, мы видим истинное состояние культуры и варианты возможных тенденций, альтернатив дальнейшего развития или регресса современной ситуации, но мы недооцениваем роль личности в этих процессах. Сформулированная концепция нового исследовательского направления по гигиене культуры профессором И. Мадьяри-Бекком, требовала создания коллектива единомышленников, которые смогли бы начать междис-



циплинарные исследования, сформулировать цели и задачи, терминологический аппарат, объект и предмет исследовательского поля. В новом коллективе появились свои лидеры и оппоненты, теоретики и практики, впервые встретившиеся в данном дискуссионном поле. Надо было научиться слушать и слышать друг друга. В такой ситуации роль личности особо значима и нам повезло, поскольку несомненным лидером научного сообщества стала Ольга Сюч. Высокий профессионализм и знание истории и культуры русского и венгерского народа позволили ей наладить взаимопонимание в коллективе исследователей, а широкий кругозор и помощь венгерских коллег помогли привлечь для обсуждения задач гигиены культуры не только философов и культурологов, но и искусствоведов, филологов и историков. В своей статье «Теоретические аспекты феномена одиночества в контексте гигиены культуры» она пишет: «В исследованиях в данном контексте задействованы не только исторические, общественно-научные дисциплины, но и экономические, психологические, медицинские (в том числе и психиатрические), а также и философские, эстетические науки. Контекст гигиены культуры объединяет эти дисциплины и направляет их специфические и разнообразные исследовательские ресурсы на изучение современных кризисных явлений нашей – становящейся глобальной – цивилизации» [Сюч 2014a]. Таким образом уже на первых этапах исследования был расширен круг тем и проблем изучения. Результатом стали тематические конференции и сборники статей, посвященные не только общим проблемам культуры или гуманистическим основам культуры и ее будущего, но проблемам личности, одиночества, искусства в современном мире. Следует напомнить, что личность выступает как носительница культуры, но она не может быть отождествлена лишь с культурой определенной общности. Она вмещает в себя ее часть, оставляя простор для поиска новых смыслов и путей взаимопонимания культур. Это условие создает предпосылки решения глобальных проблем современности. Личность представляет собой систему социально-духовных свойств человека, которая, генетически основываясь на природных задатках, индивидуально формируется и проявляется в разных видах деятельности и общественных отношений. Именно эти черты личности характерные для Ольги Сюч и создавали уникальную творческую атмосферу в научном коллективе исследователей по гигиене культуры. Для успешной работы нового коллектива необходимо было выработать точную стратегию и единую позицию. Этот был трудный процесс, о котором мы сегодня можем узнать из первых статей О. Сюч. В статье «Реальность как основная ценность» она пишет о том, что не бывает беспроблемных состояний общества или самого человека, «сам характер бытия во всех своих формах проблематичен», что обществу присуща постоянная борьба за решение актуальных задач, что состояния структуры и характер проблем культуры и общества могут быть разные, но «одна из самых важных задач культурологии и философии состоит в том, чтобы определить критерии оценки проблемных ситуаций» [Сюч 2014б]. Всесторонний анализ современной ситуации, осуществленный О. Сюч в своих исследованиях закладывает одну из сквозных тем по гигиене культуры – это

задача возврата к фундаментальным вопросам философского характера, к изучению современных феноменов постмодерна и абсолютизации экономической парадигмы, глобализации и информационного взрыва. Эти проблемы находят свое отражение в докладах и статьях коллег: А.С. Дриккера, Д.В. Реута, К.С. Пигрова и др. В контексте данных исследований актуальность приобретает само понятие «целостности человеческого существования» и на первый план выходит необходимость исследования и создания моделей сохранения внутреннего мира человека или экология сознания, изучение всех факторов, способствующих сохранению и трансформации человеческих качеств. Симптоматичным является и то, что в упомянутой статье, О. Сюч акцентирует наше внимание на основных позитивных психологических свойствах человека: уравновешенность, оптимизм, доверие, эмпатия, любопытство, чувство собственной значимости, креативность. Исследователь считает, что размывание ценностных характеристик перечисленных качеств современного человека создает впервые в истории человечества опасность утраты преемственности культуры [Сюч 2014б]. В то же время мы с уверенностью можем сказать, что сама Ольга Сюч обладает в полной мере всеми перечисленными позитивными качествами. Для того, чтобы объединить столь разных исследователей, обладающих своими особенностями характера и мировоззрения, надо быть не только оптимистом, но, прежде всего, уравновешенным человеком, способным принимать оптимальные решения при организации встреч и мероприятий, стараться избегать конфликтов в коллективе и между индивидами. Активная жизненная позиция Ольги, ее чувство собственной значимости как исследователя создали благоприятную атмосферу доверия между членами коллектива. С другой стороны, мы всегда ощущали ее доверие к нам всем. Оно всегда было безгранично. Следует подчеркнуть еще одну уникальную личностную черту Ольги – это умение выстроить теплые, дружеские отношения со многими из коллег. Для меня это качество было особенно значим и на всю свою жизнь я сохранил память о нескольких днях, проведенных в Будапеште в мой первый приезд в 2011 году, когда вечерами мы беседовали с Ольгой на веранде ее загородного дома. Это был редкий случай интеллектуального отдыха, который, вероятно, возможен только один раз в жизни. Это был разговор по душам о личном жизненном опыте, о семье, о научных интересах и возможных совместных проектах. Уже тогда меня поразила научная креативность Ольги, умение концентрироваться на главном и мудрое решение личных проблем и задач. Мы были едины с ней в стремлении познания реальности современной культуры, в важности понимания истины как предельной ценности человеческого опыта. Уже позже в статье «Амнистируя „Сущность”» Ольга писала: «Определение термина истина никогда не было однозначным. Критерием истины считали консенсус мнений, прагматичность в реализации цели, адекватным отражением реальности, логикой мышления, и даже умением посредством коммуникации создавать видимость истины и техниками убеждать в ней кого-либо» [Сюч 2019]. И далее она пишет о трудностях современных гуманитарных исследований, в которых «ставится знак равенства между прежде четко

разделимыми понятиями знания и мнения, истины и просто недоказанного, но прозвучавшего суждения». Так в индивидуальных, а затем коллективных дискуссиях формировался теоретический блок и принципы новых междисциплинарных исследований. Вклад Ольги Сюч в этот процесс, несомненно, один из значимых. Она впервые выделила принципы изучения гигиены культуры: «объективное описание явлений; аксиологическая составляющая, базирующаяся на гуманитарных критериях; структурированность суждений. Одним из главных пунктов этого процесса должна быть реабилитация философского подхода, возврат адекватно понимаемых понятий анализа, закономерностей истины, сущности, аксиологии, гуманно-центричности, необходимости четкого определения объекта изучения, методологии цели и задач когнитивных процессов, понятия факта» [Сюч 2018]. Основным негласным правилом исследовательского коллектива было принятие свободы выражения взглядов и точек зрения своих и других коллег. Принятие мнения другого, даже при внутреннем несогласии с ним, требовало определенного мужества и духовной силы. Поэтому тема свободы в современном мире, особенно в контексте развития актуального искусства, стала одной из обсуждаемых и значимых для гигиены культуры. Однако право на свободу всегда неразрывно связано с ответственностью человека за результаты этого права. Я думаю, что основным достижением нашего проекта явилось то, что мы все, в той или иной форме поняли и приняли в итоге свою ответственность за свободу самовыражения каждого и тем самым подошли к новому этапу развития исследований по гигиене культуры. Кризис западноевропейской культуры есть результат духовного дефицита (культурного иммунодефицита), когда утрачены практики «очищения» культуры, практики устойчивых ментальных оснований человеческого существования. Над этой ситуацией думали, обсуждали и искали пути ее решения ученые разрабатывающие теоретические и методологические основы гигиены культуры. Что ждет нас в будущем? Трудно сказать. Но первый шаг сделан, он оказался позитивным по своим результатам. Несомненно, надо искать молодых исследователей, способных «осилить» новое гуманитарное знание. И, конечно, хочется еще раз выразить искреннюю благодарность Ольге Сюч за мудрость и щедрость душевного отношения! Путь становления нового научного знания еще не пройден, но дорогу осилит идущий...

Библиография

- МАДЬЯРИ-БЕК И ДР. [MAGYARI-BECK et al.] 2015: Мадьяри-Бек И., Реут Д.В., Сюч О. Гигиена культуры как «сильная» версия ее экологии // Международный журнал исследований культуры. №1(18), Санкт-Петербург [Magyari-Beck I., Reut D.V., Szűcs O. Hygiene of culture as a "strong" version of its ecology // International Journal of Cultural Research. No.1 (18), St. Petersburg].
- СЮЧ О. [SZŰCS O.] 2014а: Теоретические аспекты феномена одиночества в контексте гигиены культуры. Феномен одиночества. Актуальные вопросы гигиены культуры: Коллективная монография. / Отв. редакторы М.В. Бирюкова, А.В. Ляшко, А.А. Никонова.– Санкт-Петербург: РХГА [Theoretical aspects of the phenomenon of loneliness in the context of cultural hygiene. The phenomenon of loneliness. Topical issues of cultural hygiene: Collective monograph. / Resp. editors Birűkova M.V., Lűsko A.V., Nikonova A.A. – Saint-Petersburg: RHGA].
- СЮЧ О. [SZŰCS O.]2014б: Реальность как основная ценность// Культура и гигиена 2. Работа продолжается. Коллективная монография. Kultúra és Higiénia 2. A munka folytatódik. – Будапешт: Kairosz Könyvkiadó [Reality as the main value // Culture and hygiene 2. The work continues. Collective monograph – Budapest Kairosz Könyvkiadó].
- СЮЧ О. [SZŰCS O.] 2018: Гигиена культуры в аспекте системного исследования // Гигиена культуры. Вопросы будущего. Коллективная монография. Будапешт: Kairosz Könyvkiadó [Hygiene of culture in the aspect of systemic research // Hygiene of culture. Questions of the future. Collective monograph Budapest: Kairosz Könyvkiadó].
- СЮЧ О. [SZŰCS O.] 2019: Амнистируя «Сущность» //Гигиена культуры. Экспертный диалог. Коллективная монография. Будапешт: Kairosz Könyvkiadó [Amnesty "Essence" // Hygiene of culture. Expert dialogue. Collective monograph. Budapest: Kairosz Könyvkiadó].
- ТАНАТОВА И ДР. [TANATOVA ET AL.] 2019: Гигиена культуры: теория, методология, практики: коллективная монография / отв. ред.: Д.К. Танатова, Т.Н. Юдина, О. Сюч. – Москва: Издательство РГСУ [Hygiene of culture: theory, methodology, practice: collective monograph / resp. ed Tanatova D.K., Űdina T.N., Szűcs O.].

Антонина НИКОНОВА
Институт философии СПбГУ
Санкт-Петербург, Россия
onina@rambler.ru



ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

LITERARY STUDIES

LITERATURWISSENSCHAFT

Алексей ПЕТРОВ – Светлана РУДАКОВА

**ЭРОТОГЕНЕЗ И ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ЛЮБВИ В ОДЕ С. С. БОБРОВА
«ЦАРСТВО ВСЕОБЩЕЙ ЛЮБВИ» (1785)¹**

**S. S. Bobrov's ode The Kingdom of Universal Love:
Erotogenesis and the phenomenology of love (1785)²**

*Посвящается 60-летию габилитированного
доктора Йозефа Горетить*

Abstract

Among the genre concepts of love formed in the poetry of the 18th century (such as the erotic political myth about the love of monarchs in hypothalamic ode, the triumph of the flesh and physiology in the priapic ode, or hedonism in the anacreontic ode), a special place is occupied by the concept of historiosophical ode. In one of the works of this genre, The Kingdom of Total Love by S. S. Bobrov, an attempt was made to combine Eros and History. The ideas of Bobrov, a freemason poet, about the origin of love go back to various myths of genesis. Another idea was that love brings light and harmony to inanimate nature, and animate nature is completely submitted to the Law of Love – the Law of the continuation of Life. In general, love appears in Bobrov's historiosophical ode as a harmonizing cosmic force.

Keywords. *S. S. Bobrov, Eros, phenomenology and philosophy of love and happiness in 18th c. Russian poetry, historiosophical ode, Freemasonry*

В рамках XVIII века, когда тема любви, по сути, и входит в русскую литературу, в последней было выработано несколько жанровых концепций любви как феномена. Начало было положено античным по происхождению жанром брачной песни, или эпиталамы. Первые «приветства брачные» были созданы еще в 1670–1680-е гг. придворным стихотворцем Симеоном Полоцким и его учениками Сильвестром Медведевым и Карионом Истоминым. В 1711 г. выходец из Саксонии магистр И. В. Паус (Paus) написал стихи (на русском языке) на обручение царевича Алексея Петровича и принцессы Шарлотты Христины Софии. Это была первая в русской поэзии эпиталама на династический брак. Эпиталамическими стихами будут отмечены помолвки и/или бракосочетания многих русских монархов, великих князей и великих княжон XVIII – начала XIX вв. (см.: [ПЕТРОВ 2013; 2015]). Самой известной эпиталамической одой этой эпохи можно считать оду М. В. Ломоносова 1745 г. –

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и РЯИК, проект «Феноменология счастья в русской литературе XVIII-XX вв.», № 20-512-23007.

² The reported study was funded by RFBR and FRLC, project № 20-512-23007 «Phenomenology of Happiness in Russian Literature of the 18th-20th Centuries».



на бракосочетание Петра Феодоровича и Екатерины Алексеевны. В ней одическая концепция монаршего брака и любви обрела законченные черты; средоточие ее составил эротико-политический миф о любви властителей, результатом которой должно стать благоденствие россиян под управлением династии Романовых (см.: [ПЕТРОВ 2011a]).

Если Ломоносов и его последователи и подражатели разработали многообразные формы «вознесения» (elevation) – попытки «представить правителя как верховное начало и наделить его сакральными качествами», «вознести государей в иную сферу мироздания, где они проявляли высшие качества, дающие им право на власть» [УОРТМАН 2002, 18–19], [ПРИКАЗЧИКОВА 2010], то один из ломоносовских учеников – И. С. Барков – перелицует «высокую» оду в «приапическую» и подвергнет пародийному переосмыслению ее топику. Любовь повернется к читателю такой стороной, которую обычно прикрывают.

Третья жанровая концепция любовного чувства была связана с анакреонтикой и гедонистической этикой (см.: [КАШТАНОВА 2014: 309–311], [РУДАКОВА–РЕГЕЦИ 2020: 51–53]). Особенно много здесь сделал Г. Р. Державин (см.: [ПЕТРОВ 2015]). Помимо реабилитации чувственных наслаждений, восторга перед красотой, стремления к счастью, в своих «анакреонтических песнях» он предлагал и философское осмысление любви.

Следующий шаг в этом направлении сделал младший современник Державина – двадцатилетний С. С. Бобров. В 1785 г. он публикует в масонском журнале «Покоящийся трудолюбец» оду «Любовь»; через двадцать лет она войдет в третью часть его собрания сочинений («Рассвет полночи...») под названием «Царство всеобщей любви» [БОБРОВ 2008]. Интенцию Боброва в ней условно можно определить как философское обоснование взаимосвязи Истории и Эроса. Возможно, что название стихотворения отсылает к «царству любви», описанному Ломоносовым в оде 1745 г. и в «Риторике», однако и бобровский и ломоносовский образы имеют единые религиозно-мистические истоки и должны быть соотнесены с христианским раем либо с хилиастическим тысячелетним Царством Божиим. В жанре торжественной оды Эдему соответствовал, как известно, «золотой век», а в масонской литературе – «царство Астреи» (см.: [САХАРОВ]). При этом христианское понимание любви Боброву остаётся чуждым. Скорее всего, в стихотворении имеют место эзотерические смыслы; не исключено, что именно ради них ученик Шварца, Кутузова, Новикова, Хераскова и написал его. В данной работе мы остановимся только на историософских аспектах содержания оды.

Первый из них может быть обозначен как «эротогенез» – развиваемые Бобровым идеи о происхождении Любви. Они эклектичны, не до конца ясны, но в целом восходят к античности и к мифопоэтической архаике. Именно оттуда поэт мог позаимствовать, например, представления о Любви как о космической силе, до которой существовал лишь Хаос:

Еще вокруг Солнцев не вращались
В превыспренних странах миры;
Еще в Хаосе сокрывались
Сии висящие шары,
Как ты, любовь, закон прияла,
И их начатки оживляла. <...>

Любовь – *изначальная сила*, которая вдыхает жизнь (ср. дальше: «как дух, разлившись в их ростках») в «творенье» («миры», «небесные светила») либо управляет им, причём по законам гармонии:

Миры горящи соблюдают
Закон твой в горней высоте;
Вертясь вокруг солнцев побуждают
Чудиться стройной красоте. –
Не ты ль их водишь хороводом?
Не ты ль их правишь мерным ходом? <...>

Легко опознаваемая здесь идея о существовании множества миров могла прийти к поэту конца XVIII в. не только из XVI в. от создателей гелиоцентрической системы, но и от античных мыслителей.

К концу стихотворения Любовь постепенно обретает черты божества («мирно Божество»), персонифицируется:

Любовь! – везде ты управляешь; –
Когда усмешку изъявляешь;
Ты мрачны тучи отженешь,
Ты воспаришь над облаками;
Иль в поле купно с пастухами
Воспляшешь, в хоровод пойдешь.

В заключительной строфе содержатся, на наш взгляд, аллюзии на мифы о священном браке – иерогамии и о рождении Афродиты:

О дочь, – от влаги первобытной
Рожденна прежде всех планет,
Дающа жизнь природе скрытной <...>.

Однако кем именно рождена Любовь, остаётся неясным; Бобров явно пытается избежать упоминаний о креационизме, сотворении мира из пустоты волей Демиурга или Словом христианского Бога.

Странным является и место пребывания Любви: «Твой трон меж Ангел и – в чете». В этой строке непонятно всё: христианские или дохристианские ангелы имеются в виду (в другом месте они названы «шестокрылатые»); о какой «чете», а значит браке, идёт речь; где стоит трон и т. д. Последняя строфа, куда входит эта строка и где говорится о Любви-«дщери», о её «полной чистоте» и

прочих, несомненно эзотерических, вещах, вообще одна из самых тёмных в стихотворении.

Второй историсофской составляющей произведения является вопрос о «функциях» Любви, о пределах её «власти». Из процитированных выше строк следует, что Любви подчинена неживая природа и что в эту последнюю, хаотичную и непросветлённую, Она вносит гармонию:

Из бездны вышедши ужасной
Собор небесных сих светил
Был смесью вновь бы несогласной,
Когда бы ты лишилась сил <...>.

Здесь же, во второй строфе, появляется образ стихии – Огонь, кующий стрелы, которыми Любовь «пронзает» всё «творенье», пролетая «великий свет и малый свет».

Безраздельной почти властью Любовь обладает над живой природой, где Она соединяет, созидает, является причиной продолжения жизни, то есть выполняет прямые свои функции:

Не ты ль в природе сопрягаешь
И мужеский и женский пол?
Не ты ли – тайный созидает
В вещах дву-родных свой престол? –
Где вьются виноградны лозы;
Где две друг к дружке жмутся розы;
Где птички вьют гнездо весной;
Где отрок мать обнимает:
Не твой ли пламень обитает
В красе их связи таковой? <...>.

Бобров делает также попытку отождествить Любовь и Добро, но, скорее, в духе античной философии и мифологии, а не в традициях христианства (ср.: [МАСЛОВА–МЕТЕЛЕВА, 93–94]). В седьмой и восьмой строфах рисуется некий «древний змий», идущий «с злобой в мир»:

Он рвет друзей, супругов узы;
Он рушит всех вещей союзы,
Он свет отъемлет, тьмит эфир.

«Змий», однако, не является воплощением метафизического зла, он символизирует разрушительные силы, существующие в природе и в человеке. Соответствующие строки отсылают всё к той же античной мифологии, например, к сюжетам о битве Тифона с Зевсом или о борьбе Любви и Вражды в учении Эмпедокла:

Туманы, бури, громы, волны
Тифоны суть, что в мир он шлет;
Мы также туч и громов полны;
И сих Тифонов он мятет. –
Он в нас, и в видиму природу
Пускает грозну непогоду. –
Издравле на лице небес
Зев адский ненавистью дышет;
Он вихрь пустив весь мир колышет,
И в нас творит стихий превес.

Успокаивает «мятущесь в бурях естество» Любовь – «мирно Божество».

Таким образом, и происхождение мира, и дальнейшее его бытие поставлены Бобровым в зависимость от Любви как гармонизирующей космической силы. В своём генезисе историософское содержание оды «Царство всеобщей любви» имело самые широкие основания: античную философию, мистические учения и естественнонаучное знание. В целом это бобровское стихотворение примыкает к традиции метафизической поэзии в европейской и русской поэзии (см., например: [ПЕТРОВ 2011б]). Метафизическая поэзия, постепенно утверждавшая себя в правах в течение XVIII в., и некоторые широкоизвестные тексты, созданные масонскими поэтами, скрывают в себе целый ряд историософских идей, в том числе связанных с Эросом. Примером метафизических стихов, содержащих данную проблематику, можно считать оду Г. Р. Державина «Христос» (1814); второй круг текстов представлен поэмой И. Ф. Богдановича «Душенька» (1783).

Библиография

- БОБРОВ, С. [BOBROV, S.] 2008: Рассвет полночи. Херсонида. В 2 т. М.: Наука, 2008. Т. 1. [Dawn midnight. Hersonida. In 2 volumes. Moscow: Nauka, 2008. Vol. 1.], 296–299.
- КАШТАНОВА, О.В. [KAŠTANOVA, O.V.] 2014: Счастье как философская категория в работах античных философов // Вестник Казанского технологического университета, т. 17, № 3 [Happiness as a philosophical category in the works of ancient philosophers. Vestnik KGTU im. A.N. Tupoleva, vol. 17, No. 3], 308–313.
- МАСЛОВА, А.Г. [MASLOVA, A.G.] – МЕТЕЛЕВА, О.А. [Meteleva, O.A.] 2021: Масонские мотивы в философской оде В. И. Майкова «Война» // Libri Magistri, № 1 (15) [Masonic motives in the philosophical ode of V. I. Maikov "War" // Libri Magistri, № 1 (15)], 87–101.
- ПЕТРОВ, А.В. [PETROV, A.V.] 2013: Брачно-свадебная поэзия в русской литературной культуре XVIII – начала XIX веков: Монография. Магнитогорск: МаГУ [Marriage and wedding poetry in Russian literary culture of the 18th - early 19th centuries: Monograph. Magnitogorsk: MaGU] 238.

- ПЕТРОВ, А.В. [PETROV, A.V.] 2011a: «Династический брак» как концепт в эпиталамических одах 1745 г. М. В. Ломоносова и И. К. Голенецкого // Художественная концептосфера в произведениях русских писателей: междунар. сб. науч. статей, Магнитогорск: МаГУ, вып. III ["Dynastic marriage" as a concept in the epithalamic odes of 1745 by M.V. Lomonosov and I.K. Golenevskij // Art conceptsphere in the works of Russian writers: Intern. Sat. scientific. articles, Magnitogorsk: MaGU, vol. III.], 11–17.
- ПЕТРОВ, А.В. [PETROV, A.V.] 2011б: «Миф творения» в «метафизических» и «физико-теологических» стихотворениях русских поэтов конца XVIII – начала XIX вв. // Вестник Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина, № 3 (32) ["The myth of creation" in "metaphysical" and "physico-theological" poems by Russian poets of the late 18th - early 19th centuries. // The Bulletin of Ryazan State University named for S. A. Esenin, No. 3 (32)], 108–129.
- ПЕТРОВ, А.В. [PETROV, A.V.] 2015: Поэтика эпиталамических циклов Г. Р. Державина 1790-х годов // Libri Magistri, вып. 1 [The poetics of the epithalamic cycles of G.R.Deržavin of the 1790s // Libri Magistri, vol. 1.], 25–41.
- ПРИКАЗЧИКОВА Е. Е. [PRIKAZČIKOVA, E.E.] 2010: Культурные мифы и утопии в мемуарно-эпистолярной литературе русского Просвещения: автореф. дис. д-ра филол. наук. Екатеринбург [Cultural myths and utopias in the memoir-epistolary literature of the Russian Enlightenment: dissertation abstract. Dr. philol. sciences. Ekaterinburg].
- РУДАКОВА С. В. [RUDAKOVA, S.V.] – РЕГЕЦИ, И. [Regéczi, I.] 2020: К вопросу изучения феномена счастья // Libri Magistri, № 3 (13) [On the study of the phenomenon of happiness // Libri Magistri, No. 3 (13)], 49–75.
- САХАРОВ, В. [SAHAROV, V.]: Царство Астреи. Миф о Золотом веке в русской масонской литературе XVIII столетия [Kingdom of Astrea. The myth of the Golden Age in Russian Masonic literature of the 18th century] // <http://archvs.org/Astrea.htm> [дата обращения: 2021.03.08].
- УОРТМАН, Р.С. [WORTMAN, R.S.] 2002: Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии, Москва: ОГИ [Power scenarios. Myths and ceremonies of the Russian monarchy, Moscow: OGI], 608.

Алексей ПЕТРОВ
Магнитогорский государственный технический
университет имени Г. И. Носова
Магнитогорск, Россия
alexpetrov72@mail.ru

Светлана РУДАКОВА
Магнитогорский государственный технический
университет имени Г. И. Носова
Магнитогорск, Россия
rudakovamasu@mail.ru



Марина ЛАРИОНОВА

**ФОЛЬКЛОР И ЛИТЕРАТУРА:
ЕЩЕ РАЗ О МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЙ***

**Folklore and Literature:
Once again about Research Methodology**

Abstract

When using the methods of analysis applied in folklore studies in literary works, narrative models and character types formed in myths, fairy tales and rituals are differentiated. Various literary characters enter into one archetypal paradigm and display the same invariant functions, properties and attributes. This makes possible the research of common traditional elements of the structure and poetics of literary works and that of the interpretation of individual literary texts in terms of the interaction of "ready-made" and individual values and rules of construction.

Keywords: *folklore, literature, myth, fairy tale, rite, archetype, paradigm, personage, symbol*

Настоящая статья, как следует из названия, посвящена проблеме взаимоотношений фольклора и литературы. Методология исследований этой проблемы напрямую зависит от того, что мы понимаем под фольклором. В современной отечественной фольклористике сложились три основные точки зрения на состав и границы фольклора. Первая была разработана и высказана в советской науке Ю.М. Соколовым. Он предложил понимать под фольклором «устное поэтическое творчество народных масс», с его специфической жанровой системой, набором сюжетов, героев, изобразительных средств, особой фольклорной поэтикой и единством стиля [СОКОЛОВ 2007: 13]. Эту позицию разделяли и продолжают разделять многие ученые.

Другая точка зрения основывается на том, что фольклор – это синкретическое явление, поэтому включает в себя танец, музыку, народный театр – духовную культуру народа. Такое расширение «области значений» фольклора, хоть и было очень существенным, так как синхронизировало научные поиски филологов, музыковедов, исследователей народного танца, все же оказалось недостаточным, поскольку не включило невербальные формы народной культуры – поверья, обычаи, мифологические представления.

Наиболее остро эта проблема была поставлена В.Я. Проппом и Б.Н. Путиловым. Категория художественности ограничила изучение нехудожественных явлений фольклора: устных рассказов, поверий и т.д. – которые отошли в сферу

* Публикация подготовлена в рамках реализации ГЗ ЮНЦ РАН, проект АААА-А19-119011190182-8.



интересов этнографии. В качестве более продуктивного предлагался исследовательский подход, изучавший и устную словесность, и традиционные народные верования, то есть мифологию. Но мифологию только очень условно можно назвать видом словесности. Поэтому в сферу внимания фольклористики было предложено включать «любые виды и формы верований, обрядов, процедур, драматических или мимических действий, техники и искусств, если их законно можно рассматривать в качестве отпрысков, манифестаций, представителей названных выше идей» [ПУТИЛОВ 2003: 30].

Эта точка зрения стала предметом широкого обсуждения современных ученых в рамках круглого стола «Что такое фольклор?», проведенного журналами «Традиционная культура» и «Живая старина» в период подготовки Первого Всероссийского конгресса фольклористов в 2005 году. Здесь был представлен весь спектр мнений по вопросу о границах понятия «фольклор». Четко обозначилась тенденция к широкому пониманию фольклора.

Современная фольклористика склоняется к тому, что фольклор – это «традиционная культура в целом» [КОСТЮХИН 2005: 3], ее художественные и нехудожественные формы, вербальные и паравербальные (акциональные, предметно-материальные и др.) способы выражения. Фольклор – это особая картина мира, складывающаяся в народном сознании в течение тысячелетий и не утратившая актуальности и ценностной значимости в наши дни.

Долгое время в решении проблемы взаимоотношений фольклора и литературы преобладал генетический подход. Поэтому филологическая наука интересовалась главным образом «родственными» связями фольклора и литературы, способами «присутствия» фольклорного материала в литературном тексте. Фольклоризм писателя объяснялся заимствованиями, в лучшем случае, переосмыслением сюжетно-фабульных или стилевых элементов фольклора. Историческому взаимодействию литературы и фольклора посвящена многотомная коллективная монография «Русская литература и фольклор», изданная Институтом русской литературы АН СССР в 70-е годы прошлого столетия.

Такой подход правомерен, когда под фольклором понимается только словесное искусство. Если фольклор возник раньше литературы, то литература вырастает из фольклора, находится с ним в отношениях преемственности. Все, что создано в фольклоре, питает литературу, переключивается в нее в виде специфических фольклорных сюжетов, мотивов, образов, словесных формул.

В рамках этой научной концепции литературоведение выработало свои принципы анализа соотношения фольклора и литературы в творчестве писателя. Сначала обычно рассматриваются биографические, литературные, идеологические, эстетические и т.д. факторы, влиявшие на формирование интереса писателя к фольклору. Затем устанавливается знакомство его с фольклорным материалом. После этого характеризуются способы обработки фольклорного материала. Принципы эти подразумевают, что «обращение того или иного автора к фольклорным средствам и образам, в том числе и к мифологическим, – всегда сознательно применяемый прием» [ДАЛГАТ 1982: 47].

Между тем существует значительный пласт литературы, где «подобные методы просто не имеют смысла, ибо особенности своеобразия художественного стиля целого ряда писателей... таковы, что они практически не использовали в своем творчестве ни устойчивой фольклорной атрибутики, ни тех специфических фольклористических приемов», которые свидетельствовали бы об их «фольклоризме» [НАЛЕПИН 2006: 261–262]. Осознание этого факта требует новых подходов к проблеме «фольклор и литература».

В работах о фольклоризме литературы последних десятилетий фольклор и литература не разводятся как диаметрально противоположные виды искусства, а сближаются типологически и структурно, и оказывается, что «в ряде случаев фольклорная традиция ... более продуктивна в литературе, нежели в фольклоре» [МЕДРИШ 1980: 14].

Современные исследователи, как нам кажется, преодолевают искушение «противопоставить процессы созидания и творения процессам воссоздания и воспроизведения» [БРИЦЫНА 2006: 42]. На смену «принципу сменяемости» в понимании духовной культуры приходит «принцип наслаивания» [ТОЛСТОЙ 1995: 46]. Многие современные ученые убеждены, что фольклорные и литературные произведения строятся во многом на общих принципах композиции и структурирования текста. Все большее распространение получает мысль Д.Н. Медриша, что фольклор и литература являются двумя подсистемами, составными частями одной метасистемы – русской художественной словесности [МЕДРИШ 1980: 11].

Любой писатель одновременно является носителем национальной ментальности, то есть тех самых форм вербальной и невербальной народной культуры, о которых мы говорили выше. Следовательно, и как художник, и как человек он естественным образом впитывает и литературную, и народную традиции: не только письменную и устную словесность, но и обычаи, верования, суеверия и т.д. – характерное для его культуры мировоззрение, причем в формах, в том числе и художественных, характерных для этой культуры. Фольклор и литература оказываются не только подсистемами словесности, но при этом еще и подсистемами национальной культуры в целом, по-разному, но часто очень похоже представляющими одни явления. Речь идет о своеобразном «билингвизме» культурной традиции.

Традиционная культура является фольклорным «кодом» литературы. Установить факт ее наличия, показать, как она живет в новом художественном облике, как преобразуется в произведении и преобразует его, – вот что интересно в аспекте нового подхода. Речь не идет ни о влиянии, ни о заимствовании. Сознательная воля автора часто не является определяющей. Литература не всегда сознательно оперирует тем, что сформировалось еще в коллективном творчестве. Это язык, на котором говорит художественная словесность, что-то добавляя, что-то забывая, но в целом оставляя его неизменным. Мы говорим о том типе фольклорно-литературных отношений, когда «фольклорные элементы, не вступая с литературой в прямые контакты, выступают по отношению к литературному процессу в роли своеобразных ферментов» [МЕДРИШ 1983: 9].

Фольклор и литература, по нашему глубокому убеждению, переплетены так тесно, что говорят на одном языке – языке культуры. Многое предлагаемое литературой есть индивидуальное отражение и преломление общих генеральных линий развития культуры, культурных парадигм.

Возникновению фольклора как эстетического и не только эстетического явления способствовала развернутая, все больше обретающая эстетические свойства мифологическая система, которую появление фольклора не отменило. Широкое понимание фольклора базируется как раз на осознании того, что «фольклор ... формировался в недрах мифологии, вырос из нее, питался ею и на всем пути своей истории не мог расстаться с этим наследием» [ПУТИЛОВ 2003: 71–72]. Из всех фольклорных явлений теснее всего связаны с мифологией сказка и обряд. Таким образом, миф, сказка и обряд образуют единый структурно-семантический комплекс, эксплицитно живущий в фольклоре и имплицитно – в литературе.

В литературе этот комплекс присутствует двояко: в виде традиционных культурных представлений и в виде готовых словесных, жанровых, стилистических и др. форм, то есть художественного языка, которым, трансформируя его, пользуется литература. Один и тот же мифологический субстрат, попадая в фольклор или литературу, получает специфические свойства, но частично сохраняет исходную структуру и семантику, имеющую архетипическое происхождение и значение.

Современные авторы понимают под архетипом наиболее общие изначальные мотивы и образы, лежащие в основе любых художественных структур, «единицы некоего “сюжетного языка”» [МЕЛЕТинский 1994: 5]. Реализуясь в тексте, фольклорном или литературном, архетип создает сходные художественные образы. Эти образы формируют класс единиц, объединенных общими признаками, вызывающих одинаковые ассоциации, противопоставленных другому классу единиц, то есть архетипическую парадигму. На практике все образы, мотивы и персонажи – единицы такой парадигмы – представляют собой варианты архетипа-инварианта.

Парадигма обладает еще одним свойством: элементы выделяются в класс по наличию общего признака, но и сам признак закрепляется у этих элементов и всякий новый элемент наделяется таким признаком, независимо от воли писателя.

Так, анализ «любовного треугольника» в литературных произведениях, позволил нам сделать вывод, что эта сюжетная коллизия во всех рассмотренных произведениях имеет черты архетипического сюжета похищения царевны змеем и спасения ее героем, развернутого в своих повествовательных возможностях в сказке. Черты архетипической инвариантной конструкции проявляются в том, что персонажи, образующие треугольник, наделяются функциями, свойствами и атрибутами первообразов.

Персонаж, условно названный нами «змей», выполняет функции вредительства, то есть похищения «царевны» или соблазнения, охлаждения, боя с «героем» и бегства. Он обладает противоречивым характером, что проявляется в контрастной портретной характеристике, гордыней (иногда богоот-

рицанием), «чужестью», красноречием, гибельностью для «царевны». Атрибутами «змея» являются огонь и дорога, часто чужеземное платье. В эту парадигму включаются Онегин («Евгений Онегин» А.С. Пушкина), Князь («Русалка» А.С. Пушкина), Жених («Жених» А.С. Пушкина), Печорин и Казбич («Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова), Рудин («Рудин» И.С. Тургенева), Вронский и Каренин («Анна Каренина» Л.Н. Толстого), Бессонов («Надежда Николаевна» В.М. Гаршина), Лихарев («На пути» А.П. Чехова), Вершинин («Три сестры» А.П. Чехова), Борис («Гроза» А.Н. Островского), Лихонин и Симановский («Яма» А.И. Куприна) и др.

Персонаж, условно названный нами «царевна», выполняет функции нарушения запрета, увлечения, предчувствия, ощущения страха и вины, болезни, смерти. Свойства «царевны»: склонность к самопожертвованию, кротость, молчаливость, но одновременно сильный характер, особая портретная характеристика, рукоделие. Атрибуты: цветы, золото. В эту парадигму включаются пушкинские героини Татьяна, Дочь, Наташа, лермонтовская Бэла, тургеневская Наталья Ласунская, Анна Каренина, Надежда Николаевна Гаршина, героини «Ямы» Куприна, чеховские Иловайская и Маша и др.

Функциями персонажа, условно названного нами «герой», являются спасение «царевны» от власти «змея», поединок со «змеем», вступление в брак с «царевной» или стремление к этому; свойствами: стационарность в пространстве, временное отсутствие активности, физическая или иная сила, застенчивость, «детскость». Таковыми являются муж Татьяны, Волынский в романе Тургенева, Левин, Лопатин в повести Гаршина и др.

Эта сюжетная схема может реализовываться в литературном произведении в полном виде либо с редукцией функций, свойств и атрибутов одного участника или перенесением их на другого. Так, отсутствие «героя» определяет смерть «царевны», а перераспределение ролей ведет к трансформации традиции или даже пародированию ее [ЛАРИОНОВА 2006].

Еще одно любопытное наблюдение. В противовес убеждению о непознаваемости и иррациональности символа можно предложить достаточно объективный метод его анализа: выявление первичных значений символа или образующих его мифологем, которые сложились в мифе и фольклоре, и демонстрация их художественных потенций в конкретных литературных произведениях. На наш взгляд, художественный символ формирует комплекс своих значений не в пределах какого-то произведения, а гораздо раньше, в истории культуры, иногда очень отдаленной от писателя и читателей, в тех «внелитературных факторах», о которых говорил Р. Барт и которые позволяют осуществлять анализ произведения «исходя из определенных логических моделей» [БАРТ 1987: 363–364]. Более того: символом может стать любой предмет и любое явление, но в этом случае к прямому их значению и даже к окказионально-символическому присоединятся традиционные для культуры символические значения, позволяющие опознать и декодировать этот предмет или это явление как символ, раскрыть хранящуюся в нем «мнемоническую программу текстов и сюжетов» [ЛОТМАН 1992: 192].



Символ имеет архетипическое инвариантное ядро, но в каждом конкретном случае он представляет собой вариант инварианта, причем его «прошлые» смыслы иногда нелегко восстанавливаются. Символ может иметь множество значений. Но это множество значений имеет границы как варианты одного инварианта. «Не-знаю примеров для калины – веселья», – писал А.А. Потебня [ПОТЕБНЯ 2000: 30].

Символ шире мифологемы, он может включать в себя несколько мифологем, которые, сливаясь в художественном образе, формируют его многослойный смысл. Можно даже говорить о «непроизводном» символе (например, круг), основывающем свою семантику на одной мифологеме, и «производном» символе, включающем несколько мифологем или несколько значений мифологемы, как они сформировались в культуре.

Обращение к символике пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» убеждает, что чеховские символы только «маскируются» под «рядовые» детали предметного мира» [ЧУДАКОВ 1971: 172]. На самом деле они являются элементами архетипической парадигмы. Анализ центрального символа пьесы путем разложения его на мифологемы и выявления заключенных в нем архетипических представлений и растительной семантики (дерево, вишня, сад, цветение) позволяет утверждать, что в пьесе отражена идея непрерывности, цикличности жизни, смерти и возрождения. Этот вывод проясняет многие неоднозначно толкуемые сюжетные элементы пьесы: систему персонажей, образы пространства, особенности временной (линейной и циклической) организации, отдельные эпизоды, например, вырубку сада или смерть Фирса. Фольклорно-мифологический подход выявляет символическое значение и других образов пьесы: звука лопнувшей струны, бала у Раневской во время торгов и т.д. Все они амбивалентны и отражают генеральную смысловую установку на круговорот и смену разрушения и обновления жизни. Символ и заложенные в нем значения позволяют также прояснить жанровую природу пьесы, довериться авторскому определению ее как комедии, поскольку разрушение в ней сменяется возрождением; таким образом, структура и семантика символов «задают» интерпретацию чеховской пьесы;

Творчество А.П. Чехова является ярким примером непродуктивности отыскивания в литературе явных следов «фольклоризма»: цитат, фольклорных сюжетов и образов, стилизации. Другой же подход, обнаруживающий общность фольклора и литературы, наличие и функционирование в них сходных художественных принципов и структурных элементов, соединение и взаимодействие традиционного и индивидуального в творчестве писателя, оказывается, по нашему мнению, гораздо более результативным. Анализ различных по времени создания и жанру произведений Чехова показал, что

а) многие, особенно ранние, рассказы Чехова имеют кумулятивное строение, как некоторые виды народных сказок. Кумуляция позволяет «разомкнуть» повествование, сделать сюжет длящимся бесконечно, то есть открывает возможности типизации при лаконизме формы. Кроме того, кумуляция служит средством создания комизма и анекдотичности чеховских рассказов;

б) фольклорная сюжетная основа произведений писателя часто выступает не в прямом, а в «обращенном» виде, то есть ей придается противоположный смысл при сохранении структуры. Это существенно затрудняет ее выявление в чеховских произведениях. С другой стороны, анализ «обращенных» фольклорных элементов позволяет говорить о своеобразной игре писателя с традицией, с архетипическими парадигмами. «Обращение» мифа, сказки и обряда является средством создания комического и дает возможность постановки «вечных» экзистенциальных вопросов и непреодолимости антиномий человеческого бытия;

в) включение пьесы «Три сестры» в ассоциативное поле сказки позволяет увидеть процесс трансформации фольклорного материала в ходе индивидуального творчества. Сказка здесь является не притягивающим, а отталкивающим началом. «Обращение» всего комплекса сказочных мотивов, образов и приемов создает художественное явление, прямо противоположное прототипу, – антисказку, сказку о несостоявшейся сказке.

г) повесть «Степь» в аспекте архетипических парадигм может быть рассмотрена как рассказ о взрослении героя через путешествие, одиночество, испытания, преодоление себя и обстоятельств, то есть как отражение в литературном произведении древних обрядов инициации. В этом смысле любое пространство путешествия приобретает в литературе хтонические черты, а любое повествование о становлении человека обнаруживает структурно-семантические следы инициации;

д) выявление элементов традиционной культуры в творчестве Чехова позволяет лучше понять неповторимость его творческой манеры, увидеть его особое место в литературе рубежа XIX–XX веков, еще классической, но уже рождающей новые художественные формы.

Художественная литература, при всем ее многообразии, все же не полностью свободна в индивидуальном вымысле писателей. Этот вымысел опирается на определенные структурные принципы, возникшие в глубокой древности и существующие на всем протяжении развития словесного искусства.

Фольклор нового времени развивался в тесном взаимодействии с литературой. Никакого «чистого» фольклора, принадлежащего исключительно крестьянской среде и бытующего исключительно в ней, в XIX веке уже не было. Нефольклорный писатель – писатель, не укорененный в традициях национальной словесности, живущий вне своей культуры, – это какой-то гомункулус, выращенный в колбе, что совершенно невозможно.

В конечном счете полученные нами результаты могут способствовать выявлению универсальных приемов и способов сюжетообразования, законов литературной формы, благодаря которым литература сохраняет свое внутреннее единство и тождественность устной традиции и самой себе на всех этапах исторического развития.

Библиография

БАРТ, Р. [BART, R.] 1987: Критика и истина. В кн.: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Москва: 349–422 [Criticism and truth. In the book: Foreign aesthetics and theory of literature of the XIX–XX centuries. Moscow: 349–422].



- БРИЦЫНА, А.Ю. [BRICYNĀ, A.Ū.] 2006: Фиксации повторных исполнений и некоторые аспекты теории традиции. В кн.: Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Т. II. Москва: 42–50 [Fixation of repeated performances and some aspects of the theory of tradition. In the book: The First All-Russian Congress of Folklorists. Т. II. Moscow: 42–50].
- ДАЛГАТ, У.Б. [DALGAT, U.B.] 1982: Фольклор и современный литературный процесс. В кн.: Фольклор: Поэтика и традиция. Москва: 34–48 [Folklore and modern literary process. In the book: Folklore: Poetics and Tradition. Moscow: 34–48].
- КОСТЮХИН, Е.А. [KOSTŪHIN, E.A.] 2005: Образ фольклора // Живая старина [The image of folklore // Living antiquity], 2005/3: 2–4.
- ЛАРИОНОВА, М.Ч. [LARIONOVA, M.Ĉ.] 2006: Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. Ростов-на-Дону: Издательство РГУ [Myth, fairy tale and ritual in Russian literature of the 19th century. Rostov-on-Don: Publishing House of the Russian State University].
- ЛОТМАН, Ю.М. [LOTMAN, Ū.M.] 1992: Избранные статьи: в 3 т. Т.1. Таллинн: Александра [Selected articles: in 3 volumes. Vol. 1. Tallinn: Alexandra].
- МЕДРИШ, Д.Н. [MEDRIŠ, D.N.] 1980: Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. Саратов: Издательство Саратовского университета [Literature and folklore tradition. Questions of poetics. Saratov: Saratov University Press].
- МЕДРИШ, Д.Н. [MEDRIŠ, D.N.] 1983: Взаимодействие двух словесно-поэтических систем как междисциплинарная теоретическая проблема. В кн.: Русская литература и фольклорная традиция. Волгоград [The interaction of two verbal-poetic systems as an interdisciplinary theoretical problem. In the book: Russian literature and folklore tradition. Volgograd]: 3–16.
- МЕЛЕТинский, Е.М. [MELETINSKIĪ, E.M.] 1994: О литературных архетипах. Москва: РГГУ [About literary archetypes. Moscow: RGGU].
- НАЛЕПИН, А.Л. [NALEPIN, A.L.] 2006: Возвращенное литературное наследие XX века: фольклористические аспекты. В кн.: Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Т. II. Москва: 261–270 [Returned literary heritage of the XX century: folkloristic aspect. In the book: The First All-Russian Congress of Folklorists. Т. II. Moscow: 261–270].
- ПОТЕВНЯ, А.А. [POTEVNĀ, A.A.] 2000: Символ и миф в народной культуре. Москва: Лабиринт [Symbol and myth in folk culture. Moscow: Labirint].
- ПУТИЛОВ, Б.Н. [PUTILOV, B.N.] 2003: Фольклор и народная культура: In memoriam. Санкт-Петербург: Петерб. Востоковедение [Folklore and Folk Culture: In memoriam. St. Petersburg: Petersburg Oriental Studies].
- СОКОЛОВ, Ю.М. [SOKOLOV, Ū.M.] 2007: Русский фольклор. 3-е изд. Москва: Издательство Московского университета [Russian folklore. 3rd ed. Moscow: Moscow University Publishing House].
- ТОЛСТОЙ, Н.И. [TOLSTOĪ, N.I.] 1995: Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. Москва: Индрик [Language and Folk Culture: Essays on Slavic Mythology and Ethnolinguistics. Moscow: Indrik].
- ЧУДАКОВ, А.П. [ĈUDAКOV, A.P.] 1971: Поэтика Чехова. Москва: Наука [Poetics of Chekhov. Moscow: Nauka].

Марина ЛАРИОНОВА
Южный научный центр Российской академии наук,
Ростов-на-Дону, Россия
larionova@ssc-ras.ru
ORCID ID 0000-0002-2955-2621



Ирина БЕЛЯЕВА – Александра СЕНИЛОВА

**РОМАН ИВАНА ГОНЧАРОВА «ОБЫКНОВЕННАЯ ИСТОРИЯ»
И ПРОБЛЕМА «ПЕТЕРБУРГСКОГО ТЕКСТА»****Ivan Goncharov's novel "A Common Story"
and the problem of the "Petersburg Text"****Abstract**

The article raises the question about the nature of the "Petersburg Text" in the novel "A Common Story", about its correlation with the general body of the "Petersburg Text" of Russian literature and about its individual meanings in Goncharov's prose. Various levels of the "Petersburg Text" are considered: the expression of the category of the "inner state" of the hero, as well as culture and nature. It is concluded that Goncharov's novel does not fully fit into the mainstream of the "Petersburg Text" of Russian literature but adopts the basic principles of its construction, and also has great potential for the semantic increments of the individual local Petersburg dictionary, which is determined by Goncharov's use of irony and symbols.

Keywords: *Goncharov, "A Common Story", Petersburg, "Petersburg Text", locus, province, irony*

Центром художественного пространства в романах Гончарова оказывается мир провинциальный, однако само пространство им не ограничивается. Особенно это касается первого романа писателя – «Обыкновенной истории», основное действие которого происходит в Петербурге. Исследователи справедливо обращали внимание и на «физиологический» ракурс его изображения у Гончарова [ЦЕЙТЛИН 1950], и на преемственность по отношению гоголевско-лермонтовским традициям, и на подчиненность логике «романа воспитания» [КРАСНОЩЕКОВА 1997]. Однако собственно проблема «петербургского текста» в том объеме значения этого понятия, который был определен В.Н. Топоровым [ТОПОРОВ 2009], на материале прозы Гончарова не ставилась. Не случайно сам ученый, труды которого по «петербургскому тексту» русской литературы содержат несколько важных отсылок к гончаровским романам [ТОПОРОВ 2009: 661, 672, 732], отмечал, что вклад Гончарова в формирование петербургского «сверх-текста» пока не оценен по достоинству.

Очевидно, что вопрос этот назрел и подступы к нему тоже обозначены. Так, в работах Н.Н. Старыгиной [СТАРЫГИНА 2009; СТАРЫГИНА 2012] активно используется сама категория «петербургского текста», правда, в широком значении. В исследовании же В.А. Доманского говорится о Петербурге в семиотическом ключе и выделяются четыре подсистемы в «пространственно-пластическом образе города» [ДОМАНСКИЙ 2013: 49]: проспект (улица) – площадь – парк (сад) – река (канал) с набережной. В.А. Доманский признает, что вопрос



о «петербургском тексте» у Гончарова только обозначен и требует изучения, причем на разных уровнях – культурологическом, геодезическом, архитектурном, топонимическом и мифологическом. Последнее особо важно для решения проблемы «петербургского текста» в ее классическом понимании. В этой связи хотелось отметить особое значение работы В.Н. Ильина «Продолжение “Мертвых душ” у Гончарова», впервые опубликованной в Париже в 1963 году, который в «Обыкновенной истории» услышал эсхатологические смыслы, связанные с «адскими» значениями города [Ильин 2012], коррелирующими с мрачной стороной мифа о городе, которому «быть пустым» [Топоров 2009: 647].

В настоящее время назрела необходимость понять, как Петербург Гончарова, в том числе представленный в первом романе писателя, относится к петербургскому «сверх-тексту», что не тождественно ни понятию «петербургская литература», ни Петербургу как «образу в литературе». Петербургский «Сверх-текст» отличается установкой на обращение к «уже описанному прецеденту, к цитате, аллюзии, пародии» [Топоров 2009: 670] и обладает своим словарем. В этом смысле важно, что в лексико-мотивную структуру «Обыкновенной истории» оказывается вплетен пушкинский реминисцентный план, звучат гоголевские и лермонтовские интонации, стоящие у истоков формирования «петербургского текста», единство корпуса произведений которого обеспечивается «языковым кодированием основных составляющих» [Топоров 2009: 693] и особым мифопоэтическим восприятием роли северной столицы в контексте русской истории. «Для пришельцев из вольной России, – пишет В.Н. Топоров, – этот город казался адом», «Петроград» таинственен и двойственен, так как «здесь совершилось насилие над природой и духом» [Топоров 2009: 688].

В романе Гончарова «Обыкновенная история» взаимодействуют темы и мотивы, традиционные для корпуса «петербургских текстов»: Петербург как лишенное поэзии место, подавляющее «маленького человека», мотивы искусственности и фальши, горя-безнадежности, эсхатологические мотивы. Однако важно определить, соответствует ли «Обыкновенная история» не только предметно-качественной, но и языковой парадигме «петербургского текста», что и станет основной задачей нашего исследования.

«Объектный состав» «петербургского текста», как отмечает В.Н. Топоров, включает в себя определенные «природные», «культурные» явления и «душевные» состояния [Топоров 2009: 633]. В тексте «Обыкновенной истории» оказываются значимы слова-«сигналы»¹ из всех категорий. Категория «душевных» состояний Александра Адуева представлена наиболее полно и разнообразно, так как она является особо значимой в центростремительной структуре романа.

В тексте «Обыкновенной истории» последовательно встречаются такие сигналы «петербургского текста», как «тоска», «душно», «грусть», «не замечать», «ужас», «новая жизнь», «предаваться мечтаниям»: «Еще более взгрустнется

¹ Под словами-«сигналами», или «маркерами» мы понимаем слова из локально-петербургского словаря (словаря «петербургского текста»), представленного в исследовании В.Н. Топорова.

провинциалу, как он войдет в один из этих домов... эх, грустно!» [ГОНЧАРОВ 1997, 206. Выделено здесь и далее в подобных примерах нами. – И. Б., А. С.], «... на него наводили тоску эти однообразные каменные громады», «Вот о какой любви мечтал он: о сознательной, разумной...» [ГОНЧАРОВ 1997: 204, 360]. Однако в романе имеют место и семантические приращения основных знаков «петербургского текста», характер которых необходимо определить, а также уяснить характер их соотношенности к устоявшейся семиотической системе.

В.Н. Топоров делит все слова-«сигналы» словаря «петербургского текста» на «положительные» и «отрицательные». В «Обыкновенной истории» мы видим, что Александр испытывает характерные для находящегося в Петербурге героя чувства: жар, еле выносимую радость, одиночество, мечты, ощущение свободы, болезни и т. д., но их трактовка не всегда традиционна, что объясняется у Гончарова стилиобразующей функцией иронии [ГРОДЕЦКАЯ 2013]. Она подчас переворачивает значение слова или выражения, вкладывает в него одновременно два противоположных смысла. Этот прием позволяет в одном высказывании отразить двуплюсность трактовки явления (взгляд дяди и племянника).

Для «петербургского текста» горячка, жар, сумасшествие – «отрицательные» состояния, а у Гончарова так определяется любовь или сильная радость Александра: «... весь пар выпустил! Ты сумасшедший!» [ГОНЧАРОВ 1997: 237], – говорит дядя. В рамках системы ценностей Петра Ивановича чрезмерная эмоциональность, влюбленность чреваты глупостями, следовательно, опасны и нежелательны. В общепринятом же восприятии и в восприятии Александра любовь – «положительное», светлое чувство. Соответственно, сумасшествие воспринимается в переносном смысле – как сумасшествие от любви, в чем мы видим семантическое приращение.

Слова-«сигналы», характерные для «петербургского текста» русской литературы, иногда используются Гончаровым как способ метафорически передать силу чувства, но не само это чувство: «но он схватил руку опять и начал целовать с жаром», «... с жаром начал Александр», «взял с лихорадочным трепетом ноты с пюпитра» [ГОНЧАРОВ 1997: 262, 238, 260]. Метафора сумасшествия выражает не просто симпатию, а любовь-страсть. О подобном эффекте писала А. Молнар, которая справедливо полагала, что у Гончарова «происходит реинтерпретация предыдущих знаковых комплексов и создание новой поэтической семантики» [МОЛНАР 2012: 50].

Однако «реинтерпретация» не приводит читателя к совершенно иному пониманию лексемы. В рамках новой поэтической семантики Гончаров регулярно прибегает к **приему выстраивания рядов контекстных синонимов**. К словам-«маркерам» из общего корпуса «петербургского текста» романист «добавляет» свои слова-метафоры так, что они находятся в отношении свободного варьирования. Вот некоторые контекстуальные синонимичные выражения, которые описывают состояние влюбленности (собственно гончаровские семантические находки обозначены курсивом):

Слова-«сигналы» «петербургского текста» русской литературы	«Обыкновенная история»
1. Как сумасшедший; Быть принятым за сумасшедшего;	Александр вбежал утром к дяде как сумасшедший весь пар выпустил! Ты сумасшедший! И как сумасшедшие смотрят или еще хуже... <i>Вот теперь и будешь прыгать и скакать дня три как помешанный...</i> <i>Ради бога, не предавайся экстазу...</i> И не Александр сошел бы с ума от нее... Вы с ума сошли! – отвечала она. ... <i>рассудок мой угасает с каждым днем...</i> ... то есть по-твоему, как сумасшедшие... ... <i>у меня нет теперь ни искры рассудка.</i>
2. Бред;	Бредишь , милый. Ты теперь в бреду .
3. Жар; Лихорадочное состояние;	... тебе не втолкуешь: ты в горячке . Горячка прошла , но мука его удвоилась. ... а сами вы дрожали как в лихорадке...

Подобное использование слов в непривычных для них значениях и контексте, с одной стороны, через языковой портрет формирует представление о мировоззрении дяди, с другой – вызывает комический эффект. На протяжении практически всего романа комический эффект поддерживается сменой стилистических регистров. Но постепенно манера речи дяди ассимилирует речь племянника: процесс воспитания через разочарование на лексическом уровне выражается использованием дядюшкиных языковых формул. Ср.: «тебе не втолкуешь: ты в горячке» [ГОНЧАРОВ 1997: 248], «мне тяжело, я точно болен» [ГОНЧАРОВ 1997: 293].

У слова «болезнь», входящего в локально-петербургский словарь со значением «физический недуг», в тексте раннего романа Гончарова выделяются несколько дополнительных коннотаций. Во-первых, глагол «болеть» является частью литературного штампа: «*болело и ныло сердце от стычек розовых его мечтаний с действительностью*» [ГОНЧАРОВ 1997: 231] – таким поэтическим образом дается характеристика разочарованию. Во-вторых, болезнь, как и сумасшествие, жар, сопоставляется с любовью: «*сердца сладко и вместе как-то болезненно ныли*» [ГОНЧАРОВ 1997: 261]. Речь идет об Александре и Наденьке

Любецкой. – И. Б., А. С.], «нет: ты был **болен**, а теперь начинаешь выздоравливать» [ГОНЧАРОВ 1997: 293. Разговор дяди с Александром после расставания с Наденькой. – И. Б., А. С.].

В то же время внутреннее состояние Александра амбивалентно, он воодушевляется, глядя на «фасадный» Петербург, ощущает себя «гражданином нового мира» [ГОНЧАРОВ 1997: 206]. В.Н. Топоров указывает на то, что смена состояний героев в «петербургском тексте» происходит стремительно [ТОПОРОВ 2009: 672]. Этому наблюдению в «Обыкновенной истории» соответствует момент приезда провинциала в столицу: «... **новая жизнь** отверзала ему объятия и манила к чему-то неизвестному» [ГОНЧАРОВ 1997: 206], что фиксирует как концептуально важное слово-«сигнал» в романе Гончарова сам исследователь [ТОПОРОВ 2009: 672]. Однако Гончаров дополняет общую систему значений этого выражения своим смыслом, используя слово-сигнал в синтагматически схожей конструкции: «ты начал *стороной* говорить о том, что вот-де перед тобой открылся **новый мир**» [ГОНЧАРОВ 1997: 239]. Словом, выражение «новый мир» может выступать как контекстным синонимом к «новой жизни» – «Александр *знакомился с этим новым* для него **миром**» [ГОНЧАРОВ 1997: 226], так и содержать дополнительные значения, например, близкие дантовской системе координат [см.: БЕЛЯЕВА 2017], что неизбежно чревато семантическим приращением.

Процесс творчества и любовь воспринимаются Александром как созидательные действия, отсюда формулировки: «он называл это *творить особый мир*», «точно сотворил себе из ничего какой-то мир», «он опять стал *творить особый мир*» [ГОНЧАРОВ 1997: 265, 336]. Таким образом, выражение «творить особый мир» составляет антитетическую пару к фразам «быть сумасшедшим», «быть в горячке», «бредить». Данный случай – пример «прагматической перекодировки», так как «реализуется возможность стилистически различного повествования» [ЛОТМАН 2018: 66] об одном объекте.

Семантическое приращение вызвано еще и «литературностью», характерной для речи Александра, который в своем творческом развитии будто проходит этапы современной ему литературы [см.: КРАСНОЩЕКОВА 2008: 153]. Такие чувства, как тоска, грусть, одиночество – это черты романтической личности. «Положительное» ощущение свободы, согласно В.Н. Топорову, у героя возникает в ситуации прощания с мечтами и прошлым, как в сцене сжигания тетрадей: «– Ух! – промолвил Александр, – я свободен!», однако потом оно переходит в «сон души»: «Мне душно, больно... тоска, мука!» [ГОНЧАРОВ 1997: 344, 285, 309]. Автор уже в начале романа намечает возможность будущей апатии: «... он **малый покойный**» [ГОНЧАРОВ 1997: 211], – говорит дядя о племяннике через несколько месяцев после его приезда.

«Быть спокойным» в семантике «петербургского текста» отнесено к «положительной» подкатегории. «Тогда Александр ... уносился мысленно в место **злачно**, в место **покойно**, где нет ни бумаг, ... ни вицмундиров, где царствуют **спокойствие**» [ГОНЧАРОВ 1997: 251], – таково у Гончарова описание идиллического локуса, в котором разворачивается любовь молодых людей. Тишина и

размеренное спокойствие дома Любецких противопоставлены напряженному движению в столице.

Помимо подобных значений, у Гончарова состояние спокойствия представлено еще с трех ракурсов. Во-первых, как качество «делового человека»: «Петр Иванович, **по обыкновению**, выслушал это известие **покойно**...» [ГОНЧАРОВ 1997: 194]. Для дяди покой равензначен комфорту, обеспеченному здравомыслием. Во-вторых, спокойствие сопутствует взрослению. Из психологического портрета Наденьки, после ее встречи с графом, тоже всегда сдержанным, как Петр Иванович, уходит динамика. Сравним две характеристики: «Ее физиономия **редко оставалась две минуты покойно**» [ГОНЧАРОВ 1997: 253], – говорится в начале; «Мать приняла его радушно, **Надинька – покойно**, граф – вежливо» [ГОНЧАРОВ 1997: 287] – речь идет о визите Александра в гости к Любецким для объяснения. В-третьих, это может быть признаком угасания человеческой личности: «один, вдалеке от толпы, я **одревенел**» [ГОНЧАРОВ 1997: 414]. «Мертвое спокойствие» («Дай мне это мертвое спокойствие» [ГОНЧАРОВ 1997: 285]), выраженное метафорой одревенения, противопоставлено в образной системе романа чувству полноты жизни. Вновь мы видим различие трактовок: в системе координат Александра «покойно = бесчувственно», в дядюшкиной – «покойно = разумно, приятно». В большинстве случаев «кодирующая система», транслирующая дядюшкино мировоззрение, и классификация в рамках локально-петербургского словаря совпадают.

Александр, узнав о свадьбе дяди, удивляется: «**И вы так покойны!** ... так **адски холодно рассуждаете о любви!**» [ГОНЧАРОВ 1997: 242]. «Покой» и «холод» становятся в его речи контекстными синонимами. Восприятие спокойствия исключительно как безразличия не отражает полноты этого состояния, а показывает отношение к нему молодого человека, переживающего определенные эмоции.

Построение высказываний как формул с определенным набором компонентов, «кодировость» языка позволяет Гончарову через замену одной «переменной» выразить трансформацию мышления героя. В упрощенном виде повествование представляет: 1) набор ситуаций-испытаний; 2) героя; 3) многогранную оценку ситуации. Приведем пример с заменой третьего компонента: по приезде в столицу Александр, знакомясь с городом, неловко чувствует себя без спутника рядом, о чем горит Петру Ивановичу («**одному грустно в толпе, дядюшка**» [ГОНЧАРОВ 1997: 207]); устав от отношений с Юлией Тафаевой, он осознает, что «**свобода в обширном, высоком смысле значит – гулять одному!**» [ГОНЧАРОВ 1997: 376]. Так, возникает корреляция понятий «одинокость» и «свобода».

Исследователи отмечали условность пространства романа [Гузъ: 2001; Старыгина 2009]. Не удивительно, что **категория природы** (в рамках «петербургского текста») представлена в первом романе Гончарова слабо и больше перенесена в метафизическую плоскость. Природная лексика в прямом значении встречаются только в описании провинции или пригорода: «с **последним лучом солнца исчезла надежда; она (Лиза. – И. Б., А. С.) заплакала**» [ГОНЧАРОВ

1997: 405]. В остальных случаях они практически всегда обозначают не реальный пейзаж, а пространство в воспоминаниях или абстрактных размышлениях. Например, «мрак» у Гончарова возникает не от темноты ночи, а от страха перед утратой личностных сил и стремлений: «ведь уж нет ничего: ... **мрак**, пустыня; что тогда будет жизнь?» [ГОНЧАРОВ 1997: 337].

Писатель поэтизирует события и человеческие реакции через их сравнение с природными явлениями. Слово «туман» у Гончарова встречается в роли развернутой метафоры неизвестного будущего: «Зачем же так сильно и слепо влекло меня вдаль, в туман, на неровную и неизвестную борьбу с судьбой?», «будущее было одето туманом», или внутреннего смятения человека – «... у меня голова точно в тумане» [ГОНЧАРОВ 1997: 392, 389, 289]. Также употребляется производный глагол «отуманить» в значении «усложнить, отягчить»: «Сначала глаза его отуманились страхом» [ГОНЧАРОВ 1997: 252].

В категориальном словаре природы «петербургского текста» кодовыми являются слова «пар», «ветер», тоже ни разу на протяжении всего текста романа не употребленные в прямом значении. Слово «ветер» присутствует обычно в устойчивых выражениях («куда ветер подует!», «Я сейчас догадался ... с какой стороны ветер дует» [ГОНЧАРОВ 1997: 248, 346]), а слово «пар» – исключительно в составе гончаровской метафоры и является элементом вторичного кодирования²: «чувством надо управлять, как паром», «закрой скорей свой клапан – весь пар выпустил!» [ГОНЧАРОВ 1997: 233, 237].

Эмоциональности, сравниваемой с горячностью (метафора пара), противопоставляется сдержанность и отчужденность. Часто слово «холодный» характеризует объект не в одиночку, а в паре с контекстными синонимами, передающими традиционную семантику, обеспечивающими читателю правильное понимание: «холодность и неповоротливость мужей вошли в пословицу», «мне жаль его **холодного, черствого сердца**», «ревность ... **равнодушная, холодная, злая**» [ГОНЧАРОВ 1997: 247, 263, 371] и т.д. Соответственно, данное слово в художественном мире Гончарова, как и в локально-петербургском словаре, образно нагружено, является своеобразным «сигналом» во вторичной кодовой системе. Автор даже вводит неологизм в речь Петра Ивановича: «поискуснее **расхолодить**» [ГОНЧАРОВ 1997: 248]. Про семантику холода, связывая ее с пространственной сущностью ада убедительно писали В.Н. Ильин [ИЛЬИН 2012] и И.А. Беляева [БЕЛЯЕВА 2016].

В локально-петербургском словаре лексемы распределяются по категориям с учетом их основных значений. В связи же с многозначностью русского слова и обилием речевых контекстов выявляются дополнительные коннотации, которые нельзя относить к семантическим приращениям, вызванным сложной гончаровской образностью. Например, согласно В.Н. Топорову, слово «глубина» относится к категории «природных явлений», то есть под-

² Под **вторичным кодированием** мы понимаем ситуацию, когда индивидуальная авторская образность отягощает устойчивые языковые знаки семантическими приращениями и впоследствии использует образовавшиеся элементы в качестве слов-«сигналов» в ткани текста.

разумеваются физические параметры, в романе «глубина» соответствует предметам материальной сферы: «он подвинул тетрадь в глубину камина», «тут он ... отер влажные глаза и спрятался в глубину кареты» [ГОНЧАРОВ 1997: 344, 425]. Так, не всегда употребление маркированной лексемы может говорить об актуализации кода «петербургского текста».

В «Обыкновенной истории» встречаются слова-«сигналы» из категории «природных явлений», точно соответствующие топоровским критериям: «воздух», «свежесть», «прохлада» описывают уютную атмосферу сада возле дома Наденьки. Слово «заря» принадлежит речи повествователя, употребляется в нейтрально положительном регистре и традиционно связывается с темами творчества и влюбленности: «заря охватила уже полнеба, когда Адуев сел в лодку», «часто **заря** заставала его над какой-нибудь элегией» [ГОНЧАРОВ 1997: 264, 267]. Александр переплывает на другой берег, чтобы попасть к возлюбленной, вдоль реки происходят их прогулки, на Неву Наденька смотрит при последнем объяснении – «берег», «река», «Нева» относятся к «положительной» подкатегории, согласно В.Н. Топорову. Нева является знаком петербургской атмосферы, мифологически нагруженным объектом, поэтому необходимо зафиксировать само ее наличие в кульминационных сценах романа.

Присутствует у Гончарова точное попадание в семантику слов-«сигналов» локально-петербургского словаря в том числе из «отрицательной» подкатегории: «он подошел к окну и увидел ... **грязные** кирпичные бока домов» [ГОНЧАРОВ 1997: 203]. Хотя тут же встречается и употребление в абстрактном, метафизическом плане: «чувства, упавшие ... с неба в **земную грязь**», «один вид этой **грязи** ... пугает творческую думу» [ГОНЧАРОВ 1997: 209, 267] и т. д. Значение слова «грязь» в системе романтизма в рамках широкого противопоставления земного и небесного входит в антитезу со словом «свет». Это же наблюдаем в логике романного сюжета: переосмыслив отношения с Наденькой, Александр видит их «в очищенном **свете**», а «саму изменницу – чуть не в **лучах**» [ГОНЧАРОВ 1997: 448].

Многие использующиеся у Гончарова лексемы, номинально обозначающие природные явления, семантически связаны с психологическими качествами человека, тем самым они еще больше расширяют категорию «внутренних состояний». Таким образом, можно **фиксировать в «Обыкновенной истории» ассимиляцию категории «природных явлений» с категорией «внутренних состояний» в рамках «петербургского текста».**

Категория «культуры» представлена в «Обыкновенной истории», как это ни странно, достаточно скупо. Лексемы этой категории имеют минимальный потенциал для образования метафор и не связаны с описанием психологического состояния героев. С другой стороны, однозначность лексем, описывающих вещественный мир, обеспечивает точное попадание в семантику слов-«сигналов» локально-петербургского словаря.

В знаковых культурных и пространственных точках, обозначенных для общего корпуса «петербургского текста» В.Н. Топоровым, у Гончарова проис-

ходят важные для развития сюжета сцены: **по саду** Александр гуляет с Наденькой, **в белую ночь** они целуются в первый и последний раз, **на лестнице** он плачет после расставания. Приехав в Петербург, герой «преважно выступает» [ГОНЧАРОВ 1997: 206] по Невскому **проспекту**, ощущая себя столичным жителем, там же он встречается лучшего друга, разочаровавшего его короткой беседой. Дядя планирует не просто выкинуть, а пустить на **перегородки** неудавшиеся сочинения племянника. «**Середина**» – это пропасть между частями моста, куда герой чуть не попал, «процаясь с жизнью» [ГОНЧАРОВ 1997: 408]. Провинциал, непривыкший к людным местам, ошарашен суматохой, очарованный «фасадным» Петербургом, он начинает воспринимать ее как признак деятельной столичной жизни («**суматоха и толпа** – всё в глазах его получило другое значение» [ГОНЧАРОВ 1997: 206]); возмнив себя поэтом, Александр не хочет «**изобразить этих пошлых героев, которые ... мыслят и чувствуют, как толпа**», а убежавший от излишней опеки Юлии, он находит толпу «веселой» («там, где больше освещено, собралась **веселая толпа**») [ГОНЧАРОВ 1997: 267, 373]). «Толпа» и «суматоха» относятся к «отрицательной» подкатегории в локально-петербургском словаре, у Гончарова наблюдается вариативность употребления, связанная со сменой стилевых регистров, поскольку «Обыкновенная история» обладает кольцевой композицией, позволяющей реализовать прием сдвига: одни и те же события на разных витках сюжета получают разное истолкование.

В тексте романа присутствует один из самых концептуально важных знаков «петербургского текста»: дома сравниваются с «**колоссальными гробницами**», северная столица – с «**великолепной гробницей**» [ГОНЧАРОВ 1997: 204, 425]. В.Н. Топоров отмечал, что «сам Петербург метафорически может быть обозначен как фабрика смерти» [ТОПОРОВ 2009: 668]. Слово-«сигнал» «гробница» обрамляет петербургские сцены в романе Гончарова: в сценах приезда и отъезда героя из Петербурга набор из трех компонентов повествования (герой + ситуация + оценка ситуации) остается неизменным. Речь героев Гончарова включает в себя «кодовые слова»: «до гробовой доски» обещает быть верен своему другу Пospelов, «по гроб жизни» Марья Горбатова будет помнить «подвиг» Петра Ивановича, «хоть в гроб ложись» [ГОНЧАРОВ 1997: 190, 196, 337], – говорит отчаявшийся Александр.

Слова-«сигналы» обладают «импликационной силой» [ТОПОРОВ 2009: 696], по одному из них можно выявить с определенной точностью «словесное окружение» и тематику фрагмента. Текст Гончарова обнаруживает эту закономерность: слова-«сигналы» в романе имеют свойство группироваться, их частотность повышается при описании ключевого действия, происходящего в Петербурге. Например, описание первого впечатления Александра по приезде в столицу включает в себя восемь групп маркированных элементов на четыре нейтральных: «Он посмотрел на **дома** – и ему **стало еще скучнее**: на него **наводили тоску** эти **однообразные** (соответствуют семантике «тоскускуки» – И. Б., А. С.) **каменные громады**, которые, как **колоссальные** (можно считать контекстным синонимом к слову из «величайший» – И. Б., А. С.)

гробницы, сплошную массой (соответствуют семантике «тесноты-узости» – И. Б., А. С.) *тянутся одна за другую*» [ГОНЧАРОВ 1997: 204].

«Петербургский текст» формировался в оппозиции к «московскому тексту», выделение которого является дискуссионным вопросом. В случае с романной трилогией Гончарова происходит своеобразная замена члена локусной оппозиции. Москва подменяется провинцией, также символизирующей патриархальный мир.

«Петербургский текст» в романе автора не монолитен, взаимодействует с «дачным» текстом: слова-«сигналы» присутствуют и в описании усадьбы Грачи (суматоха при сборах барина, теснота в комнате ключницы, где *«негде ступить»* [ГОНЧАРОВ 1997: 174] и т.д.) и в сценах с Лизой и Юлией Тафаевой, происходящих за городом (сцена пикника совмещает сразу несколько слов-«сигналов»). На наш взгляд, это можно объяснить моноцентричностью образной системы, тяготеющей к петербургскому центру.

Рассматривая в настоящей статье категорию «внутренних состояний», относящейся только к одному из уровней «петербургского текста», мы сконцентрировались на психологической характеристике Александра Адуева, определяя его как главного героя. Однако в «Обыкновенной истории» существует система романских двойников, реализующаяся не только в паре дядя-племянник, но и в образах второстепенных персонажей³, что может расширить и значения петербургского словаря в романе.

Итак, основной состав слов-«сигналов» «петербургского текста» в «Обыкновенной истории» и факт расширения индивидуального «петербургского» словаря, что подразумевает выстраивание рядов контекстных синонимов, свидетельствуют о том, что роман Гончарова не полностью вписывается в магистральное направление «петербургского текста» русской литературы, но перенимает принципы его конструирования. У Гончарова читатель имеет дело с семантическим усложнением, символизацией лексики локально-петербургского словаря, однако наблюдает и систематическую повторяемость концептуально важных слов-«сигналов» «петербургского текста». Таким образом, ранний роман Гончарова – пример текста аккумулятирующего типа, открывающий вопрос о характере гончаровского «петербургского текста» в его двух последующих романах, где будет интересно проследить и судьбу ключевых индивидуальных слов-«маркеров», и устойчивость семантических приращений.

³ Юлия и Лиза как женские «двойники» героя [см.: КРАСНОЩЕКОВА 2008: 154, 161].

Библиография

- БЕЛЯЕВА, И.А. [BELÂEVA, I.A.] 2016: Гончаров – романист: дантовские параллели. Москва: МГПУ [Goncharov – a novelist: Dante's parallels. Moscow: MGPU].
- БЕЛЯЕВА, И.А. [BELÂEVA, I.A.] 2017: План новой жизни Обломова и новая жизнь Ольги и Штольца // Материалы VI Международной научной конференции, посвящённой 205-летию со дня рождения И.А. Гончарова. Ульяновск: Издательство «Корпорация технологий продвижения» [Oblomov's new life plan and Olga and Stolz's new life // Proceedings of the VI International Scientific Conference dedicated to the 205th anniversary of the birth of I.A. Gončarov. Ulyanovsk: Publishing House "Corporation of Promotion Technologies"], 76–84.
- ГОНЧАРОВ, И.А. [GONČAROV, I.A.] 1997: Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 1. Санкт-Петербург: Наука [Complete works and letters: In 20 volumes. Vol. 1. St. Petersburg: Nauka].
- ГРОДЕЦКАЯ, А.Г. [GRODECKAĀ, A.G.] 2013: «Пафос середины»: ирония и автоирония у Гончарова // Bibliotheca slavica savariensis. Т. XIII. Гончаров: Живая перспектива прозы. Научные статьи о творчестве И.А. Гончарова. Szombathely ["The pathos of the middle": irony and auto-irony in Goncharov // Bibliotheca slavica savariensis. Т. XIII. Goncharov: A living perspective of prose. Scientific articles about the work of I.A. Gončarov. Szombathely], 38–49.
- ДОМАНСКИЙ, В.А. [DOMANSKIĪ, V.A.] 2013: Петербургский текст в романах И.А. Гончарова // Bibliotheca slavica savariensis. Т. XIII. Гончаров: Живая перспектива прозы. Научные статьи о творчестве И.А. Гончарова. Szombathely [Petersburg text in the novels of I.A. Goncharova // Bibliotheca slavica savariensis. Т. XIII. Gončarov: A living perspective of prose. Scientific articles about the work of I.A. Gončarov. Szombathely], 49–57.
- ИЛЬИН, В.Н. [IL'IN, V.N.] 2012: Продолжение «Мертвых душ» у Гончарова (Гончаров как художник и мыслитель): Этюды по философии русской литературы // Мастер русского романа И.А. Гончаров в литературной критике русского зарубежья. Москва: Центр книги ВГБИЛ им. М.И. Рудомино [Continuation of "Dead Souls" by Gončarov (Gončarov as an artist and thinker): Studies in the philosophy of Russian literature // Master of the Russian novel I.A. Gončarov in the literary criticism of the Russian diaspora. Moscow: Book Center VGBIL im. M.I. Rudomino], 322–362.
- КРАСНОЩЕKOVA, Е.А. [KRASNOŠEKOVA, E.A.] 1997: Иван Александрович Гончаров: Мир творчества. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд [Ivan Aleksandrovič Gončarov: The World of Creativity. St. Petersburg: Pushkin Foundation].
- КРАСНОЩЕKOVA, Е.А. [KRASNOŠEKOVA, E.A.] 2008: Роман воспитания – Bildungsroman – на русской почве: Карамзин. Пушкин. Гончаров. Толстой. Достоевский. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд [Upbringing novel - Bildungsroman - on Russian soil: Karamzin. Puškin. Gončarov. Tolstoj. Dostoevskij. St. Petersburg: Pushkin Foundation].
- ЛОТМАН, Ю.М. [LOTMAN, Ū.M.] 2018: Анализ поэтического текста. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус [Analysis of the poetic text. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus].
- МОЛНАР, А. [MOLNÁR, A.] 2012: Поэзия прозы в творчестве Гончарова. Ульяновск: Издательство «Корпорация технологий продвижения» [Poetry of prose in the work of Gončarov. Ulyanovsk: Publishing House "Corporation of Promotion Technologies"].

- СТАРЫГИНА, Н.Н. [STARYGINA, N.N.] 2009: Россия как пространство в романе И.А. Гончарова «Обыкновенная история» // Жизнь провинции как феномен духовности. Нижний Новгород: Издательство Нижегородского государственного университета имени Н.И. Лобачевского [Russia as a space in the novel by I.A. Gončarov "An Ordinary History" // Provincial Life as a Phenomenon of Spirituality. Nižnij Novgorod: Publishing House of Nižegorodsk State University named after N.I. Lobačevskij], 55–68.
- СТАРЫГИНА, Н.Н. [STARYGINA, N.N.] 2012: «Дачный текст» в романе «Обыкновенная история» И.А. Гончарова // Материалы V Международной научной конференции, посвящённой 200-летию со дня рождения И.А. Гончарова. Ульяновск: Издательство «Корпорация технологий продвижения» ["Country text" in the novel "An Ordinary History" by I.A. Gončarov // Proceedings of the V International Scientific Conference dedicated to the 200th anniversary of the birth of I.A. Gončarov. Ulyanovsk: Publishing House "Corporation of Pro-Movement Technologies"], 88–97.
- ТОПОРОВ, В.Н. [TOPOROV, V.N.] 2009: Петербургский текст. Москва: Наука [Petersburg text. Moscow: Nauka].
- ЦЕЙТЛИН, А.Г. [SEJTLIN, A.G.] 1950: И.А. Гончаров. Москва: Издательство АН СССР [I.A. Gončarov. Moscow: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR].

Ирина БЕЛЯЕВА
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
Москва, Россия
belyaeva-i@mail.ru
ORCID ID: 0000-0003-2840-4034

Александра СЕНИЛОВА
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
Москва, Россия
sas2203@mail.ru

Andrea POSTA

**ХАОС ФРАГМЕНТОВ, ФРАГМЕНТЫ ХАОСА
ПОСЛЕДНЕЕ ПРОЗАИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «ШТОСС»****The chaos of fragments, the fragments of chaos:
The last prosaic work of M. Yu. Lermontov, Shtoss****Abstract**

M. Yu. Lermontov's unfinished short story, Shtoss, received little attention from critics, despite the fact that it is actually the last prosaic text written by him. It has become somewhat forgotten because it was interpreted as nothing more than a literary joke the young poet played on his friends in St. Petersburg a few months before his tragic death. This paper is a narratological analysis of this short story based on the terminology used by Gerard Genette and Boris Uspensky. It also aims to interpret the possible function of fragmentation, absence and uncertainty in the short story.

Keywords: *Lermontov, Shtoss, fragment, absence, the unspoken, narratology*

Лермонтов намеревался писать прозу еще до публикации произведения «Герой нашего времени», о чем свидетельствуют такие исторические романы, как «Вадим» и «Княгиня Лиговская». Они характеризуются *незавершенностью концовки текста*. Также *незавершенной* осталась и повесть «Штосс». Под таким названием ее знает современный читатель, хотя сам текст изначально не имел названия. Несмотря на то, что эта повесть считается последним прозаическим произведением Лермонтова, ей было уделено мало внимания. С. И. Родзевич проанализировал этот текст в сборнике «Лермонтов как романтик» [РОДЗЕВИЧ 1914], а в том же году Л. П. Семенов в монографии «Лермонтов и Лев Толстой» упоминает о том, какие отношения были у главных героев с карточными играми [СЕМЕНОВ 1914]. В. Э. Вацуро в эссе «Последняя повесть Лермонтова» писал о том, что даже если у Лермонтова были планы на продолжение повести, он сознательно оставил текст *незаконченным* [ВАЦУРО 1979]. Э. Э. Найдич также попытался найти этому странному тексту место в творчестве Лермонтова («Еще раз о Штоссе») [НАЙДИЧ 1985]. В литературном журнале «Русская литература» публиковалась статья И. С. Чистовой «Прозаический отрывок М. Ю. Лермонтова «Штосс» и «натуральная» повесть 1840-х годов», в которой Чистова искала в тексте Лермонтова повествовательные традиции натуральной школы [ЧИСТОВА 1978]. Обязательно следует выделить исчерпывающую монографию Б. Т. Удодова о Лермонтове, возможно, наиболее упоминаемой в этой связи. В последней главе данного тома он сосредоточился на «Штоссе» с разных точек зрения. Удодов представляет наиболее полный обзор литературы о рассказе и отмечает, что этот текст представляет собой



«синтез „антимиров” реализма и романтизма, образующий единую динамическую художественную систему, позволивший писателю удивительно гибко и глубоко отразить противоречия русской действительности на грани 30-х и 40-х годов столетия.» [УДОДОВ 1973: 653] Американские слависты также писали о «Штоссе», например, Элизабет Череш Аллен и Джон Мерсеро. Внимание Аллен направлено на «последние слова» Лермонтова в восьмой главе монографии «A Fallen Idol is Still a God: Lermontov and the Quandaries of Cultural Transition» («Падший идол все еще бог: Лермонтов и трудности культурного перехода»), в которой она предполагает, что существует некая логическая – или психологическая – связь между «Штоссом» и «Героем нашего времени», потому что набросок последнего прозаического произведения был написан с другой стороны тетради, в которой Лермонтов начинал свое основное прозаическое произведение. [АЛЛЕН 2007: 207] В поисках этой связи Аллен приходит к выводу, что в своем последнем прозаическом произведении Лермонтов не шел намеренно в сторону реализма или какого-то нового направления. Вместо этого он вернулся к романтическим идеям и изображениям для художественного вдохновения, поскольку он, хотя и невольно, искал «лекарство» от своей ранней «болезни». [АЛЛЕН 2007: 209–210] А в своем эссе «Lermontov’s Shtoss: Noah or Literary Credo?» («Штосс Лермонтова: мистификация или литературное кредо?») Мерсеро ищет ответ на вопрос, можно ли воспринимать это произведение всерьез. Ведь помимо его литературно-шутливого характера повести, общей темой сочинений о «Штоссе» является *незавершенность концовки текста*, явная русская и мировая литературная интертекстуальная насыщенность текста и сложное отношение творчества Лермонтова к романтизму, к анти-романтизму и реализму.

Недостаточное внимание к данному произведению в специальной литературе о творчестве Лермонтова, вероятно, лучше всего объясняется обстоятельствами создания повести. Эти обстоятельства справедливо вызывают вопрос о том, можно ли интерпретировать текст как нечто большее, чем просто авторскую игру, придуманную Лермонтовым для развлечения его друзей. Из воспоминаний современников известно, что впервые это повесть была прочитана публике за несколько месяцев до смерти Лермонтова в 1841 году, когда он ненадолго приехал в Петербург с Кавказского фронта. Событие записала одна из близких подруг Лермонтова, активная участница петербургского литературного сообщества, графиня Е.П. Ростопчина. Из ее мемуаров мы узнаем, что поэт созвал своих друзей на торжественное чтение своего нового «романа» «Штосс», которое, по расчетам автора, должно продлиться не менее четырех часов. Создавая нужную атмосферу для мероприятия, Лермонтов также потребовал от своих друзей собраться рано вечером, закрыть двери и принести в салон лампу. В конце концов он явился с огромной тетрадью, но чтение заняло лишь четверть часа. Графиня Ростопчина явно истолковала этот эпизод как мистификацию, назвав рассказ страшным. Лермонтов начал писать его накануне вечером и позже так и не закончил [ЛЕРМОНТОВ 1981: 468–469]. Исходя из этого, нет никаких сомнений в том, что место произведения в творчестве писателя

было ограничено этим моментом и потом было сочтено потомками литературной шуткой, а затем почти забыто. С другой стороны, специальная литература ставит под сомнение то утверждение графини Ростопчиной, что произведение создано было в ночь перед чтением 9 марта. По мнению Удодова, Лермонтов работал над повестью не в одну ночь, а в конце февраля – начале марта 1841 года. [УДОДОВ 1973: 635] Тем не менее ясно, что автор торопился с его написанием; при этом Мерсеро утверждает, что это не просто результат синоминутного вдохновения. [МЕРСЕРО 1960: 281] Он основывает это утверждение на том факте, что в заметках Лермонтова 1840–1841 годов содержится очерк произведения с основными элементами сюжета, а также присутствует еще одна заметка о направлениях возможного переписывания, которое должно было появиться после того злосчастливого вечера чтения¹ [ЛЕРМОНТОВ 1981: 468–469].

Текст кажется знакомым и одновременно таинственным: несмотря на его краткость, он содержит ряд меж- и автотекстовых ссылок, а также является микромонтажом русской и мировой литературы XIX века и прекрасно вписывается в ряд других петербургских текстов. В этой короткой повести появляется западный романтизм: помимо Э. Т. А. Гофмана, который был очень популярен в России в то время, мы также можем увидеть влияние великого образца для подражания Лермонтова, лорда Байрона². В образе главного героя, Лугина, мы узнаем известные черты лермонтовских характеров: путешественник, как Печорин в романе «Герой нашего времени»; игрок, как Арбенин в пьесе «Маскарад», и одиночка, как центральная фигура в поэме «Демон». В то же время мотивы карточной игры и безумия связывают произведение и с повестью Пушкина «Пиковая дама», а мотив живописи позволяет также провести параллели с гоголевскими произведениями «Портрет»³ и «Невский проспект». Реминисценции можно найти как на уровне текста, так и в сюжете. Более того, ощущение неизвестности проистекает из того факта, что используемые «заимствованные» элементы несколько отличаются от текстов, упомянутых выше – точно так же, как открытое завершение повести значительно и в удивительной степени отличается от завершения цитируемых текстов.

Повесть также можно интерпретировать как попытку выразить *неопределенность* существования в хаотичном мире, который можно представить только в форме *фрагментов*. Целью настоящей статьи является нарратологический анализ явлений *фрагментарности*, *отсутствия* и *неопределенности*, и исследование их возможной функции в последнем прозаическом произ-

¹ «Сюжет. У дамы: лица желтые. Адрес. Дом: старик с дочерью, предлагает ему метать. Дочь: в отчаянии, когда старик выигрывает. Шулер: старик проиграл дочь, чтобы <?> Доктор: окошко» Тетрадь с наброском был подарен Лермонтову В. Ф. Одоевским на прощание 13 апреля 1841 г., примерно за день до его возвращения на Кавказ.

² Анализ Родзевича сосредоточен на гофмановской и гоголевской природе повествования, а Удодов и Мерсеро исследуют возможные интертекстуальные связи произведения как внутри, так и вне творчества Лермонтова.

³ Сам Лермонтов знал только первый вариант «Портрета», опубликованной в 1835 году, где главного героя еще зовут «Чертков».

ведении Лермонтова с опорой в первую очередь на взгляды и терминологию Жерара Женетта и Бориса Успенского.

Структура произведения явно проще, чем у основного прозаического текста Лермонтова «Герой нашего времени», потому что события следуют одно за другим в хронологическом порядке, линейно. С другой стороны «Штосс» не является визуально непрерывным текстом, а состоит из трех отдельных, более или менее равных частей, которые идентичны повествовательным единицам произведения. Связующим элементом между тремя частями является главный герой, художник Лугин. В первой части главный герой, вернувшись высшие круги Санкт-Петербурга после длительного путешествия в Италии, признается знакомой даме на музыкальном вечере, что он страдает сплином и чувствует себя почти сумасшедшим. Он все время слышит голос, в котором упоминается адрес дома некоего Штосса рядом с Кокушинским мостом. Минская советует ему пойти по этому адресу и, возможно, избавиться от своеобразной навязчивой идеи. Первая часть заканчивается образом Минской, которая с удивлением следит за уходящим Лугиным.

Между музыкальным вечером и поиском загадочного адреса во второй части мы обнаруживаем разлом во времени и пространстве. Неизвестно, сколько именно времени прошло, можно только предположить, что Лугин, следуя совету Минской, отправится на поиск загадочного адреса наутро после музыкального вечера. В конце концов он находит дом, и кажется, что именно Штосс купил его недавно, но еще не въехал, а 27-я квартира уже давно пустует. Главный герой осматривает на указанную квартиру и решает немедленно въехать в неё. В тот момент, когда он принимает это решение, он замечает на стене плохо нарисованный портрет мужчины средних лет. Однако его поражает жизненная сила лица, особенно в линии рта. На месте подписи создателя можно разобрать слово «среда».

Во второй и третьей частях более отчетливо прослеживается течение времени. Третья часть фактически продолжается с того места, где закончилась вторая, начинаясь с описания неоконченных картин Лугина, что тесно связано с последним предложением предыдущей части. Ночью после того, как Лугин переехал, появляется старик, начинающий карточную игру штосс с главным героем. Они играют, Лугин все ставит на расплывчатую белую фигуру, которую старик предлагает в качестве ставки. Художник проигрывает, но требует возобновления игры следующей ночью. После того, как старик уходит, Лугин понимает, что тот очень напоминает портрет. На следующую ночь старик придет по предварительной записи. Лугин пытается узнать имя своего соперника, которое он понял как Штосс. В начале игры Лугин видит яркую фигуру, которая превращается в красивую девушку. Художник решает, что он будет играть, пока не выиграет. Игра продолжается месяц, Лугин неизменно проигрывает, и, наконец, когда ему уже нечего поставить на карту, он принимает некое решение. Решение Лугина не раскрывается читателю, потому что здесь произведение заканчивается.

Если допустить, что Лугин снял квартиру на следующий день после музыкального вечера, то сюжет охватывает четыре дня (день музыкального вечера,

понедельник, вторник и среду), которые связаны абстрактными повествованиями, что, в свою очередь, может путать читателя. В первой части относительно мало комментариев, указывающих на течение времени: мы встречаем только немые сцены длиной в несколько минут. Позже, во второй и третьей частях, рассказчик сначала дает более длинное, а затем краткое изображение дня Лугина с описательными паузами перед тем, как вечером обратиться к рассказу об игре:

В этот день, который был вторник, ничего особенного с Лугиным не случилось: он до вечера просидел дома, хотя ему нужно было куда-то ехать. Непостижимая лень овладела всеми чувствами его; хотел рисовать – кисти выпадали из рук; пробовал читать – взоры его скользили над строками и читали совсем не то, что было написано; его бросало в жар и в холод; голова болела; звенело в ушах. [ЛЕРМОНТОВ 1981: 328]

На другой день поутру никому о случившемся не говорил, просидел целый день дома и с лихорадочным нетерпением дожидался вечера. [ЛЕРМОНТОВ 1981: 330]

Вначале более длинные описательные паузы показывают читателю, как протекает время обескураженного Лугина, ожидающего наступления вечера, а с другой стороны, они прекращают непрерывность и задерживают сюжет. Однако по мере продвижения сюжета эти паузы будут укорачиваться, а время ускоряться все больше и больше. Уже в последнем абзаце рассказчик извлекает для читателя только события, а дни превращаются в месяцы:

Всю ночь в продолжение месяца эта сцена повторялась: всякую ночь Лугин проигрывал; но ему не было жаль денег, он был уверен, что наконец хоть одна карта будет дана, и потому всё удваивал куши: он был в сильном проигрыше, но зато каждую ночь на минуту встречал взгляд и улыбку – за которые он готов был отдать всё на свете. [ЛЕРМОНТОВ 1981: 332]

Такой вид изображения времени способствует сильной фрагментарности структуры текста, потому что события, которые происходят в сюжете, значительные повороты действия происходят неожиданно, без какой-либо подготовки, после описательных пауз. Из-за неопределенности в повествовательной компетентности и непредсказуемости элементов сюжета динамика повествовательной структуры фактически отражает ход карточной игры⁴: сначала больше неопределенности, поэтому больше диалогов, поскольку мы пытаемся понять суть игры. Затем, продвигаясь вперед, мы попадаем в кульминацию, участники пытаются сосредоточиться на игре, а также на призах, что приводит к ускорению времени. А само завершение вызывает у нас недовольство, поскольку мы еще не определились, кто является победителем игры.

⁴ О значении карточной игры как концепции, мифологизированной в русской литературе XIX века пишет в известной статье Лотман [ЛОТМАН 1995: 786–814].

Задержка, автоматизация и повторение – общие элементы диалогов, с которыми мы сталкиваемся в самом начале текста. Выступлению главного героя предшествует задержка и долгое молчание. Войдя в комнату, Минская приветствует Лугина и начинает разговор, ясно показывая, что она ожидает активности собеседника: «Я устала... скажите что-нибудь!» [ЛЕРМОНТОВ 1981: 319] Однако Лугин совершенно не реагирует, и его молчание описывается повествователем как холодное молчание. С очередным вздохом Минская делает новую попытку наладить диалог, но здесь разговор снова заходит в тупик, так как следующий вопрос Минской уже не услышан Лугиным. В этот момент он сам, кажется, все еще отвергает монотонность, порожденную этическими нормами, и становится зависимым от автоматизма только в связи с карточной игрой в конце повествования. Во второй части механически ведет себя не Лугин, а окружающий его мир: диалоги неоднократно повторяются с незначительными измерениями, задерживая нахождение загадочного адреса:

- **Чей** это дом?
- Продан! – отвечал грубо дворник.
- Да **чей** он **был**.
- **Чей?** – **Кифейкина**, купца.
- Не может быть, верно **Штосса!** – вскрикнул невольно Лугин.
- Нет, **был Кифейкина** – а теперь так **Штосса!** – отвечал дворник, не подымая головы. [ЛЕРМОНТОВ 1981: 324, курсив мой]

- Ты уж **давно** здесь дворником?
- **Давно**.
- А **есть** в этом доме жильцы?
- **Есть**. [ЛЕРМОНТОВ 1981: 324, курсив мой]

- Скажи, пожалуйста, – сказал Лугин после некоторого молчания, сунув дворнику целковый, – кто живет **в 27 номере?**
Дворник поставил метлу к воротам, взял целковый и пристально посмотрел на Лугина.
- **В 27 номере?..** да кому там жить! – он уж **бог знает** сколько лет пустой.
- Разве его **не нанимали?**
- **Как не нанимать**, сударь, – **нанимали**.
- Как же ты говоришь, что в нем **не живут!**
- А **бог их знает!** так-таки **не живут**. Наймут на год – да и не переезжают. [ЛЕРМОНТОВ 1981: 325, курсив мой]

Здесь, в основном, Лугин задает вопросы, которые остаются без ответа: кучер уезжает без ответа, а дворник постоянно переспрашивает или просто повторяет услышанное, не добавляя новой информации. Постоянное повторение элементов кажется *отражением*, это может быть проекция сознания Лугина,

но отношение этих характеров также предполагает нерешительность и / или безразличие, что заставляет читателя сомневаться в правдивости ответа.

Автоматизм и повторение проявляются и в живописи Лугина. Элизабет Череш Аллен отмечает, что Лугин как художник не может выразить оригинальную идею. Один из незаконченных портретов, над которым он работает (например, изображает «ту же головку» [ЛЕРМОНТОВ 1981: 327]), Лугин перерисовывал несколько раз с разных сторон, потому что был им недоволен. Он тщетно пытался запечатлеть свой идеал на холсте, не имея достаточного вдохновения, чтобы изобразить фигуру полностью. Даже его законченные работы связаны с «каким-то неясным, но тяжелым чувством» [ЛЕРМОНТОВ 1981: 321] которое, по словам Аллен, происходит из его бледного и неуверенного воображения. [АЛЛЕН 2007: 212] Искусство Лугина также подтверждает, что мир неуловим, слишком хаотичен, чтобы его можно было изобразить как единое целое, его можно выразить только в форме фрагмента.

Использование разных точек зрения, своего рода неуверенность также сильно характеризуют знакомство читателя с главным героем повествования. В первой сцене первой части читатель почти следует за Минской, идущей в соседнюю комнату, которую рассказчик считает пустой: «одна молодая женщина зевнула, встала и вышла в соседнюю комнату, на это время опустевшую». [ЛЕРМОНТОВ 1981: 319] В начале их диалога читателю еще не ясно, находится ли в комнате тот человек, о котором рассказчик позже упоминает: «сказала Минская кому-то; тот, к кому она обращалась, сел против нее». [ЛЕРМОНТОВ 1981: 319] Эта сцена, наверное, описывается не с точки зрения Минской, потому что она и Лугин близкие знакомые. Затем в нарраторском комментарии прозвучит фамилия главного героя, а не его имя, что выражает некую дистанцию между рассказчиком и его героем: «В комнате их было только двое, и холодное молчание Лугина показывало ясно, что он не принадлежал к числу ее обожателей.» [ЛЕРМОНТОВ 1981: 319] То же самое повторяется и в начале второй части, с той разницей, что там повествователь дает портрет персонажа в полный рост, называя его только «человеком», а затем называя его по имени в конце описания:

Через этот мост шел человек среднего роста, ни худой, ни толстый, не стройный, но с широкими плечами, в пальто, и вообще одетый со вкусом; жалко было видеть его лакированные сапоги, вымоченные снегом и грязью; но он, казалось, об этом нимало не заботился; засунув руки в карманы, повесив голову, он шел неровными шагами, как будто боялся достигнуть цель своего путешествия или не имел ее вовсе. На мосту он остановился, поднял голову и осмотрелся. То был Лугин. [ЛЕРМОНТОВ 1981: 322]

Чтобы описать внешность Лугина, рассказчик несколько раз возвращается к уже сообщенной информации, как бы пытаясь загладить свою неуверенность. В первой части рассказчик как бы подтверждает самоохарактеристику Лугина. Во второй части мы находим описание полной фигуры героя. Затем,



в третьей части, просматривая картины и рисунки Лугина, рассказчик снова, в третий раз, подчеркивает внешнее уродство героя. В первой части, после его уже упомянутой саморефлексии, мы встречаем в одном абзаце сходные грамматические конструкции, описывающие внешность Лугина: «Наружность Лугина была в самом деле **ничуть не привлекательна**. [...] вы бы не встретили во всем его существе **ни одного из тех условий, которые делают человека приятным <в> обществе**» [ЛЕРМОНТОВ 1981: 321, курсив мой] Тот факт, что повествователь повторяет, что Лугину не хватало внешних качеств, которые принято называть прекрасными, делает описание чрезвычайно необычным. Кроме этого, внешний вид и свойства Лугина как бы визуально передают некую фрагментарность и неполноценность: «он был неловко и грубо сложен; говорил резко и **отрывисто**; большие и **редкие волосы** на висках, **неровный цвет лица**, признаки постоянного и тайного недуга, делали его на вид старее, чем он был в самом деле». [ЛЕРМОНТОВ 1981: 319, курсив мой]

Если оставить в стороне детальные, живописные описательные паузы⁵, время от времени у читателя создается такое ощущение, что сам рассказчик не может точно сформулировать или разграничить то, что он видит, поэтому часто ищет правильные слова: «человек среднего роста, ни худой, ни толстый, не стройный» [ЛЕРМОНТОВ 1981: 322] Грамматическая структура «ни такой, ни такой», используемая в предыдущих предложениях, демонстрирует ограниченность, неопределенность, предполагая, что в рассказе есть что-то невыразимое, что-то, что трудно выразить словами, и эта неуверенность также может означать, что рассказчик дистанцируется от конкретизации.

В русском литературном тексте «ничтожество» внешнего вида главного героя, его неуловимость явно предполагает и демонический характер, что еще более усиливается появлением мотива карточной игры и определением места действия: Санкт-Петербург⁶. Описание наружности Лугина в нескольких местах явно вызывает ассоциации с героем гоголевской поэмы «Мертвые души». Описание Лугина звучит так: «ни худой, ни толстый, не стройный» // он был далеко не красавец» а о наружности Чичикова пишется следующие «... господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок» [ГОГОЛЬ 1967: 5] Йозеф Горетить указывает, что, опираясь на русские литературные традиции XIX века, Мережковский считал, что главная характеристика чёрта – это пошлость, а черт является представителем посредственности

⁵ Например в начале второй части, описание улицы в Санкт-Петербурге характеризуется сильной визуальностью. Рассказчик смотрит на пейзаж, цвета подчеркнуты, движения мало: «Сырое ноябрьское утро лежало над Петербургом. Мокрый снег падал хлопьями, дома казались грязны и темны, лица прохожих были зелены; извозчики на биржах дремали под рыжими полостями своих саней; мокрая длинная шерсть их бедных кляч завивалась барашком; туман придавал отдаленным предметам какой-то серо-лиловый цвет. По тротуарам лишь изредка хлопали калоши чиновника, — да иногда раздавался шум и хохот в подземной полливной лавочке, когда оттуда выталкивали пьяного молодца в зеленой фризовой шинели и клеенчатой фуражке. Разумеется, эти картины встретили бы вы только в глухих частях города, как например... у Кокушкина моста.» [ЛЕРМОНТОВ 1981: 319, курсив мой].

⁶ В аспекте петербургского текста анализирует повесть Василий Шукин [ШУКИН 2015: 317–344].

[ГОРЕТИТЬ 1995: 35]. По словам Мережковского, помимо торговли мертвыми душами, Чичиков является особенно дьявольским из-за его обыкновенности. «Гоголь был первым, кто понял и первым, кто увидел черта без маски, увидел подлинное лицо его, страшное не своей необычностью, а обыкновенностью, пошлостью; первый понял, что лицо чёрта есть не далекое, чуждое, странное, фантастическое, а самое близкое, знакомое, вообще реальное „человеческое, слишком человеческое” лицо, лицо толпы, лицо „как у всех”, почти наше собственное лицо в те минуты, когда мы не смеем быть сами собою и соглашаемся быть „как все”». [МЕРЕЖКОВСКИЙ 1906]

Однако, помимо ничтожности, серости его внешности, в образе Лугина проявляется еще одна характерная романтическая демоническая черта – не что иное, как сильные чувства одиночества, замкнутости и непонимания. Уже в начале повести мы видим Лугина в одиночестве, отдельно от других участников музыкального вечера. Он находится один в комнате до того, когда к нему присоединяется Минская. Затем в их разговоре твердо объясняет, что любить его невозможно никому: «ни одна женщина не может меня любить». Позже он повторяет это утверждение и связывает его со своими внешними свойствами:

Это ясно: артистическое чувство развито в женщинах сильнее, чем в нас, они чаще и долее нас покорны первому впечатлению; если я умел подогреть в некоторых то, что называют капризом, то это стоило мне невероятных трудов и жертв – но так как я знал поддельность чувства, внушенного мною, и благодарил за него только себя, то и сам не мог забыть до полной, безотчетной любви; к моей страсти примешивалось всегда немного злости – всё это грустно – а правда!.. [ЛЕРМОНТОВ 1981: 320].

По наблюдениям рассказчика, Минская также согласилась с только что процитированным заявлением Лугина, и в первой части произведения неоднократно подчеркивается, что между ними нет романтических отношений. Своеобразная отстраненность, неприязнь и недоверие к женскому полу напоминает нам о двух часто сравниваемых друг с другом персонажах Лермонтова: о главных героях поэмы «Демон» и драмы «Маскарад». На параллель между двумя персонажами указал и Борис Эйхенбаум, который считает, что слова Арбенина часто повторяют слова центральной фигуры поэмы «Демон» [ЭЙХЕНБАУМ 1974: 280]. Как и Лугин, Арбенин и Демон жаждут невинного женского идеала, но ни один из них не чувствует себя достойным любви, они не находят своего места в обществе, где они живут и вынуждены испытывать боль одиночества.

Лугин и как и художник страдает от одиночества и непонимания окружающего мира. Непонимание связывается и с проблемой невыразимости. В некоторых моментах повести, в комментариях рассказчика и в речи Лугина, становится очевидным, что определенное содержание не может быть выражено словами, потому что языка оказывается недостаточно для передачи чувств художника. Разрешение невыразимости и выражение воспринимаемой нехватки будет возможно только в процессе смены «средства», то есть при привлечении других видов искусства, живописи или музыки. Выразительная

сила визуальности появляется сразу в первой части произведения, когда Лугин впервые начинает говорить о своей проблеме: «вот уже две недели, как все люди мне кажутся желтыми, – и одни только люди! добро бы все предметы; тогда была бы гармония в общем колорите; я бы думал, что гуляю в галерее испанской школы». [ЛЕРМОНТОВ 1981: 320] Как художнику ему легче выразить свои чувства с помощью лексики живописи.

Но искусство – не только средство передачи проблемы, но и своего рода лекарство. Лугин поехал в Италию чтобы выздороветь, и хотя пребывание в больнице не принесло ему полного выздоровления, но он «нашел себя» в сфере искусства, вернувшись художником, найдя,

по крайней мере средство развлекаться с пользой он пристрастился к живописи; природный талант, сжатый обязанностями службы, развился в нем широко и свободно под животворным небом юга, при чудных памятниках древних учителей. Он вернулся истинным художником. [ЛЕРМОНТОВ 1981: 321]

Стать настоящим художником из-за болезни – это соответствует романтическому представлению о том, что ценную, значительную работу, вневременной шедевр можно создать только ценой страданий, таким образом катализатором творчества является боль.

А превращение своеобразного опыта и иррациональности в слова происходит с помощью музыки. Разговор между Лугиным и Минской замирает, когда они оба очарованы пением: Заезжая певица пела балладу Шуберта на слова Гёте: «Лесной царь». [ЛЕРМОНТОВ 1981: 319] Сверхъестественный голос также играет центральную роль в поэме Гёте: больной маленький мальчик интерпретирует звуки природы как призывные слова внеземных существ, которые, в свою очередь, непонятны его отцу. Звук, который слышит Лугин, тоже кажется непонятным для внешнего мира. Музыка Франца Шуберта прекрасно воспроизводит напряженную атмосферу отчаянного ночного ездока, которая явно влияет на Лугина, поскольку помогает сформулировать переживания, которые до сих пор казались невыразимыми. И в тексте Гёте, и в повести Лермонтова мотив путешествия в неизвестное место, съезда с главной дороги ассоциируются с кризисом неопределенности. В то время как отчаявшийся отец куда-то убегает, Лугин, хотя знает о своем предназначении, все же сомневается в существовании таинственного адреса. Баллада по жанру отличается фрагментарностью, визуально кажется сильно раздробленной, а недостающие элементы отмечены тремя точками в нескольких местах. Хотя конец текста можно считать завершенным, читатель по-прежнему ощущает нехватку, не уверен, кто такие эти мужчина и ребенок, откуда они взялись. Также мы мало знаем о главном герое повести: его полное имя, прошлое и судьба остались скрытыми для читателя.

В последнем прозаическом тексте Лермонтова вместо исчерпывающего, полного заключения мы находим нечто расплывчатое, загадочное и трудно поддающееся определению, что вызывает лишь дальнейшие вопросы, а не ответы.

Из-за особых обстоятельств создания произведения с самого начала возникли сомнения, которые во многом способствовали определению его значения в дальнейшем. Хотя, в отличие от романа «Герой нашего времени», «Штосс», кажется, следует более единообразному, прямому хронологическому порядку и не меняется в личности рассказчика, неопределенность все еще присутствует в произведении на нескольких уровнях. Изучение нарратологического уровня текста делает очевидным то, что сильное чувство отсутствия у читателя вызвано не только неполнотой текста. Фрагментация становится фундаментальным элементом, который характеризует и другие отношения в повествовании. Существует сильное восприятие феномена нерешительности и невыразимости в повествовательной компетентности: часто рассказчик дистанцируется от событий, неопределенно их трактует, а затем возвращается к ранее рассказанной детали, как бы пытаясь прояснить и исправить ее. Главный герой, Лугин, пытается разрешить невозможность и трудность словесного выражения, обращаясь к другим отраслям искусства, но безуспешно, потому что его живопись также полностью пронизана проблемой невыразимости и фрагментарности. Временная перспектива повести, повторы, тот факт, что основные события действия, которые повествуются с иногда более длинными или с более короткими описательными перерывами, в большинстве случаев происходят непредсказуемо, неожиданно. Динамизм карточной игры пронизывает всю структуру текста. Все эти особенности повествовательной техники способствуют осуществлению идей фрагментарности и неопределенности и в конце текста. Основываясь на вышеизложенных деталях, мы ближе к тому представлению, что незаконченность текста является сознательным авторским решением.

Библиография

- ВАЦУРО, В.Э. [VACURO, V.Ě.] 1979: Последняя Повесть Лермонтова. // М.Ю. Исследования и Материалы, (ред. кол.: М.П. Алексеев, отв. ред.: А. Глассе, В.Э. Вацуро). Ленинград, Наука [The Last Story of Lermontov. // M. Ū. // Research and Materials, (editorial board: M.P. Alekseev, editor-in-chief: A. Glasse, V.Ě. Vacuro). Leningrad, Nauka], 223–252 // http://russianway.rhga.ru/upload/main/46_vazur.pdf (дата обращения: 23.01.2018).
- ГОГОЛЬ, Н.В. [GOGOL', N.V.] 1969: Мёртвые души, Москва, Издательство «Художественная литература» [Dead Souls, Moscow, Publishing House "Hudožestvennaâ Literatura"].
- ЛЕРМОНТОВ, М.Ю. [LERMONTOV, M. Ū.] 1981: <Штосс> Собрание сочинения в четырех томах, IV, Ленинград [<Štoss> Collected works in four volumes, IV, Leningrad].
- ЛОТМАН, Ю.М. [LOTMAN, Ū.M.] 1995: Пиковая дама и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю.М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; Евгений Онегин: Комментарий. – Санкт-Петербург: Искусство–СПБ [The Queen of Spades and the Theme of Cards and Card Games in Russian Literature of the Beginning of the 19th Century // Lotman Ū. M. Pushkin: Biography of a Writer; Articles and Notes, 1960–1990; Eugene Onegin: Commentary. – St. Petersburg: Iskustvo-SPB], 786–814 // <http://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/lot/lot-786-.htm?cmd=p> (дата обращения: 10.04.2018).



- МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д.С. [MEREŽKOVSIJ, D.S.] 1906: Гоголь и черт [Gogol' and the Devil] // http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_1906_gogol_i_chert.shtml (дата обращения: 16.03.2021).
- НАЙДИЧ, Э.Э. [NAJDICĚ, È.È.] 1985: Еще Раз о «Штоссе». // Лермонтовский Сборник, Ленинград, Наука. 194–212 [Once again about "Štoss". // Lermontov Collection, Leningrad, Nauka. 194–212.] // <http://lermontov-lit.ru/lermontov/kritika/najdich-shtoss.htm> (дата обращения: 23.01.2018).
- РОДЗЕВИЧ, С.И. [RODZEVIČ, S.I.] 1914: Лермонтов как романтик. Киев [Lermontov as a romantic, Kiev].
- СЕМЕНОВ, Л.П. [SEMENOV, L.P.] 1914: Лермонтов и Лев Толстой, Москва [Lermontov and Lev Tolstoy, Moscow] // <http://lermontov-lit.ru/lermontov/kritika/semenov-lermontov-i-levtolstoj> (дата обращения: 20.02.2021).
- УДОДОВ, Б.Т. [UDODOV, V.T.]: Незаконченная повесть «Штосс». // М.Ю. Художественная Индивидуальность и Творческие Процессы, Воронеж, Издательство Воронежского Университета, 633–653 [The Unfinished Tale of Štoss. // M. Ū. Artistic Personality and Creative Processes, Voronež, Voronež University Publishing House, 633–653] // https://imwerden.de/pdf/udodov_lermontov_1973_text.pdf (дата обращения: 27.06.2020).
- ЧИСТОВА, И.С. [ČISTOVA, I.S.] 1978: Прозаический отрывок М.Ю. Лермонтова «Штосс» и «натуральная» повесть 1840-х годов // Русская литература, № 1. 116–121 [Prose excerpt by M.Ū. Lermontov "Štoss" and "natural" story of the 1840s // Russian Literature, No. 1. 116–121.] // <http://lib.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=brD3zNwp1Z0%3d&tabid=10540> (дата обращения: 04.02.2021).
- ЦУКИН, В. [ŠUKIN, V.] 2015: Лермонтов и петербургский текст (Интертекстуальные связи повести «Штосс») // Лермонтов в литературной уритике XXI Века, (Ред. кол.: Katalin Kroó, Tünde Szabó, Mária Gyöngyösi) Eötvös Loránd University [Lermontov and the Petersburg Text (Intertextual Connections of the Story "Štoss")] // Lermontov in Literary Criticism of the XXI Century, (Editors: Katalin Kroó, Tünde Szabó, Mária Gyöngyösi) Eötvös Loránd University], 317–344.
- ЭЙХЕНБАУМ, Б.М. [EIHENBAUM, B.M.] 1974: Lermontov művészi problematikája [Lermontov's artistic problematics], Budapest, Gondolat, 266–298.
- ALLEN, E. 2007: A Fallen Idol Is Still a God: Lermontov and the Quandaries of Cultural Transition, Stanford University Press.
- GENETTE, G. 1996: Az elbeszélő diszkurzus // Az irodalom elméletei I. (szerk.: Thomka Beáta). Pécs, Jelenkor, 61–98.
- GORETTY, J. 1995: Idézet, paródia és mítosz Fjodor Szologub két regényében. Debrecen, Kosuth Lajos Tudományegyetem Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézet.
- MERSEREAU, J. 1962: Lermontov's Shtoss: Hoax or Literary Credo? // Slavic Review, Vol. 21, No. 2, 280–295.

Andrea POSTA [Андреа ПОШТА]
Дебреценский университет
Докторская школа литературоведения и культурологии
Дебрецен, Венгрия
posta.andrea@arts.unideb.hu

Nóra TROITSKY

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЭКФРАСИС В ПОВЕСТИ И.С. ТУРГЕНЕВА «РУДИН»**Musical ekphrasis in I.S. Turgenev's novel Rudin****Abstract**

Turgenev scholars often use the word "musicality" or "musical code" in the analysis of the writer's fictional prose, since Turgenev often refers to music in dialogues and in descriptions of the characteristics of the heroes. This paper focuses on a musical piece which occurs in the third chapter in Turgenev's *Rudin*, Schubert's famous *Erlkönig* song. This musical scene of the short novel evokes the mysterious atmosphere of Goethe's ballad. Schubert's *Erlkönig* thematizes some of the parallel motifs that appear in the novel such as travel, the motive of finding a path, and the problem of intransmissibility. The paper aims to examine how these motifs are manifested in Turgenev's novel. On the one hand, the paper examines the purpose of the musical ekphrasis and how it might foreshadow his the character's fate. The mimetic musical ekphrasis makes it possible to interpret the novel from different perspectives. On the other hand, this intertextual element can be perceived as *mise en abyme* (L. Dällenbach), proceeding from the fact that the function of a diminutive mirror provides a key to a deeper understanding of the text.

Keywords: *Turgenev, Rudin, intermediality, intertextuality, musical ekphrasis, mise en abyme*

Явление экфрасиса в наши дни стоит на переднем плане контрастной интермедиаальной компаративистики. Экфрасистический элемент при включении в художественный текст в основном не теряет свой знаковый характер, фактически это свойство даже усиливается в тексте, одновременно получая символическую и поэтическую функцию. Говоря о явлении экфрасиса, возможно расширить круг видов искусства, принимающих участие во взаимоотношении разных знаковых систем. Леонид Геллер в 2002 году, на Лозанском симпозиуме об экфрасисе¹, имея в виду возможность встреч разных культурных сфер, определял понятие экфрасиса как «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [ГЕЛЛЕР 2002: 13]. Геллер упоминает живописно-музыкальный² экфрасис, и называет экфрасистическими не только словесные описания

¹ Авторы статей монографии «Экфрасис в русской литературе» (2002) обратили внимание на разные принципы этого сложного явления, и в 2018 году вышла юбилейная монография, посвященная 15-летию выхода в свет предыдущего сборника под названием «Теория и история экфрасиса: Итоги и перспективы изучения» (2018), которая отражает современное состояние и основные направления исследования экфрасиса.

² «Начнем с того, что распространим первичный, риторико-литературный смысл «экфрасиса» на всякое воспроизведение одного искусства средствами другого; если отвлечься от предполагаемой эпизодичности включений, таков смысл «инкорпораций» Фарыно. Назовем экфрасистическими словесные описания не только «застывших» пространственных объектов, но и



пространственных объектов, но включает в это понятие и «временные» виды искусства, такие как кино, танец, пение и музыка. Мы используем этот термин в данном, более широком понимании. В фокусе нашего анализа стоит связь музыки с художественным текстом И.С. Тургенева «Рудин» (1856).

Читая произведения Тургенева, мы часто встречаемся с музыкальной сценой, где главные герои либо упоминают о музыкальном произведении, либо обсуждают факты, касающиеся музыки, нередко они слушают музыку, играют на пианино или поют. Проникновение музыкальных мотивов в литературные работы Тургенева характерно с первых выступлений писателя [см. КРЮКОВ 33]. Тургеневеды часто используют слово «музыкальность» или «музыкальный код» [см. БЕЛЬСКАЯ] при анализе художественной прозы писателя, так как музыкальная тема полностью пронизывает произведения Тургенева и имеет разные функции. Например, в повести «Ася» (1858) именно музыка приводит главных героев к встрече, а затем аккомпанирует всему действию. В этом произведении также содержится много музыкальных элементов (музыка вальса, народная песня Аси), которые выстраиваются в лейтмотив повести. Рассуждение о музыке в тексте откликается на популярный танцевальный жанр того времени – ланнеровский вальс, и музыка является главной мотивирующей основой для формирования сюжета. А как известно, в романе «Дворянское гнездо» (1859) исполнение музыкального произведения Лемма является кульминационным событием романа. В образе музыканта на переднем плане возникают проблемы и трудности художественной репрезентации. Через абстрактное свойство музыки, с одной стороны, представляется проблематика сложности сочинения музыки, творческого процесса художника, а с другой стороны, демонстрируются душевные переживания и эмоциональное напряжение персонажей.

Как показывают вышеприведенные фрагментарные примеры, в творчестве Тургенева в основном можно говорить о присутствии музыкальной темы, то есть действующие лица в произведении имеют определенное отношение к музыке. Янина Юхимук этот феномен называет псевдоэкфрасисом.³ На наш взгляд, тщательный анализ музыкальных экфрасисов и псевдоэкфрасисов в романах Тургенева открывает новые возможности интерпретаций и несет в себе новизну рассмотрения романов сквозь призму интермедальности и интертекстуальности.

«временных»: кино, танца, пения, музыки; эти универсальные тематические комплексы, как ни странно, изучаются лишь изредка, от случая к случаю, на ограниченном литературном материале. Пусть экфрасисом называются и несловесные воспроизведения визуальности – пластические (например, знаменитый некогда жанр «живых картин», возрожденный кинематографом, вплоть до фильмов Годара, Ромера, Гринэвеля) или музыкальные. Такой подход, как кажется, находит все больше сторонников» [ГЕЛЛЕР 2002: 13]. Геллер в то же время отметил нехватку обзорных и теоретических работ о музыке в русской литературе, несмотря на то, что музыкальная тематика и в поэзии, и в прозе русской литературы занимает важное место.

³ По мнению Юхимук псевдоэкфрасис (музыкальная тема) говорит лишь о том, что действующие лица имеют какое-нибудь отношение к музыке, которое можно обозначить: 1. упоминание о музыкальном произведении; 2. описание рецепции музыки без привязки к образам, заложенным композитором; 3. обсуждение фактов, которые касаются музыки; 4. описание предметов творческой «мастерской» композитора [ЮХИМУК 2018: 210].

Появление и правомерность музыкальных вставок в литературных произведениях XIX века исторически связано с усадебной литературой [ЩУКИН 1997]. Феномен русской усадьбы является «культурным гнездом», где пианино – инструмент, который является постоянным элементом дворянских гнезд, и где вокал, исполняемый с музыкальным сопровождением, также определяет атмосферу усадеб. Эта атмосфера отражается и в так называемых «усадебных текстах». Романы Тургенева входят в часть большого корпуса «усадебных текстов», в которых отражается процесс процветания и упадка усадебной культуры.

В этот тип прозаического текста входит и «Рудин». В деревенской усадьбе хозяйка Дарья Михайловна старается поддерживать атмосферу литературно-музыкального салона и приглашает в гости светских людей. Однажды появляется в усадьбе тридцатипятилетний Рудин, который своим красноречием произвел большое впечатление особенно на Дарью Михайловну Ласунскую, и на ее дочь, Наталью Ласунскую. Рудин признается в любви Наталье через несколько недель, но Дарья Михайловна категорически против их брака. Молодые влюбленные расстаются, и Наталья спустя два года выходит замуж за другого. В эпилоге Рудин рассказывает своему старому знакомому, Лежневу, что он делал все это время, и где бродил. Через четыре года после выхода в свет романа, автор добавил «второй» эпилог об истории гибели Рудина, где описывается французская революция и Рудин, погибающий на баррикадах в Париже.

В третьей главе Пандалевский играет на фортепиано «Erlkönig» Ф. Шуберта; непонятно, поет ли он слова, которые – в любом случае – были знакомы Рудину. Основой музыкального фрагмента является баллада Гёте (1782), которая в 1815 году была переложена на музыку Ф. Шубертом. Гёте заимствовал мотив «лесного царя» из датской народной песни, которая, в свою очередь, стала обработкой немецкой баллады. Видимо, произошла неоднократная смена форм и медий: из датской песни в балладу, а потом из письменной формы опять в музыкальную интерпретацию, с которой читатель встречается в рамках музыкального экфрасиса в романе. Баллада затрагивает проблему восприятия, тему путешествия и поднимает вопросы о мотиве поиска, фокусируясь на доминирующем психологическом состоянии главного героя.

Мы воспринимаем вставку существующего музыкального произведения по классификациям Е. В. Яценко как нулевой миметический (*actual*⁴) музыкальный экфрасис [ЯЦЕНКО 2011: 47]. Миметический потому, что в данном случае читателю известен референт (Ф. Шуберт: «Erlkönig»), на который указывает автор. Нулевой потому, что хотя данный экфрасис ссылается на музыкальное произведение Шуберта, он не описывает его. Экфрасис затрагивает схожие с романом темы и имплицитно показывает развитие возможных дальнейших событий. Наша цель – проанализировать данный нулевой миметический экфрасис, и проследить, как он вступает в диалог с текстом произведения.

⁴ Экфрасис как литературное явление, практика описания произведений искусства в литературных текстах, настоящих или фиктивных, восходит к терминам английского исследователя Джона Холландера «*actual*» и «*notional*» [HOLLANDER 1995].

Этот короткий, но насыщенный музыкальный фрагмент является в широком смысле интертекстуальным элементом, который на наш взгляд одновременно функционирует в тексте ещё и как уменьшительное зеркало. Л. Дэлленбах в систематическом анализе художественной техники «*mise en abyme*» определил явление как внутреннее повторение образа, которое функционирует в тексте как зеркало или микрокосмос и структурирует произведение в целом [DÄLLENBACH 2007: 39]. На наш взгляд, и в этом случае речь идет о такой музыкальной вставке, которая в сжатой форме «отражает» одно из возможных значений романа, и этот прием способствует новым аспектам интерпретации романа.

Музыкальный экфрасис имеет функцию воспоминания и передает ностальгическую атмосферу. Звуки музыки Шуберта и летняя ночь в темном саду напомнили Рудину, стоявшему около раскрытого окна, студенческие годы в Германии. Музыка Шуберта возбуждает эмоции в главном герое, и он начинает вспоминать о студенческих серенадах. Читатель получает информацию о прошлом главного героя, происходит смена плоскости времени. Эффект «раскрытого окна», где Рудин стоит и слушает музыку, как будто создает виртуальную рамку этого уменьшительного зеркала, в которой музыкальный экфрасис проспективным методом намекает и на дальнейшую судьбу Рудина.

Экфрасис сам по себе может функционировать как прием, который создает не только другое время, отличающееся от настоящего времени повествования, но в котором создается и другое пространство. Венгерский литературовед Ж. Хетени определяет роль визуального элемента в литературных текстах как «прием, при помощи которого слово теряет свое поле однозначности, выступает за пределы непосредственного понимания, прием сотворения виртуальной, второй действительности, которая создается автором из элементов, заимствованных из первой действительности» [ХЕТЕНИ 1999: 76]. По нашему мнению, музыкальный элемент функционирует таким же образом в тексте Тургенева, разрывая нить повествования романа. Музыкальный экфрасис открывает пространство мистической ночи и вызывает в памяти читателя образ и атмосферу баллады, моделирующей другую, параллельную реальность.

Пространство темного летнего вечера, галлюцинации больного мальчика и мистический образ Лесного царя сближают читателя с иррациональным миром, с другим измерением. Мистическое лесное пространство как будто оживляется («дремотной свежестью дышали близкие деревья» [ТУРГЕНЕВ 1980: 228]) и создает чувства незащищенности, загадочности и неопределенности, ощущение, что человек подвержен силе природы, человек подвергается воздействию высшей силы.⁵ Атмосфера мистической ночи, сильный ветер, и

⁵ К теме путешествия по лесу Тургенев обратился в своем предыдущем философском рассказе «Поездка в Полесье», который был опубликован прежде «Рудина». В этом рассказе описывается двухдневная поездка. Лейтмотив неизбежности и непостижимости смерти появляется уже в начале рассказа. Эти лейтмотивы можно заметить и в Гётевской балладе. Человек чувствует себя пленником и не в силах противиться неведомой мрачной силе природы. В рассказе «Поездка в Полесье» большое место заняла философия природы в виде занимавшей Тургенева проблемы отношений между человеком и природой, проблемы ничтожества

чувство незащищенности, неизбежности возвращается и в эпилоге, когда Лежнев и Рудин расстаются: «А на дворе поднялся ветер и завыл зловещим завываньем, тяжело и злобно ударяясь в звенящие стекла. Наступила долгая осенняя ночь. Хорошо тому, кто в такие ночи сидит под кровом дома, у кого есть теплый уголок... И да поможет господь всем бесприютным скитальцам!» [ТУРГЕНЕВ 1980: 322]. Таким образом, эти неприятные природные явления становятся сопровождающими мотивами главного героя.

С музыкальной точки зрения, музыка Шуберта отражает доминирующее психологическое состояние текста – беспокойство, непостижимость и загадочность. Музыкальное произведение начинается большим фортепианным вступлением. Это может иметь связь с первым сильным впечатлением Рудина у окружающих. Прибытие Рудина в усадьбу Ласунской является ярким моментом в романе, жизнь в усадьбе становится интересной, когда приезжает главный герой и оказывает сильное влияние на всех. Потом в песне развиваются сопровождающие партии, и читатель узнает о загадочном характере Рудина больше. В музыкальном произведении есть вокальное обрамление, то есть вокальное вступление и послесловие, оно ведется от одного единственного лица рассказчика-повествователя. Временные диссонансы намекают на фантазии, галлюцинации больного мальчика, передают ощущения движения, стихии, страха и повышают мистическую атмосферу. Постоянно меняющиеся партии и ритм разрушают гармонию и символизируют скачку на лошади. Эта музыка прекрасно выражает аттитюд постоянного поиска и движения по пути самого Рудина.

Как и в балладе, так и в романе мотив поиска связывается и с мотивом путешествия. Мотив поиска пути и своеобразного путешествия мальчика и его отца отражен в балладе и может быть воспринят как своеобразная метафора поиска жизненного пути Рудина. Тургенев называет Рудина (именно в третьей главе перед музыкальной сценой) «путешествующим принцем» [ТУРГЕНЕВ 1980: 228], интерпретируется его образ странника, который находится в постоянном движении, а сам путь в романе определяется как «стремление», как «поиски» [КРОО 2008: 15]. В метатексте скандинавской легенды в третьей главе символ птички структурирует широкий поэтический смысл путешествия. Каталин Кроо в своей монографии об интертекстуальной поэтике романа И. С. Тургенева «Рудин» тщательно интерпретирует интертексты, перекликающиеся и пересекающиеся в тексте, усиливающие смысловую конструкцию романа. Кроо анализирует широкую интертекстуальную сеть текста, связанную с русской и мировой литературой с лирико-исторической точки зрения. Исследует смысловые слои путешествий Рудина от сюжета к интертекстам в свете контекста метатекстов.

Кроо считает, что путешествие Рудина-странника по пространству в то же время оказывается путешествием истории литературы по интертекстуальным

человеческого разума перед ее вечной стихийной жизнью, перед всемогущей силой, которой человек подвластен. Постановка и разрешение этой проблемы восходят, с одной стороны, к давним размышлениям Тургенева, неоднократно выражавшимся в письмах, с другой стороны, к воздействию философии Шопенгауэра, которая именно в это время особенно внимательно воспринимается Тургеневым [Новикова 2005].



«следам», которые находятся в тексте. Таким образом, «путешествие» читателя проходит не только по этапам жизни главного героя романа, но и по ассоциациям и поэтическим смыслам метатекстов [КРОО 2008: 45]. По мнению Кроо, странствование Рудина происходит в рамках трех главных событий: приезд – пребывание – отъезд [КРОО 2008: 47]. Мотив вечного пребывания в пути перевоплощается в топос, приобретая метафорический смысл [КРОО 2008: 48]. На наш взгляд, нулевой музыкальный экфрасис, Гётевский метатекст, является таким же интертекстуальным элементом в романе, который фокусируется на промежуточных событиях, на событиях в дороге, на постоянном движении в пути и на процессе путешествия в свете текста романа.

Почти все без исключения исследователи «Рудина» сходятся во мнении, что какое-то фундаментальное противоречие и некая загадочность играют значительную поэтическую роль в формировании фигуры главного героя. Кроо считает, что внутренний конфликт главного героя воспринимается так же, как напряженный контраст между «словом» и «делом» [КРОО 2008: 12]. Рудин впервые способен «соблазнять» Наталью своей речью, но позже Наталья обвиняет самого Рудина в том, что его действия не соответствуют смыслу его речи: «от слова до дела еще далеко» [ТУРГЕНЕВ 1980: 282].

Как в романе, так и в балладе затрагивается и коммуникативная проблематика, проблема восприятия. Мы также сталкиваемся и с проблематикой «непередаваемости». В балладе мальчик в бреду болезни слышит необычные странные звуки и голос Лесного царя, который соблазняет его своими дочерьми⁶ и картинками счастливой жизни⁷. Отец мальчика дает рациональные ответы на видения сына: «О нет, то белеет туман над водой»; «О нет, мой младенец, услышался ты:/ То ветер, проснувшись, колыхнул листья»; «О нет, все спокойно в ночной глубине:/ То ветлы седые стоят в стороне» [ЖУКОВСКИЙ 2008: 137].

Параллельно с балладой мы также сталкиваемся с проблемой непонятности в романе, так как проблематика восприятия таким же образом фокусируется на дисгармонии между голосами главного героя и других героев. Окружающей среде тяжело понять Рудина, персонажи неоднозначно реагируют на его слова. Некоторым не хватает последовательного элемента содержания, кого-то впечатляют его слова, кто-то приравнивает его слова к делу. Слушатели речей Рудина часто как будто не слышат его слова, но восхищаются самой речью, как «пустыми» акустическими звуками. С одной стороны, Рудин является прекрасным рассказчиком, – судя по авторским комментариям: «Он не искал слов: они сами послушно и свободно приходили к нему на уста, и каждое слово, казалось, так и лилось прямо из души, пылало всем жаром убеждения. Рудин владел едва ли не высшей тайной – музыкой красноречия. Он умел, ударяя по одним струнам сердца, заставлять смутно звенеть и дрожать все другие. Иной слушатель, пожалуй,

⁶ «Ко мне, мой младенец; в дуброве моей/ Узнаешь прекрасных моих дочерей:/ При месяце будут играть и летать, /Играя, летая, тебя усыплять» [ЖУКОВСКИЙ 2008: 137].

⁷ «Дитя, оглянися; младенец, ко мне;/ Веселого много в моей стороне:/ Цветы бирюзовы, жемчужны струи; / Из золота слиты чертоги мои» [ЖУКОВСКИЙ 2008: 137].

и не понимал в точности, о чем шла речь; но грудь его высоко поднималась, какие-то завесы разверзались перед его глазами, что-то лучезарное загоралось впереди» [ТУРГЕНЕВ 1980: 229]. Повествователь сравнивает речь Рудина с игрой струнного музыкального инструмента, но его красноречие парадоксально связано с непониманием окружающих. Талант Рудина состоит в том, что его слушатель не всегда понимает точность его речи или того, о чем идет речь, но он способен произвести такое яркое впечатление на других, на какое способна только музыка. Через перформативный акт красноречия его слушатели могут испытать то, что невозможно испытать, слушая простые слова. Таким образом, речь Рудина всё-таки имеет способность влиять на эмоции и мышление других.

Немецкие романтики считали музыку искусством, наиболее адекватным их мировосприятию, что было связано с новой романтической концепцией как музыки в целом, так и самой романтической личности. Каталин Кроо, например, называет Рудина трубадуром, поэтом-музыкантом [КРОО 2008: 141], и по анализам исследователя через интертекст «Дон-Кихота» подчеркивает черты литературной фигуры рыцаря в куртуазной традиции [КРОО 2008: 136]. Рудин в романе изображен в роли поэта, который с помощью красноречия поет песни поэзии, и его образ семантически связан с фигурой Орфея. Рудин воплощает интертекстуальную фигуру поющего трубадура. По мнению Кроо, «Erlkönig», по сути, музыкальное стихотворение, воспринимается как песня Рудина-Орфея [КРОО 2008:158]. Рудин, своего рода неосознанный поэт-трубадур, вдохновляется музыкой Шуберта. Кроо обращает внимание на то, что «Erlkönig» завершается скандинавской легендой, которую рассказывает Рудин-поэт при звучании музыки в результате вдохновения от музыки [КРОО 2008: 165].

Как мы видели, нулевой миметический музыкальный экфрасис имеет способность расширить интерпретацию романа, в котором происходит переинтерпретирование главного героя с помощью интертекста. Музыкальный отрывок Шуберта тематизирует проблему «непередаваемости». Таким образом, функция музыкального экфрасиса может предоставить возможность для более сложной и глубокой интерпретации романа Тургенева. С одной стороны, мы считаем эту музыкальную ссылку приемом уменьшительного зеркала, который в сжатом виде усиливает основной мотив романа, ссылаясь на поиск пути Рудина. С другой стороны, нулевой миметический музыкальный экфрасис открывает в тексте новое время и пространство, в котором образ главного героя переосмысливается. Создается определенная атмосфера мистического леса, в котором происходит своеобразное путешествие, и одновременно открывается новое измерение восприятия образа главного героя. В то же время в музыкальном метатексте подчеркивается также коммуникативная проблематика, проблема восприятия. Подход к роману с учётом свойств музыкального элемента даёт нам возможность понять часто упоминаемое в специальной литературе-музыкальное чутье автора, но и обнаружить поэтическую функцию использования музыкальных мотивов, основывающихся на глубоких знаниях автора в области музыки.

Библиография

- БЕЛЬСКАЯ, А.А. [BEL'SKAĀ, A.A.] 2018: Музыкальный код романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо». Ученые записки Орловского государственного университета [The musical code of the novel by I.S. Turgenev "Noble nest", Scientific notes of the Oryol State University], №3:80. 80–88.
- ГЕЛЛЕР, Л. [GELLER, L.] 2002: Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума (ред. Л.Геллер), Москва: Издательство «МИК» [Resurrection of the concept, or the Word about ekphrasis // Ekphrasis in Russian literature: Proceedings of the Lausanne Symposium (ed. L. Geller), Moscow: MIK Publishing House], 5–22.
- ЖУКОВСКИЙ В.А. [ŽUKOVSKIĀ V.A.] 2008: Лесной царь, Полное собрание сочинений и писем в 20 т. Т. 3. Баллады. Москва: Языки славянских культур [Forest Tsar, Complete Works and Letters in 20 volumes. V. 3. Ballads. Moscow: Āzyki SlavĀnskih kul'tur], 137–138.
- КРОО К. [KROÓ, K.] 2008: Интертекстуальная поэтика романа И.С. Тургенева «Рудин» Академический проект, Санкт-Петербург: Издательство ДНК [Intertextual poetics of the novel by I.S. Turgenev "Rudin" Academic project, St. Petersburg: DNK Publishing House], 12–165.
- КРЮКОВ, А. [KRŪKOV, K.] 1963: Тургенев и музыка, Музыкальные страницы жизни и творчества писателя. Ленинград: Государственное музыкальное издательство [Turgenev and music, Musical pages of the life and work of the writer, Leningrad: State Musical Publishing House].
- НОВИКОВА, А.А. [NOVIKOVA, A.A.] 2005: Две «поездки» И.С. Тургенева – к преодолению трагического мироощущения: «Поездка в Полесье», «Поездка в Альбано и Фраскати (воспоминание об А.А. Иванове)» // Спасский вестник 2005/12 [Two "trips" I.S. Turgenev - to overcome the tragic attitude: "A trip to Polesie", "A trip to Albano and Frascati (reminiscence of A.A. Ivanov)" // Spasskij vestnik 2005/12]. (дата обращения 20.03.2021 // <http://www.turgenev.org.ru/e-book/vestnik-12-2005/novikova.htm>)
- ТУРГЕНЕВ, И.С. [TURGENEV, I.S.] 1980: Полное собр. соч. в 30 тт. Т. 5. [Complete works in 30 volumes. Vol. 5.], 228-322 // https://rvb.ru/turgenev/01text/vol_05/01text/0178.htm (дата обращения 2021.03.20).
- ХЕТЕНИ Ж. [HETÉNYI, Zs.] 1999: Идея в образах, абстрактное в визуальном, Фигуры-образы Исаака Бабеля // Russian Literature [Idea in images, abstract in visual, Figures-images of Isaac Babel // Russian Literature], 1999. Vol. XLV. № 1: 75–85.
- ЩУКИН, В.Г. [ŠUKIN, V.G.] 1997: Миф дворянского гнезда: Геокультурологическое исследование по русской классической литературе, Krakow: Издательство Ягеллонского университета [The Myth of the Noble Nest: A Geocultural Research on Russian Classical Literature, Krakow: Jagiellonian University Press].
- ЮХИМУК, Я. [ŪNIMUK, Ā.] 2018: Проблемы изучения музыкального экфрасиса: к дефиниции понятий экфрасис, гипотипосис, эйдолон и музыкальная тема, Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения // ред. Татьяна Автухович), Siedlce [Problems of studying musical ekphrasis: on the definition of the concepts of ekphrasis, hypotyposis, eidolon and the theme of music, Theory and history of ekphrasis: results and prospects of study // ed. Tat'āna Avtuhovič), Siedlce], 210–222.

- ЯЦЕНКО, Е.В. [ÂCENKO, E.V.] 2011: «Любите живопись, поэты...» Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии ["Love painting, poets..." Ekphrasis as an artistic and ideological model"// Problems of Philosophy], № 11., 45–57.
- DÄLLENBACH, L. 2007: Reflexivitas és olvasás. Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitas. Kijárat Kiadó [Reflexivity and reading. Narratives 6. Narrative embedding and reflexivity. Kijárat Publishing house], Budapest. 39–54.
- HOLLANDER, J. 1995: The Gazer's Spirit: Poems Speaking to the Silent Works of Art. Chicago: University of Chicago Press, 3–91.

Nóra TROITSKY [Нора ТРОИЦКИ]
Дебреценский университет
Докторская школа литературоведения и культурологии
Дебрецен, Венгрия
troitsky.nora@arts.unideb.hu

Ильдико РЕГЕЦИ

**ВАРИАНТЫ ОБРАЗА МОЛОДОЙ АКТРИСЫ В ДРАМАТУРГИИ
А.Н. ОСТРОВСКОГО И А.П. ЧЕХОВА*****Figures of the *young actress* in the dramatic art
of A.N. Ostrovsky and A.P. Chekhov****Abstract**

The present study focuses on the turning point in drama history between the artistic concept of A.N. Ostrovsky, the founder of modern Russian theatre, and that of A.P. Chekhov, who transformed the former approach in the matter of just a few decades. It proposes that an analysis of Ostrovsky's *Talents and Admirers* (1881) and Chekhov's *The Seagull* (1896) can reveal the border that divides the dramatic formations belonging to these two separate periods. The analysis concentrates on the transformation of a specific motive, the portrayal and dramatization of the chances of destiny available for the figure of the young actress. It is presumed that the dramaturgical features identified in this portrayal will outline the differences in the approach and in the poetic means used by the two authors of these successive periods in drama history. Thus, it is not intertextual instances in the narrow sense of the term that are sought. Instead, what is pursued is a thematic and motive-based congeniality and its saturation with a new meaning, coming from the functional shift that establishes a connection between the texts of the pieces by Chekhov and Ostrovsky. This approach to intertextuality in the broader sense of the term, which is not primarily present in references at the textual level but is rather based on, for example, thematic congruity, can play an important part also in the assessment concerning functional history, in exploring reception-related peculiarities and, consequently, in the validation of the historical aspect.

Keywords: *young actress, bird as a motif, gender, art vs. craft, theatre within the theatre*

В центре внимания настоящей статьи находится поворотный момент в истории драмы, наблюдающийся между поэтикой драмы А. Н. Островского, создателя русского театра в современном его понимании, и А. П. Чехова, который через несколько десятилетий преобразовал понимание драматургии. Плодотворный творческий период Островского длился с середины века до середины 80-х годов (его последняя пьеса была написана в 1886 г.). Чехов начинает свою карьеру в том же десятилетии. Он пишет драматические произведения начиная с 80-х годов, а его четыре «большие пьесы», считающиеся наиболее значимыми с точки зрения истории драмы, родились в 90-е и в первые годы 20-го века. Таким образом, воплощенная в разности подходов к пониманию драмы смена эпох предстает перед нами хронологически пластично. По моей гипотезе, изучение созданной в 1881 г. пьесы Островского

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и РЯИК в рамках научного проекта № 20-512-23010.

The reported study was funded by RFBR and FRLC, project number № 20-512-23010.



«Таланты и поклонники» и написанной в 1896 г. пьесы Чехова «Чайка» может выявить границу, разделяющую драматические формы двух эпох. В центре внимания анализа находится трансформация одного мотива, а именно, изображение образа *молодой актрисы*, драматизированных возможностей ее судьбы. Раскрывающиеся при разработке этого образа драматургические особенности предположительно обрисовывают расхождения в понимании и различия в поэтическом инструментарии у выдающихся представителей двух последовательных периодов истории драмы.

Итак, мы рассматриваем не наличие интертекста в узком смысле слова, а такую общность тем и мотивов, а также их наполнение новым смыслом, основанное на изменении их функций, которые создают связь между чеховским произведением и текстом Островского. Этот, понимаемый более широко подход к интертекстуальности, улавливаемый, главным образом, не через ссылки на уровне текста, а основанный, например, на тематических совпадениях, то есть анализ истории функций, может играть важную роль в раскрытии особенностей восприятия и, как следствие, в утверждении исторической точки зрения [JAUSS 1980: 8–39; KULCSÁR 1995: 530].¹ Рассматриваемые произведения являются частью различных канонов, и потому в ситуации диалога косвенно также происходит метафигурационная самоинтерпретация.² Посредством диалогической связи текстов становится явной уникальность текста, его обособленность от традиций прошлого, что может способствовать возникновению упомянутого литературно-исторического процесса, формированию картины указанного перелома в истории драмы.

Таким образом, мы также желаем следовать переосмысленному историческому подходу, лучшим методологическим примером которого для нас являются профессиональные труды Каталин Кроо по теме исторической интертекстуальности. В своей монографии о романе И.С. Тургенева «Рудин» она подробно определяет суть этого метода [Кроо 2008: 5–8, 217–235]. Основной интерпретационный принцип, действующий в данном труде, исследует следы присутствующих в анализируемом тексте (и становящихся частью настоящего)

¹ Г.Р. Яусс в своем рассуждении об обновлении истории литературы с учетом эстетики восприятия и воздействия обращает внимание на роль постоянного создания и смены горизонтов во взаимоотношении единичного текста и образующего жанр ряда текстов: «Новый текст вызывает в памяти читателя (слушателя) известный по прежним текстам горизонт ожиданий и правил игры, которые он затем меняет, поправляет или просто повторяет. Вариации и поправки определяют пространство игры жанровой структуры, а изменения и репродукция – ее границы.» [JAUSS 1980: 19].

² Схожий методологический фон мобилизуется Б.Я. Звенияцковским при анализе интертекстуального диалога, возникшего из общего мотива «чайки» у Островского (Лариса в «Бесприданнице») и «чайки» у Чехова (Нина из «Чайки»). Как он пишет, «[М]отив, возникший в художественной системе одного автора, может быть воспринят художественной системой другого автора не в качестве просто унаследованного, а с непременным переименованием по принципу “реплика на реплику”. Иными словами, мотив персонализируется, а переключка в рамках единого мотива приобретает характер не только интертекстуальный, но и интерперсональный» [Звенияцковский 2020: 261].

прежних произведений в памяти, одновременно приводя к возникновению исторического измерения. Используемый в настоящей статье метод соприкасается с вышеупомянутой методикой, но, будучи обусловлен рамками статьи, имеет более узкий кругозор: освещая знакомые для воспринимающих пьесы современников драматургические ситуации *образа актрисы*, занимающего центральную роль как в пьесе Островского, так и в пьесе Чехова, он задает вопросы, помимо динамики различающихся и перекликающихся мотивов, связанных и с трактовкой образа, а также о собственных поэтических стремлениях чеховской «новой драмы», раскрывающихся через пьесы Островского (и других литературных предшественников).

На более явные различия построения пьес Островского и Чехова указывает ряд литературоведческих трудов, однако точкам соприкосновения двух драматургий было уделено меньше внимания. Элемент сопоставления присутствует в труде Г. Бердникова, который при определении места чеховской драматургии в истории русской драмы и представлении ее предшественников рассматривал закономерную обусловленность драматического конфликта реальными социальными коллизиями как, по его мнению, черту, связывающую Чехова, среди прочих, с Островским. Его вывод является частью более общей мысли, что, помимо «новаторства» чеховских пьес, эти тексты также связаны со сформировавшимся «под непосредственным влиянием» Гоголя тургеневским «реалистическим театром» (и с некрасовской драматургической традицией) [БЕРДНИКОВ 1970: 551–579]. Тем не менее, сборник «А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв.», вышедший несколькими десятилетиями позже, в 2003 г., занимался драматическим наследием двух авторов скорее *параллельно*, чем сравнивая их, однако с точки зрения нашей темы особо выделяется статья Ю.В. Бабичевой «Островский в преддверии ”новой драмы”», в которой она поднимает вопрос о близости позднего Островского (ставя акцент, главным образом, на «Невольницы»: «[С]амая чеховская», т.е. написанная в стиле ”новой драмы”») с «еретической» драматургией Чехова [БАБИЧЕВА 2003: 181–182]. Причину разных позиций двух авторов в истории драмы (Островский был представителем реалистической социально-бытовой драмы, тогда как Чехов являлся экспериментатором в сфере «новой драмы») она видит, главным образом, в различной ориентации современной воспринимающей среды: эксперименты Чехова нашли отклик в свое время, тогда как в случае поздних пьес Островского, тогда уже считавшегося классиком, внимание публики было направлено на его более ранние пьесы, созданные им на пике успеха [БАБИЧЕВА 2003: 183]. Таким образом, по ее мнению, изменились всего лишь условия восприятия, которые и привели к изменению произведений. Вывод Бабичевой также затрагивает методологическую проблематику последовательных эстетических восприятий, вопрос присутствующей во все времена predisпозиции.³ Подытоживая данную концепцию, нам кажется, что

³ Здесь мы можем лишь сослаться на такие, имеющие теоретическую значимость, исследования темы, как: [VODICKA 1969: 247], цитируется в: [JAUSS 1980: 24]; также см. [INGARDEN 1977: 348–362].

освещение различных горизонтов ожиданий также может способствовать более точному определению мест Островского и Чехова в истории драмы. В то же время, тщательное рассмотрение более старых и более новых форм может выявить и противоположные художественные стремления, проявляющиеся за схожими на первый взгляд решениями. Новая форма (то есть чеховская драма) делает достигаемыми прежние произведения и освещает своих предшественников в литературном ряду, благодаря чему, воплощаясь в изменении и происходящая в литературной системе миропонимания трансформация, то есть смена горизонта в процессе эстетического восприятия, на наш взгляд, может быть представлена еще более четко.

Оставаясь у прежних исследований темы в профессиональной литературе, следует упомянуть о проведенной в 2017 г. пятой конференции в серии, посвященной памяти А.П. Скафтымова, которая своей темой («А.П. Чехов и А.Н. Островский») уже однозначно стимулировала попытки сопоставления двух драматургий. В дальнейшем мы еще будем ссылаться на соотносящиеся с настоящей статьей выводы материалов конференции, здесь мы лишь отсылаем читателя частично к некогда сформулированной самим Скафтымовым мысли, релевантной также с точки зрения настоящей темы. Как записал В.В. Прозоров, Скафтымов, рассуждая о чертах поздней драматургии Островского, указывающих на будущего Чехова, предположил возможность осторожного сближения мотивов любви и страдания, а также беспокойно-грустного эмоционального настроения в пьесах позднего периода первого автора и чеховских пьесах (конкретно, в пьесах «Не от мира сего» и «Вишнёвый сад») [ПРОЗОРОВ 2020: 128–139]. Близость драм Островского и Чехова в сборнике создается также на фоне стремлений героинь преодолеть действительность, и *взлететь*, обрести тем самым свой личный смысл и свое личное счастье [см. еще в дальнейшем ГУЛЬЧЕНКО 2020: 194–210]. Близка к этому образу мышления и точка зрения Л.Г. Тютеловой, которая при сравнительном анализе пьесы Островского «Таланты и поклонники», стоящей также в центре внимания нашей статьи, и чеховской «Чайки», рассмотрев центральную тему реализации таланта в жизни, приходит к следующему выводу: в то время как у Островского ясна и авторская позиция в целом, у Чехова читатель-зритель должен завершить чеховский образ и осознать свою позицию самостоятельно [ТЮТЕЛОВА 2020: 228–229]. В дальнейшем и мы сами будем частично соприкасаться с этими наблюдениями, утверждая, что параллельное прочтение вышеупомянутой поздней пьесы Островского и пьесы Чехова, по сути, может быть основана на идентичности коллизии, вырастающей из общего мотива, на общих чертах закодированного в новой пьесе более старого текста (и его еще более старых предшественников). Наша цель состоит в том, чтобы отобразить характер упомянутой перемены в истории драмы, проследив проявляющиеся в сходстве различия, трансформацию и варьирование этих общих черт, а также присутствующий в новом тексте диалог с более старым текстом.

Представляющаяся общей тема основана на завязке, возникающей вокруг персонажа начинающей актрисы. Выведение образа актера/актрисы имеет свои прецеденты в истории русской драмы. Подобно французскому водевилю,

темы русских музыкальных спектаклей также содержат изображение повседневной жизни актеров. Среди этих произведений выделяется написанный в 1841 г. водевиль «Актер» Н.А. Некрасова, который в свое время пользовался большой популярностью, став одним из произведений данного жанра, имевших наиболее продолжительную сценическую жизнь (он оставался в репертуаре до 1863 г., его играли в Большом, Александринском и Михайловском театрах). Новаторской чертой пьесы в свое время было то, что, перешагнув через стереотипичные ситуации, связанные с актерской жизнью – такие как борьба молодого актера за получение роли или контракта, стремление пожилого актера устроить дочь в театре или обеспечить ей бенефис, капризы и произвол актеров, – Некрасов поставил в центр сюжета наполненную сознанием собственного достоинства, однако, в соответствии с особенностями жанра, принимающую комические формы борьбу за признание актера как *артиста*. В завязке пьесы, действие которой разыгрывается в квартире саратовского помещика Кочергина, и в которой присутствует постоянный мотив стоящих перед свадьбой влюбленных, жених Сухожилов ('сухо живет') для развлечения своего будущего тестя приглашает в дом Стружкина (который вначале 'по струнке' ходит, но потом хочет стать 'струнником'). Обращение с актером как с неким шутком глубоко оскорбляет достоинство Стружкина, и за обиду он мстит, прибегнув к средствам своей профессии: играя разные роли, он почти приводит действие к трагическому финалу – окончательному расставанию влюбленных. Водевиль, по сути, берется представить пропасть между, пользуясь терминами пьесы, шутком, фарсером, шарманщиком, паяцем и, как их противоположность, артистом, делает попытку отделить вышеперечисленные возможности ролей от фигуры актера-артиста; а основу существования артиста он связывает с даром *таланта*.⁴ Тем не менее, в заключении комедии актер, несмотря на свою способность достоверно разыгрывать различные роли, добивается лишь частичного удовлетворения. Хотя его окружение и осознает, что поступило с ним несправедливо, из ограниченности этого окружения также следует и ограниченность осознания: признание способности смешить и разыгрывать комедию отстоит еще далеко от играющего подчеркнутую роль в пьесе противопоставления, выраженного в тексте понятиями *ремесла* и *искусства* следующим образом:

Кочергин. И надо признаться, что вы собаку съели в своем ремесле!

Стружкин. Искусстве, а не ремесле!

Кочергин. Ха-ха! Всё равно... искусстве... славно, славно...

[НЕКРАСОВ 1983: 121]

Пьеса Некрасова не осталась без отклика в литературной и театральной жизни своего времени. Из драматических произведений Островского наиболее близко к проблематике «Актера» стоит пьеса «Лес». В произведении 1870 г.

⁴ «Стружкин: Вы ошибаетесь... я вовсе не думал вас смешить... я не шут, государь мой, артист... это такая разница, как небо и земля!.. Шутком может быть всякий дурак... а артистом только человек с дарованием...» [НЕКРАСОВ 1983: 121–122].

также можно отметить неоднократное противопоставление на уровне реплик шута, комедианта и выступающего представителем гуманизма актера. В этом тексте также вырисовывается роль и образ актрисы, который в более поздних пьесах «Таланты и поклонники» (1881) и «Без вины виноватые» (1884) оказывается в центре внимания. В комедии «Лес» в определенный момент пьесы (в шестом явлении четвертого действия) актерство представляется единственным выходом из безнадежного положения живущей у богатой помещицы бедной дальней родственницы, Аксиньи (которая не может выйти за своего возлюбленного Петю из-за отсутствия приданого). В монологе Несчастливцева актерское искусство предстает наиболее чистым средством переживания и передачи эмоций, а также залогом возможности самостоятельной жизни. Итак, профессия актрисы предлагается Аксинье как возможность осознания себя и освобождения из фальшивой патриархальной среды⁵. Однако в «счастливом конце» комедии припасен другой поворот, в завершении комедии реализуется не эта возможность роли, а, благодаря жертве Несчастливцева, происходит все же интеграция Аксиньи в эту патриархальную среду.

Мотивация Аксиньи частично совпадает с предпосылками решения становящейся актрисой Отрадиной в комедии «Без вины виноватые», которая, правда, экзистенциально не нуждается в мизерных доходах, обеспечиваемых актерством, но *странствия*,⁶ сопутствующие данному образу жизни, могут компенсировать ее душевное беспокойство, вызванное пережитым в личной жизни разочарованием. Плод осложнений личной жизни Отрадиной, сын, которого она считала умершим, провинциальный актер Незнамов проводит разделительную черту между считающейся признанной актрисой Кручининой и самим собой (матерью и сыном), оперируя понятиями игры, интерпретируемой, с одной стороны, как искусство, а с другой стороны, как ремесло. В четвертом явлении второго действия комедии Незнамов озвучивает понятия ремесла и искусства в следующем контексте: «Вам, может быть, угодно считать свою игру *искусством*, мы вам того запретить не можем. Я откровеннее, я считаю свою профессию *ремеслом*, и *ремеслом* довольно низкого сорта.» [ОСТРОВСКИЙ 1975: 378–379, курсив мой]. Позже (во втором явлении четвертого действия), в разговоре о роли эмоций в актерской игре данное разделение повторяется в следующей форме:

⁵ Искаженная иерархия отношений мужчины и женщины хорошо показана, например, в пятом явлении первого действия, в беседе Бодаева и Восмибратова.

⁶ Странствия были определяющим мотивом в ее жизни после любовного разочарования, также перед началом актерского существования: «Я с бабушкой *много странствовала*, жила и за границей, и довольно долго; потом бабушка умерла и оставила мне значительную часть наследства. Я стала довольно богата и совершенно независима, но от тоски *не знала, куда деться*.» [ОСТРОВСКИЙ 1975: 376, курсив мой]

«Коринкина. Да что вы за недотрога! Уж и хорошо-то про вас не смей говорить. Кручинина находит, что у вас талант есть и много души.
Шмага. Ну, душа-то для актера, пожалуй, и лишнее.
Миловзоров. Для комиков – это так; но есть и другие амплуа.»
[ОСТРОВСКИЙ 1975: 409]

Пьеса «Таланты и поклонники» уже в своей завязке содержит конфликтную ситуацию, частично исходящую из осознанной выше социальной предопределенности: в центре внимания драмы стоит образ молодой, характерно происходящей из низших социальных слоев⁷ актрисы. Тем не менее, в фигуре молодой актрисы, помимо социально-сатирической линии, кроется и другой потенциал. С одной стороны, как и в предшествующих примерах, поставленный в центр внимания персонаж позволяет поднять вопросы об определении сферы искусства, месте искусства в повседневной жизни, его задачах и возможностях существования – вопросы, еще более усиленные в драме мотивом молодости, моментом раскрытия приверженности искусству. С другой стороны, учитывая, что данная позиция приобретает женскую гендерную определенность, в пьесе, показывающей в качестве фона Россию второй половины XIX века, исходная ситуация становится пригодной для сжатого художественного выражения специфических проблем карьерных возможностей женщин.⁸ Актерский талант и жажда знаний Негиной, женского персонажа, ищущего пути самореализации, далеко выходит за рамки признанных в патриархальных социальных условиях женских характеристик. В то же время, в ее персонаже сталкиваются два мировоззрения: организующей силой событийного ряда драмы является взаимный переход позиций мира искусства и буржуазного порядка, а Негина должна сделать свой выбор между этими двумя мирами.

Итак, желания женского главного персонажа, не соотносящиеся с возможностями самоутверждения, обеспечиваемыми патриархальным обществом для женщин, под поверхностью комедии – как и в случае перечисленных выше пьес – обуславливают основную ситуацию, которая также может быть интерпретирована как сюжет женской попытки эмансипации, завоевания независимости. Система взаимоотношений персонажей, по сути, может быть разделена на круг, поддерживающий эти идеалы, и круг, оставляющий их без внимания.

⁷ Ее любовь к театру поддерживалась отцом-музыкантом.

⁸ Постановка последнего вопроса в 80-е годы XIX века явно отражает изменение в мышлении, которое прослеживается в публицистической практике начиная с середины века [см. ПУСТАРНАКОВА], а в практической жизни воплощается в очень осторожных законодательных положениях. Речь идет об усиливающемся интересе к женскому вопросу, центральным элементом которого в России становится вопрос о праве и возможностях женщин получать образование. Несмотря на то, что именно в конце 80-х годов в нескольких университетских городах был открыт ряд женских курсов [ШАФРАНОВА], получение высшего образования оставалось привилегией девушек из дворянских, священнических и чиновничьих семей [ШАФРАНОВА]. Стремление женщины, стоящей на более низкой ступени социальной иерархии – как Негина в драме – к получению образования приводит в пьесе к вступлению в действие механизма социальной ситуации времен Островского.

К первой группе относится обедневший театральный антрепренер Нароков, восхищенный талантом Негиной, а также только что закончивший курс в университете и ожидающий учительского места Петр Мелузов, учитель и, в то же время, жених Негиной – более ранний вариант чеховского образа «вечного студента», также носящего говорящее имя Петр⁹. Образ Мелузова также генерирует возможную конфликтную ситуацию между испытываемой в женском аспекте амбивалентностью жизни в искусстве (переживанием связанных с искусством мечтаний и, одновременно, ситуацией уязвимости) и идеалом семейной жизни. А вторая группа включает в себя находящихся на более высоких социальных уровнях персонажей, притягиваемых театром (как «важный барин старого типа» Дулебов, «губернский чиновник на видном месте» Бакин или «очень богатый помещик» Великатов [ОСТРОВСКИЙ 1975: 211]), для которых актер – только инструмент, овеществленный субъект развлечения. Положение женских персонажей: матери Негиной, Домны Пантелевны, и ее коллеги Смельской – является специальным, поскольку у них отсутствует то осознанное стремление к обретению независимости, которое могло бы привести их к фундаментальному конфликту интересов с существующим порядком. Тем не менее, если и не на уровне драматической коллизии, но в качестве микросюжета в их случае также вырисовывается рождающая конфликт ситуацию самоутверждения и подчинения. Например, в двенадцатом явлении первого действия, где Смельская укоряет Мелузова в том же, в чем Любовь Андреевна Трофимова в «Вишнёвом саду», а именно, что «вы жизни совсем не знаете» [ОСТРОВСКИЙ 1975: 234]. Таким образом, несовместимость жизни во имя высоких идеалов с экзистенциальной борьбой повседневного существования – в обеих пьесах – артикулируется в связи с персонажем преподавателя, и это противопоставление удерживает данный образ на грани комичного и возвышенно-трагичного.

В пьесе Чехова ключевой фигурой драматического событийного ряда также является молодая актриса Нина. Рассматривая рядом систему взаимоотношений персонажей двух пьес, становится видно, что Чехов даже храбрее, чем Островский, выходит за рамки считавшихся общепринятыми в XIX веке традиций сценического изображения стереотипов, связанных с положением актеров. С одной стороны, любовь Нины к актерскому искусству уже не связана со стремлением преодолеть низкое положение в социальной иерархии (у ее родителей есть поместье, и они стремятся оградить свою дочь от представляющегося им богомным артистического мира), ее побег от семейных уз имеет скорее интеллектуальные пружины (стремление к самореализации). С другой стороны, Чехов также не фокусируется исключительно на любовной линии, что однозначно видно из того, как он оставляет переживание эмоций к Тригорину за пределами пространственных и временных рамок действия.

⁹ А.Н. Зорин в уже упоминавшихся 5-х Скафтымовских чтениях предположил связь между персонажами преподавателей по имени Петр (т.е. «камень») в «Талантах и поклонниках» и в чеховской пьесе «Вишнёвый сад». Помимо представления идеи учения, эти два персонажа также связаны мотивом потери своего важнейшего ученика [см. ГОЛОВАЧЕВА 2018: 86].

В «Чайке» в роли, похожей на роль Мелузова, выступает Треплев, также открывший новый мир для Нины. Однако любовный выбор Негиной и Нины в обоих случаях падает не на мужчину, занимающего поддерживающе-обучающую роль в их жизни, а одинаково на партнера, способного помочь осуществить их индивидуальную мечту. Таким образом, Негина отдает предпочтение не Мелузову, дающему ей знания, обещающие быть применимыми в гражданской жизни, а Великотову, предлагающему финансовую поддержку для не дающего надежного заработка актерского существования; тогда как для Нины путь в московские художественные круги обеспечивает известный писатель Тригорин. Однако то, что у Островского было развязкой, у Чехова становится завязкой, требующей разрешения.

Две пьесы в процессе раскрытия возможностей судьбы актрисы также затрагивают вопросы самого театра, сущности искусства и его отношения к воспринимательной среде. С одной стороны, в обоих текстах присутствует разделение *искусства* и *ремесла*, появляющееся также в пьесах, считающихся их предшественниками в истории данной темы. В «Талантах и поклонниках» эту линию представляет взгляд Нарокова, узнающий в игре Негиной присутствие страсти, понимаемой как основа настоящего актерского переживания, то есть отмеченный и в заглавии *талант* оценивается в пьесе как реальное артистическое дарование. А в «Чайке» Треплев выражает ситуацию конфликта между самим собой и своей матерью с ее любовником понятиями искусства, построенного на рутине, в противопоставлении искусству, ищущему новые формы. Театр матери, восторгающейся Некрасовым(!), по понятиям Треплева не что иное, как «рутина, предрассудок», в противовес которому он отмечает для себя необходимость «новых форм» [ЧЕХОВ 1978: 8].

На аспекты театрального искусства и актерства указывают, среди прочего, и цитаты из Шекспира, которые в обеих пьесах могут пониматься как автотекст, а также игра с ситуацией *театра в театре*. Театр (или текущее представление) является постоянным фоном действия пьесы Островского, который мы видим со стороны закулисных событий. Однако настоящую тему пьесы составляет не художественное содержание представления, вклинившегося в сценическую игру, а его *переживание* актером и его *воздействие* на зрителей-участников пьесы, *до* и *после* игры на сцене. В этой внехудожественной сфере, в мире происходящих вокруг театра интриг Негина является «Офелией», которой для того, чтобы сохранить свою чистоту и упорство в стремлении к актерской профессии, нужно бы стоять вне этой среды (удалиться от людей) (Трагик повторяет эту фразу дважды – во втором и седьмом явлениях второго действия). На параллель Негиной и Офелии указывает Трагик, который также находит шекспировские альтер эго себя и Нарокова в лице короля Лира и его шута. Идентификации ролей Трагиком одинаково представляют перспективу отчужденных от данной среды *инакомыслящих*.

В «Чайке» ситуация *театра в театре* и использование шекспировских интертекстов во многом идентичны пьесе Островского. С одной стороны, вклинившаяся в действие пьеса Треплева и в этом случае не раскрывается полностью,

оценка ее художественного содержания и эстетической ценности остаются неопределенными. С другой стороны, реакция публики и конфликт артистов (Нины, но особенно Треплева) с этой средой манифестируются как раз в связи с представлением внутри пьесы, и именно напряжение премьеры (подобно волнующей атмосфере вопроса бенефиса в «Талантах и поклонниках») проявляет как мелкие аналогии с крупномасштабными героями драмы Шекспира, так и элемент разоблачения. У Чехова в ситуации назревающего конфликта по поводу премьеры также обыгрывается цитата из «Гамлета»: Треплев «перехватывает» декламацию Аркадиной из «Гамлета», чтобы дать ей «гамлетовский» же ответ, охватывающий проблему скрытого в глубине морального греха.

Присутствие традиции шекспировской драмы не является случайным ни у Островского, ни у Чехова. Основная тема двух пьес и авторское определение жанра (как Островский, так и Чехов определяют свое произведение как «комедия в четырех действиях») делают явным несоответствие между ожиданиями воспринимателей относительно комизма и сложными вопросами темы, имеющей социальное содержание и затрагивающей сферу существования искусства. Это противопоставление настроений, истоки которого можно найти в средневековой драме, является излюбленным приемом английского драматурга; кроме того, у обоих русских классиков ассоциируются с шекспировским методом построения драмы такие приемы, как дубликация персонажей и полифония, то есть показ отдельных ситуаций, форм человеческого поведения, конфликтов с различных сторон и в различном освещении; а также действие представляющейся неизменной с разных аспектов механики судеб.

При построении системы взаимоотношений персонажей и структурной подготовке развязки (будущей судьбы актрисы) у обоих авторов также можно отметить драматургическое решение, включающее в себя систему параллелей и умножений. В пьесе Островского такой парой персонажей являются Негина и Смелская: жизненная ситуация Смелской как бы предсказывает будущую судьбу Негинной. В «Чайке», кроме актерско-писательских параллелей (Нина – Аркадина, Треплев – Тригорин), на сцене также присутствует и возможность общей судьбы, определенной бесперспективностью любовных чувств. Помимо Нины, мы узнаем о любовных драмах Аркадиной, Маши и Полины Андреевны, а из многократных отражений также выясняется, что любовная тематика в случае каждого персонажа намного сложнее того, чтобы к концу четвертого действия она могла обрести облеченное в единое эстетическое качество решение.

Тем не менее, в пьесах Островского и Чехова у двух персонажей-актрис, одинаково борющихся за свою актерскую автономию, раскрывающаяся картина развития изображена различным образом. Негина за время действия драмы приобретает жизненный опыт, побуждающий ее примириться с патриархальным мировым порядком. Это обусловлено тем, что, как она осознает к концу пьесы, преодоление данных обстоятельств потребовало бы такого героического поведения, к которому она не чувствует себя готовой. «Падение» Негинной, среди прочего, является однозначной критикой и социальных взаимоотношений, организующих артистическую среду второй половины XIX

века. Однако в последнем явлении пьесы также вырисовывается и противовес компромисса Негиной в лице Мелузова, который и в дальнейшем намерен хранить верность своим считающимся идеалистическими представлениям. Конечно, возникает вопрос, какое впечатление производит упорство Мелузова на воспринимающего комедии, ведь реакция мелочной среды (осмеивающей Мелузова) не дает читателю/зрителю подходящих ориентиров. Итак, с одной стороны, в соответствии с ожиданиями воспринимающей среды относительно комизма мы видим развязку, которая может считаться счастливой: находящую друг друга пару, отсутствие явственно трагической жертвы любовного разочарования; но на более глубоком смысловом уровне пьесы в окончании присутствует и трагическое начало, поскольку представители высших моральных (и, в то же время, художественных и интеллектуальных) ценностей вынуждены либо отказаться от своих принципов, либо вести донкихотскую борьбу. Ситуация уязвимости и следующей из нее защиты вписан и в жест Мелузова согласно авторской инструкции: «Надвигает шляпу и закутывается пледом» [ОСТРОВСКИЙ 1975: 280]. Жест закутывания себя, в то же время, вызывает в памяти и Негину в тот момент хода действия, когда она в последний раз навещает Петю, когда она и сама чувствует себя «доброй» и «честной» [ОСТРОВСКИЙ 1975: 265], что выражается в том, что она – временно – отдает предпочтение любви. Несмотря на то, что самооценка Негиной может пониматься исключительно в ироническом тоне (как реальная комедийная ситуация), связанный с ней ряд движений («покрываясь шалью», Домна Пантелевна: «[...] покройся хорошенько [...]!» [ОСТРОВСКИЙ 1975: 265]) все же активизирует ощущение защиты и сохранения внутренних ценностей, поскольку в рассматриваемой с комической стороны семейной среде с ним все-таки связана идея сохранения насыщенной ценностями ситуации. Таким образом, в конце пьесы, в связи с мотивом символического замыкания в себе Мелузова можно говорить о постоянстве данного жеста, который, вместе с сопутствующей ему репликой, также вводит в действие комбинацию комических и трагических начал в драме.

В «Чайке» Нина проходит противоположный Негиной путь. О результатах этого пути читатель и в этой пьесе узнает из реплики персонажа в четвертом действии. Данная реплика и в этом случае звучит в присутствии мужчины, играющего поддерживающую роль, Треплева, так же, как у Островского Негина открывается поддерживающему мужскому персонажу, Мелузову. Общим мотивом является противопоставленное статическим мужским персонажам изображение изменения женских персонажей, трансформации их личности, которое связано с их пространственной мобильностью. Как Негина, так и Нина пускаются в путь в конце пьесы, их признание вклинивается в момент прощания. Однако, в то время как Негина переживает такую степень конфронтации между предлагаемыми Мелузовым жизненными принципами и жизнью актрисы, что не может справиться с напряжением, и ей кажется возможным решением отказ от первых, Нина приходит к противоположному осознанию. Для Нины во втором действии актерская профессия еще является такой идеализированной, построенной

из стереотипов, воспринимаемой на основании ее внешних проявлений сферой¹⁰, которая в своей внутренне пережитой, переосмысленной сущности раскрывается перед ней только к концу четвертого действия (по прошествии двух лет). А над социальной уязвимостью, и здесь тесно связанной со статусом Нины как провинциальной актрисы, по всей видимости, одерживает победу приверженность профессии, новое мироощущение, идентифицирующее себя с актерским образом жизни. Однако с этой точки зрения в развязке Нина сближается с Мелузовым из драмы Островского, что также подтверждается сопутствующими выбору персонажа амбивалентностью и открытостью в конце пьесы.

Между текстами двух пьес связь возникает и на мотивном уровне, а за схожестью мотивов следует видеть драматургическое решение, сдвигающееся в сторону комического и трагического (у Островского, вопреки амбивалентности, в сторону преобладания первого эстетического начала, у Чехова в сторону второго), а также усиления социального содержания (Островский) и возможности прочтения, заключающего в себе также метафизическое измерение (Чехов). В комедии «Таланты и поклонники» мать Негиной, выделив из реплики Великатова о состоянии его хозяйства и повторив сентиментальный шаблон «по озеру лебеди плавают» [ОСТРОВСКИЙ 1975: 264], превращает в пародию излюбленную метафору освобождения из подчиненного состояния, встречающуюся в более ранних драматических текстах Островского¹¹ – образ свободно

¹⁰ Ср. с фразой, обращенной к Тригोरину: «Чудный мир! Как я завидую вам, если бы вы знали! Жребий людей различен. [...] другим, как например вам, – вы один из миллиона, – выпала на долю жизнь интересная, светлая, полная значения... Вы счастливы...» [ЧЕХОВ 1978: 28].

¹¹ Освобождение из беззащитного состояния у Островского часто показано через метафоры птицы и полета. По мнению В.В. Гульченко, мотив полета связывает двух персонажей Островского, Катерину («Гроза») и Ларису («Бесприданница») с героиней «Чайки» Чехова, и их всех одновременно с образом Шекспира, Офелией из «Гамлета» [Гульченко 2020: 194–210]. Современная драматургам театральная интерпретация даже способствовала сближению Ларисы и Нины, предвидя *Чайку* в характере Ларисы [Гульченко 2020: 204]. На сцене Александринки, при исполнении ролей Ларисы и Нины Заречной актрисой Верой Комиссаржевской в том же 1896 г. (сентябрь и октябрь), героиня Островского воспринималась как своего рода сценическая заготовка к образу Нины. «Можно даже выразиться и так (пишет Гульченко): в Ларисе Комиссаржевская прицелилась в Чайку, а в Нине – попала в нее. И еще можно добавить: Лариса – это бескрылая Чайка, а Нина – уже обретшая крылья.» [Гульченко 2020: 204] А Лариса из «Бесприданницы» и псевдоним Нины из «Чайки» (Лариса значит «чайка») по мнению В. Я. Звенияцкого создает интертекстуальную связь между произведениями, которая в дальнейшем развивается в жанровом измерении, питающемся из противоположных драматургических традиций: у Островского в направлении древнегреческой трагедии ошибок, а у Чехова в сторону классической комедии ошибок [Звенияцкий 2020: 260–270]. Звенияцкий в связи с упомянутыми Гульченко знаменитыми петербургскими постановками замечает, что Комиссаржевская не «по-чеховски осовременила» Ларису, а «архаизировала» Нину, «сделав её трагической героиней позднего Островского» [Звенияцкий 2020: 266]. То есть, на его взгляд, голос, считающийся новым у Островского, не может считаться полностью совпадающим с драматургическими стремлениями Чехова. В согласии с А.Л. Штейном, он рассматривает «Бесприданницу» и «Чайку» как два различных варианта сценического реализма [Штейн 1973: 339, Звенияцкий 2020: 266]. А.В. Лексиной в чеховской «Чайке» также видятся прямые отсылки к художественному миру Островского, а суть этой основанной на выборе имен связи (Нина – Лариса «Бесприданницы»)

парящей птицы. В то же время, это пародистическое повторение также активизирует и прежнее содержание, однако делает видимым его невозможность, переходящую в китч пустоту. Островский явно опирается на связанные с мотивом птицы ассоциативные образы независимости, полета, обретения полноты, ведь в пьесе в игру вовлекаются и эти, считающиеся традиционными ассоциации: с одной стороны, Нароков во втором явлении второго действия дважды использует метафору «белый голубь» в отношении Негиной, более того, дополняет эту идентификацию выражением «в черной стае грачей», противопоставляющим ее своему окружению. В образе проявляется чистота Негиной и пожелание ей свободного художественного полета и счастья, так же как обращение Негиной к Мелузову «голубчик мой» активизирует ассоциации с добротой и чистотой в явлении, когда Негина, и сама действуя в духе «доброты», – накануне своего необратимого решения, – на одну ночь все же выбирает преданность любви. Однако мотив, ассоциирующийся с высшим духовным и душевным состоянием, в кругу богатых поклонников Негиной, отчасти превратившись в шаблонный элемент реплики, отчасти посредством «опущения», профанной замены образа, обретает значение повседневности и связанной с ней женской подчиненности: Дулебов в своей поверхностно кажущейся нежной реплике называет Негину «птенчиком», а разговоры Великатова и Домны Пантелевны регулярно крутятся вокруг птиц. Мать Негиной любит «всякую птицу» [ОСТРОВСКИЙ 1975: 228, курсив мой], гилянки, шпанки и петух были у них, но всех разворовали. В третьем действии Великатов, расписывая свое хозяйство, как бы продолжает начатый ряд – в соответствии с мечтами Домны Пантелевны – картинами индейских петухов, павлинов и лебедей. Таким образом, птица из элемента небесной сферы становится частью птичьего двора, хозяйственной среды, как бы символизируя преобладание материальной сферы, имеющее определяющую силу в мире пьесы.

Данный мотив стоит в отдаленной связи с чеховской метафорой *чайки*, которая также становится фигурой самоинтерпретации у главного женского персонажа, но в смысловом отношении мобилизует противоположное содержание.¹² Негина выбирает показную идиллию, вербально отвергнутую (два раза

ей кажется воплощенной в общей черте тоски из-за недостижимости семейного счастья [ЛЕКСИНА 2020: 318–323, особенно: 321–322].

¹² Здесь мы хотели бы сослаться на одну венгерскую сценическую интерпретацию, в которой – подобно русской театральной адаптации конца XIX века – в игру вовлекается интертекстуальная связь. Однако в постановке 2018 года Петера Валло в Театре им. Радноти (*A művésznő és rajongói*) ситуация подкрепляющей интеграции узнается не посредством актерской игры, на трансформацию данного мотива указывает интегрированный в текст *след*. В постановке Валло в реплике Домны Пантелевны слово «лебеди» заменяется на «чайки» (новый перевод Гезы Морчаньи), что в процессе игры позволяет прийти к пониманию рассмотренной выше тематической параллели. Дальнейшим сценическим решением постановки, находящимся в согласии с настоящим рассуждением, является то, что Негина в начале пьесы исполняет театральный монолог (речь идет о тексте, не входящем в текст драмы), который в завершении пьесы повторяется, несколько трансформировавшись. Этой декламацией спектакль ссылается и на Нину «Чайки», на ее прочитанный в начале пьесы в более длинном, а в конце –

«Молчание» в авторских ремарках короткого диалога [ОСТРОВСКИЙ 1975: 264], но на уровне действия сконструированную с помощью шаблонного образа плавающих по озеру *лебедей*, тогда как под сравнением с *чайкой*, используемым Ниной в отношении самой себя, скрывается многослойное значение, связанное с артистической свободой. Из богатого семантического поля мотива *чайки* [см. ЛАРИН 2016: 90–95] здесь я хотела бы выделить лишь элемент, привязанный к образу птицы Тригориным, а именно, сравнение, трансформирующееся в литературный сюжет: [Тригорин Нине] «на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. [Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку]» [ЧЕХОВ 1978: 31–32]. Эту преобразованную писательской фантазией картину Нина транспонирует в собственную жизнь, называя себя чайкой. Посредством этой метаморфозы в повседневной жизни Нины открывается новое измерение, воплощенное в возможностях переживания свободы, скитания (тургеневский интертекст)¹³, свободного перемещения (она уезжает в Елец) и иногда возвращения (как чайка к озеру). Несмотря на неоднозначный успех ее артистической автономии, в ситуации обретения независимости у нее может быть шанс на осуществление мечтаний, связанных с искусством. В связи с формациями в истории литературы, которые могут считаться предшественниками, литературной предысторией данного образа, мы уже подчеркивали мотив *свободного скитания*, который, в данном случае имея дополнительную смысловую нагрузку связи с трансцендентным измерением («Умей нести свой крест и веруй. Я верую...» [ЧЕХОВ 1978: 58]), преобразовывает владение большим запасом сил и способность к представлению динамики воззрений в новый атрибут персонажа. Хотя ситуация обретения независимости означает лишения в экзистенциальном аспекте артистического образа жизни (Нина едет в Елец в третьем классе, с мужиками, а там, вероятно, «образованные купцы будут приставать [к ней] с любезностями» [ЧЕХОВ 1978: 57]), то есть социальная проблематика, центральная для Островского, присутствует и здесь, выбор Нины, переживаемое ею свободно призвание все же

в более коротком варианте монолог Мировой души. Однако в исполнении двух монологов наблюдается существенная разница. В случае Негиной первую, прочитанную с большим чувством декламацию позже, вне временных рамок четвертого действия, в качестве некоего эпилога исполняет уже смешавшаяся, отчужденная от своей роли и, как показывает ее жестикация, ищущая своего места актриса. У Чехова происходит как раз обратное: Нина, в первом действии ощущающая свою роль чужой, в четвертом действии выбирает декламацию, к которой она уже привязана более глубокими слоями своей личности, как естественное средство прощания. Таким образом, как мы видим, по своей функции именно рамочная структура монолога выявляет в обеих пьесах отдельные этапы поиска артистического пути женским персонажем, вследствие чего постановка Петера Валло обоснованно активизирует опыт и переживания зрителя, связанные с чеховской пьесой.

¹³ Построенная из интертекстов реплика Нины цитирует концовку сюжета тургеневского романа «Рудин» – мотив кажущегося бесконечным скитания главного героя в поисках своей идентичности: «У Тургенева есть место: "Хорошо тому, кто в такие ночи сидит под кровом дома, у кого есть теплый угол." Я – чайка... Нет, не то. (*Трет себе лоб.*) О чем я? Да... Тургенев... "И да поможет господь всем бесприютным скитальцам"...» [ЧЕХОВ 1978: 57].



становится таким источником радости («я играю с наслаждением, с восторгом, пьянею на сцене и чувствую себя прекрасной» [ЧЕХОВ 1978: 58]), который способен стать поддерживающей силой и, в то же время, рождает – смутно обрисованное – новое онтологическое осознание: «Я верую и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни.» [ЧЕХОВ 1978: 58]

Ранее мы отмечали, что в «Талантах и поклонниках» рождение выбора Негинной также прослеживается благодаря выдержанной в диалоге паузе. В пьесе Островского поворотные моменты, также воплощенные в неоднократном приостановлении принятия решений, в ряде мест делаются ощутимыми через паузы в процессе коммуникации. Данный, драматургически логично используемый прием характерен и для поэтики драм Чехова, но к кажущемуся известным элементу здесь также привязывается новая функция. Вклинивающиеся в текст тишина и фрагментированность в чеховской драматургии становятся настолько доминантными авторскими инструкциями, что их роль уже невозможно объяснить просто борьбой противоположных точек зрения в душе персонажа. Данная драматургическая особенность также является выражением выходящей за плоскость реалий, невысказанной, но постоянно ощутимой – связанной, среди прочего, и с треплевской абстракцией – экзистенциальной тревогой [подробно см. РЕГЕЦИ 1995: 95–104, РЕГЕЦИ 1998: 277–288, REGÉCZI 2000: 148–152]. В этом новом, метафизическом аспекте рассматривание основных вопросов искусства в измерении человеческой жизни естественным образом отличается от концовки пьесы Островского, удерживающей в фокусе внимания любовную тему, которая, в целом, остается в пределах социальной тематики. У Чехова вопросы, кроющиеся в глубине изображения более повседневного, будничного течения жизни и направленные на человеческое существование, получают больший акцент. Об этом свидетельствует и тот факт, что пьеса раскрывает вопрос поиска художественной формы не только тематически, но и как драматургическую возможность. В то же время, помимо различий, оба произведения одинаково наводят на мысль об открытости.¹⁴ В их концовке судьба стоящих в их центре персонажей-актрис – вопреки их кажущимся однозначными решениям – предстает перед нами не в завершенной форме, а в тревожной амбивалентности.

Интертекстуальные взаимодействия двух произведений с драматургией Шекспира находятся в связи с основным элементом, характерным и для работ английского драматурга, а именно, что все эти пьесы одинаково являются косвенным выражением драмы героя, стоящего на некоем рубеже эпох. В «Талантах и поклонниках» Островского и «Чайке» Чехова смена эпох – как мы уже отмечали – по сути, связана с исторической сменой формы социального статуса женщин, пьесы также являются выражением тематизации женской иден-

¹⁴ Речь идет об общей особенности как у Островского, так и у Чехова. В отношении чеховской поэтики «незаконченность» является широко освещенным явлением [см. главным образом: Чудаков 2016: 238–242]; но и в связи с пьесами Островского 1870-х и 1880-х гг. было отмечено, что в них часто нет намеков на дальнейшую судьбу героя/героини, концовка пьесы поддерживает напряжение, конец сюжета «побудит [зрителя/читателя] к размышлению, к мысленному продолжению действия» [ср. ЧЕРНЕЦ 2020: 336].

тичности и самоутверждения. К этому тематическому элементу оба автора подбирают особое амплуа – имеющее прецеденты в истории русской драмы амплуа *молодой актрисы*, трансформированное представление которого позволяет обеим пьесам поставить перед нами вопрос женской автономной артистической карьеры. Более высокий статус актрисы в комедии дель арте [ср. FISHER-LICHTE 2001: 278] – как мы видели – в русской провинциальной среде второй половины XIX века значительно девальвировался. Движущей силой сценических событий пьесы Островского является порождающее трагический внутренний и внешний конфликт желание вырваться из этого недостойного положения. У Чехова социальная проблематика артикулируется скорее в отдельных фразах концовки текста, но развитие системы отношений между персонажами также скрывает в себе содержание, фокусирующееся на возможности независимого женского артистического существования. В произведениях построение сюжета, конструирование образа центральной фигуры молодой актрисы и ее размещение в круге персонажей, их фразеологические обороты, дубликации, а также вопросы, порожденные, среди прочего, и данным амплуа (проблематика высшего искусства и ремесла, двойственность артистического существования и буржуазного мира, вопросы воздействия художественного творчества и адекватной художественной формы) вводят в действие формирующуюся в двух направлениях драматургию. У Островского в центре внимания стоит трагизм героини, вступающей в трагический конфликт с социумом, который на поверхности приводит к комедийной концовке, но в глубине, согласно общим моральным нормам, к ее падению. У Чехова единообразие традиционных эстетических качеств еще более растворяется относительно пьесы как единого целого, а событийный ряд ставит на сцену драму повседневного существования, показывая также ситуацию постановки вопросов о метафизических аспектах человеческого бытия. Как мы видели, трансформированное, переписанное в сравнении с литературным рядом изображение персонажа у Чехова служит его особым художественным целям. Механизм художественного воздействия сценической интерпретации может основываться на акцентировке в данных Островским и Чеховым вариантах одного и того же типа персонажей выражение общего вектора или – ссылаясь на цитируемое в начале нашей статьи наблюдение Скафтымова – общего эмоционального содержания (как, например, в упоминавшейся в статье игре Комиссаржевской на сцене Александринского театра в конце XIX века). Либо же, как в упомянутой будапештской постановке Островского Петером Валло, может фокусироваться на представляющихся более существенными, чем данное сходство, различиях, пользуясь элементами сознательно разработанных сценических интертекстов и вводя в игру опыт смены горизонта.

Библиография

- БАБИЧЕВА, Ю.В. [BAVIČEVA, Ū.V.] 2003: Островский в преддверии «новой драмы». // А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв. Отв. ред. А.А. Ревякина. Москва, Intrada [Ostrovskij on the eve of a "new drama". // A.N. Ostrovskij, A.P. Čehov and the literary process of the 19th – 20th centuries. Resp. ed. A.A. Revâkin. Moscow, Intrada], 170–183.
- БЕРДНИКОВ, Г.П. [BERDNIKOV, G.P.] 1970: А.П. Чехов. Идеиные и творческие искания. Ленинград, Издательство «Художественная литература». [A.P. Čehov. Ideological and creative searches. Leningrad, Publishing House "Hudožestvennaâ Literatura"].
- ГОЛОВАЧЕВА, А. [GOLOVAČEVA, A.] 2018: А.П. Чехов и А.Н. Островский: 5-е Скафтымовские чтения // Чеховский вестник / Ред. кол.: В. Б. Катаев и др. Москва.: Издательство «Мелихово» [A.P. Čehov and A.N. Ostrovskij: 5th Skaftymov Readings // Čehovskij vestnik / Ed. col.: V.B. Kataev et al. Moscow: Melikhovo Publishing House], 78–90.
- ГУЛЬЧЕНКО, В.В. [GUL'ČENKO, V.V.] 2020: Квартет чаек (Офелия – Катерина – Лариса – Нина), или Отчего люди летают? // А.П. Чехов и А.Н. Островский. По материалам Пятых международных Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): Сборник научных работ. А.Г. Головачёва (отв. ред., сост.) Москва: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина [A quartet of seagulls (Ofelia – Katerina – Larisa – Nina), or Why do people fly? // A.P. Čehov and A.N. Ostrovskij. Based on the materials of the Fifth International Skaftymov Readings (Moscow, November 3-5, 2017): Collection of scientific works. A.G. Golovačeva (responsible ed.) Moscow: GCTM named after A.A. Bahrušin], 194–210.
- ЗВИНЯЦКОВСКИЙ, В.Я. [ZVINĀCKOVSKIĪ, V. Ā.] 2020: Трагедия и комедия о «Чайке» (А.Н. Островский и А.П. Чехов) // А.П. Чехов и А.Н. Островский. По материалам Пятых международных Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): Сборник научных работ. А.Г. Головачёва (отв. ред., сост.) Москва: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина [The tragedy and comedy about The Seagull (A. Ostrovskij and A. Čehov) // A.P. Čehov and A.N. Ostrovskij. Based on the materials of the Fifth International Skaftymov Readings (Moscow, November 3-5, 2017): Collection of scientific works. A.G. Golovačev (editor-in-chief) Moscow: GCTM named after. A.A. Bahrušin], 260–296.
- КРОО, К. [KROÓ, K.] 2008: Интертекстуальная поэтика романа И.С. Тургенева «Рудин». Санкт-Петербург, Издательство ДНК [Intertextual poetics of the novel by I.S. Turgenev "Rudin". St. Petersburg, DNK Publishing House].
- ЛАРИН, Б.А. [LARIN, B.A.] 2016: «Чайка» Чехова (Стилистический этюд) // Сост., вступ. статья, комментарии И.Н. Сухих. А.П. Чехов: pro et contra. Т.3. Санкт-Петербург, РХГА [Čehov's "The Seagull" (Stylistic Study) // Compiled, introductory article, comments by I.N. Suhih. A.P. Čehov: pro et contra. Vol. 3. St. Petersburg, RHGA], 88–100.
- ЛЕКСИНА, А.В. [LEKSINA, A.V.] 2020: Проблема семейного счастья в произведениях Чехова и Островского // А.П. Чехов и А.Н. Островский. По материалам Пятых международных Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): Сборник научных работ. А.Г. Головачёва (отв. ред., сост.) Москва: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина [The problem of family happiness in the works of Čehov and Ostrovskij // A.P. Čehov and A.N. Ostrovskij. Based on the materials of the Fifth International Skaftymov Readings (Moscow, November 3-5, 2017): Collection of scientific works. A.G. Golovačev (editor-in-chief) Moscow: GCTM named after. A.A. Bahrušin] 318–323.

- НЕКРАСОВ, Н.А. [NEKRASOV, N.A.] 1983: Актер // Некрасов, Н.А. Полное собрание сочинений и писем в пятнадцати томах. Т.6. Драматические произведения 1840–1859 гг. Ленинград, Наука [Actor // Nekrasov, N.A. Complete works and letters in fifteen volumes. Vol.6. Dramatic works 1840–1859 Leningrad, Nauka], 116–136.
- ОСТРОВСКИЙ, А.Н. [OSTROVSKIJ, A.N.] 1975: Полное собрание сочинений в двенадцати томах. Т. 5. Пьесы (1878–1884). Москва, Искусство [Complete works in twelve volumes. Vol. 5. Plays (1878–1884). Moscow, Iskusstvo].
- ПРОЗОРОВ, В.В. [PROZOROV, V.V.] 2020: А.П. Скафтымов о мотивах любви и страданий в последних пьесах А.Н. Островского и А.П. Чехова // А.П. Чехов и А.Н. Островский. По материалам Пятых международных Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): Сборник научных работ. А.Г. Головачёва (отв. ред., сост.) Москва: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина [A.P. Skaftymov about the motives of love and suffering in the last plays by A.N. Ostrovskij and A.P. Čehov // A.P. Čehov and A.N. Ostrovskij. Based on the materials of the Fifth international Skaftymov readings (Moscow, November 3-5, 2017): Collection of scientific works. A.G. Golovačev (editor-in-chief.) Moscow: GCTM named after. A.A. Bahrušin], 128–139.
- ПУСТАРНАКОВА, Д.А. [PUSTARNAKOVA, D.A.]: Женский вопрос на страницах русских журналов второй половины XIX века [Women's question on the pages of Russian magazines of the second half of the 19th century] // <https://cyberleninka.ru/article/n/zhenskiy-vopros-na-stranitsah-russkih-zhurnalov-vtoroy-polovny-xix-veka/viewer> (дата доступа: 19.05.2020).
- РЕГЕЦИ, И. [REGÉCZI, I.] 1995: Чехов и ранний экзистенциализм: Несколько замечаний к проблеме // *Studia Slavica Hung.*, 40(1995), 95–104 [Čehov and early existentialism: A few remarks on the problem // *Studia Slavica Hung.*, 40 (1995), 95–104].
- РЕГЕЦИ, И. [REGÉCZI, I.] 1998: Аспект веры в произведениях Чехова [The aspect of faith in the works of Čehov] // *Studia Slavica Hung.*, 43(1998), 277–288.
- ТЮТЕЛОВА, Л.Г. [TŪTELOVA, L.G.] 2020: О некоторых ролях «талантов» и «поклонников» в драматических сюжетах А.Н. Островского и А.П. Чехова // А.П. Чехов и А.Н. Островский. По материалам Пятых международных Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): Сборник научных работ. А.Г. Головачёва (отв. ред., сост.) Москва: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина [On some of the roles of "talents" and "admirers" in the dramatic plots of A.N. Ostrovskij and A.P. Čehov // A.P. Čehov and A.N. Ostrovskij. Based on the materials of the Fifth International Skaftymov Readings (Moscow, November 3-5, 2017): Collection of scientific works. A.G. Golovačev (editor-in-chief) Moscow: GCTM named after A.A. Bahrušin], 221–230.
- ЧЕРНЕЦ, Л.В. [ČERNEC, L.V.] 2020: О сюжетных развязках в пьесах А.Н. Островского и А.П. Чехова // А.П. Чехов и А.Н. Островский. По материалам Пятых международных Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): Сборник научных работ. А.Г. Головачёва (отв. ред., сост.) Москва: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина [About plot solutions in the plays of A.N. Ostrovskij and A.P. Čehov // A.P. Čehov and A.N. Ostrovskij. Based on the materials of the Fifth International Skaftymov Readings (Moscow, November 3-5, 2017): Collection of scientific works. A.G. Golovačev (editor-in-chief) Moscow: GCTM named after A.A. Bahrušin], 324–338.
- ЧЕХОВ, А.П. [ČENOV, A.P.] 1978: Чайка // Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения. Т. 13. Пьесы 1895–1904. Москва, Наука [Seagull // Čehov, A.P. Complete works and letters in thirty volumes. Compositions. Vol. 13. Plays 1895-1904. Moscow, Nauka], 3–60.

- ЧУДАКОВ, А.П. [ČUDAČOV, A.P.] 2016: Поэтика Чехова // Чудаков, А.П. Поэтика Чехова. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. Санкт-Петербург, Азбука, Азбука-Аттикус [Poetics of Čehov // Čudakov, A.P. Poetics of Čehov. The World of Čehov: Origin and Establishment. St. Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus], 238–242.
- ШАФРАНОВА, О.И. [ŠAFRANOVA, O.I.]: «Женский вопрос» и «женское движение» в России во второй половине XIX – начале XX в. [The "Women's Question" and the "Women's Movement" in Russia in the Second Half of the 19th – Early 20th Centuries] // https://superinf.ru/view_helpstud.php?id=5391 (дата доступа: 19.05.2020).
- ШТЕЙН, А.Л. [ŠTEJN, A.L.] 1973: Мастер русской драмы. Этюды о творчестве Островского. Москва, Современный писатель [Master of Russian drama. Sketches about the work of Ostrovskij. Moscow, Sovremennyy pisatel’].
- FISCHER-LICHTE, E. 2001: A dráma története. Pécs, Jelenkor. (Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Tübingen-Basel, Francke Verlag, 1999).
- INGARDEN, R. 1977: Az irodalmi műalkotás. Budapest, Gondolat. (Das literarische Kunstwerk. Tübinga, Max Niemeyer Verlag, 1972).
- JAUSS, H.R. 1980: Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja // Helikon 1980/1-2. 8–39. (Jauss H.R. Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag, 1970. 145–206).
- KULCSÁR-SZABÓ, Z. 1995: Intertextualitás: létmód és / vagy funkció? [Intertextuality: way of life and / or function?] // Irodalomtörténet 1995/4. 495–541.
- REGÉCZI, I. 2000: Csehov és a korai egzisztenciabölcselet. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó [Čehov and the early philosophy of existence. Debrecen, Kossuth University Publishing House] (Orbis Litterarum).
- VODICKA, F. 1969: Die Problematik der Rezeption von Nerudas Werk // Struktura vyvoje. Praha.

Ильдико РЕГЕЦИ
Дебреценский университет
Дебрецен, Венгрия
regeczi.ildiko@arts.unideb.hu
ORCID ID: 0000-0001-8901-510X

Наталья КИМ

**ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КАТЕГОРИИ ОБОБЩЕННОСТИ
В ТЕКСТЕ ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «ТРИ ГОДА»**

**The linguistic means of representation of the category of generality in
A.P. Chekhov's Three Years**

Abstract

The multi-level means of representation of the category of generality inherent in language as a whole are reflected in the story of A.P. Chekhov's Three Years in all their diversity. The characters of the work reflect on generally significant topics in the context of their own lives which implement the category of generality in the work. When language units function in the text of the story, their particular vs. specific and generalizing meanings interact, which causes a two-dimensional semantic perception both within a single utterance and the text as a whole. The use of the means of generalizing in the speech of the characters is pragmatically driven and determined by the purpose of the speaker to depersonalize the statement or to influence the interlocutor, giving personal reflections a universal meaning.

Keywords: *generality, vocabulary, grammar, pragmatics, stylistics*

Семантическая категория обобщенности имеет средства репрезентации на всех уровнях языковой системы.

Размышляя о любви и браке, жизни и счастье, смерти и будущем, труде и свободе, А.П. Чехов использует различные языковые единицы для выражения сентенциональных утверждений: «Без труда не может быть чистой и радостной жизни».

В качестве одного из лексических средств выражения персональной семантики обобщенно-личного типа выступает десемантизированная лексема человек, актуализируясь при этом как обозначение отправителя речи и любого другого лица одновременно.

Высказывание *Одним словом, никогда человек не бывает доволен тем, что у него есть* в позиции завершающей фразы монолога-рассуждения Ярцева о любви выражает генерализованное значение с опорой на семантику лексемы «человек» и атемпоральный характер формы времени глагола «бывает». Говорящий переходит с конкретного уровня размышлений на обобщенный в стремлении осмыслить ситуацию как общезначимую, уходя от исключительно личной причастности к подобному положению дел:

– *Да, друг мой. Я старше вас на три года, и мне уже поздно думать о настоящей любви, и, в сущности, такая женщина, как Полина Николаевна, для меня находка, и, конечно, я проживу с ней благополучно до самой старости, но, черт его знает, всё чего-то жалко, всё чего-то хочется и всё кажется*



мне, будто я лежу в долине Дагестана и снится мне бал. Одним словом, никогда человек не бывает доволен тем, что у него есть.

Возможность благополучно прожить с женщиной до старости не вызывает у героя чувства удовлетворенности и не связывается с представлениями о «настоящей любви», противопоставляясь желанию любви - духовной близости, подобной любви лермонтовских героев, которая побеждает смерть, мистически возвышается над реальностью, соединяя героев во сне. Ярцев, видимо, ассоциирует себя со спящим «мертвым сном в долине Дагестана» лирическим героем стихотворения «Сон», которому снится «вечерний пир в родимой стороне» и возлюбленная на этом пиру, душа которой погружена в «грустный сон»: «И снилась ей долина Дагестана...».

Конструкции с лексемой *человек* в силу сентенциальности их семантики используются героями повести как средства речевого воздействия на собеседника.

Пытаясь убедить старика Лаптева в необходимости привезти «незаконных» внушек Сашу и Лиду, родителей которых он «не благословлял», Юлия Белавина использует форму сентенции:

– *Но простить, сказать ласковое, приветливое слово человеку, даже виноватому, – это выше дела, выше богатства!*

Размышляя о предложении, сделанном ей Алексеем Лаптевым, Юлия «уверяет себя», также используя форму репрезентации общей истины:

Она замучилась, пала духом и уверяла себя теперь, что отказывать порядочному, доброму, любящему человеку ... – это безумие, это каприз и прихоть, и за это может даже наказать бог.

Можно отметить грамматикализованность выражения обобщенного смысла, реализуемого в синтаксических конструкциях подобного типа, построенных по сходной морфолого-синтаксической модели и имеющих одинаковое актуальное членение с рематической позицией инфинитива.

В рассуждениях героев повести используются генерализующие формы нарицательных имен существительных.

Рассказывая о конкретном докторе (отце Юлии) и конкретном старце («Пусть, говорит, вас **лечит мой папа**, но вы все-таки потихоньку напишите святому **старцу**, чтобы он за вас помолился»), в завершающей фразе монолога Нина Федоровна высказывается обобщенно:

– *...Нет, уж когда конец, то не помогут ни доктора, ни старцы.*

Замена форм единственного числа на множественное («старец» – «старцы») произведена с целью подчеркнуть, что названный факт может иметь место не только в жизни говорящего, но любого лица в подобной ситуации.

В качестве фактора, формирующего обобщенное значение имени, выступает взаимозаменяемость форм единственного и множественного числа, утрачивающих при этом значения реальной единичности или множественности:

– *Матери видят в своих детях что-то необыкновенное, так уж природа устроила, – говорила Юлия. – Целые часы мать стоит у постельки, смотрит, какие у ребенка ушки, глазки, носик, восхищается.*

Особенностью функционирования имен в тексте повести является взаимодействие частно-конкретных и обобщенных значений в пределах актуализации значения одной лексемы: «И ни о чем **мать** не **говорит**, только **о ребенке**. Я знаю эту слабость матерей и слежу за собой, но, право, **моя Оля** необыкновенная. Как она смотрит, когда сосет! Как смеется!»; «**Купец** любит не торговать, а начальствовать, и ваш амбар не торговое учреждение, а застенки!».

Двуплановость восприятия семантики имен «мать», «купец» как конкретной и обобщающей одновременно обуславливается условиями дискурса: Юлия рассуждает о матерях вообще и в то же время говорит о себе («моя Оля»), Алексей Лаптев высказывается о купцах и о своем отце в частности.

Употребленная в высказывании *Почему на мне этот сюртук, а не горячая рубаха?* лексема *сюртук* обнаруживает словарное значение «род длинного (почти до колен) двубортного пиджака в талию» [КУЗНЕЦОВ 2001: 317], являясь при этом обозначением повседневной одежды вообще и противопоставляясь конкретному обозначению «специальной одежды для больных, страдающих буйным помешательством» [КУЗНЕЦОВ 2001: 701].

Деактуализация дифференциальных компонентов значений как частных, индивидуализирующих приводит к тому, что появляется семантема «более широкого объема» и «единичные сущности» оказываются включенными «в более широкие смыслы» [ГАПАНОВИЧ 2014: 62].

В речи героев повести используются имена собственные, которые являются дискурсивной заменой имен нарицательных, оказываясь наименованием предмета из ряда однородных.

Имя влюбленного героя трагедии Шекспира выступает как номинация любого другого влюбленного, что является результатом типизации и обобщения свойств данного персонажа.

– *Ромео и Юлия!* – сказал он, закрывая книгу, и засмеялся.

– Я, Нина, *Ромео*. Можешь меня поздравить, я сегодня сделал предложение Юлии Белавиной.

«Для функционального обобщения характерна атрибутивная связь, реализуемая номинативными единицами в позиции предикатива или приложения» [ГАПАНОВИЧ 2014: 64].

Реализация в речи персонажа модели, генерализующей значение имени собственного, позволяет констатировать обобщенность употребления индивидуальной номинации, в частности имени *Шамиль*:

– *С вашей стороны заслуга храбрости, так как женское сердце есть Шамиль.*

В тексте произведения такое употребление становится средством речевой характеристики персонажа. «Здесь, конечно, сказываются и необразованность, и претензия лакея, желающего выглядеть значительным и культурным, но и осторожность человека, скрывающего свои мысли» [ИГНАТЕНКО 2018:19].

Обобщенный смысл могут иметь самые различные по своей синтаксической форме конструкции – односоставные (определенно-личные, неопределенно-личные, безличные) и двусоставные.

В речи героев повести обнаруживаются традиционно относимые к обобщенно-личными односоставные бесподлежащие предложения с глаголом-сказуемым в форме 2 л. ед. ч., в которых представленное действие или состояние может быть соотнесено с любым лицом.

Категория личности в пределах монологических высказываний героев может быть представлена семантико-стилистическими разновидностями. Избираемые говорящим способы репрезентации субъекта определенным или обобщенным меняются в пределах одного монолога. Пытаясь придать размышлениям о положении дел в их семейном деле (в нашем деле) убедительность и значимость, Федор Лаптев переходит с конкретного уровня рассуждений на обобщенный:

– *В нашем деле нельзя прощать. Если будешь всех прощать, то через три года в трубу вылетишь.*

Обращенная к брату фраза, завершающая рассуждения Алексея Лаптева о «миллионном деле», представляет собой двусоставную конструкцию с называющим собеседника местоимением ты в роли подлежащего и глаголом соответствующей формы в функции сказуемого:

– *Небось вот университетского человека ты в амбар к себе не возьмешь!*

Позиция вывода, последнего предложения монолога сообщает данному утверждению обобщающий характер. Использование конструкций с местоимением в форме 2 л. ед. ч., указывающим на собеседника (Федора Лаптева) и одновременно на любое другое лицо, наличие лексемы «человек» позволяет констатировать синкретизм семантики анализируемого высказывания, субъект действия которого воспринимается и как конкретный участник речевого акта, и как обобщенное лицо.

Апеллируя к прагматическому потенциалу генерализующей языковой формы, говорящий пытается убедить собеседника в истинности высказываемой им точки зрения, так как мысль, выражаемая в генерализующих высказываниях, «может быть воспринята носителем языка как некая непреложная истина» [СУЗДАЛЬЦЕВА 2018: 61].

Отвечая брату, Федор Лаптев перифразирует пословицу *Не плюй в колодец – пригодится воды напиться*, меняя характер представления персональности с обобщенно-личного со значением «действие любого обобщенно-мыслимого лица» на определенно-личный со значением «действие, производимое собеседником»:

– *Извини, мне кажется, ты плюешь в колодезь, из которого пьешь, – сказал Федор и встал. – Наше дело тебе ненавистно, однако же ты пользуешься его доходами.*

Замена императива односоставного обобщенно-личного предложения формой синтаксического индикатива двусоставного предложения с местоимением ты, называющим собеседника, усиливает адресованность нормирующего воздействия пословицы «как языковой оболочки, вмещающей в себя универсальные, применимые к ряду однотипных ситуаций и потому истинностные суждения» [СУЗДАЛЬЦЕВА 2018: 60].

Включенность обобщающего значения пословицы в семантику предложения с конкретным значением увеличивает его воздействующее влияние.

Обобщенная персональность выражается двусоставными предложениями с подлежащим - местоимением в форме 2 л. мн.ч. и соответствующей формой глагола-сказуемого:

– *Мы тут имеем дело с одним из явлений электричества, – говорил он по-французски, обращаясь к даме.*

– *В коже каждого человека заложены микроскопические железки, которые содержат в себе токи. Если вы встречаетесь с особой, токи которой параллельны вашим, то вот вам и любовь.*

Выбор говорящим (Панауровым) одной из языковых форм генерализации обусловлен прагматически – намерением придать форму истинности собственным «научным» рассуждениям о влюбленности как об «одном из явлений электричества».

Конструкция сохраняет связь с адресатным вторым лицом, в силу того что говорящий рассуждает, «обращаясь к даме».

Использование двусоставной конструкции с личным местоимением *мы*, называющим «неопределенное число лиц, делающих что-л., думающих и т.п. одинаково» [КУЗНЕЦОВ 2001: 365], позволяет чеховским героям высказаться прежде всего о себе, приобщившись при этом к положению дел, касающемуся любого человека:

– *А всё-таки без любви не хорошо, – сказал Ярцев, идя за ней.*

– *Мы всё только говорим и читаем о любви, но сами мало любим, а это, право, не хорошо.*

Смена характера персональности («я» – «я и такие, как я») в смысловой структуре текста, как было сказано, может быть связана с переходом от характеристики конкретной ситуации к ее генерализации. Так, размышления Ярцева от первого лица (местоимение 1 л. ед.ч. повторяется 8 раз), заканчиваются высказыванием *Прежде чем мы, чумазые, выйдемся на настоящую дорогу, много нашего брата ляжет костьми*, в пределах которого функционируют разноуровневые средства выражения категории обобщенности: местоимение *мы* с обобщающим значением, лексема субстантивированного прилагательного *чумазые* как одна из форм репрезентации субъекта в предложении [ГАВРИЛОВА 1980: 71], устойчивый оборот *нашего брата* со значением «я и мне подобные», трансформированный фразеологический оборот «выйтись на настоящую дорогу», реализующий обобщенное целостное значение (ср.: *выйтись в люди, выйти на дорогу* – «стать самостоятельным, найти свое место в жизни»).

В силу авторитетности языковых форм выражения обобщенности конструкции с местоимением *мы* используются говорящим как средство речевого воздействия на сознание получателя речи в расчете на то, что информация, заложенная в генерализующем высказывании, будет воспринята собеседником как непреложная истина. Убеждая старика Федора Лаптева в необходимости прощения, подобную форму употребляет в речи Юлия Белавина:

– *Ничего подобного. В евангелии сказано, что мы должны прощать даже врагам своим.*

Для выражения генерализующего значения в тексте повести используются формы неопределенно-личных предложений. Обобщая жизненный опыт человека, которого «не любили», но предложение которого приняли, «вероятно, только потому, что он богат», о любви и «миллионах» высказывается Алексей Лаптев:

– *...Когда меня не любят, то я не могу заставить полюбить себя, хотя бы потратил сто миллионов.*

Субъектом используемых в тексте повести неопределенно-личных по форме предложений («его не любили», «меня не любят») оказывается конкретное лицо – героиня повести Юлия Белавина.

В первом случае перед нами исключительно грамматически выраженная неопределенность: читателю известно, что предложение говорящего, героя повести Алексея Лаптева, не любя, принимает именно Юлия. Кроме того, указание на субъект данного действия содержит высказывание в посттексте («она не любила»).

Выбор формы неопределенности («его не любили») обусловлен прагматически – стремлением Алексея Лаптева отстраниться от данной противоречивой ситуации.

Во втором случае субъектом действия («не любят») также оказывается определенное лицо, Юлия Белавина. Несмотря на то что герой рассуждает прежде всего о себе (в монологе, завершаемом фразой «Когда меня не любят...»), многочисленны личные и притяжательные местоимения: *я, наши, с нами, со мной, в моем, мне, я, у меня, меня, мои*), глагол в форме 3 л. мн.ч. обозначает действие, относящееся к любому лицу в подобной ситуации. Использование указанной формы как реализующей категорию авторитетности обусловлено намерением говорящего убедить собеседника в своей правоте, придав рассуждениям вид мудрого истинностного суждения, применимого ко всем подобным ситуациям.

Одновременная актуализация определенности, неопределенности и обобщенности субъекта в пределах одной фразы (*Когда меня не любят*) является проявлением специфики чеховской нарративной структуры, заключающейся в том, «что одна фраза строится в зоне разных субъектов сознания» [КУБАСОВ 2010: 67].

Обобщенное значение выражают односоставные безличные предложения, в которых представленное действие или состояние может быть соотнесено с любым лицом. Значение подобных конструкций выходит за пределы контекстуально-ситуативных условий их употребления в тексте повести.

Безличная конструкция *Нельзя же ведь в потемках ходить* метафорически выражает общее суждение, истинность которого очевидна и при изолированном употреблении.

Говорящий стремится придать сообщению характер общей значимости для участников данной конкретной ситуации («...вы находите нужным что-то скрывать от меня») и для жизненного опыта человека вообще. Используя генерализующее высказывание, отправитель речи (Алексей Лаптев) реализует

воздействующий потенциал подобных конструкций, воспринимаемых носителями языка в качестве форм истинностных утверждений: форма сентенции призвана убедить «главного в амбаре и доме» Початкина сказать «откровенно, начистоту», «как велико ...состояние» Лаптевых и каков получаемый ими доход.

Метафорически, образно дается обобщенная характеристика жизни в провинции – «...страшно бывает выглянуть из-под одеяла».

*Она лежала и всё думала о том, как эта провинциальная жизнь бедна событиями, однообразна и в то же время беспокойна. То и дело приходится вздрагивать, чего-нибудь опасаться, сердиться или чувствовать себя виноватой, и нервы в конце концов портятся до такой степени, что **страшно бывает выглянуть из-под одеяла**.* В выделенной части высказывания характеризуется одновременно и состояние Юлии Белавиной, которая «разделась и легла в постель», и жизнь в провинции в целом.

Употребленная далее в тексте лексема «дрожа» реализует прямое значение, характеризуя физиологическое состояние героини («дрожа...стала одеваться»), в то же время вписываясь в парадигму обозначений психологического состояния любого человека, живущего в провинции («вздрагивать, опасаться», «страшно»).

Генерализующее значение поддерживается грамматически за счет использования атемпоральной глагольной формы «бывает», а также глагола с модальным значением «приходится».

Избираемая форма представления лица как всеобщего может быть обусловлена намерением говорящего деперсонифицировать свое высказывание. Так, Алексей Лаптев пытается отстраниться от «особы», с которой жил «в последние полтора года», но прервал отношения и женился на Юлии Белавиной:

- Мучительно хочу чаю, – пожаловалась Рассудина. – Душа горит.
- **Здесь можно напиться**, – сказал Лаптев. – Пойдемте в буфет.

На последней странице романа осмысляются перспективы жизни героев. Дважды повторяющаяся в завершающих повесть размышлениях Алексея Лаптева о будущем («Что-то еще ожидает нас в будущем!»; «Что ожидает нас в будущем?») обобщенно-личная конструкция *Поживем – увидим* в качестве субъекта действия включает говорящего, «и девочек, и Юлию Сергеевну, и брата, и отца, и Ярцева» [СОБЕННИКОВ– ПЕРЕПЕЛИЦЫНА 2014: 150], и одновременно автора и читателя.

Осмысление обобщенности субъекта поддерживается повторением реализующих стратегию генерализации лексем имен числительных [ДАНКОВА 2016: 76] – «ведь придется, быть может, жить еще **тринадцать, тридцать лет...**»; «быть может, придется жить еще **тринадцать, тридцать лет**».

Финальная фраза повести *Поживем – увидим* акцентирована в смысловом отношении за счет вынесения в отдельный абзац. Так говорят о чем-либо недостаточно ясном в данный момент, что делает финал произведения открытым. «Поистине, не только читатель читает рассказ Чехова, но и сам рассказ “читает” своего читателя, поскольку, упрощенно говоря, оптимистически настроенный адресат получает возможность наделять чеховский текст пози-

тивным завершающим смыслом, а настроенный пессимистически – негативным» [ТЮПА 2010: 24]. На наш взгляд, повтор в одном сочиненном ряду числительных *три, тринадцать, тридцать* в контексте с актуализирующими сему «существование» глагольными лексемами *жить, пережить, проживем* приоткрывает читателю, оставляя за ним право «заключительного акта смыслового завершения», авторское «позитивное» понимание возможности временной перспективы жизни для героев.

Использование различных языковых средств реализации категории обобщенности, таким образом, может быть «обусловлено стилистически и связано с необходимостью решения художественных задач» [ДРОЗДОВА–КИМ 2020: 150].

Разноуровневые средства репрезентации категории обобщенности, свойственные языку в целом, находят отражение в повести А.П. Чехова «Три года» во всем их многообразии. Герои повести размышляют на общезначимые темы в контексте собственной жизни, с чем связаны особенности реализации в произведении категории обобщенности. При функционировании языковых единиц в тексте повести происходит взаимодействие их частно-конкретных и генерализующих значений, что обуславливает двуплановость смыслового восприятия как в пределах одного высказывания, так и текста в целом.

Использование генерализующих средств в речи персонажей обусловлено прагматически и определяется целью говорящих деперсонифицировать высказывание или оказать воздействие на собеседника, придав личным размышлениям значение всеобщности.

Библиография

- ГАВРИЛОВА, Е.Н. [GAVRILOVA, E.N.] 1980: Обобщенность как категория лингвистики текста // Русский язык за рубежом [Generalization as a category of text linguistics // Russkij âzyk za rubežom], 1980/5: 68–73.
- ГАПАНОВИЧ, Е.А. [GAPANOVIĆ, E.A.] 2014: Семантическая интерпретация категории обобщенности (на материале французского языка) // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А, Гуманитарные науки. Языкознание [Semantic interpretation of the category of generalization (based on the French language) // Bulletin of Polotsk State University. Series A, Humanitarian Sciences. Linguistics], 2014: 60–65.
- ДАНКОВА, Н.С. [DANKOVA, N.S.] 2016: Стратегия генерализации как средство репрезентации судебной власти в СМИ: на материале российских и английских печатных СМИ // Полит. лингвистика [Generalization strategy as a means of representing the judiciary in the media: on the material of Russian and English print media // Političeskaâ lingvistika], 55 (2016/1): 73–81.
- ДРОЗДОВА, И.–КИМ, Н.М. [DROZDOVA. I.–КИМ, N.M.] 2000: Стилистический аспект функционирования предложений с обобщенным значением в тексте повести А.П. Чехова «Три года» // XII Молодежные Чеховские чтения в Таганроге: материалы XII международной конференции, Ростов-на-Дону: Foundation [The stylistic aspect of the functioning of sentences with a generalized meaning in the text of the story by A.P. Čehov's "Three Years" // XII Youth Čehov Readings in Taganrog: Materials of the XII International Conference, Rostov-on-Don: Foundation], 2020 :144–150.

- ИГНАТЕНКО, А.В. [IGNATENKO, A.V.] 2018: Интермедиаальный дискурс в повести А. П. Чехова «Три года». Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 82 (2018/4). Ч. 1.:16–20 [Intermediate discourse in the story "Three Years" by A.P. Čehov. Philological sciences. Questions of theory and practice. Tambov: Gramota. 82 (2018/4). V. 1.:16–20].
- КУБАСОВ, А.В. [KUBASOV, A.V.] 2010: Семантика нарративной структуры рассказа А.П. Чехова «Скрипка Ротшильда» // Филологический класс [Semantics of the narrative structure of a story by A.P. Čehov's "Rothschild's Violin" // Filologičeskij klass], 24 (2010/2): 67–72.
- КУЗНЕЦОВ, А.С. (гл.ред.) [KUZNECOV, A.S. (ch.ed.)] 2001: Современный толковый словарь русского языка. Санкт-Петербург [Modern explanatory dictionary of the Russian language. St. Petersburg].
- СОБЕННИКОВ, А.С.– ПЕРЕПЕЛИЦЫНА, Н. В. [SOBENNIKOV, A.S.–PEREPELICYNA, N.V.] 2014: Повесть А. П. Чехова «Три года»: интуиция художника, гендерная психология, «грамматика текста» // Сибирский филологический журнал [A. P. Čehov's story "Three years": artist's intuition, gender psychology, "grammar of the text" // Siberian Journal of Philology], 2014/4:148–151.
- СУЗДАЛЬЦЕВА, В.Н. [SUZDAL'CEVA, V.N.] 2018: Генерализующие высказывания как средство манипулирования сознанием массового адресата // Медиалингвистика [Generalizing statements as a means of manipulating the consciousness of the mass addressee // Medialingvistika], 5/1 (2018): 60–72.
- ТЮПА, В.И. [TÛPA, V.I.] 2010: Чеховское повествование и современная нарратология // Изв. РАН. Серия литературы и языка [Čehov's narrative and modern narratology // Izv. RAN. Literature and Language Series], 069/4 (2010): 22–27.
- ЧЕХОВ, А.П. [ČENOV, A.P.] 1983-1988: Полное собрание сочинений и писем (ПСС и П) А.П. Чехова в 30-ти томах. Москва [Complete Works and Letters (PSS and P) by A.P. Čehov in 30 volumes. Moscow], 1983–1988.

Наталья КИМ

Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал Ростовского государственного экономического университета)

Таганрог, Россия

lanin.as@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-8027-2791



Доминика ЗОЛТАН

ТОЛСТОВСКОЕ НАСЛЕДИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕТАЛИ
В ПОЭТИКЕ ЧЕХОВА
(ОСТРАНЕНИЕ И СЛУЧАЙНОСТЬ)*

The heritage of Tolstoy's artistic detail
in the poetics of Chekhov:
Defamiliarization and "randomness"

Abstract

One type of the "random Chekhovian detail" can be referred to as a special cognitive phenomenon arising during the perception of the background and foreground within the depicted perception of the hero. This paper argues that this technique works if we perceive Chekhov's laconicism against the detailed descriptions of the inner world of Tolstoy's characters in the process of their estrangement.

Using the example of *War and Peace*, the first part of the paper examines the "random" details concerning various features of Tolstoy's defamiliarization and show their transformation in Chekhov's poetics. The examples from Chekhov's early short stories *Grisha* and *Polinka* demonstrate an intermediate level of this transformation. In the second part the story *The lady with the dog* is analyzed to consider the transformation of Tolstoy's technique through parallels with the novels *War and Peace* and *Anna Karenina*. The situation of Gurov and Tolstoy's characters (Natasha, Prince Andrei, and Levin) is similar with regard to the fact that they retain true love in their hearts and get into an everyday social situation where they are exposed to automatism and the lies of everyday life with special intensity.

Keywords: *Tolstoy, Chekhov, artistic detail, randomness, laconicism, defamiliarization*

Уже не раз в истории чеховедения отмечалось, что в творчестве писателя можно выделить период или периоды, для которых в том или ином качестве характерно проявление влияния Л.Н. Толстого. Принято говорить об идеологической полемике Чехова с Толстым и о поэтических связях между их творчеством, в чем признавался и сам Чехов.¹ В данной статье мы предлагаем снова обратиться к отношениям двух писателей в области поэтики и предпринять попытку установить одну из перспектив подхода к проблеме случайности

* Supported by the ÚNKP-19-3 New National Excellence Program of the Ministry for Innovation and Technology.

¹ См. обзор исследований в различных направлениях, например: [ЧУДАКОВ 1971: 169–170, 1980: 167–174 и 2016: 572–586]; [КАТАЕВ 1989].

в поэтике Чехова с помощью изучения случайной детали в его рассказах в сравнении с некоторыми особенностями художественной детали Толстого. Можно предположить, что есть особая группа чеховских деталей, названных Александром Чудаковым «случайными» [ЧУДАКОВ 1971], функция которых определяется именно с помощью раскрытия их толстовского происхождения. В статье представлены размышления по поводу аспекта детализации, определяемого случайностью. В первой части на примере «Войны и мира» мы рассматриваем случайную деталь в соотношениях с разными признаками толстовского остранения и показываем их трансформацию у Чехова. На примерах ранних рассказов Чехова «Гриша» и «Полинька» демонстрируется промежуточная степень трансформации. Во второй части мы обращаемся к рассказу «Дама с собачкой» и рассматриваем трансформацию толстовского приема через параллели с романами «Война и мир» и «Анна Каренина».

В концепции Чудакова случайность сначала рассматривается на уровне изображения предметного мира, где исследователь определяет «случайную деталь» в единстве описания персонажа, места или сцены. Одна из отличительных характерных черт детали подобного типа состоит в том, что как элемент изображаемого мира она не встраивается в систему прочих единиц данной описательной части текста, определяемой координатами индивидуализации и типизации [ЧУДАКОВ 1971: 241–242].² Невозможность причислить случайную деталь к какой-либо категории описания означает, что ее функция в качестве одного сегмента данной целостной системы не ясна. Поэтому случайность определяется как проблема сегментации, возникающая при сопоставлении понятий детали-подробности и детали-символа [ДОБИН 1981: 310]. Случайная деталь не может быть причислена ни к деталям-подробностям – то есть к группе единиц изображения предметного мира, выполняющих свою роль благодаря своему количеству, ни к деталям-символам – то есть к деталям, содержащим в себе сущность изображенного сюжета или фигуры как целого. Что касается случайности элементов, можно сказать, что она проявляется при определенных условиях лаконичного чеховского письма.

Одним из средств сжатости и компактности является частая смена планов, в результате чего создается картина, похожая на монтаж. Случайная подробность как отдельный элемент вырисовывающейся фигуры неожиданно выходит на передний план, прерывая структуру данной фигуры, целостное изображение которой апеллирует к автоматическому восприятию. С этой точки зрения чрезвычайно важна краткость описания, ведь непропорциональность, ощущаемая в соотношении одного выделенного элемента к целому, влечет за собой переоценку общего восприятия фигуры. Именно в результате этого обнажается и сама структура автоматизма восприятия.

² Чудаков в категорию «индивидуального» вводит подразделения «индивидуально-существенное» и «индивидуально-случайное» [ЧУДАКОВ 1971: 241–242]. А В.Б. Катаев, продолжая мысль Чудакова, предлагает понятие «единичное» как третью категорию деталей при сопоставлении «общее» – «особенное» [КАТАЕВ 1979: 72–73].

Чеховские случайные элементы зачастую связаны с действительностью, воспринимаемой героем: наррация, объединяя изобразительную и повествовательную функции, иллюстрирует внутреннее изменение героя через воспринимаемую им самую предметную окружающую среду. Объединение изображения внутреннего и внешнего мира героя также служит средством лаконичности и экономности чеховского текста [УСМАНОВ 1971: 248].³ Учитывая это, можно обратиться к случайной чеховской детали как к особенному когнитивному явлению изменений, возникающих при восприятии переднего и заднего планов или фигуры и фона внутри изображаемого восприятия героя. Данную функцию случайной детали при изображении изменений в восприятии героя можно причислить к одному из типов толстовского остранения.

Различные варианты толстовского остранения также связаны с проблемой повседневности, как и вопросы случайной детали у Чехова. В качестве показательного примера Шкловский цитирует известный эпизод из «Войны и мира» (том II, часть 5, глава IX), в котором Наташа посещает московский театр после длительного пребывания в провинции [ШКЛОВСКИЙ 1929: 17]. В этом отрывке героиня поддается лести Элен и Анатоля и погружается в неестественную, но соблазнительную светскую жизнь. За процессом изменения внутри героини мы можем наблюдать косвенным путем заключений, сделанных на основе особенностей описания самого спектакля, которое дается через восприятие Наташи. Подробно описывается сцена, происходящее на ней и поведение зрителей, но название, действие или композитор оперы остаются не выясненными. Кажется, что Толстой намеренно обращает наше внимание на «самые ненужные» подробности спектакля, ставя в центр восприятия такие элементы, которые должны были играть сопровождающую роль при восприятии сюжета оперы. С фактичностью протокола без всякого объяснения перечисляются движения актеров, костюмы и их цвета, появляющиеся на сцене предметы—«как они есть». При перечислительной интонации различные элементы спектакля выстраиваются в ряд по какому-то механическому принципу, они синтаксически уравниваются, становятся однородными синтагмами, соединяются одинаковыми союзами: «Во втором акте были картины, изображающие монументы, и была дыра в полотне, изображающая луну, и абажуры на рампе подняли, и стали играть в басу трубы и контрабасы, и справа и слева вышло много людей в черных мантиях. Люди стали махать руками, а в руках у них было что-то вроде кинжалов; потом прибежали еще какие-то люди и стали тащить прочь ту девицу, которая была прежде в белом, а теперь в голубом платье» [ТОЛСТОЙ 1938: 329].

Текст передает состояние Наташи, которая не может включиться в сюжет оперы, не слышит музыку, ей все кажется странным. Вместо монументов она видит декорацию, вместо луны – дыру и т.д. Характерно также то, что она видит

³ Усманов цитирует в том числе и Катаева, который тоже обратил внимание на этот нарративный прием Чехова [УСМАНОВ 1971: 252]. Ян Мейер в нарратологической работе также подробно изучает чеховскую повествовательную технику, благодаря которой действие и его фон сливаются [МЕЙЕР 1978: 122].

актеров в качестве каких-то людей, а не в соответствии с их ролями. Механическим и бессмысленным представляется не только поведение людей на сцене, но и в зрительном зале. Наташе все это кажется ложным, но ее пугает возможность остаться вне компании, поэтому после третьего действия она, ничего не понимая, тоже аплодирует артистам. Описывая отчуждение героини, Толстой сатирично обнажает конвенциональность театра как общественного института.

Игорь Сухих сравнивает данный эпизод из «Войны и мира» с рассказом Чехова «Гриша». Сюжет короткого рассказа на самом деле строится по принципу приема остранения, а на уровне действия это становится мотивированным тем, что главный герой, четырехлетний Гриша, в первый раз в своей жизни выходит на прогулку с няней и каждый элемент действительности изображается через его перцепцию. (Читатель может только угадывать, по каким именно делам няня ходит по городу, подобно тому, как, полагаясь на острапяющее описание спектакля в «Войне и мире», можно угадывать значение сценических элементов по театральной конвенциональности.) Согласно интерпретации Сухих, различие между приемами двух писателей состоит в том, что, изображая действие через восприятие человека, видящего явление в первый раз в своей жизни, Толстой обнажает и механичность, ложность и бездушность явления, именно поэтому его пафос сатиричен. У Чехова же взгляд ребенка обновляет и одушевляет мир, в рассказе «Гриша» остранение обладает лирически-юмористическим пафосом [СУХИХ 2007: 238].⁴ Андрей Степанов также считает главным расхождением между приемами двух авторов то, что у Чехова прерывание конвенциональной связи означающего с означаемым не заполняется негативным значением, Чехов лишь освобождает смысловой потенциал означающего [СТЕПАНОВ 2005: 101]. На наш взгляд, в рассказе Чехова также возможно раскрыть сатиру, которая создается при обнажении лжи мира «взрослых» (если бы Гриша мог рассказать маме, куда его водила няня – она выпивала с мужчиной и кухаркой – и то, что он тоже получил немного водки, возможно, няню бы уволили). В конце рассказа взволнованный яркими впечатлениями дня мальчик получает касторки от мамы, этим анекдотическим решением обнажается механичность взрослого мира, в сопоставлении с одушевленной восприятием героя действительностью. Таким образом, возможны и сатирическая и лирическая интерпретация.⁵

У Толстого в приведенном примере поведение и реакция зрителей также непонятны и случайны внекультурного кода театра, как и события на сцене. Без музыки и вхождения зрителя в условность оперы спектакль будет в любом

⁴ М. Бахтин считает, что прием остранения, описанный Шкловским, выполняет у Толстого идеологическую роль: «Этот прием у Толстого носит отчетливо идеологическую функцию. Несмысл автоматизирует восприятие вещи, а, наоборот, вещь заслонила и автоматизировала нравственный смысл, как его понимает Толстой. Не вещь, а именно этот моральный смысл и хочет вывести из автоматизации Толстой с помощью своего приема» [БАХТИН 2000: 241].

⁵ Интерпретируя рассказ «Гриша», А. Степанов указывает на то, как в мир героя проникает «случайное» через понятие о мире, которым владеет герой [СТЕПАНОВ 2007].

случае бессмысленным.⁶ Любая традиция или обряд, входящие в определенную культуру, могут быть легко остранными, будучи описываемыми не по коду данной культуры. Поэтому описание спектакля (если смотреть на него без комментариев повествователя) само по себе не содержит негативной критики оперы или театра, а лишь изображает внутреннее состояние Наташи посредством ее восприятия, и в этом оно похоже на лаконичные описания Чехова, в которых соединяются изображающая и повествовательная функция наррации. При этом, конечно, технику Толстого нельзя назвать лаконичной, так как данный эпизод довольно продолжительный, помимо косвенного изображения внутренних изменений в состоянии героини, ее ощущения передаются и прямым повествованием. Сам прием остранения имеет большую значимость, чем предметные подробности изображенной действительности (зеленый картон, трон малинового цвета, жест разведения рук, цвета платьев). Подробности при изображении отчуждения Наташи приобретают свою функцию через случайную последовательность в механическом перечислении, а также через утрату конвенциональных значений в общественном коде театра. Их последовательность выражает внутреннее состояние героини без его символического «означения».

В поэтике Чехова подобный прием – то есть репрезентацию «существенного через случайное» – Андрей Степанов называет *диаграммой* [СТЕПАНОВ 2009: 54]. На примере рассказа «Полинька», в котором изображается динамика внутренних состояний, разрывающих любовные отношения героев через их разговор о продающихся в магазине тканях, исследователь определяет это понятие следующим образом: «Диаграмма – способ иконического воспроизведения динамики какого-либо процесса при помощи знаков, не имеющих ничего общего с составляющими этого процесса (...). В чеховской диаграмме предметный или мотивный ряд, не связанный прямо с развитием основного конфликта, движением мысли или чувства героя, сменой сюжетных положений или последовательностью ментальных событий, увеличивается или уменьшается в соответствии с этими изменениями – и, значит, косвенным образом их воспроизводит» [там же]. «Гришу» и «Полиньку» с вышеуказанной точки зрения можно считать экспериментами Чехова в ходе разработки изображения внутреннего мира героев в условиях лаконичного письма.

В более поздних рассказах также усложняется корреляция элементов текста с изображенным изменением внутри героев, «диаграмма становится важна “гносеологически” – как сигнал степени приближения героя к истине или удаления от нее» [там же 56].

И хотя «Даму с собачкой» традиционно связывают с романом «Анна Каренина», эпизод из рассказа в театре города С., на наш взгляд, имеет смысл сопоставить с упомянутой главой из «Войны и мира». В рассказе Чехова читатель

⁶ По такому остранным описанию нельзя сформулировать мнения об эстетической ценности спектакля. Когда Толстой описывает спектакль путем остранения, мы имеем дело с двойным остранением. По мнению режиссера Г. Козинцева любой зритель может испытывать впечатления, раскрываемые подобным описанием, независимо от эстетического уровня спектакля, ведь условность знаков неизбежна в театре [цитирует Добин 1981: 306].

узнает только название оперетты («Гейша»), далее сам спектакль никакого значения не имеет, но описание атмосферы и публики театра также строится на принципе косвенного изображения внутреннего состояния героя через его восприятие. Как и весь город С., театр показан в сопоставлении повседневности и глубоких чувств Гурова. Н. Нильссон в своем анализе показывает, как в короткой сцене встречи в антракте Чехов мастерски изображает динамику чувств героя через его восприятие. Входе этого «более эссенциальные вещи (“люди в судейских, учительских и удельных мундирах”) смешиваются с деталями (“все со значками”, “шубы на вешалках”), превращаясь в метонимические знаки с акцентом на их ценность как символы статуса. Другими словами, это именно то, что является самым чуждым и безразличным герою в данный момент» [NILSSON 1982: 99]. Исследователь обращает внимание также на синтаксический повтор: «по коридорам, по лестницам, то поднимаясь, то спускаясь», которым демонстрируется действие («шли бестолково»), и заодно посредством ритма предложений изображается раздражение героев. Однако «бестолковость» задается и синтагматикой перечисления, которая отчасти обнажает механичность театра как общественного института и изображает отчуждение героев от повседневности.

Подобная синтагматика намечается не только в процитированном Нильссоном абзаце, но и ранее, при «общем» описании провинциального театра: «Театр был полон. И тут, как вообще во всех губернских театрах, был туман повыше люстры, шумно беспокоилась галерка; в первом ряду перед началом представления стояли местные франты, заложив руки назад; и тут, в губернаторской ложе, на первом месте сидела губернаторская дочь в боа, а сам губернатор скромно прятался за портьерой, и видны были только его руки; качался занавес, оркестр долго настраивался» [ЧЕХОВ 1977: 139].⁷

Ситуация Наташи и Гурова похожа в том, что в душе они оба сохраняют истинную любовь и попадают в обывательскую ситуацию, где для них с особой силой обнажаются автоматизмы общественной жизни. Но Гуров уже знает, чего он хочет, его не пугает повседневность, а Наташа не понимает, что она должна защищать истинное чувство и не бояться увидеть повседневную жизнь. Толстой несколько раз помещает своих влюбленных героев в такую ситуацию. Влюбленного князя Андрея, например, он посылает на обед к Сперанскому, чиновнику самого высокого ранга, которого герой считает своим идеалом государственного деятеля. Но подлинное чувство, только что зародившееся в душе князя, обнажает для него бессмысленность и фальшивость жизни бюрократов.⁸ В результате Андрей раскрывает фальшивость своей мечты быть государственным деятелем и приносить пользу таким путем своей стране.

⁷ В упоминании дочери губернатора «как неперемнная принадлежность провинциального общества» Катаев находит связь с Гоголем [КАТАЕВ 1989, глава «“Дама с собачкой”»: чеховские Дон Жуаны]. Кроме связи с «Мертвыми душами» гоголевским в этой части можно считать и алогичность описания в соотношении индивидуальное–типичное.

⁸ Л. Гинзбург упоминает этот эпизод в качестве примера того, как Толстой изображает параллельно несколько фокусов в разговоре: «Бездушную, искусственную речь Толстой преследует

В романе «Анна Каренина» Левину, приехавшему в Москву по делам любви, приходится провести почти целый день с Облонским. Их обед в гостинице описан весьма подробно, читатель даже может задаваться вопросом, с какой целью сообщается так много предметных подробностей и почему так долго передается болтовня Облонского. Эпизод переполнен названиями кушаний, которые перечисляются и на русском, и на французском, и некоторые из них повторяются не один раз (например, слово *устрицы* фигурирует 12 раз). С нашей точки зрения, этот «эпизод с устрицами» можно считать источником «эпизода с осетриной» из «Дамы с собачкой». Левин не возмущается пошлостью обеденной церемонии Облонского, но чувствует, что должен защитить истинное чувство от обывательской среды. Обед в гостинице изображается с точки зрения отчужденного от столичной жизни героя, и таким образом воспроизводится его внутреннее состояние, то есть состояние человека, сохраняющего в душе любовь. У Чехова все это описывается крайне лаконично: как будто в результате случайной реплики («осетрина-то с душком») своего товарища Гуров вдруг резко испытывает отвращение к своей обывательской московской жизни. Параллелью этой фразе у Толстого можно считать фразу татарина: «устрицы свежие получены», а Облонский начинает расспрашивать официанта по поводу устриц, в том числе задавая вопросы «Хороши ли устрицы?», «да свежи ли?».⁹ Удивительным образом ответ на этот вопрос дается товарищем Гурова в «Даме с собачкой». Этим проводится параллель между Облонским и Гуровым (так как он сам ранее говорил об осетрине), но герой Чехова способен распознать фальшь в своей жизни в свете тайного, истинного чувства, зародившего в душе (и в этом смысле он более похож на Левина).

Несмотря на то, что вышеизложенными мыслями тема отношений между толстовским ostrанением и чеховской случайностью далеко не исчерпана, роль случайной детали у Чехова кажется уже более определенной в тех ситуациях, когда она косвенным путем выполняет функцию изображения переворота внутренних изменений в герое. В том, что душевный переворот выражается, например, фразой об осетрине, есть такая же доля случайности, как и в том, какие детали событий на сцене воспринимаются Наташей Ростовской в театре или какие названия блюд упоминаются Облонским и официантом в ресторанном эпизоде. Случайность в этом смысле проявляется как нехватка символического означения между означающим и означаемым. Явление похоже на диаграмму, нов рассказах Чехова (особенно в поздних) перечисление элементов предметного окружающего очень короткое или его вообще нет –

на самых различных ее уровнях. Это и профессорские разговоры в «Анне Карениной», и разговор за обедом у Сперанского, в кругу его приближенных. Князь Андрей присутствует на этом обеде как раз в тот момент, когда зародилось его чувство к Наташе; поэтому плоская речь особенно для него невыносима» [Гинзбург 1999: 303].

⁹ Фраза встречается в романе еще раз, сопровождая Облонского ироническим лейтмотивом (часть четвертая, глава XXI): «Еще Бетси не успела выйти из зала, как Степан Аркадьич, только что приехавший от Елисеева, где были получены свежие устрицы, встретил ее в дверях» (Толстой 1970: 463).

синтагматикой и ритмом не всегда воспроизводится динамика событий внутреннего мира героя. Если смотреть на случайную деталь как на оторвавшуюся из последовательности диаграммы единицу, то случайность ее состоит в неожиданности появления в единстве описании или эпизода знака иного рода. Таким образом, у Чехова контраст сосредотачивается в одной точке и усиливается.¹⁰ Как мы постарались показать выше, этот прием в условиях чеховского лаконичного письма работает, если мы понимаем, что действительность изображается через восприятие отчуждающегося от повседневности героя – то есть воспринимаем лаконичность Чехова на фоне подробно разработанных описаний у Толстого.

Библиография

- БАХТИН, М.М. [ВАНТИН, М.М.] 2000: Формальный метод в литературоведении // Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи, Пешков И.В. (сост., подг.), Москва: Лабиринт [Formal method in literary criticism // Freudism. Formal method in literary criticism. Marxism and philosophy of language. Articles, Peškov I.V. (comp., prep.), Moscow: Labirint].
- ГИНЗБУРГ, Л.Я. [GINZBURG, L.Â.] 1999: О психологической прозе, Москва: Intrada [On psychological prose, Moscow: Intrada].
- ДОБИН, Е. [DOVIN, E.] 1981: Искусство детали // Сюжет и действительность. Искусство детали, Ленинград: Советский писатель [The art of detail // Plot and reality. The art of detail, Leningrad: Sovetskij pisatel'].
- КАТАЕВ, В.Б. [КАТАЕВ, V.B.] 1989: Литературные связи Чехова, Москва: Московский университет [Čehov's Literary Links, Moscow: Moscow University] // <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000017/index.shtml> (дата обращения: 22.12.2020.).
- СТЕПАНОВ, А.Д. [СТЕРАНОВ, A.D.] 2005: Проблемы коммуникации у Чехова, Москва: Языки славянской культуры [Communication Problems in Čehov, Moscow: Âzyki slavjanskkoj kul'tury].
- СТЕПАНОВ, А.Д. [СТЕРАНОВ, A.D.] 2007: Исток случайного у Чехова // Чудаков А.П. (отв. ред.), Чеховиана: сб. статей. Из века XX в XXI. Итоги и ожидания, Москва, Наука [The source of the accidental in Čehov // Čudakov A.P. (editor-in-chief), Čehoviana: collection of works. articles. From XX century to XXI. Results and expectations, Moscow, Nauka].
- СТЕПАНОВ, А.Д. [СТЕРАНОВ, A.D.] 2009: Чеховские диаграммы (предварительные замечания) // Долженков П.Н. (отв. ред.) Диалог с Чеховым: Сборник научных трудов в честь 70-летия В.Б. Катаева, Москва: Издательство Московского университета [Čehov diagrams (preliminary remarks) // Dolženkov P.N. (editor-in-chief) Dialogue with Čehov: Collection of scientific papers in honor of the 70th anniversary of V.B. Kataeva, Moscow: Moscow University Publishing House].

¹⁰ То, что упоминается именно рыбное блюдо, создает еще больший контраст между охраняемыми Гуровым чувствами и его повседневной жизнью. По мнению Катаева, родоначальником этого приема, встречающегося не только у Чехова, является Гоголь [КАТАЕВ 1989].



- СУХИХ, И.Н. [SUNIN, I.N.] 2007: Проблемы поэтики Чехова. 2-е изд, доп., Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ [Problems of Čehov's poetics. 2nd ed., ext., St. Petersburg: Faculty of Philology, St. Petersburg State University].
- ТОЛСТОЙ, Л.Н. [TOLSTOJ, L.N.] 1938: Война и мир // Полное собрание сочинений. Т. 10. Война и мир / Том 2, Москва: Художественная литература [War and Peace // Complete Works. Т. 10. War and Peace / Volume 2, Moscow: Nauka] // http://tolstoj.ru/upload/iblock/2d2/10_tom.pdf (дата обращения: 22.12.2020).
- ТОЛСТОЙ, Л.Н. [TOLSTOJ, L.N.] 1970: Анна Каренина, Фрунзе: Мектеп [Anna Karenina, Frunze: Mektep].
- УСМАНОВ, Л.Д. [USMANOV, L.D.] 1971: Принцип «сжатости» в поэтике позднего Чехова-беллетриста и русский реализм конца XIX века // Алексеев М.П. (отв. ред.), Берков П.Н., Бушмин А.С., Лихачев Д.С., Малышев В.И. (ред.) Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика Виктора Владимировича Виноградова, Ленинград: Наука [The principle of "conciseness" in the poetics of the late Čehov-fiction writer and Russian realism of the late XIX century // Alekseev M.P. (editor-in-chief), Berkov P.N., Bušmin A.S., Lihačev D.S., Malyšev V.I. (ed.) Poetics and stylistics of Russian literature. In memory of Academician Viktor Vladimirovič Vinogradov, Leningrad: Nauka].
- ЧЕХОВ, А.П. [ČENOV, A.P.] 1977: Дама с собачкой // Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т., Москва: Наука, Т. 10 [The lady with a dog // Complete works and letters: 30 volumes. Compositions: 18 volumes, Moscow: Nauka, vol. 10].
- ЧУДАКОВ, А.П. [ČUDAКOV, A.P.] 1971: Поэтика Чехова, Москва: Наука [Poetics of Chekhov, Moscow: Nauka].
- ЧУДАКОВ, А.П. [ČUDAКOV, A.P.] 1980: «Толстовский эпизод» в поэтике Чехова // Опульская Л.Д., Паперный З.С., Шаталов С.Е. (ред.) Чехов и Лев Толстой, Москва: Наука [“Tolstoj episode” in the poetics of Čehov // Opulskaâ, L.D, Papernyj, Z.S., Šatalov, S.E. (ed.) Čehov and Leo Tolstoj, Moscow: Nauka].
- ШКЛОВСКИЙ, В.Б. [ŠKLOVSKIJ, V.B.] 1929: Искусство как прием // О теории прозы, Москва, Федерация [Art as a device // On the theory of prose, Moscow: Federaciâ].
- МЕЙЕР, J.M. 1978: Čechov's Word // Eng, J. Van der, Meijer, J.M., Schmid H. (ed.) On the Theory of Descriptive Poetics: Anton P. Chekhov's story-teller and playwright, Lisse: de Ridder.
- NILSSON, N. Å. 1982: Tolstoj-Čechov-Babel': "Shortness" and "syntax" in the Russian short story // Scando-Slavica, 28.

Доминика ЗОЛТАН
Университет им. Лоранда Этвеша
Будапешт, Венгрия
zoltan.dominika@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-7203-2218



Сергей ШУЛЬЦ

**«ВИЙ» Н.В. ГОГОЛЯ И «ВОЙНА И МИР» Л.Н. ТОЛСТОГО В ПОЭМЕ
В.В. МАЯКОВСКОГО «ВОЙНА И МИР»**

**N.V. Gogol's *Vij* and L.N. Tolstoy's *War and peace*
In V.V. Mayakovsky's poem *War and peace***

Abstract

Representing himself in his poem *War and Peace* in the form of a fictional "absolute unit" – the new *Vij* – Mayakovsky demonstrates the infernality of a new type in comparison with Gogol's. Mayakovsky's idea contrasts with Tolstoy's pacifism and the idea of "eternal peace" (the novel *War and Peace*). Unlike Tolstoy, refusing to notice and recognize the real diversity in the manifestations of humans and the human principle, Mayakovsky reduces all people, their thoughts and concerns to their personal ideas.

Keywords: *N.V. Gogol, L.N. Tolstoy, V.V. Mayakovsky, parody of an epic, trickster, new infernality*

Уже одним заглавием своей дооктябрьской поэмы *Война и мир* Маяковский прямо обозначил отсылку к первому роману Л.Н. Толстого. Другим произведением, с которым поэт вступает в интертекстуальный диалог, стала повесть Гоголя *Вий*.¹ Ее сюжет вообще становится для многих авторов XX в. (О.Э. Мандельштам, А.А. Ахматова, В.И. Нарбут и др.) своего рода «мифом». Далее будут рассмотрены гоголевские и толстовские аллюзии в поэме.

Выбрав в поэме *Война и мир* путь «рупора времени» в качестве Вия, Маяковский с пророческо-апокалиптическим пафосом восклицает:

Слушайте!
Из меня
Слепым Виём
Время орет:
«Подымите,
Подымите мне веков веки!»

[МАЯКОВСКИЙ 1978: 278]².

Приведенный выше образ «веков веки» – это каламбурное обыгрывание омонимической соотнесенности лексем «веки» и «век» в их разных падежных

¹ Вообще аллюзии на «Вий» даны в четырех произведениях Маяковского: [ХАРЬКОВ]. По наблюдению Н.И. Харджиева, «Ни один из классиков не упоминался и не цитировался Маяковским так часто, как Гоголь» [ХАРДЖИЕВ 1958: 397].

² Вообще аллюзии на «Вий» даны в четырех произведениях Маяковского: [ХАРЬКОВ].



формах. Обыгрывание стремится через углубление в корни и истоки языковых/речевых гештальтов выйти к существенным смысловым приращениям, перешагивающим рамки «лингвистических» экспериментов и вступающим в сферу культурфилософии и философии истории (истории во всех ее проявлениях, от материальных до экзистенциальных и эстетических).

Образ «веков веки» выступает для поэта эпифеноменом «орущего» «Времени»-Вия. Однако если у Гоголя символика век inferнального «начальника гномов» [ГОГОЛЬ 2009: 414] заведомо негативна, то у Маяковского аналогичная символика поставлена на службу авторской апологии нового Вия.

В цитате из Маяковского не только пафос Виев: налицо «ритуальное» «ряжение» автора-героя в одежды Вия, отождествляемого с самим Временем. Ритуальное ряжение обращает к инициальным обрядам, к святочным играм.

Тот факт, что Время «орет» «слепым Виём» «из» самого автора-героя, делает ряжение интериоризованным, «внутренним». Не только личина Виева у автора-героя Маяковского, но и внутри его «я» поселился Вий-Время, изменив границы его личности. Гоголевский «начальник гномов» превратился у Маяковского в «начальника» Времени и веков. Согласно справедливому замечанию Андрея Белого, «Маяковский побил никем до него не побитый рекорд гоголевского гиперболизма...» [БЕЛЫЙ 1996: 329].

Автор-герой Маяковского – на службе у inferнальности нового типа по сравнению с изображенной Гоголем. Параллелью к этому выступает оправдание М.А. Булгаковым Воланда в *Мастере и Маргарите*, где воплощение зла будто бы несет благо. Позиции Маяковского и Булгакова имеют точки соприкосновения с декадентством, границы которого в эпоху Серебряного века крайне широки [МАРКОВ 1994: 47–56].

Р.В. Иванов-Разумник еще в 1922 г. назвал Маяковского «городским Хомой Брутом», заметив по поводу всей футуристической группы: «История Хомы Брута повторилась с футуристами. Ведьма современной культуры, машинная Вещь, покорила его, поработила его, оседлала его, – и он, подпрыгивая, как верховой конь, понес ее на плечах своих» [ИВАНОВ-РАЗУМНИК 1922: 26, 18]. Иванов-Разумник имеет в виду урбанистическую установку футуристов, смыкающуюся с их опорой на «вещь» вместо человека, на овеществление ими человеческого сознания, в результате чего возникает определенная «механизация» поэтики и эстетики футуризма.

Отмеченное овеществление не может не привести к согласию на «жертвы» во имя туманного будущего, к готовности самому стать Виём, самому штамповать механизированных людей, лишенных души. Безусловно, Маяковский не переходит контекста искусства, однако утопическая установка футуризма заставляет рассматривать его тексты в том числе за границами художественного.

Теория перерастания авангарда в соцреализм (с его ключевой топикой жертв во имя будущего), подготовки авангардом соцреализма («стиля Сталин»), выдвинутая Б. Гройсом [ГРОЙС 1993], находит в приведенных цитатах подтверждение. Другое дело, что соцреализм стал оплотом консервативной эстетики, чуждой

авангарду и модернизму по внешней форме; однако же своим пафосом «преобразований», «поднятой целины» соцреализм идет в русле авангарда/модернизма.

Л.А. Булавка в связи с социалистическим реализмом, поставившим проблему общности/коммунитарности, оправдывая этот метод, пишет о якобы «методе разотчуждения» и о якобы «разотчуждении действительности» в соцреализме [БУЛАВКА 2007: 95–129, 101]. Но главная сторона соцреализма – в другом: в особой поэтике, где архаика и традиционно-консервативный метод письма сочетаются с существенными моментами авангардного/модернистского содержания, с топикой будущего. В силу последнего обстоятельства соцреализм парадоксально смыкается с модернистской установкой.

Далее Маяковский конкретизирует свое перевоплощение в довольно двусмысленных надеждах:

Вселенная расцветет еще,
Радостна,
Нова.
Чтоб не было бессмысленной лжи за ней,
Каюсь:
Я
Один виноват
в растущем хрусте ломаемых жизнью!
[МАЯКОВСКИЙ 1978: 278].

За «растущий хруст ломаемых жизнью» автор-герой Маяковского берет ответственность на себя. Из факта «хруста» ожидается расцвет «радостного», «нового» даже не социума, а целого мироздания: таков космический охват поэтом событий. Здесь переключка со второй частью и финалом гётевского *Фауста*, где глобальные техницистские проекты протагониста нарушают покой мирных жителей. В отличие от Фауста, не замечающего последнего обстоятельства, автор-герой Маяковского отдает себе в этом отчет: жертвы истории у Маяковского оправданы «будущим», но также и «ответственностью», принимаемой на себя поэтом. Готовность к своеобразной ответственности, впрочем, подана не без манерности («Каюсь: / Я/ Один виноват...»)

По наблюдению Е.А. Приходовской, «В *Войне и мире* (Маяковского. – С.Ш.) нет, собственно, *лирического героя*, скорее герой “*коллективный*” – в этом его специфика: акцент не на *отличительных* чертах конкретного персонажа, от лица которого идёт речь, а, наоборот, на *общечеловеческих, типологических*, и вышеупомянутый “простой гражданин” – не уникальная личность со своим детально рассматриваемым характером, а ТИПИЧНАЯ ЕДИНИЦА некой однородной массы <...>; герой в *Войне и мире* – своеобразная “расширенная” личность, по типу хора в древнегреческой трагедии, выражающего коллективное мнение, но говорящего от первого лица единственного

числа. Это большое «Я» - характерное свидетельство тотальной *гиперболизации* в творчестве Маяковского» [ПРИХОДОВСКАЯ].³

Фигура автора-героя⁴ у Маяковского сугубо индивидуальна, даже если это – отчасти согласимся с Е.А. Приходовской, – «типичная единица». Однако автор-герой Маяковского знает только единичность себя самого, а о единичностях других ему ничего неизвестно, хотя он и собирается всех осчастливить в своем проекте «вечной войны», направленном против проектов «вечного мира», свой вариант которого отстаивал Л.Н. Толстой.⁵ Для Толстого, в отличие от Маяковского, война – «противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие» [ТОЛСТОЙ 1980, т.6: 7].

Гоголь в *Вие* показал остаточную власть матриархата: ведьма – реликт архетипа Великой матери [ШУЛЬЦ 2017]. Остаточной властью матриархата иного типа – в лице идеологических догм – объясним также инфантилизм автора-героя поэмы Маяковского. Под благовидными предложениями Маяковский ниспровергает вчерашних «идолов», направляя свою абстрактную агрессию по вполне конкретным человеческим «адресам», «адресам» живых людей, которым причины инфантилизма Маяковского, конечно, неизвестны и которые не имеют к его заботам никакого отношения.⁶

Цветаева назвала творчество Маяковского «эпосом современной России» [ЦВЕТАЕВА 1991]. Как роман Толстого *Война и мир* был своеобразным преломлением традиций классического эпоса («Илиада» и т.п.), включая сюда и сакрально-религиозные книги (см.: [ПОЛТАВЕЦ 2014]), так и поэма Маяковского *Война и мир* стала новым «палимпсестом»: «новым эпосом», написанным как бы поверх «старого».

Поэма Маяковского столько же направлена на деструкцию прошлого, сколько на попытки «созидания традиции» посредством «опрокидывания священных столов» (так назывался один из обрядов античного дионисийства). Связка модерн/постмодерн, справедливо объявленная Ю. Хабермасом осью всей современной ситуации [ХАБЕРМАС 2008]⁷, таким образом, реализована уже у Маяковского.

Всякая реновация жанра эпоса неизбежно приводит к появлению существенных элементов пародирования, пастиша, бурлеска, трагедии. В поэме

³ Выделено Е.А. Приходовской. Л.А. Селезнев по поводу *Войны и мира* более точно по сравнению с Е.А. Приходовской пишет об «антропоцентрическом утопизме» Маяковского [СЕЛЕЗНЕВ 1994: 555]. Хотя антропоцентризм означает в данном случае упор на конкретное «я» автора-героя. Так же трактует антропоцентризм Маяковского А.К. Жолковский: [ЖОЛКОВСКИЙ 1994: 275].

⁴ Используемый Приходовской термин «лирический герой» в данном случае не подходит. Бахтинский термин «автор-герой» для поэмы Маяковского предпочтительнее.

⁵ В связи с Толстым см.: [ПОЛТАВЕЦ 2020: 53].

⁶ Вместе с тем необходимо вспомнить наблюдение Р.О. Якобсона о Маяковском как «мечтателе о грядущей мастерской человеческих воскрешений» [ЯКОБСОН 1987: 342]. Маяковский как автор проекта бессмертия и неканонического воскрешения самооправдан в своем утопизме.

⁷ К данному выводу подводят также результаты исследования: [КАЦИС 2000]. Л.Ф. Кацисом продемонстрирована почти пред-постмодернистская аллюзивность Маяковского, сосуществующая рядом с авангардной/модернистской установкой.

Маяковского сосуществуют трагическое и невольно-комическое. Под невольно-комическим имеем в виду превращение пафоса в пародию на себя самого, в частности, пафос нового Вия объективно смотрится смешным и трагикомическим.

М.М. Бахтин отмечал, что когда формы классического эпоса достигают предельно возможного развития в соответствии с историческими обстоятельствами, движением жизненно-исторического мира, тогда начинается время романа. Бахтин называл роман единственным становящимся и неготовым жанром, поскольку тот существует «в зоне фамиллярного контакта» с незавершенным настоящим. Поэтому в жанровом составе поэмы Маяковского есть элементы романного мышления, романного жанра. Незавершенное настоящее – это и есть непосредственно история. Вхождение в историю происходит после неизбежного, естественного распада эпической монументальности.

Для Маяковского последняя реализована, в том числе, в *Вие* и *Войне и мире* Толстого (подчеркнем: для Маяковского). Батальные сцены толстовского романа трансформируются у Маяковского в предощущаемые сцены неких гражданских войн или же, может быть даже, в сцены «битв» земли и неба по типу поэм Дж. Мильтона. На разных стадиях классического эпоса существует такой персонаж как трикстер – комическо-демонический двойник культурного героя, поступающий наоборот, самоутверждающийся за счет разрушения.

Автор-герой Маяковского выступает именно в роли трикстера. Он подобен неофиту, оказавшемуся на поле битвы враждующих сторон. Таким неофитом Толстой вывел Пьера Безухова на Бородинском поле [СКАФТЫМОВ 1972]. Однако если Пьер оказывается в замешательстве и лишь пытается выработать свою оценку происходящего, то автор-герой Маяковского, напротив, считает, что он «право имеет...» – право судить и карать. Идея социально-политического ressentimenta, лежащая в основе поэмы Маяковского, основана на подмене якобы благой цели недолжным средством – как у Раскольникова [КАРЯКИН 1976]. Недаром Б.Л. Пастернак сравнивал Маяковского с героем другого романа Достоевского – Ставрогиним [ПАСТЕРНАК 1990]. Недолжное средство никогда не приведет к благой цели и заявленная в качестве таковой цель будет трансформирована в нечто негативное.

Автор-герой Маяковского может быть косвенно сопоставлен также с князем Андреем Болконским, мечтающим о славе. Ночью накануне Бородина князь Андрей думает: «...хочу славы, хочу быть известным людям <...> одного этого я хочу, для одного этого я живу. Да, для одного этого!» [ТОЛСТОЙ 1979, т.4: 334]. А имплицитная подоплека слов и действий автора-героя в поэме Маяковского – именно жажда прославиться, стать знаменитым, хотя, безусловно, на другой манер по сравнению с князем Андреем.

Кредо Маяковского противоположно толстовскому пацифизму. Однако в своих построениях Маяковский, разумеется, не менее абстрактен, чем, скажем, Байрон, строивший своих романтических бунтарей на основе сугубого вымысла. В силу сугубой вымышленности в поэме «войны» к ней относимы слова «не сражаясь, но и не убегая», которыми Е.Ю. Полтавец характеризует Бородинскую битву в описании Толстого [ПОЛТАВЕЦ 2020: 55].



Согласно точному наблюдению О. Ханзена-Лёве, авангардист имеет дело не с реалиями, а со «словами-вещами». Это подразумевает «взаимодействие между беспредметностью, разложением связи между предметным словом и его прямым объектом», с одной стороны, и «овеществлением конструктивных принципов, поэтических правил и приемов, теорий и концептов» [HANSEN-LÖVE 1997: 13] (выделено О. Ханзенем-Лёве), с другой. Иначе говоря, авангард интересуют прежде всего денотаты (сами слова), а уже затем их референты (вещи).⁸ Именно поэтому текст Маяковского остается сугубо в рамках вымысла.

Толстой показал «сродных ему людей безыскусственными, душевно-открытыми, постоянно меняющимися, пластически-текучими» [ХАЛИЗЕВ–КОРМИЛОВ 1983: 21]. Основной вопрос, решаемый Толстым – прежде всего для самого себя – в романе *Война и мир*, это: причина и смысл многообразия человеческих характеров, типов, типажей, вообще самых-самых различных манифестаций человеческого начала. Для обозначения всего многообразия человеческих проявлений в персонажах толстовского романа нет и не найдется единого термина. В чем и заключается свидетельство глубины и высокой художественности толстовских поисков. Ответ на поставленный автором вопрос дается всей суммой романного целого, как афористично сам же Толстой затем сформулировал.

В дневниках Толстого встречается существенная запись о том, что в основе человеческого мира – единая, общая для всех духовная субстанция, откуда и произошел каждый из живущих [см. БИБИХИН 2012]. Толстой избегает употреблять выражение «мировая душа», хотя имеет в виду примерно эту категорию, модифицировав ее в соответствии с собственными субъективными представлениями. Любую категорию философии, теологии, религии и т.п. (вплоть до обиходных вещей) Толстой неизменно старался «пропустить» через свое «я», чтобы понять любые темы сугубо лично и так же лично, индивидуально их выразить.

В XX в. О. Шпенглер так передал гностическое учение о происхождении человеческих душ из единого источника: «Земные души (псюхэ) разобщены, пневма же едина для всех и неизменна»; «в человеке» – «часть всеобщей пневмы» [ШПЕНГЛЕР 2000: 970, 980]. Толстой в своей оценке многообразия проявлений человеческого и сведении их к единому началу сближается с гностицизмом.

Мысль Маяковского обратна толстовской: отказываясь замечать и признавать реальное многообразие проявлений человека и человеческого начала, Маяковский редуцирует всех людей, их помыслы и заботы к его (Маяковского) личным утопическим представлениям. Там, где у Толстого была субъективность (индивидуальное духовное начало), у Маяковского возникает нечто кардинально иное: субъективизм, т.е. каприз, своеволие. А репрезентируя себя в виде вымышленной «абсолютной единицы» – нового Вия – Маяковский демонстрирует inferнальность нового типа, по сравнению с гоголевской.

⁸ Сходно с точкой зрения О. Ханзена-Лёве мнение Е. Фарыно: «словесные тексты авангарда стремятся преодолеть навязываемую речью дискурсивность» [FARYNO 1993: 163]. Т.е. денотаты (одни «слова») в авангардных текстах важнее типов высказывания, прямо соотносённых с конкретными ситуациями (очень условно: «референтами»). Мнение Е. Фарыно разделено в книге: [ТЮПА 1998: 27].

Библиография

- БЕЛЫЙ, А. [BELYJ, A.] 1996: Мастерство Гоголя. [2-е изд.] Москва: МАЛП, (раздел «Гоголь и Маяковский») [Mastery of Gogol'. [2nd ed.] Moscow: MALP, (Section "Gogol' and Maïkovskij")].
- БИВИХИН, В.В. [BIVININ, V.V.] 2012: Дневники Л. Толстого. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха [Diaries L. Tolstoj. St. Petersburg: Publishing House of Ivan Limbah].
- БУЛАВКА, Л.А. [BULAKVA, L.A.] 2007: Социалистический реализм: превратности метода. Философский дискурс. Москва: Культурная революция [Socialist realism: the transformation of the method. Philosophical discourse. Moscow: Kul'turnaâ revolûciâ].
- ГОГОЛЬ, Н.В. [GOGOL', N.V.] 2009: Полное собрание сочинений и писем в 17 т. Москва; Киев Т.2 [Complete writings and letters in 17 vol. Moscow; Kiev. Vol.2].
- ГРОЙС, Б. [GROJS, B.] 1993: Стиль Сталин // Гройс Б. Утопия и обмен. Москва [Style Stalin // Grojs B. Utopia and exchange. Moscow], 11–112.
- ЖОЛКОВСКИЙ, А.К. [ŽOLKOVSKI, A.K.] 1994: О гении и злодействе, о бабе и о всероссийском масштабе (Прогулки по Маяковскому) // Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. Москва [About the genius and villain, about the Baba and the All-Russian scale (walks in Maïkovskij) // Žolkovskij A.K. Wandering dreams and other works. Moscow].
- ИВАНОВ-РАЗУМНИК, Р.В. [IVANOV-RAZUMNIK, R.V.] 1922: В. Маяковский («Мистерия» или «Буфф»). Берлин [V. Maïkovskij ("Mysteria" or "Buff"). Berlin].
- КАРЯКИН, Ю.Ф. [KARĀKIN, Ū.F.] 1976: Самообман Раскольникова. Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Москва: Художественная литература [Self-deception Raskolnikova. F.M. Dostoevskij's novel "Crime and Punishment". Moscow: Hudožestvennaâ literatura].
- КАЦИС, Л.Ф. [KACIS, L.F.] 2000: В. Маяковский. Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. Москва [V. Maïkovskij. Poet in the intellectual context of the era. Moscow].
- МАРКОВ, В.Ф. [MARKOV, V.F.] 1994: К вопросу о границах декаданса в русской поэзии (и о лирической поэме) // Марков В.Ф. О свободе в поэзии. Статьи. Эссе. Разное. Санкт-Петербург: Издательство Чернышева [Markov V.F. On freedom in poetry. Articles. Essay. Miscellanea. St. Petersburg: Černyšev Publishing House], 47–56.
- МАЯКОВСКИЙ, В.В. [Maïkovskij, V.V.] 1978: Собр. соч. в 12 тт. Москва: Правда, 1978. Т.1. [Собрание сочинений в 12 томах Москва: Правда, 1978. Т.1. Собрание сочинений в 12 томах Москва: Правда, 1978. Т.1. Collected Works in 12 volumes Moscow: Pravda, Vol.1].
- ПАСТЕРНАК, Б.Л. [PASTERNAK, B.L.] 1990: Охранная грамота // Пастернак Б.Л. Об искусстве. Москва [Safe conduct // Pasternak B.L. About art. Moscow].
- ПОЛТАВЕЦ, Е.Ю. [POLTAVEC, E. Ū.] 2014: «Война и мир» Л.Н. Толстого: Жанр – миф – ритуал. Москва ["War and Peace" L.N. Tolstoj: Genre - myth - ritual. Moscow].
- ПОЛТАВЕЦ, Е.Ю. [POLTAVEC, E. Ū.] 2020: Бородинская битва и архаический ритуал в «Войне и мире» Л.Н. Толстого // Полтавец Е.Ю. Мифопоэтика литературы и кино. Москва: УРСС [Borodino battle and archaic ritual in "War and Peace" L.N. Tolstoj // Poltavec E. Ū. Mythopoethics literature and cinema. Moscow: URSS].
- ПРИХОДОВСКАЯ, Е.А. [PRIHODOVSKAĀ, E.A.]: Четыре дооктябрьские поэмы В. Маяковского. Их названия и содержание [V. Maïkovskij's Four Pre-october Poems. Their names and content] // <http://prihkatja.narod.ru/majakovsky.htm> (дата обращения 15.05.2018).

- СЕЛЕЗНЕВ, Л.А. [SELEZNEV, L.A.] 1994: Маяковский В.В. // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь / Под ред. П.А. Николаева. Москва, 1994. Т.3 [Maïkovskij V.V. // Russkie pisateli. 1800 – 1917. Biographical dictionary / ed. P.A. Nikolaev. Moscow, T.3].
- СКАФТЫМОВ, А.П. [SKAFŦYMOV, A.P.] 1972: О психологизме в творчестве Стендаля и Л. Толстого // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. Москва: Художественная литература [On psychology in the work of Standal and L. Tolstoj // Skaftymov A.P. Moral search of Russian writers. Moscow: Hudožestvennaâ literatura], 165–181.
- ТОЛСТОЙ, Л.Н. [TOLSTOJ, L.N.] 1978–1985: Собрание сочинений в 22-х тт. Москва [Collected Works in 22 vol. Moscow].
- ТЮПА, В.И. [TÛPA, V.I.] 1998: Постсимволизм. Самара [Post symbolism. Samara].
- ХАБЕРМАС, Ю. [НАВЕРМАС, Û.] 2008: Философский дискурс о модерне 2-е изд. Москва, 2008. (пер. с нем. М.М. Беляева и др.) [Philosophical discourse about the modern, 2nd ed. Moscow, (Transl. from german. M.M. Belâeva et al.)].
- ХАЛИЗЕВ, В.Е.–КОРМИЛОВ, С.И. [HALIZEV, V.E.–KORMILOV, S.I.] 1983: Роман Л.Н. Толстого «Война и мир». Москва [L.N. Tolstoj's novel "War and Peace". Moscow].
- ХАРДЖИЕВ, Н.И. [HARDŽIEV, N.I.] 1958: Заметки о Маяковском // Литературное наследство. т. 65. Москва: Наука [Notes on Maïkovskij // Literaturnoe nasledstvie. vol. 65. Moscow: Nauka].
- ХАРЬКОВ, М.Г. [НАР'КОВ, M.G.]: Маяковский и Гоголь [Maïkovskij and Gogol'] // <http://conf.vntu.edu.ua/humed/2008/txt/Harkov.php> (дата обращения 15.05.2018).
- ЦВЕТАЕВА, М.И. [CVETAËVA, M.I.] 1991: Эпос и лирика современной России (В. Маяковский и Б. Пастернак) // Цветаева М. И. Об искусстве. Москва [Epos and Lyrics of modern Russia (V. Maïkovskij and B. Pasternak) // Cvetaeva M. I. On Art. Moscow].
- ШПЕНГЛЕР, О. [ŠPENGLER, O.] 2000: Закат Европы. Минск: Харвест; Москва: АСТ [Sunset of Europe. Minsk: Harvest; Moscow: AST].
- ШУЛЬЦ, С.А. [ŠUL'С, S.A.] 2017: Мотивы русской волшебной и бытовой сказки в повести Гоголя «Вий» // Wiener Slawistischer Almanach. 2017. Bd.79. [The motives of the Russian magic and household fairy tale in the story of Gogol' Viy // Wiener Slawistischer Almanach. 2017. Vol.79.], 155–164.
- ЯКОБСОН, Р.О. [ÂKOBSON, R.O.] 1987: Из комментария к стихам Маяковского Товарищу Нетте – пароходу и человеку // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. Москва: Прогресс [From the comment to the verses of Maïkovskij to comrade Netta - a steamer and a person // Âkobson R.O. Works on the poetics. Moscow: Progress].
- FARYNO, J. 1993: Корова со скрипкой – слова как мычание и – ројмовник х... (Алогизм/Изосемантизм авангарда) // Studia Litteraria Polono-Slavica. Warszawa, T.1 [Cow with a violin – words like mychание and – Poјmovnik X ... (Alogism / Iosemantism of the avant-garde) // Studia Litteraria Polono-Slavica. Warszawa, Vol.1].
- HANSEN-LÖVE, A. 1997: Ранний русский реализм. Тезисы. // Русский текст. Санкт-Петербург [Early Russian realism. Theses. // Russian text. St. Petersburg], 1997/5.

Сергей ШУЛЬЦ
независимый исследователь
Ростов-на-Дону, Россия
ORCID ID: 0000-0002-3429-6714



Angelika REICHMANN

**BUGS, BURROW, INQUISITOR:
DOSTOEVSKIAN INTERTEXTS IN *EYELESS IN GAZA*****«Слепец в Газе» Олдоса Хаксли и подполье Достоевского:
интертекстуальное прочтение****Аннотация**

Нынешнее интертекстуальное прочтение романа 1936 года «Слепец в Газе» Олдоса Хаксли (1894–1963), одного из основных моментов модернистских экспериментов английского писателя, исходит из общепринятого факта что художество Достоевского оказало глубокое влияние на творчество Хаксли. Однако, хотя параллельные отрывки романов «Контрапункт» (1928) и «Бесы» (1872) или текстов «О дивный новый мир» (1932) и «Братья Карамазовы» (1880) подробно обсуждаются в литературе, этого нельзя сказать о межтекстовых отношениях прозы Достоевского и романа «Слепец в Газе». Цель настоящего исследования – сравнить критику Достоевского именно в этом романе Хаксли с подтекстом его «Контрапункт», то есть романа, который, наряду с его эссе о Бодлера, опубликованным в 1929 году, легче всего толкуется как ожесточенное нападение на русского писателя. По моему мнению, хотя «Слепец в Газе» оказывается органичным продолжением этой более ранней полемики, примечательно изменение тона Хаксли: его критический подход здесь оказывается гораздо более сложным и даже уважительным по свидетельству параллельных отрывков с такими текстами Достоевского как «Записки из подполья» и «Преступление и наказание».

Ключевые слова: *интертекстуальность, полемика, подполье, модерн кризис индивида*

The present article is devoted to the discussion of intertextual connections between Aldous Huxley's *Eyeless in Gaza* (1936) and three works by Dostoevsky: *Notes from the Underground* (1864), *Crime and Punishment* (1869) and *The Brothers Karamazov* (1880, Grand Inquisitor scene). As is well-known, the Dostoevskian novel of ideas was a major inspiring force for Aldous Huxley's art: Huxley's rewriting of the Grand Inquisitor episode in *Brave New World* (1932) is probably the best-known case in point. Nonetheless, insufficient critical attention has been devoted to the actual intertextual connections between the two novelists' output. As I have demonstrated earlier, on closer inspection *Point Counter Point* (1928) turns out to be a rewriting of *Devils* (1872), which, however, also proves to be a low point in Huxley's assessment of Dostoevsky – a companion piece to his incidental vicious critique included in his 1929 essay on Baudelaire, in which Huxley also targets spiritual quest. Let me argue that *Eyeless in Gaza* can be read as a sequel to that polemic, in which a change of Huxley's attitude to Dostoevsky is clearly notable: the novel provides a much more subtle and even respectful critique of Dostoevsky by implying



the universal relevance of the Dostoevskian underground to the understanding of the modern human condition and by re-embracing spiritual quest.

While Aldous Huxley's dystopian *Brave New World* (1932) is still a cult book, his critically acclaimed high modernist experimental *Point Counter Point* (1928) and *Eyeless in Gaza* (1936) constitute a relatively underresearched facet of his fiction. Even less interest is paid to intertextuality in those novels, and once the issue is addressed, as for instance in Olga Redina's recent study, his allusions to the English tradition are put in the limelight [REDINA 2016]. This is the more curious since Peter Firchow has repeatedly pointed out Huxley's indebtedness to Dostoevsky [FIRCHOW 1972: 39–40; FIRCHOW–ROSSEN 2003: 4] and the view that Huxley rewrites the Grand Inquisitor scene in *Brave New World* [FIRCHOW 1972: 126–27] has become a critical commonplace. More than twelve years ago I myself thoroughly scrutinised *Point Counter Point* as a polemical rewriting of Dostoevsky's *Devils* (1871–72) and came to the conclusion that together with Huxley's 1929 Baudelaire essay, which incidentally involves a vitriolic reading of *Devils*, it presents a transitory phase – unquestionably, a low point – in Huxley's assessment of the Russian novelist. That I connected with the period of Huxley's closest friendship with Dostoevsky's fierce English rival and attacker, D.H. Lawrence, who died in 1930 [REICHMANN 2008]. Let me argue in the present paper that compared to the earlier straightforward rewriting of one particular novel, the Dostoevsky allusions of *Eyeless in Gaza* are both more subtle and diverse: their list includes, in my view, explicit references and allusions to *Notes from the Underground* (1864), *Crime and Punishment* (1869) and *The Brothers Karamazov* (1880) – again, to the Grand Inquisitor scene, as far as the latter novel is concerned. Nonetheless, they present a sequel to the earlier polemic, in which Huxley conveys a definitely more sophisticated and arguably more respectful critique of his revered Russian master than in his late-1920s texts.

The change I am to address in Huxley's views on Dostoevsky is thrown into relief against the main points of his earlier, harsh Laurentian critique: apparently at odds with Huxley's own beliefs on spirituality, they are focused on a flat or slightly ambiguous, but definitely heavy-handed rejection of spiritual quest in the Baudelaire essay and *Point Counter Point*. The former, as R. S. Baker convincingly argues, is a vicious attack on “modern” romanticism [BAKER 1982: 25], which apropos of that devotes a section to *Devils* and lashes out at Stavroginas Dostoevsky's fictional *alterego*. What Huxley finds unacceptable in Dostoevsky/Stavrogin in particular, and Dostoevskian heroes in general, is their rejection of the body, which he traces back to their hyperconsciousness: in his view, they are fearsome mementoes of what intellect is without the control of the body, how that situation leads to solipsism and the emergence of “self-made madmen,” who entertain “monomaniac imaginings,” realised in acts of violence [HUXLEY 1960: 178–79]. These charges are repeated in *Point Counter Point* by the Laurentian character Mark Rampion, who addresses them to Maurice Spandrell, a figure explicitly identified with both Dostoevsky and Stavrogin [HUXLEY 1978: 417]. Both the fierce charges themselves and the Lawrence *alterego* who voices them seem to flag up their resemblance to Lawrence's own preoccupations – as Peter Kaye highlights – with the modern disease of “mental

consciousness,” embodied in Dostoevsky [KAYE 2006: 44–45]. It is a matter of critical consensus that this rejection of spiritual quest was a “passing phase” in Huxley’s own career [BOWERING 1969: 20, cf. CUSHMAN 19, FERNS 1980: 39], compared to which he fundamentally took a U-turn in his post-war writings.

As for *Eyeless in Gaza*, it explicitly mentions *Notes from the Underground* as one of the main character’s, Anthony Beavis’s readings during his university years [HUXLEY 1975: 76]. The implications of that fact can be primarily assessed, in my view, against the backdrop of Anthony’s character and the context of the mention. As for the first, Anthony is one of Huxley’s own fictional *alteregos*: a bookish intellectual who finds establishing meaningful emotional ties extremely difficult. He is also the novel’s most important focaliser and occasionally – in the diary sections – its narrator. Thus, whatever shapes his mind can be understood to shape the novel’s fictional universe. Indeed, the mention of *Notes* – together with a diverse set of Anthony’s other readings – is followed by a representation of his dilemma on what to read first: in his craving to familiarise himself with the infinite number of books he is curious about, he wishes for the ability to read two of them at the same time [HUXLEY 1975: 77]. The result of his meditations is a case study of polyphony: reflecting his thought processes, the narrative features excerpts and ideas from various texts pasted next to one another, which, if it was not for the linearity of writing and reading, would appear to be simultaneously present in his mind. Accordingly, *Eyeless in Gaza* is the heavily intertextual product of a highly intellectual author. That fact is showcased by revealing the intertextual and polyphonic nature of his main character’s and focaliser’s thought processes in this excerpt and by introducing this meta-fictional section with the mention of a textbook case of dialogic and polyphonic writing, *Notes from the Underground* by Dostoevsky.

Although this mention positions Dostoevsky as one of Anthony’s – and Huxley’s – masters as far as structuring their texts is concerned, its implications are far from unanimously positive, since the image of the underground evokes precisely the type of Dostoevsky characters Huxley – together with Lawrence – had critiqued earlier. Indeed, identifying the Russian novelist with a fictional character of his – or rather a whole group of them – and seeing them as versions of the same phenomenon, in other words, a type, was not peculiar to Huxley’s or Lawrence’s understanding of the Dostoevsky *oeuvre*. Contemporary readers, for instance Huxley’s one-time editor-in-chief at *Athenaeum*, literary critic John Middleton Murray, also had a predilection to see a distinct typology among Dostoevsky’s characters, in which Ivan Karamazov, Rogozhin, Raskolnikov, Stavrogin and, naturally, the Underground Man, would form one distinct group. Murry, however, in his 1916 monograph almost idolises the most troubled, rebellious – and demonic – Dostoevskian characters (Svidrigaylov and Stavrogin), whom he also identifies with Dostoevsky [MURRY 1923: 58–9; 198]. Given the connection Murry established later between his own concept of romanticism and these rebellious Dostoevskian figures [MURRY 1924: 155–58], just as well as Huxley’s rejection of the former, his late 1920s outlash against both at the same breath is most understandable. Just as importantly, all of these critical approaches reflect a typological view of Dostoevsky characters, which



is akin to that of current Dostoevsky criticism. Indeed, the type Lawrence, Huxley, Murry and probably many others at that time recognised, is named after the Underground Paradoxalist in Dostoevsky studies. Thus, for instance Aleksandr Krinitsin highlights that the underground or mouse-hole [DOSTOEVSKY 2008] is a general metaphor for Dostoevskian hyperconsciousness, for a character type including Raskolnikov, Stavrogin and his doubles, just as well as Ivan Karamazov [KRINIT SIN 2001: 8–9]. His typical features include a bookish imagination, which results both in an infinite dialogue with his self and an inability to act [KRINIT SIN 2001: 9–25]. The same type is labelled the irresistibly fascinating yet abhorrent abject hero [cf. KRISTEVA 1982: 2–18] in Michael André Bernstein’s Bakhtinian-Kristevan interpretation – a character that is inseparable from Nietzschean *ressentiment* [BERNSTEIN 1992: 108]. In short, when Huxley mentions *Notes from the Underground* – of all Dostoevsky texts – by the title, he recalls an image which identifies a handful of Dostoevsky characters instead of just one, and thus he implicitly continues his earlier discussion of Dostoevsky as Stavrogin.

At the same time, as the various critical insights above show, by mentioning the underground Huxley uses an image that at his time was already becoming an effective shorthand for representing modern consciousness in crisis. Indeed, as I will demonstrate, *Eyeless in Gaza* develops an understanding of the underground in this vein, through recurrent mentions of its Kafkaesque version, the burrow. In advancing that view, I take my clues from Roman Struc, who calls attention to the distinct parallels between the *Notes* and Franz Kafka’s 1931 short story of that title (translated into English as early as 1933), despite the lack of philological evidence for a direct influence [STRUC 1981: 115]. In “The Burrow,” Kafka transforms the underground, as it were, into an animal’s secluded habitat, and focalises the narrative through that animal’s consciousness to reinterpret the Dostoevskian figure as a shocking, almost existentialist image of modern, alienated, solipsistic, utterly selfish, constantly terrified, hyperconscious human existence. In my view, introduced by the mention of *Notes*, the image of the underground keeps resurfacing in *Eyeless in Gaza* as a Kafkaesque burrow associated with many of the critical notions mentioned.

Most obvious of these connotations of the burrow/underground are those of abjection (death, dissolution and disgust) and *ressentiment*. Huxley criticism was quick to notice the writer’s morbid disgust of physical experiences [FERN 1980: 100], which appears in *Eyeless in Gaza* through a set of leitmotifs, a complex of images associated with the body and sex: the kidney Helen abhors to touch, her dead kitten, and the pulped carcass of a dog, which falls on Anthony and his lover literally out of the sky (VITOUX 1972: 217). Added to that list must be Helen’s aborted foetus, whose vision keeps haunting her, similarly to Brian’s mangled dead body, which Anthony cannot unsee, Staithes’s gangrened leg, and that epitome of abjection, the ghastly body of aging Mary Amberly. A drug addict and only a ghost of Anthony’s formerly irresistible maternally-aged first lover in the near-present of the novel, Mary is allegedly the cause of Anthony’s betrayal of Brian and thus of Brian’s death. In short, she is a blatant representation of the abject maternal body, an object of disgust and irresistible fascination at the same time both in physical and moral terms.

Early on in the novel, it is through her that a metonymical relationship is established between the interrelated leitmotifs of abject images and the underground: decades after their fatal affair, Anthony sees her in 1933 as “a hardly human creature festering to death, alone, in a dirty burrow” [HUXLEY 1975: 19]. When James Beavis applies the same metaphor to a very different character, Anthony’s father, an intellectual recluse, he evokes an apparently much less revolting form of existence, a kind of slumbering cosy near-death: “a marmot with its female, crowded fur to fur in their subterranean burrow” [HUXLEY 1975: 136]. Not only is the similarity of this intellectual to the Dostoevskian characters more obvious than that of Mary Amberly, but the linguist Beavies Senior’s obsession with language also offers yet another parallel. When Anthony confirms the image later, all the repressed hatred the Underground Paradoxalist feels because of his insignificance is unearthed from below the innocent surface of his father’s eventless life:

There was his father, first of all, still deep in the connubial burrow, among the petticoats and the etymologies and the smell of red-haired women—but agitated, [...] hurt, indignant, bitterly resentful. [...] At any moment a Jenkins might be elected to some presidency or other, and then, defenceless in one’s burrow of thought and sensuality, one would be at the mercy of any childish passion that might arise. [HUXLEY 1975: 303]

Apparently, burrows come in various kinds, tailored to the individual in *Eyeless in Gaza*, but they are invariably associated with qualities of abject loneliness, a sense of living death, suffering and resentment.

As the application of the same metaphor to such diametrically opposed characters as Mary Amberly and John Beavis might suggest, the image of the underground—in the form of the burrow – acquires a wider scope through various doubles in *Eyeless in Gaza* and actually comes to signify the modern human condition in general. First and foremost, Anthony’s musings above trail off into the realisation that he himself, an intellectual and procrastinator, is not so different from his slightly derided begetter: “And suddenly he perceived that, having spent all his life trying to react away from the standards of his father’s universe, he had succeeded only in becoming precisely what his father was – a man in a burrow” [HUXLEY 1975: 303]. Similarly, Helen, his lover and female counterpart, represents herself in images that make her Mary Amberly’s, her own mother’s equally abject double: “Instead of leaving me here, rotting away, like a piece of dirt on a rubbish heap. Like a dead kitten [...]. So much carrion” [HUXLEY 1975: 389]. Anthony and Helen are just two of the five of the younger generation whose *Bildung* (cf. PAULSELL 2003: 95) – obviously with most attention devoted to the central couple – is presented in the novel, and both seem to be trapped in repeating their parent’s fate in one way or another. A closer look at the three other male figures, Brian Foxe, Mark Staithes and Hugh Ledwidge suggests that they stand for the various possible outcomes of a life rooted in the social circumstances of the upper middle class and boarding school education. In other words, they are doubles, who represent the alternatives that Anthony could have chosen from. Each of them, however – similarly to his own life – has led to a

dead end: Brian's idealism to suicide, Hugh's aestheticism – embodied in his novel, *The Invisible Lover* – to his inability to see the flesh-and-blood Helen, his wife, and Mark's obsession with being a man of action [BOWERING 1969: 128] to a fatal colonial adventure and a gangrened leg. Anthony's metaphor of a lonely human being "festering [...] in a [...] burrow" seems to equally apply to basically all the major characters of the novel, two generations of high society intellectuals produced by the various permanent crises of the *fin de siècle*.

In my view, a revision of Huxley's earlier harsh critique of Dostoevsky is implied by the wide scope of the underground image, which is corroborated by another, markedly different application of the burrow metaphor in *Eyeless in Gaza*. To put it simply, if the underground is a figure for the modern disease of "mental consciousness," then its widespread nature in Huxley's novel simply testifies to the excellent diagnostic skills of the Russian writer. Not only that, but the hyperconsciousness and intellectual focus associated with the underground still appear to be prerequisites for finding a way out, for the spiritual and mental quest that process implies. At least, that much is suggested when the word burrow – this time as an active verb – resurfaces in the context of Anthony Beavis's newfound creed, the "applied scientific religion" of Doctor Miller's pacifism. True to the double nature of that creed, Anthony's (and Huxley's) "conversion" [PAULSELL 2003: 95; BOWERING 1969: 114] is implied by the figurative language he uses to tell of a "resurrection" in an "incredibly beautiful [scientific] film showing the life-history of the blow-fly" [HUXLEY 1975: 316]: "In twelve more days, the fly emerges. Fantastic process of resurrection! [...] (Minor and incidental miracle!) Burrowing upwards, towards the light" [HUXLEY 1975: 316]. The underground, the burrow itself is transformed – consistently with Huxley's post-war views – into burrowing, a metaphorical act of active intellectual and spiritual quest. This is no less than a rehabilitation of Dostoevsky, whose tormented, questing heroes Huxley had attacked with such ferocity in "Baudelaire" and *Point Counter Point*.

Indeed, Huxley's earlier rejection of spiritual quest in Dostoevsky seems to be rephrased as a critique of the Nietzschean superman, who is recognisable, for instance, in Raskolnikov's denial of subjecthood to the other through the metaphor of the louse and, ultimately, through the murders he commits. Even that critique – a recognition of the folly of the man of action – is given with much compassion and respect through the figure and plot line of Mark Staithe in *Eyeless in Gaza*. Raskolnikov and Staithe are connected by their application of various insect metaphors to their fellow humans, which sums up their sense of superiority and concomitant immorality. That – in Dostoevsky's case – has been associated with Nietzschean thought most famously by Lev Shestov [SHESTOV 1969: chapter 15]. As is well-known, Raskolnikov sums up his hatred for inferior human beings, like the old woman he kills, by reference to them as insects: "No more than the life of a louse, of a black-beetle" (DOSTOEVSKY 2006: part I, chapter vi). Indeed, as Shestov cannot fail to highlight, the final collapse of his philosophy is inseparable from the recognition that he himself is no different from – maybe worse than – the "louse" he has killed (DOSTOEVSKY 2006: part iii, chapter vi; part v, chapter iv). Similar insect

metaphors are used by Staithes to explicate – in a context aptly updated to the inter-war period – his superiority to the colonial other in his narrative of an attack on the coffee plantation he was running:

Superior, as though I were holding a durbar of my loyal subjects. [...] A hundred villainous, coffee- coloured peons, staring up at one with those beady tortoise's eyes of theirs [...]. It helped a lot, I found, to think of the creatures as some kind of rather squalid insects. Cockroaches, dung beetles. Just a hundred big, staring bugs. It helped, I say. [...] But bugs, bugs only. Whereas the one was a man. [HUXLEY 1975: 371]

Staithes, just like Raskolnikov, ruins himself out of a misconceived zest to prove the superiority he mentions here – again and again. Following him is presented to Anthony repeatedly as an option to save himself by becoming like Staithes, but it is only in his final desperation, after losing Helen, that he harkens to that call. Thus he becomes witness to Mark's bathetically unheroic downfall – the loss of his leg because he has to push limits out of *hybris*, as it were – which occasions Anthony's own "resurrection" in an unexpected way: he is necessitated to seek Doctor Miller's help. Here, as throughout *Eyeless in Gaza*, Staithes is represented through Anthony's perspective with much respect and awe – even envy – as a potentially great man. It is only the folly of this last adventure that seems to unveil his fallibility to Beavis, though compassion for his mortally wounded friend shades much of his disillusionment. Huxley seems to be much more disappointed and cruel at this point than his fictional character: "punishing" Staithes with being rotten alive in a fictional world where disgust is a more significant sense than even guilt is a straightforward indicator that for Huxley his – and Raskolnikov's – Nietzschean superiority is unacceptable.

That, however, needs to be spelt out for the benefit of Anthony Beavis, and this is what occasions the embedding of a philosophical debate on human nature [HUXLEY 1975: chapter li] – a scene fit for a Dostoevskian novel of ideas and most aptly shaped as yet another, this time inverted, restaging of the Grand Inquisitor scene. The opponents are Staithes and Doctor Miller, Beavis's fallen idol and new spiritual leader. The latter, with a rather unexpected turn, has been described earlier as a curious-looking tormentor and is to be accepted – in contrast to the Dostoevskian Grand Inquisitor – as Anthony's benevolent new spiritual leader:

A mouth like an inquisitor's. But the inquisitor had forgotten himself and learned to smile; there were the potentialities of laughter in the deep folds of skin which separated the quivering sensitive corners of the mouth from the cheeks. And round the bright enquiring eyes those intricate lines seemed the traces and hieroglyphic symbols of a constantly repeated movement of humorous kindness. [HUXLEY 1975: 354–55]

Jerry Wasserman, apropos of an earlier scene, identifies Anthony with Alyosha Karamazov in the Dostoevskian context [WASSERMAN 1980: 201], which leaves the role of Ivan Karamazov open for Mark as opposed to this transformed inquisitor turned healer [BOWERING 1969: 114]. Indeed, Mark's self-torturing nature is thrown

into relief by the sharp contrast between Miller's above description and Anthony's earlier abject vision of Mark's "flayed smile" [HUXLEY 1975: 155] on his "fanatical hermit's face" [HUXLEY 1975: 153]:

Under the skin each strip of muscle in the cheek and jaw seemed to stand out distinct and separate like the muscles in those lime-wood statues of flayed human beings that were made for Renaissance anatomy rooms. When he smiled—and each time that happened it was as though the flayed statue had come to life and were expressing its agony—one could follow the whole mechanism of the excruciating grimace... [HUXLEY 1975: 153]

While many of the ideas advocated by Huxley's new prophet, modelled on Gerald Heard [BOWERING 1969: 114], might not bear repetition, the contrast of these two faces suggests a reinterpretation of the Grand Inquisitor in then-fashionable Rabelaisian terms: Miller appears to be not so much a "travesty" of Zossima, as Wasserman suggests [WASSERMAN 1980: 201], but someone who has been freed from (self-)torture by laughter. Conversely, it is Mark's inability to smile without evoking a most horrible form of medieval torture – flaying – that shows his essential affinity with the hyperconscious, self-torturing Dostoevskian characters, below his guise of a man of action. Just like his gangrened leg, it is an aspect of his character that confirms Huxley's 1920s critique of the Underground Man, though in a subtle form and a subdued, respectful tone.

All in all, the diverse – and mostly allusive – intertextual connections of *Eyeless in Gaza* with Dostoevsky's major works clearly suggest a continuation of Huxley's earlier polemic with the Russian novelist. Some of Huxley's earlier conclusions are subtly reiterated here. These include the representation of Dostoevskian hyperconsciousness, summed up in the metaphor of the underground/burrow, as a potential dead end, both in the form of solipsistic intellectualism (Anthony and his doubles, John Beavis and Hugh Ledwidge) and in the figure of the man of action, the Nietzschean superman, who denies subjecthood to others. Interestingly, in that respect Mary Amberley, who irresponsibly conducts human experiments on Anthony and Brian, is Mark's female counterpart, just as Helen is Anthony's own. These multiple doublings, however, suggest the universal relevance of the underground as an image of modern consciousness in crisis. That, in turn, implies a rehabilitation of Dostoevsky as a visionary writer who foresaw modern man's predicament. Not only that, but as an ultimate gesture of reconciliation, Huxley also creatively transforms the burrow – the underground – into a prerequisite of spiritual quest and potential rebirth, a celebration of which hallmarks the end of his crude, Laurentian, anti-Dostoevskian phase.

Bibliography

- BAKER, R.S. 1982: *The Dark Historic Page: Social Satire and Historicism in the Novels of Aldous Huxley 1921–1939*. Madison: University of Wisconsin Press.
- BERNSTEIN, M.A. 1992: *Bitter Carnival: Ressentiment and the Abject Hero*. Princeton: Princeton University Press.
- BOWERING, P. 1969: *Aldous Huxley: A Study of the Major Novels*. New York: Oxford University Press.
- CUSHMAN, K.: “I Refuse to be Rampioned”: Huxley, D. H. Lawrence, and *Point Counter Point* // McShane, E. (ed.) *Aldous Huxley's Point Counter Point: A Casebook*. Dalkey Archive, 1–24 // http://www.dalkeyarchive.com/wp-content/uploads/pdf/Huxley_Point_Casebook/cushman.pdf (date of access 26.03.2021).
- DOSTOEVSKY, F.M. 2006: *Crime and Punishment*. Trans. Constance Garnett. 1914. Project Gutenberg. (Accessed 7.11.2019).
- DOSTOEVSKY, F.M. 2008: *Notes from the Underground*. Trans. Constance Garnett. 1918. Project Gutenberg (date of access 07.11.2019).
- DOSTOEVSKY, F.M. 2009: *The Brothers Karamazov*. Trans. Constance Garnett. 1912. Project Gutenberg (date of access 07.11.2019).
- FERNS, C.S. 1980: *Aldous Huxley: Novelist*. London: Athlone.
- FIRCHOW, P. 1972: *Aldous Huxley: Satirist and Novelist*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- FIRCHOW, P.–ROSSEN, P. 2003: *Reluctant Modernists*. LIT Verlag Münster.
- HUXLEY, A. 1960: *Aldous. On Art and Artists*. New York: Meridian.
- HUXLEY, A. 1975: *Aldous. Eyeless in Gaza*. 1936. Harmondsworth: Penguin.
- HUXLEY, A. 1978: *Aldous. Point Counter Point*. 1928. London: Panther Books, Granada.
- KAFKA, F. 1995: *The Burrow*. Trans. Willa and Edwin Muir. 1933// Kafka, Franz. *The Complete Stories*. Glatzer, Nahum M. (ed.) New York: Schocken Books: 325–59.
- KAYE, P. 2006: *Dostoevsky and English Modernism 1890–1930*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KRINITZIN, A.B. 2001: *Исповедь подпольного человека: К антропологии Ф.М. Достоевского*. Москва: МАКС Пресс [Confession of an underground person: to Anthropology F.M. Dostoevskij. Moscow: MAKS Press].
- KRISTEVA, J. 1982: *Powers of Horror – An Essay on Abjection*. Ford. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- MURRY, J.M. 1923: *Fyodor Dostoevsky: A Critical Study*. 1916. New Edition. London, Martin Secker, 1923. Internet Archive (date of access 15.02.2013).
- MURRY, J.M. 1924: *Religion and Art // The Necessity of Art*. Clutton Brock, A. et al. London: Student Christian Movement: 137–66. Internet Archive (date of access 15.02.2013).
- PAULSELL, S. 2003: *A. Color and Light: Huxley's Pathway to Spiritual Reality* // Bloom, Harold (ed.) *Bloom's Modern Critical Views: Aldous Huxley*. New York: Chelsea House: 25–52.
- REDINA, O.N. 2016: *О Хаксли в зеркале литературной традиции // Вестник Московского государственного областного университета [About Huxley in the Mirror of the Literary Tradition // Bulletin of the Moscow State Regional University]*, 3: 1–13. Doi:10.18384/2224-0209-2016-3-758. // <https://vestnik-mgou.ru/en/Articles/Doc/758> (date of access 25.03.2021).
- REICHMANN, A. 2008: *Huxley's 'Little Stavrogin': Fighting Dostoevsky's Devils in Point Counter Point* // *Slavica* 37: 133–52.

- SHESTOV, L. 1969: Dostoevsky and Nietzsche: The Philosophy of Tragedy. Trans. Roberts, Spencer // Dostoevsky, Tolstoy and Nietzsche. Martin, Bernard (ed.) Ohio University Press // https://www.angelfire.com/nb/shestov/dtn/dtn_0.html (date of access 26.03. 2021).
- STRUC, R.S. 1981: Kafka and Dostoevsky as “Blood Relatives” // Dostoevsky Studies 2: 111–17. // <http://sites.utoronto.ca/tsq/DS/02/111.shtml> (date of access 26.03. 2021).
- VITOUX, P. 1972: Structure and Meaning in Aldous Huxley’s Eyeless in Gaza // The Yearbook of English Studies 2: 212–24. JSTOR (date of access 02.11. 2019).
- WASSERMAN, J. 1980: Huxley's Either/Or: The Case for Eyeless in Gaza // NOVEL: A Forum on Fiction 13(2) (Winter): 188–203. JSTOR (date of access 26.03. 2021).

Angelika REICHMANN
Eszterházy Károly University, Faculty of Humanities,
Institute of English and American Studies
Eger, Hungary
reichmanna@gmail.com

Мария ДЪЕНДЪЕШИ

**О ВОСПРИЯТИИ ПОЭМЫ «ДВЕНАДЦАТЬ» А. БЛОКА В КРИТИКЕ И
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ ГЕРМАНИИ ПОСЛЕДНЕГО ПОЛУВЕКА**

**On the Reception of the Poem *The Twelve* by Aleksandr Blok in German
Criticism and Literature Studies of the Past 50 Years**

Abstract

The article examines the German reception of Alexander Blok's poem "The Twelve" based on selected criticism and works of literary history published by Slavists, poets and translators during the last fifty years. Analyses and interpretations of the poem are presented in detail, while other post-1917 writings and statements by Blok are also mentioned in order to provide context.

Keywords: *October Revolution, „spirit of music”, element, Christ*

*Переделать все. Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы
лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чи-
стой, веселой и прекрасной жизнью.*

Блок

*Нежный призрак,
Рыцарь без укоризны (...)*

*Думали – человек!
И умереть заставили.
Умер теперь. Навек.
– Плачьте о мертвом ангеле!*

Цветаева

7 августа 2021 года мы отметим столетие со дня смерти Александра Блока. За три с половиной года до своей смерти Блок за короткий срок написал эпохальную поэму «Двенадцать», о которой, по свидетельству Надежды Павлович, он сказал: «Если рассматривать мое творчество как спираль, то “Двенадцать” будут на верхнем витке, соответствующем нижнему витку, где “Снежная маска”» [ПАВЛОВИЧ 1964: 487]. Поток критических статей, трактующих поэму, и ее интерпретаций до сих пор не иссяк. Цель настоящей статьи – проследить некоторые важные тексты из немецкого литературоведения и литературной критики касательно

«Двенадцати» за последние пятьдесят лет. Речь пойдет о монографиях и статьях, вышедших как в западной, так и в восточной части Германии.¹

Поэма «Двенадцать» Александра Блока, переведенная скоро после публикации в России (газета Знамя труда, 7 февраля 1918 г.) на многие языки мира, в том числе на немецкий, стала в Германии самым известным из послереволюционных сочинений поэта. Из интересующего нас периода упомянем сначала сборник переводов и в нем статью Ванды Берг-Папендик (Wanda Berg-Papendick), опубликованный в 1967-м году под заглавием «Der Mystiker Alexander Block im Spiegel seiner Lyrik. Ausgewählte Dichtungen». Книга составлена из стихотворений Блока, репрезентативных разных циклов его лирики, при этом третий том представлен лишь 4-мя стихотворениями из итальянского цикла, а после них следует поэма «Двенадцать». Обоснование такого выбора мы найдем в предисловии переводчицы, где она пишет, в частности, об Октябрьской революции и принятии ее Блоком,² продолжая так: «Это сделал он не как “романтик”, не как политик, а исключительно как моралист и, соответственно своему внутреннему “я”, как мистик, уверенный в том, что люди не сами делают историю, а история делается “иными мирами” через людей. Он призывает своих современников жить больше духовной жизнью, так как только дух может бороться с ужасом. Но дух – ведь это музыка! Под этим понимал он не земную музыку, а музыку небесного пространства, “мировой оркестр”, или короче сказать, метафизическую сферу, так как “Музыка – духовное тело мира”» [BERG-PAPENDICK 1967: 29].³ О финале же «Двенадцати» Berg-Papendick пишет: «Конец “Двенадцати” – это грандиозное зрелище, создать которое божественный мир судил только одному избранному...» (31).⁴

¹ Пишущий эти строки в другой своей работе рассмотрел историю восприятия послереволюционного творчества Блока (в первую очередь поэмы «Двенадцать») в немецкой литературной критике и немецких переводах поэмы в период 1921–1958. Mária Gyöngyösi. Из истории немецкого восприятия поэмы *Двенадцать* Блока: перевод Пауля Целана // Nonum annum. Köszöntökötet Hetényi Zsuzsa professzor tiszteletére. Budapest: ELTE VTK Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszék (в печати).

² «Als dann die Bolschewiken die Macht an sich rissen und verkündeten, daß ihre Revolution die ganze Welt erfassen wolle, um Frieden und Brüderlichkeit unter den Menschen zu verbreiten, bekannte Block sich leidenschaftlich zu ihren Parolen und stellte sich der neuen Regierung zur Verfügung, um am Aufbau des neuen Lebens mitzuwirken.» («Когда в октябре 1917 года большевики захватили власть и заявили, что их революция охватит весь мир для того, чтобы дать, наконец, человечеству мир и братство, Блок поверил этим лозунгам, стал открытым сторонником советской власти и предоставил себя ей в распоряжение для того, чтобы помочь строить новую жизнь.») [BERG-PAPENDICK 1967: 26, 27].

³ «Er tat das weder als “Romantiker” noch als Politiker, sondern als Ethiker und, seiner Natur entsprechend, als mystischer Mensch <...> Er rief die Zeitgenossen auf, sich dem Geiste zuzuwenden, da dieser allein gegen Greuel kämpfen kann. Geist aber ist Musik. Darunter versteht er nicht die irdische Musik, sondern die Sphärenmusik, kurz – die metaphysischen Bereiche, das “Weltorchester”, denn “Musik ist der Geistkörper der Welt”». [BERG-PAPENDICK 1967: 28]. Все переводы – Катерины Спицлей-Евгениус.

⁴ «Der Schluß der Zwölf ist eine grandiose Schau, wie sie nur einem Begnadeten von der göttlichen Welt gewährt wird...» [BERG-PAPENDICK 1967: 30].

К этому же 1967 году относится книга Р.-Д. Клуге «Westeuropa und Rußland im Weltbild Aleksandr Bloks», в которой анализ поэмы Блока подготовлен предыдущими главами (особенно IV главой II части монографии «Der Geist der Musik. Aleksandr Bloks irrationales Weltbild in seinem Verhältnis zum Denken Friedrich Nietzsches und Richard Wagners»). В «экстатической» блоковской поэме Клуге подчеркивает образ вьюги как символа стихии, указывающего не только на неотвратимость революции, но и на «метафизический, “музыкальный” смысл происходящего» [KLUGE 1967: 245]. «Дух музыки» манифестируется в двенадцати красногвардейцах – символе «себя духовно и физически из гнета освобождающего русского народа» (247, 253). Чуть ли не лишённые своей человеческой сущности, они являются мстительными, разрушительными силами, но одновременно – и предвестниками нового, доброго. К полной разрухе относится и убийство Катки, показывающее стихийную, опустошающую власть любви (253, 254). К интерпретации появления Христа в конце поэмы, считает Клуге, необходимо учесть возможные источники его образа, во-первых, в других произведениях самого Блока (Христос как художник, исполненный духом музыки, в фрагментах драмы об Иисусе в дневнике, а как символ, указывающий в будущее, в очерке «Катилина», [KLUGE 1967: 256, 257]), во-вторых, в цитируемом самим Блоком трактате Вагнера «Искусство и революция» (Христос – символ будущего и смены эпох, поэтому и закономерна его противоречивость, 258)⁵, в-третьих, в западной иконографии, где нимб Христа может изображаться в виде звезд или роз. Наконец, обращает на себя внимание два утверждения исследователя: Христос как Сын Божий олицетворяет все властность и мощь революции, а как Сын Человеческий – чистоту, красоту и совершенство (качества человека-артиста будущего); двойственность образа проявляется и в том, что с его одобрением и в его имя поступают красногвардейцы как губительная сила с тем, чтобы на месте старого можно было создать идеальное будущее (259). Клуге проводит параллель между католической символикой в последней сцене «Фауста» Гёте и христианской символикой концовки поэмы Блока – приемами, служащими выразительности, но не определяющими характера всего произведения (259–260).

В своей диссертации «Alexander Blok und “Die Zwölf”. Materialien zum eschatologischen Aspekt seiner Dichtung» (1979)⁶ Доротея Бергштрессер (Dorothea Bergstraesser) трактует «Двенадцать» в контексте эсхатологических стихов сборника «За гранью прошлых дней», цикла «На поле Куликовом» и статьи

⁵ Ради точности следует добавить, что в концовке трактата Вагнера «Искусство и революция» Христос упоминается наряду с Аполлоном: «Итак, Христос нам показал, что мы, люди, все равны и братья; Аполлон наложил на эту великую братскую ассоциацию печать силы и красоты и направил человека, сомневавшегося в своем достоинстве, к сознанию своего высочайшего божественного могущества. Воздвигнем же жертвенник будущего как в жизни, так и в живом искусстве двум самым величественным наставникам человечества: Христу, который пострадал за человечество, и Аполлону, который вознес его на высоту всееляющего радость и бодрость величия» [ВАГНЕР 1918].

⁶ Работа писалась под научным руководством Д. Чижевского и Х. Г. Гадамера (см. предисловие).

«Народ и интеллигенция», но в толкование вовлекаются также дневниковые записи Блока, поэма «Возмездие» и другие его произведения. Скрупулезный анализ и интерпретация самой поэмы [BERGSTRAESSER 1979: 109–198] представляют собой, на мой взгляд, большой интерес; исследование сохранило свою актуальность до наших дней. Метод автора заключается в изучении композиции⁷ во взаимосвязи с тематикой и стиховыми характеристиками (сличаемыми с синтаксисом, смыслом и звуковыми повторами с целью обнаружить в них системность), а также в прослеживании мотивов, повторов и изменений стиля. Согласно гипотезе автора, «эсхатологический мотив развивается в творчестве <Блока> от субъективной символистской фазы в начале к объективно-реалистической в конце» [BERGSTRAESSER 1979: 14]. Помимо присутствующих драматического и песенного начал доминирующим в поэме «Двенадцать» следует назвать эпическое с богатой палитрой отношений нарратора к действительности (от демиургического через ироническое и сатирическое до некомментирующего констатирования) и с сменой множества перспектив; говорящий сообщает о событиях, показывая самые существенные из них, причем эффект выбора похож на движение камеры. Роль нарратора временами напоминает роль античного хора⁸; дистанция между ним и героем может так сузиться, что нельзя решить, кто говорит (например, в части IV, где повествуется о том, как катаются Ванька с Катькой на лихаче, каковы их внешность и поведение) (118, 116, 184–186). В этой связи поэма противопоставляется циклу «На поле Куликовом», которому свойственны субъективное средоточие (Я – континуум между временами), значит, не объективная, а «душевно охватываемая реальность» и «внутренние происшествия», а также «напряжение между Я и будущим» (108, 182).

В первой кульминации действия, происходящей в центральной части поэмы (убийство Катки), и в подготавливающих этот пик главах Бергштрессер выделяет тождественный ритмический рисунок предложений «Эх, эх, без креста!» и «Эх, эх, попляши!», свидетельствующий о тесной связи между революционными и частными событиями. Исследователь интерпретирует эту связь в том смысле, что именно совесть, к которой апеллируется в главе V, аннулируется (наряду с такими ценностями «старого мира» или «гуманизма», как покаяться и мораль) во имя революции. Это показывает, что Петька (убийца) и двенадцать вместе с появляющимся в концовке поэмы Христом суть жертвы исторического переворота, они страдают именно из-за него, на что указывает

⁷ См. в связи с ней тезис о том, что закономерность раздробления на уровне композиции соответствует той реальной ситуации, когда разрушается старое и создается новое. Этому же соответствует в поэме быстрая кристаллизация форм и такое же быстрое их растворение [BERGSTRAESSER 1979: 112]. Ср. с мыслью о раздробленности и эклектичности языка поэмы у Иванович: «trifft er gerade in der spezifischen Konfrontation unterschiedlicher sprachlicher Elemente (als Ausdruck divergierender mentaler Zustände) den Kern des Geschehens.» [IVANOVIĆ 1996:174].

⁸ Например, о первой главе пишется: «Die starke evokative Funktion der beiden ersten Strophen zum Beispiel setzt einen Sprecher von demiurgischer Kraft voraus; das resignative Dröhnen der letzten (15–16) bezieht mit der Hilfe der chorischen Reminiszenz, die hier mitschwingt, den Leser mit ein und setzt, anders als der Anfang, ein kollektives Subjekt voll passiver Zukunftserwartung, Furcht und Hoffnung voraus.» [BERGSTRAESSER 1979: 117]

нарратор называя флаг «кровавым» [BERGSTRAESSER 1979: 161–162, 194]. Вторая кульминация (последний стих) и предваряющие ее строки остаются без комментария нарратора, его демиургическая власть перестает чувствоваться и его язык принимает лирический характер. Появлению невидимого для двенадцати Иисуса Христа за вьюгой (которая до сих пор царствовала *во всем мире*) предшествует беспримерное в поэме нагромождение – его атрибутов (6 стихов). В этой сцене Блоку удалось символически создать целостность времен: будущее (Христос), прошлое («голодный пес») и настоящее (марш красногвардейцев, тут же первый раз видящих перед собой цель) [BERGSTRAESSER 1979: 175, 189, 197, 191, 193–194]. То, что Христос держит флаг, напоминает об изображениях воскресения, а «белый венчик из роз» символизирует «расцветание чистой и новой жизни из жертвы» [BERGSTRAESSER 1979: 197–198]⁹. Страдание относится как к Христу, так и к двенадцати, жертвующим «всем человеческим, что было свойственно им, ради нового, будущего» (20). Конечная пуанта, мастерски подготовленная поэтом, по-новому проливает свет на происшествя, придавая им многомысленность (123).

В истории рецепции творчества Блока (но также русского модернизма и авангарда вообще) в Германии видное место принадлежит берлинскому слависту и переводчику Фрицу Мирау (Fritz Mierau)¹⁰, составителю избранных сочинений Блока на немецком языке.¹¹ В его книге «Революция и лирика»¹² послереволюционное творчество Блока анализируется не только само по себе: оно служит и фокусом рассмотрения советской поэзии в целом. Исходя из того, что, подобно Герцену, «нетворческой» буржуазии Блок не отводил место в большом историческом перевороте, в блоковском понимании творческого человека (носителя новой культуры) Мирау усматривает три пласта: 1) «скифско-анархистический концепт революции», 2) «дуализм между доходящим до самоотрицания антицивилизаторским отвержением мышления и воспоминания и конструкцией единой линии “музыкального” творчества от Катилины до Ленина» и 3) «неославянофильское понятие о народе» [MIERAU 1972: 55]. При этом Мирау указывает, что корни мессианской роли России у Блока уходят в творчество Достоевского и возводит послереволюционные крупные произведения поэта (поэмы «Возмездие» и «Двенадцать», стихотворение «Скифы») к «Подростку», романский концепт из концовки которого (в письме Николая Семеновича) Блок пытался воплотить в своем «Возмездии» (138).

Упомянем, что пишет Мирау о поэме «Двенадцать», перечислив жанры, входящие в ее композицию (романс, частушка, лозунги и т. д.): «Все это –

⁹ Следует отметить, что Бергштрессер пишет непонятным образом о «weiße Dornenkrone», «weiß blühende Dornenkrone», «blühende Dornenkrone» [BERGSTRAESSER 1979: 197, 198].

¹⁰ См. о нем: «Einer der bedeutendsten deutschen Slawisten <...> war der einzige seiner Zunft, dessen Arbeit von der DDR aus international in Richtung Westen ausstrahlte.» [JÄGERÜBER MIERAU].

¹¹ Alexander Block. Ausgewählte Werke (hg. von Fritz Mierau). 3 Bände (1. Gedichte, Poeme, 2. Stücke, Essays, Reden, 3. Briefe, Tagebücher). München: Carl Hanser Verlag, 1978.

¹² См. беглое и не совсем точное указание на эту книгу, написанную «о развитии лирической поэзии в Советском Союзе 20–30-х годов»: [КОВАЛЬСКИ–ХИРШЕ 1983: 191].

в блоковской мистике повседневности, в таинственном повышении тривиального. Устойчивые однозначности – в многозначной игре поэзии». Образ Христа исследователь рассматривает так: «Иисус – это и небесный “свет” И. Сведенборга, и человек за флагом, и лубочный Христос» [MIERAU 1976].

В своей объемной статье А. Книгге (A. Knigge) прослеживает историю рецепции блоковской поэмы с точки зрения «политических импликаций темы», концептуализируя идейную направленность рассмотренных работ (советских, эмигрантских и западных) в качестве определенных типов или линий восприятия. При этом высказываются как критические оценки автора, так и его собственное осмысление произведения. Одна из его важнейших тез, в чем-то перекликаясь с мнением Мирау, звучит так: «Диалектическое единство конкретно-исторической и универсальной тематики, заключающей в себе также мистико-религиозные аспекты, характерно не только для этого произведения, но и для целого духовного мира Блока в поздний, т. н. третий период его творчества (начиная с гг. 1907/1908)» [KNIGGE 1980: 312]. Книгге подчеркивает также то, что Блок интенсивно переживает свою современность с событиями, что, ощущаясь в поэме, обеспечивает ее широкую известность (313).

Сопоставляя «Двенадцать» с поэмой Андрея Белого «Христос воскрес», Книгге приходит к выводу, что у Андрея Белого не хватает «того исторического измерения, которое сравнимо с резкими контрастами и динамизмом революционной темы», свойственным произведению Блока [KNIGGE 1980: 323]. Критика, высказанная в адрес Блока, согласно которой «сочетание универсальной и религиозной темы с исторической действительностью произвольно и случайно», справедлива именно в связи с «Христос воскрес», а не с «Двенадцатью», считает исследователь.

Книгге выделяет интерпретацию поэмы Ивановым-Разумником, которую долго обходила вниманием немецкая славистика. Согласно Книгге, тот энтузиазм, с которым Блок и Иванов-Разумник предали стихии революции, позволяет – помимо параллельных идей в их высказываниях («скифство»¹³) – усмотреть в статье Иванова-Разумника «Испытание в грозе и буре („Двенадцать и Скифы” А. Блока)» (1919) значительный документ критического осмысления поэмы с точки зрения не только философско-политических вопросов, но и эстетической оценки [KNIGGE 1980: 323–324]. Если Иванов-Разумник высоко ценил связывание Блоком «реального» и «универсального», «символического», то именно это свойство поэмы было выделено Книгге в его собственном ее осмыслении.

Заслуживает интереса эссе Урзулы Крехел (Ursula Krehel), поэтессы и писательницы из Берлина, «Die Ungleichzeitigkeit des Jahres 1918»¹⁴. В нем она пишет: «Символисты стремились к аутентичности космического характера. Текст был призван стать столкновением намеков, аналогий и суггестий и в таком своем качестве восстановить космическую взаимосвязь всех впечатлений

¹³ Книгге дает сжатое объяснение этой идеи в форме: это «революционная миссия русского народа» [KNIGGE 1980: 324].

¹⁴ У. Крехел родилась в 1947-м году в Трире, в 2012-м получила приз «Deutscher Buchpreis».

современного человека. Так хочет символизм, с одной стороны, способствовать “чистому искусству”, с другой стороны, словами А. А. Блока, – видеть “иные миры”». ¹⁵ Подходя к композиции поэмы, поэтесса утверждает: «Старый и новый порядки противостоят друг другу в кровавом столкновении – простая и одновременно гениальная конструкция. <...> Картины наслаиваются друг на друга, и, мелькая, быстро сменяют друг друга». ¹⁶ «Не торжественно несет этот Христос кровавый флаг, скорее как ношу, как крест – по другому пути страдания». ¹⁷ Небольшой анализ поэмы у Крехел несет на себе оттенок гендерного подхода, ибо в связи с 5-й главой она подчеркивает: «В речи мужчины <т.е. Петрухи> возникает образ женщины, она присутствует там только как предмет его ухаживания и презрения, но все же совершенно четко». ¹⁸

Исследователь творчества Пауля Целана Йюрген Леманн (Jürgen Lehmann) пишет о поэме (по поводу ее перевода Целаном ¹⁹): «В этом необыкновенно полифоническом тексте революция изображается как захватывающее, но и амбивалентное событие, чуждость которого растворяется в концовке в утопии, синтезирующей социал-революционные и христианские идеи <...>. Этот эпос, критически изображающий революцию, является одним из самых эффектных оформлений темы революции в мировой литературе» [LEHMANN 2012: 202].

В итоге можно сказать, что рассмотренные работы освещают различные аспекты проблематики в поэме «Двенадцать»: мистический (Берг-Папендик), стихийный (Клуге), эсхатологический (Бергштрессер), восходящий к Достоевскому (Миру), конкретно-исторический в сочетании с универсальным (Книгге), по-символистски космический (Крехел) и утопический (Леманн). Осмысление образа Христа также варьируется, но интересно, что двое из авторов усмотрели в нем жертву исторического переворота.

Библиография

ВАГНЕР, Р. [WAGNER, R.] 1918: Искусство и революция. Перевод И. Каценэленбогена [Art and revolution. Translated by I. Katzenelenbogen] // <http://wagner.su/book/export/html/348> (дата обращения: 12.04.2021).

¹⁵ «Die Symbolisten strebten eine Authentizität kosmischer Art an. Der Text sollte im Zusammenstoß der Andeutungen, Analogien und Suggestionen den kosmischen Zusammenhang aller Erlebnisse des modernen Menschen herstellen. So will der Symbolismus einerseits eine “reine” Kunst ermöglichen und andererseits will er, um mit Aleksandr A. Blok zu reden, “andere Welten schauen”».

¹⁶ «Die alte Ordnung und die neue Ordnung reiben sich blutig aneinander: eine einfache und gleichzeitig geniale Konstruktion. <...> Bilder schichten sich übereinander, lösen sich flackernd ab.»

¹⁷ «Nicht triumphal trägt dieser Christus die blutigrote Fahne, eher wie eine Last, wie ein Kreuz auf einem anderen Leidensweg.»

¹⁸ «In der Rede des Mannes entsteht das Bild der Frau, nur in seiner Werbung und Verachtung ist sie da, und doch vollkommen deutlich.»

¹⁹ Перевод вышел в 1958 г. в издательстве Fischer во Франкфурте на Майне.



- КОВАЛЬСКИ, Э–ХИРШЕ, А. [KOVAL'SKI, È–HIRŠE, A.] 1983: Исследования и публикации по русской и русской советской литературе в ГДР (1970–1980-е годы) // Русская литература, Ленинград [Research and publications on Russian and Russian Soviet literature in the GDR (1970–1980s) // Russkaâ literatura, Leningrad], 1983/4, 186–196.
- ПАВЛОВИЧ, Н.А. [PAVLOVIČ, N.A.] 1964: Воспоминания об Александре Блоке // Блоковский сборник, Тарту [Memories of Alexander Blok // Blok collection, Tartu], 446–506.
- BERG-PAPENDICK, W. 1967: Der Mystiker Alexander Blok im Spiegel seiner Lyrik. Ausgewählte Dichtungen, Frankfurt am Main: Possev-Verlag.
- BERGSTRAESSER, D. 1979: Alexander Blok und „Die Zwölf“. Materialien zum eschatologischen Aspekt seiner Dichtung, Heidelberg: Winter.
- IVANOVIĆ, CH. 1996: Skythisch zusammengereimt: Aleksandr Bloks Revolutionspoem // Ivanović Christine, Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung: Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 164–177.
- JÄGERÜBER M. 2002: Manfred Jäger über Fritz Mieraus Autobiographie „Mein russisches Jahrhundert“ (Hamburg: Edition Nautilus, 2002) // http://www.deutschlandfunk.de/fritz-mierau-mein-russisches-jahrhundert.730.de.html?dram:article_id=101777 ²⁰
- KLUGE, R-D. 1967: Westeuropa und Rußland im Weltbild Aleksandr Bloks, München: Sagner.
- KNIGGE, A. 1980: Ein Tropfen Politik: Zur Rezeption des Poems „Die Zwölf“ von Aleksandr Blok // Zeitschrift für Slavische Philologie, Vol. 41, No. 2 (1980), 306–349.
- KRECHEL, U. 1982: Die Ungleichzeitigkeit des Jahres 1918 // Lesarten: Gedichte, Lieder, Balladen. Ausgewählt und kommentiert von Ursula Krechel, Darmstadt: Luchterhand-Verlag // <http://www.planetlyrik.de/ursula-krechel-zu-alexander-bloks-gedicht-die-zwoelf-v/2014/10/> (дата обращения: 12.04.2021).
- LEHMANN, J. 2012: Übersetzungen aus dem Russischen // May, Markus et al. (Hg.), Celan-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart, Weimar: Metzler, 197–205.
- MIERAU, F. 1972: Revolution und Lyrik, Berlin: Akademie-Verlag.
- MIERAU, F. 1976: Sturmgesang und Maskenspiel. Nachwort // <http://www.planetlyrik.de/alexander-blok-die-zwoelf/2016/02/> (дата обращения: 12.04.2021).

Мария ДЪЕНДЪЕШИ
Кафедра русского языка и литературы в Институте славянской и
балтийской филологии Гуманитарного факультета Университета
им. Лоранда Этвеша
Будапешт, Венгрия
gyongyosi.maria@btk.elte.hu

²⁰ Эта рецензия вышла в журнале: Manfred Jäger. Fritz Mierau, Mein russisches Jahrhundert // Deutschland Archiv: Zeitschrift für das vereinigte Deutschland, 1/2003, 150–153.

Виктория КОНДРАТЬЕВА

**МОТИВ ПЕРЕПРАВЫ КАК КУЛЬТУРНАЯ УНИВЕРСАЛИЯ
В РОМАНЕ И.С. ШМЕЛЕВА «ИСТОРИЯ ЛЮБОВНАЯ»:
СЕМАНТИКО-ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ***

**The motif of passage as a cultural universal
in I.S. Shmelev's novel *The Story of a Love*:
A semantic and functional perspective**

Abstract

The paper considers the motif of passage from the perspective of its role in the plot in I.S. Shmelev's novel and from the point of view of mythopoetic meanings. It has been established that in the work *The Story of a Love* the symbolism of the passage motif is associated not only with the situation of the transition, but also with the Fall, which is interpreted by the writer as a stage of the movement towards insight. The passage motif organizes two spaces of storytelling, the real and mental. Real space is divided into a space of purity and sin, and the transition from one spatial locus to another also signifies the transition taking place in the soul of the protagonist from purity to sin and vice versa. The motifs of the passage and temporary death are combined with the Christian motif of transformation, allowing I.S. Shmelev to show the spiritual change of the main character more clearly – as a transfer from life to death and a subsequent revival, as well as to assert the main motif in his work, the merger of the “mundane” and the “heavenly”, the world of objects, the material world and the “invisible” world of divine light.

Keywords: *Shmelev, cultural universal, passage motif, transformation*

Многие исследователи отмечают, что художественный мир И.С. Шмелева мифологичен, а большинство его произведений построено по тем же принципам, что и мифологическое повествование: пространственно-временные отношения уподобляются пространственно-временным отношениям в мифе, а сюжеты произведений представляют собой, в основном, преобразование традиционных сюжетов. Например, Е.А. Черева рассматривает романную прозу И.С. Шмелева как «метатекстовую мифопоэтическую систему», которая «основана на введении в произведения одних и тех же сюжетных мотивов, на повторяемости, если не идентичности некоторых сюжетных ходов» [ЧЕРЕВА 2006: 10].

Сюжетообразующий мотив переправы является неотъемлемой частью этой «системы» и проходит через все творчество И.С. Шмелева, построенное по принципу взаимодействия двух миров – земного и небесного. Путь от земного к небесному в романах писателя рассматривался в работах таких исследо-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и РЯИК в рамках научного проекта № 20-512-23010.



вателей, как А.М. Любомудров (2003) и Е.А. Черева (2006). Однако до сих пор отсутствуют исследования, посвященные реализации мотива переправы как основной части пути-восхождения в произведениях писателя.

И.С. Шмелев заимствует ситуацию противопоставления двух миров (духовного, высшего, и плотского, греховного) из христианской традиции, но переосмысливает ее на основании убежденности в том, что грех не есть падение: в грехе заложена потенция прозрения. Поэтому основная концепция творчества И.С. Шмелева – «обретение святости через грехи», что отмечала еще Е.А. Черева. А исследователь Е.А. Ухина считает, что «суть идеологии Шмелева <...> в том, что, изображая земное, писатель стремится обнаружить в нем ответ небесного, божественного» [УХИНА 2011: 3].

Наличие двух миров и концепция «прозрения через грех» определяет особое смысловое преломление мотива переправы в романе «История любовная». Автор обращается к фольклорно-мифологическим схемам, но наполняет их религиозным содержанием таким образом, что ситуация переправы в романе обозначают этапы духовного пути героев, а именно сюжетной схемы: движение человека к духовному просветлению и очищению через грех и страдание.

В «Истории любовной» упоминаемый сюжет представлен в несколько ироничной форме. Это рассказ о взрослении шестнадцатилетнего Тони, влюбившегося одновременно в горничную Пашу и акушерку сомнительной репутации Серафиму, которая увлекает его к греху и гибели, причем не только физической, но и духовной. Однако герою удается избежать греха, очиститься и возродиться к новой, просветленной, жизни.

И.С. Шмелев говорил о своем романе: «За “читабельность” ручаюсь. <...> Вещь ЛЕГКАЯ. Будто сидишь в кинемато – всякие представления!.. Вопросов не ставлю и не разрешаю. На небеса в детском аэропланчике не мечусь. А просто – запускаю “монаха” и “змея”. “Героев” не имеется, а жители. “Любовей” более чем достаточно. “Циник” имеется... Романтизма – хорошая доза есть. Но... с прищуром. Вот какой товар-то! Много “стихов” всякого сорта... Одним словом – гимн любвам!...» [И.С. Шмелев в письме из Парижа М. Вишняку от 27 сентября 1927 года. Цит. по: ХАЧАТУРЯН–ГЕРЧИКОВА 2003: 132]. Заглавие «История любовная» содержит акцент, связанный с обыденным, приземленным. Однако исследователь О.Н. Сорокина считает, что «реальное содержание» романа «гораздо глубже, чем его шутовская интерпретация, данная самим автором» [СОРОКИНА 2000: 264].

Высокую оценку произведению И.С. Шмелева дал также Э. Вихерт в своей рецензии на роман, опубликованной в немецком журнале «Литература» (1932, № 5): «Это искусство, вмещающее трагическое в идиллию, святое в человеческое, пафос в простое, смирение в страсть» [Цит. по: СОЛНЦЕВА: 2014].

И.А. Ильин показал, что именно в «Истории любовной» И.С. Шмелев подошел вплотную к открытию путей просветления «тьмы» через страдания: «Страдание <...> есть состояние духовное, светоносное и окрыляющее; оно раскрывает глубину души и единит людей в полу-ангельском братстве; оно преодолевает животное существование, приоткрывает дали Божии, возводит

человека к Богу, побеждает отчаяние, дает надежду, укрепляет веру. В страдании – тает тьма и исчезает страх» [ИЛЬИН 2000: 226].

Исследователи неоднократно отмечали открытое обращение писателя к христианской проблематике, начиная именно с романа «История любовная». Это первая, как считал И.С. Шмелев, еще «легкая», попытка показать на примере взрослеющего влюбленного романтика Тони существование двух миров – чистоты и греха – и опасность пересечения границы между ними.

Мотив пересечения этой границы – мотив переправы – организует два пространства в повествовании: реальное и ментальное. Реальное пространство делится на пространство чистоты и греха, переход из одного локуса в другой обозначает также переход в душе Тони от чистоты к грехопадению и наоборот. Все самые светлые и чистые мечтания Тони связаны с образом Нескучного сада: «Меня потянуло в сад <...>. Там будет первая моя встреча с любимой женщиной, с первой женщиной, встретившейся мне в жизни. И пусть в первый раз в эту дивную весну моей жизни, когда я узнал любовь, я войду вместе с нею! И я нежно скажу любимой: «вы – первая женщина, с которой я так вхожу в этот таинственный, полный немого очарования и тайны, исторический сад, где каждый укромный уголок, каждая уходящая в глушь тропинка, беседка, скамейка и эти темнеющие аллеи говорят только о любви! Как это восхитительно-чудесно будет: «вы – первая» [ШМЕЛЕВ 2011: 208].

С образом сада в романе И.С. Шмелева связаны мотивы жизни, света, радости: «Светло зеленело по садам <...>. Радостно смотрел я на сады, на небо – тихий свет! В церквах звонили – звон вечерний. Чудесно пахло тополями и березой. Было тепло и тихо. И в сердце – ласка <...>. Я мечтал, медленно проходя вдоль сада <...>. Меня охватила радость» [ШМЕЛЕВ Т.6, 204].

Пространству сада (жизни) автор противопоставляет пространство Чертова оврага (смерти): «Мы попали в глухое, сырое место. Солнце уже закатилось», «темнел овраг, откуда тянуло сыростью» [ШМЕЛЕВ 2011: 259]; «я падал с нею в мертвую черноту оврага» [ШМЕЛЕВ 2011: 264]. Само название оврага «Чертов» предполагает мифопоэтическую интерпретацию образа оврага, как хтонического пространства. В мифопоэтической картине мира нарушение поверхности земли, будь то кладбище, пещера, овраг или пропасть, – это ее раны, ее тайные, темные места. «Хаос может проникать через трещины (реки, пещеры, овраги – чрево земли) в мир бытия, и в мире цветами зла распускаются хтонические чудовища, угрожающие равновесию и космосу» [ДУККОН 2008: 301]. Например, в повести Н.В. Гоголя «Вечер накануне Ивана Купала» герой повести Петро также встречается с хтоническими силами в Медвежьем овраге. Хтоническую семантику образ оврага приобретает и в рассказах А.П. Чехова, например, «Воры» и «В овраге».

Именно в Чертовом овраге происходит искушение героя «вакханкой», «бельфам» Серафимой, которая привела его сюда в канун православного праздника и попыталась соблазнить: «Вы – мальчик, но в чувствах вы как опытный мужчина! О-о... надо смелей, что думаете, то и делать <...>. В любви надо быть смелым! Любовь между мужчиной и женщиной... а мы мужчина и

женщина? правда?» [ШМЕЛЕВ 2011: 259]. Изображая это неудавшееся соблазнение, автор наращивает элементы мертвенности пространства (Чертова оврага): «Мы перебежали темневшие тропинки <...>, прошли мимо глухого пруда, в холмах, завернули по кривой аллейке, к темному и сырому гроту. В голове у меня стучало, словно шумело ливнем. – Стойте, Тоник... – сказала она, как будто не своим голосом, когда мы проходили гротом. – Поцелуй меня... крепче поцелуй!.. – шептала она, сжимая мои плечи. <...> У меня голова кружилась и горела, серые стены грота колыхались...» [ШМЕЛЕВ 2011: 258]; «Мы выбежали из прохладного грота, прошли ущельем. Здесь было совершенно глухо. Я говорил ей что-то, она не слушала. <...> Я не узнавал ее голоса, – странный какой-то шелест! Пальцы ее дрожали, куда-то торопили, скользили сухо в моей руке, казались ледяными. Мы попали в глухое, сырое место» [ШМЕЛЕВ 2011: 258–259]. Самое глухое, сырое, темное место, солнце зашло, безлюдно – эти черты Чертова оврага характеризуют его как пространство смерти.

В эпизоде перехода Тони из сада в овраг важную роль играет образ моста, связывающий два мира: «Мы пройдем к самому оврагу, где зыбкий мостик. Сколько там всего было!.. Какой-то студент Ребров застрелился на мостике от страстной любви к княгине <...>. Княгиня сошла с ума». Мост – наиболее часто встречающийся в мировой культуре тип переправы. В.Н. Топоров рассматривает этот пространственный образ как «образ связи между разными точками сакрального пространства». Исследователь соотносит мост и путь, считая, что «мост изофункционален пути, точнее, – наиболее сложной его части <...>. Мост строится как бы на глазах путника в самый актуальный момент путешествия и на самом опасном месте, где путь прерван, где угроза со стороны злых сил наиболее очевидна» [ТОПОРОВ 2008: 690]. Следовательно, выполняя в концентрированном виде функции пути, переправа через мост является главным его этапом – этапом преодоления границы, отделяющей героя от иного мира. В.Н. Топоров, обобщая представления о пути героя в иной мир, упоминает «Путь к чужой и страной периферии» (т.е. путь в иное царство), говоря, что в таком случае «динамический, связанный с максимальным риском образ Пути» «как бы сжимается в ничтожный по протяжённости, но важнейший по значению участок пути – в *мост*, переправа через который требует от героя-путника смелости, хитрости и изобретательности» [ТОПОРОВ 2008: 690].

Переправа Тони связана не только с образом моста, писатель изобразил процесс преодоления переправы многоступенчато: глухой пруд – сырой грот – ущелье – мостик. Это своеобразные «ступени вниз», и герой преодолевает их молниеносно. Скорость падения позволяет И.С. Шмелеву показать, как короток путь от первого шага к греху до падения. Не случайно в романе появляется в связи с образом моста сопоставление «любовь – Ад» («Познай любовь – и с нею Ад!» [ШМЕЛЕВ 2011: 206]), что позволяет выделить комплекс мотивов, объединяющихся вокруг мотива переправы: мотивы искушения, любви и смерти, причем одно плавно перетекает в другое. Однако духовная, чистая любовь героя к Паше («чисто ее люблю, духовно. Духовно – мне очень нравится. Вот: так и надо – любить, духовно. То есть, идеально?..») [ШМЕЛЕВ 2011: 284]

отделяется в романе от любви-инстинкта в отношениях героя с Серафимой («она [Серафима] будила во мне острое ощущение чего-то ужасно стыдного, связывалась со страшным и отвратительным, <...> с грехом <...>. В этом мертвом стеклянном взгляде вдруг мне открылось что-то, ужасно стыдное и отвратительно-грязное, связанное с грехом и – смертью?» [ШМЕЛЕВ 2011: 262]. Этот последний тип любви связан у И.С. Шмелева с мотивами греха, смерти и переправы из жизни в смерть. Мотив переправы реализован как в буквальном пространстве (переход по мосту из сада в овраг), так и в ментальном (переход от чистоты к греху). При этом автор предельно сближает плотский мир, в котором царят грязь и похоть, и мифологический мир мертвых, выявляя через это тождество миров библейскую мысль о том, грех ведет к смерти, прежде всего духовной.

Поместив любовный сюжет в мифологический контекст, И.С. Шмелев показывает истинный облик обольстительницы-Серафимы – облик вакханки: «Она повернулась ко мне лицом, и я увидел глаза... Я увидел только один глаз... страшный! Я увидел темные, кровавые веки, напухшие, без ресниц, и неподвижный, стеклянный глаз! Этот ужасный глаз смотрел на меня безжизненно... “Не хотела снимать пенсне... – прошло у меня в сознании, – она кривая... урод!..”» [ШМЕЛЕВ 2011: 261]. Мертвый взор Серафимы – воплощение плотского греха. Мотив слепоты – слепоты духовной и физической – характеризует мир Серафимы, в котором нет места духовному свету и чистоте. Таким образом, именно переправа в иной мир срывает все маски с внешне привлекательной Серафимы и являет Тоне ее истинное лицо – лицо вакханки, дьяволицы: «Она беспокойно осмотрелась. <...> “Вакханка... вакханки такие, безумные... – путались мои мысли – бегают по полям и лесам с дикими криками...”» [ШМЕЛЕВ 2011: 259]).

Однако переправа, культурного, в частности литературного, героя в иной мир, как правило, обозначает не только серьезное испытание, но и важное приобретение – приобретение нового статуса или важного знания [ФРЕЙДЕНБЕРГ 1997: 44]. Тоня обретает это знание, увидев в облике Серафимы реальное лицо греха и осознав его опасность. Последовавшая затем серьезная болезнь мальчика стала этапом перелома в его сознании и жизни, шагом от греха к чистоте, от падения к возрождению. Таким образом, понимание И.С. Шмелевым греха неоднозначно: грех не только падение, но и шаг к возрождению. Это своего рода инициация. Е.А. Черева отмечает, что автор «Истории любовной» считает грехопадение частью важного «духовного акта», неизбежной ступенью на пути к «осознанию греховности» и к «духовному перерождению» [ЧЕРЕВА 2006: 12].

Герой, привезенный из Чертова оврага без сознания, в бреду, снова совершает переход: «Я взбегал по мостам над морем, которое пылало, – и падал в бездну. <...> И черный, мохнатый бык гнался за мною ужасом. <...> Великое золотое море, расплавленное, в огнях, плескалось у самых глаз, плавилось нестерпимым жаром, – ломило глаза от блеска... <...> Дымное огненное солнце срывалось с неба, катилось, как красный шарик. Темнело сразу, и становилось страшно. Она тянула меня в овраг. <...> Я падал с нею в мертвую черноту оврага...» [ШМЕЛЕВ 2011: 264]; «Помню ужас – извивавшихся толстых

змей, черных, в зеленых пятнах. Они клубились за мной по комнатам. Я кидался от них на стены, и стены загорались... <...> Помню – самое страшное – мохнатого черного быка. Он гнался за мною всюду. Я взбегал на страшную высоту, над бурным, пылавшим морем, – он лез за мною... Он ревел в темноте оврага, подстерегал меня за стеной, за дверью. Он был огромный, с кроваво зиявшим глазом. Кровью мутился глаз, истекал ужасом, отвращением, – прожигал меня. Смерть была в нем – я знал» [ШМЕЛЕВ 2011: 265].

Видение, бред – это измененное состояние сознания, когда герой находится на границе между жизнью и смертью: «Я потерял сознание этой жизни – был где-то, вне» [ШМЕЛЕВ 2011: 217]. В центре видений Тони – «великое золотое море, расплавленное, в огнях» – это граница между двумя мирами: «чудесным, великим садом» [ШМЕЛЕВ 2011: 263] и «ужасом» [ШМЕЛЕВ 2011: 263], «бездной», «мертвой чернотой оврага» [ШМЕЛЕВ 2011: 264]. Здесь снова появляется образ моста как переходное пространство («я взбегал по мостам над морем»). Множественное число – «мосты» – не только передает атмосферу бреда, но и усиливает мотив переправы, подчеркивая сложность ее преодоления.

В видениях героя преследуют животные, которые, с точки зрения мифопоэтического сознания, являются существами хтонического мира – «мохнатый черный бык» и «извивающиеся толстые змеи, черные, в зеленых пятнах». Змея – существо, принадлежащее подземному миру. В Библии искуситель изображен в образе змея. Более того, змей изначально в древнейшей мифологии соотносился с женским началом [ИВАНОВ 2008]. Не случайно в сознании больного Тони соединяются вакханка-Серафима и змеи.

Символика образа быка очень сложна, но одно из значений, выделяемых В.В. Ивановым и Н.И. Толстым, связано с мужской силой («плодовитость, мужская производительная сила») [ИВАНОВ 2008]. В романе это значение трансформируется в мотивы искушения, греха и смерти. Обратим внимание еще и на то, что бык был «с кроваво зиявшим глазом. Кровью мутился глаз, истекал ужасом, отвращением, – прожигал». Но точно так же описан и мертвый глаз Серафимы: «темные, кровавые веки, напухшие, без ресниц, и неподвижный, стеклянный глаз! Этот ужасный глаз смотрел <...> безжизненно» [ШМЕЛЕВ 2011: 261]. В болезненных видениях Тони хтоническое животное – черный бык – и соблазнительница Серафима сливаются в один образ.

Так, мотив переправы, сопровождающий болезненные видения Тони, указывает на важность происходящего с ним действия как ритуального, инициационного. Преодолев переправу, герой временно умирает, чтобы затем возродиться, справившись с испытанием и обретя новое, ценное знание. После выздоровления Тоня рассказывает: «Когда я пришел оттуда, где был вне жизни, открыл глаза... – я сразу не мог понять, что же такое – это?.. Это было – радость живого света. <...> Лился в меня поток – солнечный, голубой поток, – вливался жизнью. <...> “Господи... это – жизнь!.. <...> Мне было сладко <...> в первое утро жизни”» [ШМЕЛЕВ 2011: 267]; «И я – заплакал <...> – от Света. <...> есть две силы: добро и зло, чистота и грех, – две жизни! Чистота и грязь... разлиты они в людях, и люди блуждают в них» [ШМЕЛЕВ 2011: 235].

Таким образом, мифопоэтические мотивы переправы и временной смерти связываются с христианским мотивом преображения, позволяя И.С. Шмелеву показать духовные метания героя более наглядно – как переправу из жизни в смерть и последующее возрождение, а также утвердить главное в своем творчестве – слияние «земного» и «небесного», предметного, материального мира и мира «незримого очами» божественного света.

Библиография

- ДУККОН, А. [DUKKON, A.] 2008: «Подземная география» и хтонические мотивы в ранних повестях Гоголя ["Underground geography" and chthonic motives in Gogol's early stories] // *Studia Slavica Hungarica*. Budapest, 2008. Vol. 58/2. 293–304.
- ИВАНОВ, В.В. [IVANOV, V.V.] 2008: Бык // Мифы народов мира: Энциклопедия. Электронное издание / под ред. С.А. Токарева и др. Москва [Bull // Myths of the peoples of the world: Encyclopedia. Electronic edition/edited by S.A. Tokarev. - Moscow], 168–169.
- ИВАНОВ, В.В. [IVANOV, V.V.] 2008: Змей [Snake] // Мифы народов мира: Энциклопедия. Электронное издание / под ред. С.А. Токарева и др. Москва [Snake // Myths of the peoples of the world: Encyclopedia. Electronic edition/edited by S.A. Tokarev. Moscow], 387–389.
- ИЛЬИН, И.А. [IL'IN, I.A.] 2000: Собрание сочинений: Переписка двух Иванов (1935–1946) / Сост. и коммент. Ю.Т. Лисицы. – Москва: Русская книга [Collected works: Correspondence of two Ivans (1935–1946) / Comp. and comments. Ū.T. Lisicy. – Moscow: Russkaā kniga].
- ЛЮБОМУДРОВ, А.М. [LŪBOMUDROV, A.M.] 2003: Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелёв. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин [Spiritual realism in the literature of the Russian diaspora: B. K. Zajcev, I. S. Šmelev. St. Petersburg: Dmitrij Bulanin].
- СОЛНЦЕВА, Н.М. [SOLNCEVA, N.M.] 2014: Иван Шмелев. Жизнь и творчество. Жизнеописание [Ivan Shmelev. Life and creativity. Biography] // <https://lit-resp.ru/chitat/ru/%D0%A1/solnceva-nataljya-mihajlovna/ivan-shmelev-zhiznj-i-tvorchestvo-zhizneopisanie> (Date of Access: 02.03.2021).
- СОРОКИНА, О. [SOROKINA, O.] 2000: Московянина: Жизнь и творчество Ивана Шмелева. – Москва: Московский Рабочий [Moskoviana: The Life and Work of Ivan Šmelev. Moscow: Moskovskij Rabočij].
- ТОПОРОВ, В.Н. [TOPOROV, V.N.] 2008: Мост [Bridge] // Мифы народов мира: Энциклопедия. Электронное издание / под ред. С.А. Токарева и др. Москва [Bridge // Myths of the peoples of the world: Encyclopedia. Electronic edition/edited by S.A. Tokarev. - Moscow], 387–389
- УХИНА, Е.А. [UHINA, E.A.] 2011: Жанровая специфика прозы И. С. Шмелева (1918–1950). Автореферат диссертации. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет [Genre specificity of the prose of I. S. Šmelev (1918–1950). Abstract of dissertation. Saint Petersburg: Saint Petersburg State University].
- ФРЕЙДЕНБЕРГ, О.М. [FREIDENBERG, O.M.] 1997: Поэтика сюжета и жанра. Москва: Лабиринт [Poetics of plot and genre. Moscow: Labirint].

- ХАЧАТУРЯН, Л.В.–ГЕРЧИКОВА, Н.А. [HAĀATURĀN, L.V.–GERĀIKOVA, N.A.] 2003: Творческая история романа «Пути небесные» (по материалам переписки И.С. Шмелева с ОА. Бредюс-Субботиной) // Вестник РГНФ [Creative history of the novel "Heavenly Ways" (based on the correspondence between I.S. Šmelev and O.A. Bredius-Subbotina) // Bulletin of the Russian Humanitarian Science Foundation], 2003/3. 127–135.
- ЧЕРЕВА, Е.А. [ĀEREVA, E.A.] 2006: Мифопоэтика романной прозы И.С. Шмелева. Автореферат диссертации. Магнитогорск [The mythological poetics of I.S. Šmelev. Abstract of the thesis. Magnitogorsk].
- ШМЕЛЕВ, И.С. [ŠMELEV, I.S.] 2011: История любовная // И.С. Шмелев Собрание сочинений: в 6 т. Т.6 Москва: «Известия» [Love story // I.S. Šmelev Collected Works: in 6 volumes. Vol.6 Moscow: "Izvestiâ"].

Виктория КОНДРАТЬЕВА

Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал Ростовского государственного экономического университета)

Таганрог, Россия

viktoriya_vk@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-2388-2088



Наталья ИВАНОВА

**«ДОКТОР ЖИВАГО» И ЛЕОНИД ПАСТЕРНАК
(К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ РОМАНА)**

**«Doktor Zhivago» and Leonid Pasternak
(To the history of the creation of the novel)**

Abstract

The transformation of values in the literature and art of the first half of the 20th century is analyzed through the creative strategies of two closely linked people, the poet Boris Pasternak and his father, the painter Leonid Pasternak. Leonid Pasternak renewed the traditions of realism, being in close contact with Leo Tolstoy while working on the illustrations for Tolstoy's novel *The Resurrection*. Having made a creative journey from the movement of *peredvizhniki* ("the Itinerants") toward Impressionism, he did not accept the newest trends, as opposed to his son who had a long period of fascination with Futurism as well as the influence of Modernism. This conflict of aesthetics lost its poignancy with the passing of the years and with geographical distance (Leonid Pasternak emigrated in the early 1920s). Thus, Boris Pasternak returned to the poetics of the classical Russian prose in his novel *Doctor Zhivago*. But the Christian values on which the conceptual basis of the novel rests remained unknown to his father, who had passed away just before his son began working on the novel. The result was the novel itself with its covert subtextual influence and the polemics of son and father, the poet and the artist.

Keywords: *poetry, visual art, poetics of the novel, classical traditions, Impressionism, Futurism, Modernism, the Russian novel, Christian values*

1.

Отзывы на роман «Доктор Живаго» – еще по ходу его создания, при квартирном чтении Пастернаком отдельных глав и частей, при хождении рукописи по переделкинскому, московскому, ленинградскому и другим кругам – отзывы друзей и коллег, знакомых и незнакомых разнились.

Слушатели и читатели рукописи (остановимся на изначально доброжелательных) были захвачены романом и оценили его очень высоко, даже восторженно – как Ольга Фрейденберг («Твоя книга выше сужденья. ... Это особый вариант книги Бытия» – ноябрь 1948г.) или Светлана Алилуева («Каждое слово этой удивительной книги открывало мне мою собственную судьбу и судьбу всей моей России... Немудрено, что роман этот – итог всей творческой жизни гениального поэта...» [ПАСТЕРНАК 2012: 63]).

Слушатели оставались довольно равнодушными – зафиксировано в «Дневнике» Корнеем Чуковским: «У меня с Пастернаком – отношения неловкие: я люблю некоторые его стихотворения, но ... не люблю его романа «Доктор



Живаго», который знаю лишь по первой части, читанной давно» [Чуковский 2011: 267]. Дочитывать роман Корней Иванович и не стремился – знаменитая фотография, где Чуковский 28 октября 1958 года на даче первым поднимает бокал за присуждение Нобелевской премии, задвинула в тень знание о нелестном отношении к роману.

Слушатели не приняли роман – например, Ахматова, приглашенная на одно из таких чтений в Москве, а потом прочитавшая роман в рукописи целиком. «...Главным камнем преткновения в дружбе Ахматовой с Пастернаком было ее отношение к „Доктору Живаго“, которого она совершенно не принимала» [ПАСТЕРНАК 2004–2005: 401]. Ахматовой, по воспоминаниям, понравились лишь пейзажи («Все, все выдуманно и плохо написано, кроме пейзажей. Уральские пейзажи великолепны – еще бы!..») [Виленкин 1987: 30], – впрочем, как и редакции «Нового мира», а конкретно – авторам первого редакционного письма 1956 года, лицемерно отметившим картины природы как удачу автора: «Есть в романе немало первоклассно написанных страниц, прежде всего там, где вами поразительно точно и поэтично увидена и запечатлена русская природа» («Письмо членов редколлегии журнала „Новый мир“ Б.Л. Пастернаку» [ПАСТЕРНАК 2012: 189]).

Ахматова и некоторые другие (еще раз подчеркну, из дружественной среды) не приняли выстроенную по законам мелодрамы (Диккенс с Достоевским: «Повесть о двух городах», которую читают Юрий с Ларой в Варыкине) сюжетность, эстетический консерватизм, ориентацию на «толстовскую» поэтику, игнорирование достижений модернистской прозы. В поэтике романа не обнаружить и следа влияния Пруста, Джойса или Кафки, имена которых Пастернак подчеркнуто выделял в переписке, которых высоко ценил. Роман написан так, как будто и никакого серебряного века не было, – назову хотя бы прозу Андрея Белого. «От романа пахнет дикой волей жизни, а не сгущенным воздухом, добытым в лаборатории» – написал Пастернаку С.Н. Дурылин. Дурылин имеет в виду лабораторию литературы.

Пастернак не раз подчеркивал, что его герой вобрал в себя целое поэтическое поколение: «нечто среднее между мной, Блоком, Есениным и Маяковским, и когда я теперь пишу стихи, я их всегда пишу в тетрадь этому человеку Юрию Живаго – из письма М.П. Громову 6 апреля 1948 года. Но стихотворения Юрия Живаго (не соглашусь с В. Аристовым, что «Влияние самого Пастернака, особенно его «ранней» поэтики, ... сразу чувствуется в произведениях цикла») принадлежат перу скорее позднего Пастернака, прошедшего через этапы своего развития, чем поэта 10-20-х годов, каким должен был бы проявить себя в поэтическом творчестве его герой.

Начало работы над романом обозначено концом 1945 года. В ноябре 1945-го Пастернак впервые упоминает об этом в письме Н.Я. Мандельштам: «Я немного писал своего нового, но теперь буду больше, роман в прозе, охватывающий время всей нашей жизни, не столько художественной, сколько содержательной» [ПАСТЕРНАК 2004–2005: 422]. И тут же делится другими планами, в его сознании крепко связанными с будущим романом: «Напишу, наверно,

большую статью о Блоке». Замысел статьи не был реализован. Но от строчки Блока пришло первое название для романа – «Мальчики и девочки».

Второе упоминание о романе содержится в письме в Англию сестрам Жозефине и Лидии, датированном комментаторами 11-24 декабря 1945 года. Это письмо посвящено прежде всего памяти об отце.

Упомянув Рильке и Пруста («...точно они еще живы и это они ... запишут»), Пастернак разъясняет свою художественную задачу: «... я хотел бы, как это сделали бы они, если бы они были мною, т. е. немного реалистичнее, но именно от этого, общего у нас лица, рассказать главные происшествия, особенно у нас, в прозе, гораздо более простой и открытой, чем я это делал до сих пор» [ПАСТЕРНАК 2004–2005: 431].

В финале письма узнаем и деталь, свидетельствующую в очередной раз о неприязнительности, бытовой скромности Пастернака – «Большое спасибо за ботинки (папины?). Они очень пригодились». (Чуть в сторону – вспоминается папин серый сюртук, который был взят Пастернаком-студентом в Марбург на летний семестр – «Дорогие! Вот вам власть костюма: серый сюртук привык в дороге целый день лежать на полатах, полный Леонида Осиповича» – Б.Л. Пастернак – родителям, 22 апреля 1912 года). Ботинки доставил из Оксфорда Исая Берлин, который в течение того достопамятного визита в СССР посетил и Ленинград, где побывал на Фонтанке у Ахматовой – их многочасовой разговор с последствиями и кроме «Постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград». Ахматова считала, что с этого момента, ставшего известным Сталину (а не с Фултоновской речи Черчилля), началась холодная война.

Леонид Осипович скончался 25 мая 1945 года. Боль памяти в декабрьском письме, первом спустя полгода обращении к сестрам после его смерти, вызвана утратой – «Но вот папу и маму я прозевал». «Папа! Но ведь это море слез, бессонные ночи и, если б записать это – томы, томы и томы. Горько, что письмо мое через Майского не дошло тогда. Там я высказал ему разом (как однажды Рильке) Все, что накопилось к нему в течение всей жизни (...) Удивленные перед совершенством его мастерства и дара». Недооцененным при жизни «гигантским заслугам» отца он противопоставляет то, как «чудовищно раздувают и переоценивают мою роль, наполовину мифическую», основанную «на пустяках, в большинстве несостоятельных и мною осужденных», - Борис Леонидович здесь упоминает «Сестру мою жизнь» и «Темы и вариации». Для отца и его деятельности сын не жалеет эпитетов - «проживший такую истинную, невыдуманную, интересную, подвижную, богатую жизнь» в «благословенном своем 19-м веке, частью и верностью ему, а не в диком, опустошенном, нереальном и мошенническом двадцатом».

Примерно в тех же выражениях он написал и О. Фрейденберг гораздо раньше, 21 июня 1945 года, спустя три недели; письмо сестрам доставит лично Берлин, бесцензурность дает больше пространства для мыслей и эмоций). К внезапной обостренности памяти об отце приводит и неожиданная, совсем далекая, казалось бы, ассоциация: чтение романа Хемингуэя «По ком звонит колокол». Машинопись романа, переданная Пастернаку переводчиком И.А.



Кашкиным была прочтена «в один присест». Пастернак пишет Кашкину 18 декабря 1945 года: «Как все самое высокое в искусстве, эта выдумка – абсолютная данность где-то в пространстве и ее чтение есть поездка в нее. Я оттуда вернулся весь пропитанный ее воздухом, мне ночью снился отец, детство, Серов, училище живописи, все было гладко, все удавалось, и я обещал им написать историю училища» [ПАСТЕРНАК 2004–2005: 424]. Почему – и где роман Хемингуэя, а где отец? Отчего вдруг – обещание «им» вернуться туда, где первым стоит отец?

Предполагаю, что именно смерть отца («...я стал рассказывать ... о смерти папы, о Рильке, о повесившейся в эвакуации Марине и так разволновался, что мне захватило дыхание и я не смог говорить» – письмо О.Фрейденберг) послужила тем триггером, который ускорил воплощение замысла через возвращение к впечатлениям детства и эстетическим ценностям Пастернака-старшего, реализма толстовского типа и к толстовской этике простоты, – именно с таким, поздним Толстым был связан жизнью и работой Леонид Осипович (памятливый сыну были не только горячий рабочий период работы над иллюстрациями к «Воскресению», непосредственно связанный с посылкой художнику курьерским поездом новых глав, но и поездка в Ясную Поляну, когда десятилетний мальчик увидел в вагоне рядом с отцом Рильке и Лу Андреас Саломе).

Душевное обращение к утраченным ценностям происходило, разумеется, не одновременно – уже в конце 20-х Пастернак переделывает, иногда жестоко, свои ранние стихи, готовя их для нового издания.

2.

Где рождается поэзия? В природе – как у Сергея Есенина (которого считали, кстати, одним из прототипов Юрия Живаго). В городском пейзаже – как у Осипа Мандельштама. В высокой среде домашней культуры – как у Бориса Пастернака, родителями которого были художник и пианистка. Леонид Пастернак запечатлел в своих работах маслом, пастелью, углем и карандашом среду творческую как домашнюю, а домашнюю как творческую, – культурную среду начала XX века. В том числе и в персоналиях – от Льва Толстого до Александра Скрябина, от Николая Федорова до Николая Ге, от Максима Горького до Николая Бердяева. И в частности семью Толстого, как и свою семью, художник нарисовал при теплом свете настольной лампы.

В 1935-м поэт Борис Пастернак, испытывая тяжелейшую депрессию, страдавшая многомесячной бессонницей, был вынужден по распоряжению властей поехать в Париж, чтобы выступить – для повышения авторитета советской делегации – на Антифашистском конгрессе писателей. Была остановка на день в Берлине. Но он не навестил родителей в Мюнхене – по его объяснению, не было душевных сил показаться больным и несчастным после пятнадцати лет разлуки. «Эта поездка была для меня мучением: ездил больной человек» [ПАСТЕРНАК 2004–2005: 36].

На конгрессе Пастернак произнес совсем короткую речь, не более трех минут. Речь, весьма загадочную по смыслу, и уж точно не имеющую отношения

к злободневной антифашистской повестке встречи. Поэт говорил о своем. Где находится поэзия? Она – в траве. Где рождается поэзия? И – за московским домашним порогом, как у него, родившегося в семье художника и пианистки.

Живопись и рисунок, музыкальное исполнение и импровизация рождались у мальчика на глазах. А к сознанию, работе памяти, как он потом напишет в «Охранной грамоте», его пробудило траурное трио Чайковского, исполнявшееся в соседней комнате. Мальчик заплакал, мать вынесла его на руках к гостям, среди которых был Лев Толстой. Так что три феи стояли у колыбели поэта – фея живописи и рисунка, фея музыки и фея великой русской литературы.

Леонид Осипович всегда был в движении, не расставался с блокнотом. Всегда в движении – и развитии, пройдя особый путь от передвижничества к «Миру искусства» и русскому импрессионизму. Точные портреты с натуры соседствуют в его наследии с сюжетными полотнами. Краски старых мастеров и французских импрессионистов он уносил с собой из европейских музеев и парижских выставок – благодаря ящичку-мольберту собственного изобретения, который всегда брал с собой. Преподавая в Училище живописи, ваяния и зодчества, он не принял авангард (известен скандал в классе, где учились Д. Бурлюк и И. Машков). Его сын, пройдя через поздний символизм, принял, а потом преодолел футуризм.

Родители еле успели в 1938-м переместиться в Англию из фашистской Германии (по иным источникам – были высланы из Германии), где бы их просто уничтожили; еще не дошла в списках на интернирование «буква» фамилии подлежащих заключению в концлагерь, – спустя неделю Лондон бомбили. Сын готов был в 1935-м принять родителей и в сталинской Москве. Чем бы закончилось их возвращение, долго гадать не надо: история семьи на каждом политическом повороте, будь то в Германии или СССР, могла развернуться в трагическую сторону.

Но после смерти отца, следовавшей через три недели после победы, Борис Леонидович особенно тяжело переживал упущенную возможность встречи.

Работы отца, хранившиеся на время войны на даче в Переделкино у Ивановых, в «покинутой Жениной квартире» на Тверском бульваре и в квартире на Лаврушинском, были частично утрачены – так же, как и письма Марины Цветаевой. Поэт сокрушенно сообщает об этом сестрам в одном письме 11–24 декабря 1945 года: «...большая часть их (работ отца. – Н.И.) утрачена...». А письма девушка-студентка из Скрябиновского музея, которой они были доверены, «по рассеянности оставила не то в вагоне поезда, не то в лесу под елью, где отдыхала» [ПАСТЕРНАК 2004–2005: 428–429]. И новая проза (и стихи из романа) должны были стать своего рода компенсацией этих утрат. Отдание долга – сыновьего – шло через попытку обрести посмертное понимание – в поэтике и этике, в характерах и сюжете романа, иллюстрировать который вполне мог бы отец. В письме сестре Жозефине Борис подчеркивает: «у меня от отца очарованность действительностью и природой были главным нервом его реализма». Важно было теперь «договорить недосказанное и устранить недомолвки». Договаривать недосказанное поэт начал раньше, еще во время войны.

Поворот, о котором мы говорим, отмечен в стихотворении «Зима приближается», сочиненном в октябре 1943-м, и посланном в письме В.Д. Авдееву в Чистополь, где оно и «прописано»:

Обозы тяжелые двигая,
Раскинувши нив алфавиты,
Россия волшебною книгою
Как бы на середке открыта.

И вдруг она пишется заново
Ближайшею первой метелью,
Вся в росчерках полоза санного
И белая, как рукоделье.

Октябрь серебристо-ореховый,
Блеск заморозков оловянный.
Осенние сумерки Чехова,
Чайковского и Левитана.

Здесь имена писателя, композитора и художника обозначают символ художественной веры, возвращающей сына к отцу. Впрочем, в стихотворении зашифрован еще один символ веры – христианства.

Обители севера строгого,
Накрытые небом, как крышей,
На вас, захолустные логова,
Написано: «Сим победиши».

(Как указано в комментарии, последние два – это слова, «написанные византийским императором Константином Великим на кресте и обусловившие в начале 4 века победу христианства над римским язычеством» [ПАСТЕРНАК 2004–2005: 419]. Слово «обители», т.е. отсылающее к монастырям, тоже не случайно.)

Религиозно-философская проблематика позднего Пастернака требует особо внимательного рассмотрения. Отметим, что после кончины отца, отказавшегося принять крещение даже ценой жизнеустройства – собственного в молодости и собственной семьи в зрелости Пастернак-сын стал писать о необходимости культурной и даже религиозной ассимиляции евреев. Остановимся на этом позже.

Поворот к христианской этике и эстетике толстовско-чеховского толка происходят у Пастернака одновременно. Любопытна история процитированного стихотворения: «Меня просили написать что-нибудь к Октябрю, и видите, как Ваш дом и город стоят передо мной и живут во мне...», – пишет благодарный Пастернак В.Д. Авдееву, посылая автограф, попутно иронизируя рифмой к «Всего нам на свете дороже» возникшим в черновике «и наши октябрьские рожи». Так в поэзии раннего Пастернака праздник Троицы возникал в стихах о Первомае. Но надо было пережить 20-е, 30-е, и самоубийство Цветаевой, чтобы предложить поминающим по православно-христианскому обряду кутью:

Зима – как пышные поминки:
Наружу выйти из жилья,
Прибавить к сумеркам коринки,
Облить вином – вот и кутья.

И даже в страшный момент самоубийства Цветаева запечатлена совсем неожиданно, грех поэтом отменен:

Лицом повернутая к Богу,
Ты тянешься к нему с земли...

Приведем автокомментарий: «Задумано в 1942 году, написано по побуждению Алексея Крученых 25 и 26 декабря 1943 года в Москве. У себя дома. Мысль этих стихотворений связана с задуманной статьей о Блоке и молодом Маяковском. Это круг идей, только еще намеченных и требующих продолжения, но ими я начал свой новый, 1944 год. 5.1.1944. Борис Пастернак».

И еще процитирую второе стихотворения из цикла поминания Цветаевой:

Мне в ненастье мерещится книга
О земле и ее красоте...

Книга, которая мерещится рядом с памятью о Цветаевой (и Маяковском) – в связи с так и не написанной статьей о Блоке – вырастет в замысел, а потом и в сам роман. Вспомним ответ на травлю за «Доктора Живаго», стихотворение «Нобелевская премия»:

Я весь мир заставил плакать
О красе земли моей...

Полное совпадение. Таков сложный ход замысла и ассоциаций в рождении будущей книги, которая пока только мерещится Пастернаку, которую рожают и тени погибших поэтов его поколения – как основа сюжетной ткани, – и тени великих творцов золотого века русского искусства, как основа эстетической и религиозно-философской мысли романа.

3.

Итак, из письма сестрам – первого после кончины отца. Напоминаю – посланного в Оксфорд с Исайей Берлиным, свободного от опасений почтовой цензуры: «...Никто не высказывает относительно властительных особ большей сдержанности, чем я, и шаг еще дальше в этом направлении был бы роковым». Это письмо содержит этическую (по понятным причинам, не религиозную) и содержательную программу будущего романа, одним из побудительных толчков к написанию которого послужила кончина отца.

Начинается роман с похорон матери маленького героя – на Покров, но уже с метелью, глава 1 части первой. Дальше, через несколько главок, следует и смерть отца – самоубийство на железной дороге, он бросается на железнодорожное полотно между вагонами движущегося поезда. (Отсылка к роману

Толстого вряд ли случайная.) Юрий остается круглым сиротой, в отличие от автора, выросшего в особенно теплой художественной и музыкальной среде, в доме, освещенном теплым светом настольной лампы (Леонид Осипович именно в таком освещении создавал домашние композиции, и со своей семьей, и с семьей Толстого). Пастернак на глазах читателя «лишает» Юрия родителей, – родителей, сыгравших в его, пастернаковской жизни огромную роль, – но к моменту работы над романом он тоже сирота – сначала ушла мать, потом отец. Чувство острого сиротства – то, что объединяет пятидесятилетнего автора, начинающего работу над романом, который открывается этими эпизодами, с мальчиком.

Культура, искусство были для Бориса изначально живыми, развивающимися, это был процесс – отец рисовал, писал, преподавал, мать музицировала, репетировала дома и собирала знаменитых музыкантов, которые высоко ее ценили, для совместных музыкальных вечеров. Мальчики, Борис и Шура, увлеченно рисовали и даже устраивали, в подражание взрослым художникам, свои выставки и вернисажи. Стал бы художником, если бы работал, – говорил Леонид Осипович, и по сохранившимся детским рисункам можно увидеть способности у Бориса. Не стал. Мог бы стать композитором – плоды увлечения музыкой сохранились в двух сочинениях. Но и композитором не стал, хотя советовался о возможности музыкального будущего с самим Скрябиным.

В отношении музыки и живописи для семьи не было тайн, все обсуждалось, и иллюстрации к толстовскому «Воскресению», (в подражание отцу – Борис сочинял рассказы, а Шура их иллюстрировал) и протесты «передовой» молодежи в лице Михаила Ларионова, Роберта Фалька, Давида Бурлюка, Александра Шевченко и других учеников отца по классу портрета. Они были исключены из Училища – «за нарушение традиций Училища и русского искусства».

В «Автобиографических заметках» Л.О. Пастернак заостряет внимание на парадоксальности – в его восприятии – переживаемого момента. «Кто бы мог поверить, что в то время как, например, Д. Бурлюк в Петербурге ... разносил в пух и прах Пушкина, Толстого, Рафаэля, Репина, Серова, – в один из следующих дней он приходил в мой натуральный класс, где числился учеником и где безуспешно, но усердно доканчивал свой этюд с натурщика».

Леонид Осипович, описавший свое расхождение с передвижниками через «освобождение искусства от чуждых ему пут сюжетности» («Наше поколение добилось свободы и писать, и выставлять вещи, исполненные разными способами»), русский импрессионист, не принял новый поворот в искусстве, который привел его сына к авангарду. Обращение Бориса к футуризму, знакомство с Маяковским, восхищение им, возникшая дружба, ЛЕФ и последующий разрыв с ЛЕФом составляют отдельные главы развития и трансформации творческой личности Пастернака-младшего. Тут, кстати, впервые находим и имя Пруста – сестра Жозефина вспоминает свой отъезд за границу в 1921-м и совет брата: «будучи за границей, познакомиться с произведениями Марселя Пруста. Брат говорил о книгах, которых в то время нельзя было достать в Москве. Пруст возглавлял их список» [ПАСТЕРНАК 2004–2005: 25].

«Боязнь самого себя», отмеченная у Пастернака-студента К. Локсом, была преодолена выходом в лирику, первой книгой с на редкость претенциозным, как позже комментировал сам поэт, названием «Близнец в тучах», гораздо ближе к Бурлюку, чем к отцу, его эстетике. Близость с родителями, духовное и душевное родство утрачивались. О неприятных обстоятельствах и конфликтах с учениками Л.О. наверняка говорил домашним – сохранился его текст «Из маленького альбомчика», на обложке которого, как указано комментаторами, написано рукою Б.Л. Пастернака: «Записки, полные горьких слов и справедливых споров и счетов с «левыми», по неодаренности своей и неприспособленности к честным, положительным путям, пустившимся по путям отрицания. Годы 1909 – 11(?)». Именно на эти годы падает и отход молодого поэта от эстетических ценностей отца-художника, при всей любви – определенный разрыв, доходящий до крика. И – выбор для себя отдельного жилья, «каморки с красным померанцем» в Лебяжьем или других переулках. Пастернак-младший выходит из-под эстетического влияния отца, остающегося верным ценностям золотого века русского искусства и литературы. Об этом свидетельствуют и первые опыты поэта в прозе (рассказы о композиторе Реликвимини). Пастернак-младший был увлечен и захвачен «левыми», как их называл отец, явлениями.

Сложный разворот через отрицание к приятию условно «толстовской» эстетики (в целях создания романа) начался давно, еще при подготовке новой редакции ранних стихов. Упрощение, освобождение от всего, кажущегося теперь излишним, от нагромождений метафор и сравнений, составлявших поэтику молодого Пастернака, в дальнейшем приводит к заявлениям вроде «Всего, что я написал до 1940 года, не существует». (Это упрощение так или иначе, но отражает и давление советской эстетики с ее борьбой против «формализма»). Пастернак был от этого свободен – и несвободен. «Буду писать плохо» – обещание, данное «товарищам» на Минском пленуме 1936 года, пленуме по борьбе с формализмом.)

Если книгой стихов «Второе рождение» Пастернак отвечает на вызов новой жизни с Зинаидой Николаевной, особую красоту-простоту которой он акцентирует («Но ты прекрасна без извилин»), то романом «Доктор Живаго» он отвечает вызову смерти – смерти отца.

Владимир Аристов в эссе «Поэт Борис Пастернак и поэт Юрий Живаго» [АРИСТОВ 2020: 108–120] отмечает «подобие мерцания взаимоавторства» между Пастернаком и его героем-поэтом, включение отзвуков своих строк и строф в стихи Юрия Живаго. В перечень поэтов поколения, так или иначе присутствующих в поэзии Живаго, следует, по Аристову, включить и самого Пастернака. «Влияние самого Пастернака, особенно его „ранней“ поэтики, также сразу чувствуется в произведениях цикла». Но «афористичные финалы», отмеченные Аристовым у молодого Пастернака, в «поздних» стихах встречаются еще чаще! Именно в них – и тут я соглашусь с Аристовым – «отражен новый эволюционный период в развитии ... поэта конца 40-х – начала 50-х». Да, это так – но почему это поворот происходит именно во время создания романа?

Известно, что книгу «Сестра моя жизнь» он подарил Елене Виноград, заклеив новыми стихами страницы предыдущей – ярким жестом отметив ее приход в его жизнь («вошла со стулом», вторжение новой поворотной фигуры).

Второй поворот – это Зинаида Николаевна и соответственно «Второе рождение».

Третий, особый поворот – возвращение к классической, как он тогда ее понимал, эстетике простоты и к свободе от всего наносного-советского – связан не с появлением в его жизни нового человека, а с утратой. Именно утрата и вернула Пастернака к эстетике Толстого, Серова, отца – но поскольку следы всей прошедшей жизни неистребимы, то роман несет на себе их отпечаток.

Но одновременно с этим Пастернак в романе договаривает то, о чем ранее все-таки скорее умалчивал. Прямое и подчеркнутое обращение к религиозной философии в диалогах и монологах действующих лиц, к христианству, в том числе обрядовому, в его православном виде (начиная буквально с первой фразы романа – «Шли и шли и пели „Вечную память”, „Был канун Покрова”», через две страницы – «Была Казанская, разгар жатвы» – и завершая стихами от «Гамлета» до «Рождественской звезды», «Чуда», «Дурных дней», двух «Магдалин», словами из заключительного стихотворения «Гефсиманский сад» – «Но книга жизни подошла к странице, / Которая дороже всех святых... / ... Я в гроб сойду и в третий день восстану») образуют одновременно и раму, и ее семантическое наполнение сюжета, переводящее роман в развернутую притчу. Личная перемена в прямом авторском слове означена стихотворением «Рассвет»:

Ты значил все в моей судьбе,
Потом пришла война, разруха,
И долго-долго о Тебе
Ни слуху не было, ни духу.

И через много-много лет
Твой голос вновь меня встревожил.
Всю ночь читал я Твой Завет
И как от обморока ожил.

[ПАСТЕРНАК 2004–2005: 540]

Христианство постулируется поэтом как итог духовного развития человечества. Пастернак был убежден в необходимости и плодотворности ассимиляции еврейства – его отец, упорствовавший в «иудейской вере» и ставший вопреки происхождению и соответствующим ограничениям одной из значительных фигур русской художественной сцены, напротив, чем дальше со времени отъезда из России, тем больше склонялся к идеям сионизма, о чем свидетельствует и его книга 1923 года «Рембрандт и еврейство в его творчестве» (кстати, «удар в самую глубь сердца» от картины Рембрандта на ветхозаветный сюжет Леонид Осипович получил в художественной галерее Касселя в присутствии сына, с которым он эту галерею осматривал [ПАСТЕРНАК 2013: 524]; почти такое же ощущение перешло из письма П.Д. Эттингеру от 26 июля 1912 года

в книгу о Рембрандте: «стою, не двигаясь, с занявшимся дыханьем» [ПАСТЕРНАК 2013: 69], вышедшая первым изданием на древнееврейском, то есть на иврите, и поездка 1924 года в Эрец-Исраэль, и поддержка переселенцев в Палестину, и портретная галерея еврейских культурных и общественных деятелей, и порой обоюдоострая по еврейскому вопросу полемика с идеологом сионизма Х. Бяликом – упреки Х. Бялика («Из отцовского дома в Одессе вышел еврейский мальчик, бледный, тощий, не имевший ничего, кроме чувства духовного превосходства и сильной воли - ... - и он стал одним из создателей русского искусства и одним из распространителей его ценностей. А что он сделал за это время для своего народа? Ничего или почти ничего») Л.О. Пастернак не принял. «Кто же он, этот Давид? – пишет Л.О. гимн еврейству в книге 1923 года. – Это – тот самый еврейский подросток, невзрачный с виду, мизерный, всклокоченный, игру которого на скрипке ... вы без слез не можете слышать, и который, случайно замеченный какими-то неведомыми судьбами, при благих условиях развернется вдруг в мировую музыкальную знаменитость. Или же он сидит, согбенный, под тяжестью исторического гнета над фолиантами Талмуда и Торы, ... устремляя в неведомую даль полные ума и грусти выразительные глаза, а потом – глядь – каким-то чудом ... воспрянет гневным поэтом, или смело и гордо прозвучит его речь – европейского трибуна. ... держа курс на Ротшильдов, всплывет вдруг в сознании единоплеменников, как один из тех немногих, которые накопленными несметными богатствами своими и влиянием будут в силах осуществить реально почти сказочный возврат исторических прав Израиля на свою святую родину. О, этот Давид, этот невзрачный еврейский юноша, с типичным страстным ртом и толстыми губами, – он прославит тебя, еврейский народ!» [ПАСТЕРНАК 2013: 75–76]. Себя Леонид Осипович, образ которого потом повторит Бялик, отчасти к таким Давидам причислял.

Таким Давидом его сын Борис не стал вполне сознательно.

Отец, будь он жив, читая роман, не принял бы демонстративно открытого православия, в его народном и изысканно-философском вариантах, у сына, договорившего романом спор с отцом о еврействе. «Ни ты, ни я, мы не евреи», – писал он отцу еще в 1912 году. Он ошибался относительно отца, русского художника, но убежденного в своих национальных обязательствах, главное из которых – не отказываться ни при каких обстоятельствах от веры отцов (при полном равнодушии и несоблюдении религиозной обрядности) – и был совершенно прав относительно себя самого.

Так и осуществилась эта задача – не при встрече и тем более не в письме отцу, каким бы оно ни было откровенным, – «договорить недосказанное» через религиозный по сути спор и эстетически-этический поворот.

Спор убеждений – и приятие сути мастерства. Создания романа «Доктор Живаго» – и в согласии, и в развернутой на тысячу страниц полемике с отцом.

Библиография

- АРИСТОВ, В. [ARISTOV, V.] 2020: “В далеком отголоске...» // Знамя [“In the distant echo ...” // Znamâ], 2020/6. 108–120.
- ВИЛЕНКИН, В.Я. [VILENKIN, V. Â.] 1987: В сто первом зеркале (Анна Ахматова). Москва: Советский писатель [In the 101st mirror (Anna Ahmatova). Moscow: Sovetskij pisatel’].
- ПАСТЕРНАК, Б.Л. [PASTERNAK, B.L.] 2004–2005: Полное собрание сочинений в 11 томах. Москва: Слово [Complete works in 11 volumes. Moscow: Slovo].
- ПАСТЕРНАК, Б.Л. [PASTERNAK, B.L.] 2012: pro et contra, антология в 2-х томах. Санкт-Петербург.: Издательство РХГА, Т.2 [pro et contra, anthology in 2 volumes. St. Petersburg: Publishing house of the RHGA, Vol. 2].
- ПАСТЕРНАК, Б.Л. [PASTERNAK, B.L.] 2013: Заметки об искусстве. Переписка. Москва: Издательский центр «Азбуковник» [Notes on art. Correspondence. Moscow: Publishing Center “Azbukovnik”].
- ЧУКОВСКИЙ, К.И. [ČUKOVSKIJ, K.I.] 2011: Дневник: в 3 томах Москва: ПРОЗАиК [Diary: in 3 volumes Moscow: PROZAIK].

Наталья ИВАНОВА
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
Москва, Россия
nativan1@rambler.ru

Ангелика МОЛНАР

**«ШАГ ЗА ШАГОМ» В ЛАГЕРНОЙ ПРОЗЕ:
«ОДИН ДЕНЬ ИВАНА ДЕНИСОВИЧА» А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА
И «БЕЗ СУДЬБЫ» ИМРЕ КЕРТЕСА***

**“Step by step” in camp prose:
Aleksandr Solzhenitsyn’s *One day in the life of Ivan Denisovich*
and Imre Kertész’s *Fatelessness***

Abstract

The paper is devoted to the discussion of the concrete and abstract images of "step(ping)" and the reinvention of related other meanings (concepts like 'path', 'fate' and 'happiness') in A.I. Solzhenitsyn's novel *One day in the life of Ivan Denisovich* and Imre Kertész's *Fatelessness*. In order to identify the similarities and differences concerning these fundamental text-forming components in these classic works of camp prose, it is necessary to turn to the study of tropes, i.e. creating new meanings on the basis of the combination of incompatible things and images. This allows to approach the author's image of the world in both cases.

Keywords: *Solzhenitsyn*, *One day in the life of Ivan Denisovich*, *Kertész*, *Fatelessness*, *step*, *path*, *fate*, *happiness*

Принято считать, что лагерная проза А.И. Солженицына пользуется поэтическим «инвентарем» XIX века в описании особенностей каторжной жизни и довольно скупа на метафорические конструкции. Вместе с тем в центре внимания многих исследователей [ВИНОКУР 1965; ВОЗНЕСЕНСКАЯ 1999; ТЕМПЕСТ 1993; УРМАНОВ 2003] стоит раскрытие мотивной структуры и стилистики текста повести «Один день Ивана Денисовича» [СОЛЖЕНИЦЫН 2010]. К примеру, Урманов изучает день заключенного, как модель лагерного быта и бытия в целом. На наш взгляд, как раз характер и правила лагерного движения главного героя и моделируют этот мир («Шаг вправо, шаг влево – считается побег»; «перед надзирателем за пять шагов снимать шапку и два шага спустя надеть»). Поэтому мы и фокусируемся в своем исследовании на выявлении у «шага» конкретного и абстрактного значения, в результате становится понятным переосмысление концептов пути, судьбы и счастья. В этом плане можно обнаружить сходство между повестью Солженицына о советском лагере труда и романом И. Кертеса о Холокосте – «Без судьбы» [КЕРТЕС 2004]. Идейные концепты последнего автора рассматриваются различными венгерскими критиками: [FÖLDÉNYI 2007; HELLER 2002; KISANTAL 2009]. Вопрос «без-судеб-

* Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ 19-512-23004 «Метафорическая картина мира современной русской и венгерской прозы конца XX – начала XXI в. (сопоставительный анализ)».



ности», взаимосвязи «шагов» и «(анти-)воспитания» героя-подростка обсуждается в основополагающих статьях «кертесоведения»: [ВОЛТАР 2006; MENYHÉRT 2008; MOLNÁR 1996]; природные метафоры движения и пространственная метафора дороги, наиболее близкие к нашей теме, также становятся объектом исследования [ERDŐDY 2008; VÁRI 2003]. Путешествие («шагание», «шаг за шагом») не только позволяет узнать лагерный мир, например, с какой целью поставлены вышки или прожекторы у забора и какое название им присваивается, но также ведет к разработке собственного слова. В статье страницы произведений не приводятся, мы ограничиваемся ссылками на Интернет-ресурсы.

Лагерь Солженицына:

Каждый шаг Ивана Денисовича Шухова в зоне фиксируется как в прямом, так и переносном значении. Герой все время торопится, так как жизнь в лагере требует его всего, у него все время дела: «снут эски». И само повествование, которое ведется от первого лица, в форме несобственно-прямой речи, или же характеристика другого персонажа прерываются ради успевающего за актом действия героя. Иван Денисович показан активным, действующим персонажем, который обременен множеством задач: утром, после выполнения своих личных дел (пополнить запасы еды, например) он успевает догнать свою бригаду. Таким образом в повести актуализируются мотивы движения ног и обуви, которые организуют и языковой порядок текста. Другие тропы (анималистические), мы подробно не разбираем, но упоминаем в связи с основными.

На работу каторжников выгоняют еще в темноте, в сильный мороз, на целый день, голодными. Шухов определяет время утреннего развода по тому, что уже не «сыпят» цветными ракетами и надо выходить из бараков. Шагать свободно по территории лагеря нельзя, так как одиноким заключенным грозит карцер. Однако говорящий иносказательно представляет выход из положения: приказ быстро «поломался». Прожекторов много: они «засветляют» даже звезды своим «режущим» светом. Как во дворе, так и на вышках очень холодно, поэтому говорящий будто проявляет симпатию к сторожам, находящимся на посту. Только топот (вид шага) придает замерзшим телам немного тепла. Это определяется с помощью выражения с обратным значением: «не масло сливочное в такой мороз на вышках топтаться». У часовых и конвоиров также не хватает теплой одежды, однако они несравнимо лучше одеты, чем заключенные, которые мерзнут в сильный мороз даже в бараке, который сравнивается по своему объему с «проезжим двором». Плохая одежда и обувь (запратанные тряпки и портянки) не согревают Шухова и на пути в ТЭЦ; его руки промерзают в худых рукавицах. Как он вспоминает, в новых ботинках ходил всего лишь одну неделю, согласно сравнению, «как именинник». Другие заключенные «настучали» на него и он вынужден был сдать пару в общую кучу. В этой связи сравнение «точно, как лошадей в колхоз сгоняли» подтверждает отсутствие разницы между маленьким миром лагеря и большой страной: человек равняется лошади, выгоняемой на работу, и его имущество реквизируется

ради общего «блага». Нехватка обуви упоминается и в связи с тем, что Шухов не сшил себе и тапочек ходить по ледяному полу барака, чтобы и те не отобрали.

Климатические условия ускоряют движение. Заключенные быстро бегают, чтобы не замерзнуть. Только снег скрипит под ногами. Описание развода – отправки бригад лагерников на работу – передается в первую очередь указанием на звуковые сигналы шага: «топ-топ, скрип-скрип». Линейка «чернела от бушлатов». Блещущий и скрипучий снег противопоставляется черному «стаду» каторжных. Людям, топающим в снегопаде на каторжную работу, ничего не видно «кроме ног и следов», и даже говорить друг с другом не хочется. Шаги лагерников уподобляются в тексте «строевым», «парадным». Ход колонны сравнивается и с дорогой «на похороны», при которой работа равнозначна смерти, а человек превращается в каменную статую. Замерзают и объезды. ТЭЦ в конце зоны выглядит, как «скелет». Путь туда строго урегулирован, и правила, связанные с ним, определяются, как «молитва». Подчеркивается, что за шаг в сторону, как попытку побега, конвоиры сразу же застреливают. Заключенным, которые определяются, как рабочая сила «дороже золота», надо идти, согласно сравнению, не как «баранов стадо», а по пять человек, чтобы охранникам считать их было удобнее. Сочувствие говорящего к мерзнувшим и ведущим собак конвоирам, которым свое лицо нельзя заматывать, пропадает, когда они смеются над заключенными. Они держат автоматы прямо в лицо – в тексте «в морду» – каторжникам, будто последние отождествляются с животными. Тряпка на лице называется «намордником» (как атрибут собаки), который на морозе становится «ледяным».

Итак, сравнения и метафоры, включающие образ «передвижения с помощью ног» – шаг, шагать, идти, бежать, полубегом – соотносятся с заключенными в связи с их каторгой и рабством. Но не только. Бригадирю следует нести много сала в ППЧ (планово-производственная часть) в дар, чтобы его людей не выгоняли работать на мороз. Это определяется так, что в этот день решается «судьба», т.е. смерть, либо продолжение жизни. Благодаря как находчивости Андрея Прокофьевича, так и трудоспособности Шухова, бригада успеет немного согреться, а не проволоку тянет и себе зону строит под открытым небом. Детализируется каждый шаг и каждая мысль работающего героя, таким образом и ощущается его постоянное движение в ТЭЦ-е. В то же время, каторжники, торопящиеся на выход, называются «бегунами» и «бездельниками», так как они не закончили свою работу. Здесь снова реализуется точка зрения Шухова, который опаздывает, доделав свое дело. Однако и он обзывает молдавана, который спрятался от конвоира и сразу заснул от усталости, как объясняет конвоир: «Он, падло, на леса штукатурные залез, от меня прятался, а там угрелся и заснул». Создается новое сравнение, звучащее как народная поговорка: «Где зэк угреется, там и спит сразу». Молдован считается «беглецом», которых обычно расстреливают, однако в данном случае ему грозит менее жестокое наказание. По признаку его быстрого шага он уподобляется «мышонку» («Вобрал голову, бежит, как мышонок»).

На обратном пути в лагерь из-за долгих и повторных проверок кажется, что пропадает вечер, поэтому заключенные уже не торопятся, не делают «шире шаг». Такая медлительность на морозе будто спасает их жизнь (от «чистой» смерти), и возвращающиеся уподобляются воинам «с похода». Абсурдность ситуации состоит в том, что все говорят, мол, «домой идут». Однако к ужину бригада Шухова подбегает «рысцой», чтобы обогнать других. Это выражается посредством отсылки к «баснословному», сравнению: они радуются, как зайцы, что лягушек обогнали. На входе в лагерь всех шмонают, но в этот день не слишком тщательно: Шухову удастся пронести с собой ножовку. Маленькое счастье снова сближается с шагом: «бежал он легкий». Быстрый шаг позволяет герою также успеть к печке валенки сушить: «бегом к себе». Шухов обзывает старшего «сволочью», который всех выгоняет «как есть» на последнюю проверку. Обычно при этом все жмутся позади, в тепле, словно «зверехитрое племя», но в этот день Шухов первый выбегает на мороз, чтобы прикурить.

Мотив шага соотносится и стабаком, делающим лагерника почти счастливым (см. тепло и сытость: «Дым разошелся по голодному телу» Шухова). Герою надо еще сходить к латышу за самосадом к латышу, который продает его дорого и не набивает стакан. Но со своего счета герой может только купить мыло в ларьке. Шухов поэтому подрабатывает: стряпает что просят, а деньги прячет в вате. Кроме того, он оказывает услуги тем, кто может снабдить его если и не целой сигаретой, то окурками. Таков Цезарь. «Шакал» Фетюков надоедливо смотрит на него и просит дать докурить, однако бывший режиссер не терпит, чтобы его мысль перебивали, поэтому и отдает остаток сигареты Шухову.

Цезарь, регулярно получающий посылки, подсовывает подарки всем властям имеющим в лагере, поэтому лучше всех устраивается. Его шаги и жесты охарактеризованы также в соответствии его имени: в отличие от «снующих зек-ков», он ходит, «себя не роняя, размеренно». Таким образом, мотив шага нельзя рассматривать и вне его связи с посылкой и едой. Шухов в надежде на вознаграждение (получить добавку к своей скудной порции) предлагает Цезарю занять очередь в посылочной. В тамбуре холодно, но под крышей, поэтому очередь стоит до отбоя. Говорящий с презрением относится к тем, кто ее обгоняет: это – твердые лагерные «придурки» «ниже дерьма». Шухов не просит ничего послать ему, потому что щадит свою семью, понимая, что из посылки все самое ценное забирают. В этот раз, однако, счастливо выходит с посылкой Цезаря, потому что Шухов знает, что он и посылочному дает на руки. Герой и уподобляется «птице вольной», когда «выпорхивает» из тамбура.

Он и жалеет Цезаря с его незапрятанным добром, поэтому быстро («как белка») бежит к его койке сторожить посылку. При этом он ведет себя перед Цезарем достойно, в отличие от «звереподобных» заключенных: он «не был шакал», не намекал, что хлеб принес и очередь занимал. Однако, его фигура наделяется признаками ловкого зверя, когда он «ястребиными глазами лагерника» обегает содержимое посылки Цезаря, который в знак благодарности отдает ему свою порцию хлеба. Несмотря на то, что Шухов тайно желает большего, рад даже такой доли и ложно успокаивает себя, что вредно переполнять

желудок. То, что набралось столько хлеба, определяется как «жизнь» и герой распределяет его бережливо.

Тематическое поле «передвижения с помощью ног» включает в себя и движение с помехами. Дневальный в лагере именуется «Хромым», который посохом, как «шлагбаумом закрытым» не пускает каторжников в столовую, а непослушных «гвоздит». Он с его компанией («полкан»–собаки) и переименуется в «князя», так как с поварами дружит. Завстоловой говорящий также считает «гадом», а его голову уподобляет «тыкве». Причина неприязни в том, что у него руки-ноги «пружинные» и много сил для ударов, потому что они вместе с Хромым мясо едят, а у заключенных сил нет пробраться внутрь и они только толпятся, чтобы получить свою порцию баланды: в столовую «повалили, как снопы». Снующий Шухов также боится не успеть съесть горячую баланду.

Быстрый шаг сближается и с судьбой. В толкотне перед столовой «легкий» Гопчик в бегах (см. «гоп») уведомляет бригаду. Он уволакивает один поднос, поэтому называется «правильным» лагерником: «меньше как хлеборезом ему судьбы не прочат». Шухов, созвучно своей фамилии, также очень шустрый, выхватывает еще один поднос от того, кто «щуплей», а ждущему – «лапоть» в рот, чтобы не «зевал». Вместо фокусирования полного внимания на еде, герой и в этот раз торопится, чтобы добыть вторую, «закошенную» порцию. Он и получает одну лишнюю, которую называет «законной добычей», скрывая ее от Фетюкова. Подобно последнему, «шакалить» ходят и другие каторжники, которые сравниваются с «коршунами», налетающими на нечистые миски. Однако только у уважающего себя Шухова получается сегодня «праздник»: он и в обед и в ужин может съесть по две порции. Этот день исключительный еще и потому, что нет толпы перед столовой.

Итак, описанный день героя определен как «хороший». Он «счастливый» и потому, что не завершается в карцере. Шокирует же назначенное герою число дней заключения: 3653 плюс еще 3 из-за високосных лет. Кратко приводится причина попадания членов бригады в лагерь: каждый олицетворяет характерно событие в истории народов СССР, за причастность к которому сажали. Рассказ бригадира о причинах его заключения (он сын кулака), и о взаимной помощи людям подтверждает двойственность лагерной жизни Союза: как доказательство тому, что можно остаться человеком. Заключение Шухова в трудовой лагерь по статье 58 метафорически соотносится с шагами. В бригаде шутят, что Шухов одной «ногой» дома, так как близится его освобождение (срок кончат), но по закону может еще 10 лет отсидеть. Он в самом деле «босой» (без валенок сидит) – так реализуется метафора в акте действия.

Стоит обратить внимание и на созвучие отчества героя (Денисович) и слова, обозначающего время (день). Это соотношение наиболее наглядно раскрывается в заглавии повести и развертывается в ее тексте. В одном дне «шагающего» Ивана Денисовича заключается «судьба» героя, «счастливо» выжившего в лагере, и это дискурсивно оформляется в повести Солженицына.

Лагерь Кертеса:

Возможно, именно с этими концептами вступает в диалог и переосмысливает их Кертес, который пишет в «Без судьбы» о таких же эксцессах в трудовом лагере, как Солженицын (каторга, побои, голод, холод). Однако новая повествовательная перспектива от первого лица поражает еще сильнее (герой-подросток, черпающий свои знания из книг и детского мира, а говорящий словно он же, но не взрослый, не осмысляющий свой опыт). В результате такой инновации и получается, что единственно возможный собственный «шаг» после Освенцима – это написать роман о «счастье» лагерей. Именно в таком ключе и должны рассматриваться метафорические конструкции текста.

В самом начале сюжета приводится монолог дяди Лайоша, навязывающего герою (Дюри Кёвеша) необходимость достойного представления «еврейского сообщества». Значение «судьбы» становится предметом обсуждения между подростком и сестрами-близнецами. Стороны спорят о том, носит ли человек на себе печать отличия, или имеет ее в себе. Книжным примером служит Кёвешу юношеский роман Марка Твена «Принц и нищий», в котором также поднимается вопрос о наличии собственной судьбы, возможности поменяться судьбами или о предопределенности. Под таким углом зрения и освещается проблема жизненного пути, который необходимо пройти. В ходе описания длинного пути героя в Освенцим и обратно домой коренной метафорой осмысления того, что означает судьба, т.е. самого написания романа, становятся путь, дорога, шаг (в пространстве) и время. Таким образом, традиционное соотношение «путь – судьба» подвергается трансформации в процесс становления иной авторской субъектности.

Герой сначала воспринимает свою трудовую повинность как «привилегию». В этой связи и старые евреи спорят о том, на автобусе или трамвае лучше Кёвешу ездить на работу, совсем не задумываясь над тем, что это – первая станция на его пути в лагерь смерти. Транспортные средства служат вещной метафорой Холокоста, как способа доставки евреев и других жертв режима до конечного пункта назначения, так сказать, в иной мир. В самом начале этого пути ожидание в месте захвата и пересадки вызывает в подростке лишь скуку.

Добровольное отправление Кёвеша в лагерь объясняется помимо этого и его боязнью переполненности вагона следующего поезда (т.е. нехваткой «места для размышлений»). Герой, как и многие другие евреи, думает, что в трудовом лагере работа рассматривается как развлечение, возможность «увидеть мир», так «упорядоченность» в жизни. Все это представляется говорящим, как будто у героя имеется свободный выбор, и он может рационально принимать решения. Этим отодвигается на второй план настоящая ситуация, т.е. то, что у депортируемых вообще не имелось никакого другого выхода из положения.

Раввин также не в состоянии помочь своему народу. Он приводит мудрые слова об отказе от отрицания, о необходимости прохождении пути в согласии с Богом, однако произнесение его мысли «чистым и звонким голосом» противоположно способу и результату предмета такой речи: «он словно бы ненадолго

запнулся». Раввин сравнивает несогласие («отрицание») с «пустым» сердцем, «бесплодным» как «пустыня». В то же время согласие и смирение ведут к жертвенности. В этом наблюдается иное толкование судьбы евреев, как у дяди Лайоша. Предполагаемый раввином смысл путешествия реализуется в поездке, однако с обратным знаком, так как его встречает бессмысленная смерть. В этой связи впервые упоминаются шаги, сделанные евреями, в том числе и Кёвешем.

В описании прибытия и построения евреев в лагере смерти признаки шага, толпы сближаются с едой и животным миром. Такие сравнения в виду газовых камер становятся циничными. О размерах истребляемой массы людей, толпы, которая представлена словно непрекращающаяся атака, свидетельствует дальнейшее ее олицетворение в качестве поглощающего людей потока, который и «унес и поглотил» девушку, разлучив ее со спутником. Более того, говорящий определяет пеструю колонию как «шутовскую процессию», в отличие от аккуратной и безупречной немецкой местности. Такой контраст тем более поразителен, что читателю уже ясна участь (конец пути) этих людей, а Кёвеш как будто безразличен к ним. В таком же свете предстает и медосмотр, при котором толпа четко управляется: «Людской поток тек нескончаемой лентой, вливался в узкое русло, ускорился, потом, дойдя до врача, раздваивался».

В результате сильных, с предельной «точностью», ударов палок немцев, выстраивается порядок новых заключенных, «связанных одним ритмом». Колонна уподобляется «ниточной гусенице», т.е. детской игрушке, направляемой «в спичечный коробок». Это сравнение свидетельствует о том, как пытается подросток с помощью своего домашнего опыта осмыслить немислимое – в данном случае: насильственную придачу единого ритма толпе, шагающей к своей гибели. Говорящий уже размышляет о том, можно ли считать человеческим этот «механический», «профессиональный» порядок, олицетворяемый немцами? По сравнению с ними даже венгерские жандармы кажутся «шумными дилетантами». Поправки ребенком движения гусеницы несопоставимы с актами действия немцев: игра не причиняет боли и не ведет к смерти. По этой причине и следует осознание Кёвеша: «я – не то, что они».

Итак, судьба представляется в виде пути, преодолеваемого на поезде, который «движется к цели». После прибытия в трудовой лагерь, Кёвеш разочаровывается в смысле такого пути. С одной стороны, работа – медлительная и каторжная, а с другой, – быстрые изменения не позволяют человеку освоиться, т.е. осмыслить происходящее. Неизвестно, может быть именно такое отношение и помогает ему выжить в этих условиях. По мере потери надежды и сил на выживание, опускается и сам герой. Это метафоризируется так, будто он – «поезд», который «стал замедлять ход», а конечная остановка будет означать приближение его к смерти.

Метафора «шага – судьбы» реализуется как вещественно, так и в виде медленных и нетвердых шагов, поскольку Кёвеш спотыкается в выданных ему слишком больших ботинках. В трудовом лагере в Цейце из-за плохой погоды на деревянных башмаках Кёвеша (фамилия героя означает: «каменистый») затвердевает грязь, и они превращаются словно в цемент, в камень. Говорящий

уподобляет такое раскачивающееся движение игрушке «ванька-встанька», а нос ботинок – гондоле. Неприятности героя увеличиваются, когда у него начинается понос. Это в прямом смысле представляет собой главную проблему, связанную с шаганием.

Близиких к смерти людей и трупы из Цейца возвращают в Бухенвальд. Это сопоставляется с тем, как «отсылают отправителю письма, не нашедшие адресата», т.е. человек приравнивается к письму, а поезд становится этаким лодкой между мирами. После «временной смерти» героя возможность еще пожить придает положительный смысл всему, что относится к мечте в «прекрасном концлагере»: запаху дыма, испарениям («дружелюбные»), металлическому громоханию (сравниваемому с колокольным звоном детства), и даже баланде, которая вызывает из глаз «теплые капли». Неожиданность тропов в романе Кертеса контрастирует с традиционными коннотациями, присущими концентрационному лагерю.

Промежуток времени от начала пути героя в лагерь до его возвращения составляет ровно год. Антитеза между человеческой войной и оживляющейся природой наблюдается в том, как лес зеленеет и растет свежая трава, однако она покрывает ямы с трупами. Освобожденных пленных провожает домой коммунист дядя Миклош. Его слова и «новые» песни содержат клише: жизнь «должна идти своим чередом», они построят «новую родину». После лагеря бывшие заключенные шагают по дороге в шеренгах. Тело и шаги Кёвеша носят следы физических испытаний: он прихрамывает. Однако поезд теперь кажется ему «веселым» и место на ступени лестницы уже – терпимое.

Бессмысленный «порядок», бесчеловечные «правила» лагеря отражаются и на мирской жизни. Встречаемые граждане словно воплощают немецкий педантизм (их «церемонный тон», неподвижное лицо), когда стараются доказать, что Кёвеш не видел газовых камер. Абсурдность вопроса, однако, сталкивается с логичным ответом героя, что если бы он видел, то не мог бы оказаться здесь, живым. О таком же фальшивом отношении свидетельствует и эпизод в трамвае, в котором с героя требуют билет, а старуха-пассажирка отворачивается, услышав о том, что подросток был лагерником. К этому можно отнести и оформление документов для него.

Вместо долгого ожидания в администрации герой решает навестить семью Банди Цитрома. Метафоризация «не-забвения», потребности сохранения памяти, здесь получает развитие в ее предметной реализации: утверждается, что если память «не изменяет» ему, то герой быстро окажется на улице Незабудки (Nefelejcs). Напомним, что грустная песня Банди о родине воспринимается как красивая, сохраняющая память о ней, однако при этом не учитывается, какой грех совершила эта родина против ее сыновей. Это вызывает особую языковую игру в тексте романа. Говорящий утверждает, что Банди насвистывал песню, «словно забыл обо всем», однако он все время вспоминал свою родную улицу под названием Незабудка. В фигуре встречаемого на квартире ребенка Кёвеш узнает «раскосые глаза» своего бывшего товарища, жене которого он не может ничего сказать о судьбе мужа.

Воспоминания все-таки формулируются и в таком, кажущемся ненадежным повествовании «подростка», которое в итоге закрепляет след неизвестной судьбы человека. Кёвеш сначала отказывается рассказать свою историю журналисту, купившему ему билет в трамвае, так как тот старается рассказать о лагере своими словами. Однако эти слова слишком традиционны, шаблонны в лагерной прозе и не покрывают настоящий жизненный опыт. Кёвеш поэтому и отвечает только своими привычными оборотами речи: «само собой», «разумеется», которые именно своей абсурдностью и необычностью поражают слушателя. Теперь уже герой, повзрослевший в лагере, смотрит на «гражданских», включая журналиста, как на «детей», и боится еще своих новых слов: «если можно так выразиться». Говорящий ищет более соответствующую форму для выражения опыта – «взрослое» слово, «живую» метафору.

Такая избыточная, «окаменелая» фраза «лагерь – ад» подвергается Кёвешем (см. значение его фамилии) разоблачению. Журналист спрашивает героя о его опыте, но переживший его не может говорить об «аде», так как он знает лишь «лагерь». Говоря это, Кёвеш чертит «в пыли круги каблук ботинка», т.е. своим жестом он словно создает круги ада (ср. также «В круге первом» А.И. Солженицына). Согласно его утверждению, лагерь – это место, «где не соскучишься», и все определяется временем. Развивая эту мысль далее, герой (как трансфигурация субъекта текста) обнажает коренную метафору самого романа: т.е. шаги и ступени, которые на своем пути человек должен пройти, и лагерь (Освенцим) при этом представляется «чистой, аккуратной станцией»: ты «выполняешь каждое новое требование каждой новой ступени». Ужасы нельзя представить – это выражается не только в вербальной согласии журналиста, но и в жесте: он говорит это уже без сигареты. Пожалев его, Кёвеш демонстративно принимает слово «ад» вместо «концлагерь». Журналист отмечает «свежесть» речи подростка, однако он придает ей такой банальный смысл, что Кёвеш выбрасывает его визитку.

Нечто подобное происходит и в кругу старых евреев-знакомых. С их слов он узнает об «ужасе» того, что случилось дома, в Будапеште. Безумие исторических событий обозначается словом «пришло», что также вписывается в речь героя о шагах, так как все рухнуло сразу, без ступеней и необходимого времени для осмысления: «Лишь одно слово звучало очень часто, [...]: с его помощью они вводили каждый новый поворот, каждое новое изменение: "пришел" дом с желтой звездой, [...] „пришло" гетто». Этот «клубок путаных событий» определяется иносказательно как «неистовая оргия», лишаящая всех разума. Старики евреи, счастливо пережившие этот «безумный смерч», не понимают Кёвеша и характеризуются желанием прервать речь подростка – движением руки дяди Штейнера, которая обычно выходит из неподвижности, как «старая, осторожная летучая мышь».

В ответ на возмущение стариков Кёвеш хочет понимания того, что он больше, чем просто «невиновен». Если утверждать, что он только жертва, и есть свобода выбора, тогда выпавшая ему судьба обесмысливается и он действительно лишится ее. При этом он в новой метафоре ставит акцент на том,

что другие своим чужим, навязанным словом стараются отнять у него ее, точно так же, как внешние силы отбирали у людей жизнь: «Один железнодорожный состав» – «ожидание», «за это время ты подходишь к точке, где решается: сразу ли газ, или пока что есть еще шансы». Кёвеш утверждает, что шаги делаются самим человеком, как в Освенциме все «делали шаг за шагом», и называет себя «честным», потому что он по-своему достойно шагал, т.е. использовал каждый шанс на своем пути, чтобы выжить. Шаги теперь кажутся такими же бессмысленными, как и отсутствие шагов, то есть еврейская судьба. В результате высказывания Кёвеш доходит до утверждения, что человек и есть свои шаги, своя судьба.

Здесь раскрывается особый смысл заглавия романа «Без судьбы» на уровне героя: «теперь мне надо что-то делать с этой судьбой». А продолжением этой судьбы и становится новый смысл, реализуемый уже на другом уровне: акт письма, чтобы рассказать, написать, осмыслить эту судьбу, а не остаться без нее. Реализовать не-«окаменелость», включенную в фигуру и фамилию героя, означает сделать новый, главный шаг. То есть оформить историю – сохранить память обо всем, преодолев «подростковый» нарратив, дискурсивно, субъектом текста создать роман. Это представляется в тексте и в метафорическом образе. Кёвеш выходит из дома, и вечерняя улица напоминает ему «бесконечную» дорогу в Освенциме, куда отвез его поезд. Мирная улица, носящая как следы войны, так и надежду на продолжение жизни, заставляет героя осознать, что он должен делать дальше свои шаги и на своем пути встретить счастье. Это раскрывается в том, что вместо общепринятого слова «ужас» он должен говорить о «счастье» «у подножия труб крематориев» для характеристики лагеря, слово, которое может потрясти любого, однако именно оно – новое и собственное, личное.

Подводя итоги, можно утверждать, что мотивы и метафоры шага в повести Солженицына и романе Кертеса развертывают проблематику судьбы и счастья, порождая у обоих писателей лагерной прозы новые смыслы для универсальных тропов. В сопоставляемых произведениях мы рассматривали каждый шаг главных героев как в прямом, так и переносном значении. В результате анализа последующих друг за другом текстов мы можем прийти к выводу, что определенное сходство наблюдается в описании движения ног: топотав плохой обуви. Тропы и мотивы с шагами связаны и с каторжным трудом. Однако акцент делается у писателей на разных компонентах контекста, и, соответственно, метафоризация отличается. Шаги лагерников у Солженицына представляются в соотнесенности седой и другими формами выживания, означающими «судьбу» лагерников, например, табаком. Это позволяет и на тематическом уровне текста сблизить описания одного дня героя и его шагов к по возможности «счастливой» жизни в лагере, если о самом счастье ничего не сказано. Новаторство русского писателя наблюдается и в том, как он ставит в один ряд конкретные и иносказательные значения шагов. Основой смыслообразования в романе Кертеса также являются шаги, которые метафоризируют прохождение судьбы. И здесь упоминаются ботинки и погодные условия. В отличие от романа Солженицына однако к ним примыкают образы транспортных

средств. Различием является также образ колонны пленников в связи с едой, игрой и животным миром. Сам герой предстает неким поездом и его имя разворачивается в тексте романа. Метафоры дороги у Кертеса уникально связывают очень отдаленные смыслы. Таким образом, главным шагом становится оформление истории и приобретение судьбы посредством необычной постановки концепта счастья.

Библиография

- ВИНОКУР, Т.Г. [VINOKUR, T.G.] 1965: О языке и стиле повести А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» // Вопросы культуры речи. Вып. 6 [About the language and style of the story "One day of Ivan Denisovich" by A.I. Solženicyn // Voprosy kul'tury reči. Issue 6.], 16–32.
- ВОЗНЕСЕНСКАЯ, Т. Д. [VOZNESENKAĀ, T.D.] 1999: Лагерный мир Александра Солженицына: тема, жанр, смысл // Литературное обозрение [The camp world of Alexander Solženicyn: topic, genre, meaning // Literaturnoe obozrenie], 1999/1. 20 – 24.
- КЕРТЕС, И. [KERTÉSZ, I.] 2004: Без судьбы. (пер. Ю. Гусева.) Москва, Текст [Fatelessness (translated by Ū. Gusev) Moscow, Tekst] // http://loveread.ec/read_book.php?id=39018&p=1 Дата обращения: 10.03.2021.
- СОЛЖЕНИЦЫН, А.И. [SOLŽENICYN, A.I.] 2010: Один день Ивана Денисовича. Москва, ЭКСМО [One day of Ivan Denisovich. Moscow, EKSMO] // <http://www.lib.ru/PROZA/SOLZHENICYN/ivandenisych.txt> Дата обращения: 10.03.2021.
- ТЕМПЕСТ, Р. [TEMPEST, R.] 1993: Герой как свидетель. Мифопоэтика А. Солженицына // Звезда [A hero as a witness. Mythopoetics of A. Solženicyn // Zvezda], 1993/10. 181–191.
- УРМАНОВ, А.В. [URMANOV, A.V.] 2003: «Один день Ивана Денисовича» как зеркало эпохи ГУЛАГа // «Один день Ивана Денисовича» А.И. Солженицына: Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст: Сб. науч. ст. / Под ред. А.В. Урманова. Благовещенск, Издательство БГПУ ["One Day of Ivan Denisovich" as a Mirror of the Gulag Era // "One Day of Ivan Denisovich" by A.I. Solženicyn: The Artistic World. Poetics. Cultural context: Collection of scientific articles / Ed. A.V. Urmanov. Blagovešensk, BGPU Publishing House], 37–77.
- БОJTÁR, Е. 2003: Sziszüphosz téli utazása // «2000». 2003. január. 40–46 [The winter trip of Sisyphus // «2000». January 2003. 40–46].
- ERDÖDY, Е. 2008: Kertész Imre. Budapest, Balassi.
- FÖLDÉNYI, F.L. 2007: “Az irodalom gyanúba keveredett”: Kertész Imre szótár. Budapest, Magvető Kiadó [“Literature fell under suspicion”: Imre Kertész dictionary. Budapest, Magvető Publishing House].
- HELLER, Á. 2002: A Sorstalanságról – húsz év után. // Múlt és Jövő [About Fatelessness – after twenty years. // Past and future], 2002/4, 4–13.
- KISANTAL, T. 2009: Túlélő történetek. Budapest, Kijarat [Surviving stories. Budapest, Kijarat].
- MENYHÉRT, A. 2008: A kilátástalanság belátása – a belátás kilátástalansága. // Menyhért A. Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom. Budapest, Ráció [Realisation of the lack of prospects – lack of prospect of the understanding. // Menyhért A. To say the unspeakable. Trauma and literature. Budapest, Ráció], 61–101.

- MOLNÁR, G.T. 1996: Fikcióalkotás és történelemszemlélet [Fiction creation and history] // Alföld, 1996/8. 57–71.
- VÁRI, GY. 2003: Kertész Imre. Buchenwald fölött az ég. Budapest, Kijárat [Imre Kertész. The sky over Buchenwald. Budapest, Kijárat].

Ангелика МОЛНАР
Дебреценский университет
Дебрецен, Венгрия
molnar.angelika@arts.unideb.hu

Наталия НЯГОЛОВА

**ГЕНДЕР И ПРОСТРАНСТВО В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО
(«ДОРОГИ В НИКУДА» БОГОМИЛА РАЙНОВА
И «БЕЛАЯ КОМНАТА» МЕТОДИ АНДОНОВА)**

**Gender and space in literature and cinema
(Bogomil Rainov's *Roads to Nowhere*
and Metodi Andonov's *A White Room*)**

Abstract

The paper discusses the structural link between gender and fictional space in Bogomil Rainov's short story *Roads to Nowhere* (1966) and its film adaptation, Metodi Andonov's *A White Room* (1968). The transformations of the original text are traced via several semantic oppositions (masculine vs. feminine, rational vs. emotional, and order vs. chaos) and the influence of two aesthetic paradigms, noir and the existentialist "new wave". These transformations are interpreted in the socio-cultural context of the Bulgarian "thaw" with its quest for the marginal, regional, and personal alternatives within the socialist system.

Keywords: *gender, topos, "thaw", poetics, existentialism*

Повесть «Дороги в никуда» (1966) выглядит несколько необычно в контексте творчества Богомила Райнова. Райнов дебютирует в 40-х годах двумя книгами стихов, которые своим модернистским урбанизмом вполне вписываются в поэтическую парадигму болгарской поэзии этого десятилетия. Однако в середине 40-х годов он делает резкий поворот в сторону идеологической стилистики в поэме «Сталин» (1944) и книге стихов «Стихотворения» (1949). С конца 40-х до 1989 года личность Райнова прочно связывается с утверждением соцреализма в болгарской литературе, хотя, навязывая другим авторам верность этому методу, сам писатель разрешал себе «отклонения» от соцреалистического канона, проявлявшиеся в основном в его так называемых «шпионских романах».

В повести «Дороги в никуда» писатель передает сюжетику эпохи «оттепели» с ее вниманием к психологическим проблемам личности, о чем пишут почти все исследователи данного произведения. Светлозар Игов определяет повесть как «трагическую» и «пессимистическую» [ИГОВ 2008], а Надежда Стоянова считает образ «дороги в никуда» – характерной метафорой болгарских 60-х [СТОЯНОВА 2013: 24]. Однако поэтика «оттепели» проявляется в повести Райнова скорее на уровне сюжета и идеологического подтекста. Борьба творческого человека и университетского преподавателя Петра Александрова с догматическими взглядами сталинизма в лице его коллеги Стоева представлена как межличностный поединок, а не как общая проблема социальной системы. И этот поединок, разрушающий жизнь Александрова, имеет пессимис-



тический финал, победа в нем будет за Стоевым. В основе повести лежит философская оппозиция «порядок-хаос» (напомним, что сам Райнов закончил Философский факультет Софийского университета), которая на уровне фабулы разворачивается как конфликт между рациональным и эмоциональным, а в профессиональной сфере героев выглядит как господство «психологии разума» и отрицание «психологии чувств». Повесть не разоблачает соцсистему в целом, она громит врага нового типа периода «оттепели», соответствующего «антибюрократическому оттепельному мифу», по определению В. Семерчука [СЕМЕРЧУК 2002: 129]. В повести Райнова Стоев представлен как частное проявление отдельных недостатков социальности.

Спустя два года режиссер Методи Андонов экранизирует повесть Райнова. Андонов – один из «прославленной четверки» 60-х, который в период болгарской «оттепели» ставит вместе с Вили Цанковым, Леоном Даниелем и Юлией Огняновой на бургаской сцене первые модернистские спектакли. Несмотря на художественную новизну повести, она остается в границах дозволенного в силу пропаганды диалектического материализма и неприятия иных философско-идеологических систем. Именно этот «монизм» в фильме Андонова сильно редуцирован, а сама картина богата экспериментами в области киноязыка. Фрагментарная фабула, субъективный модус я-повествования здесь сохраняются, но режиссер убирает почти всю историческую конкретику повести, почти все моменты, демонстрирующие разгром «нематериалистических учений» в биографии героя (бергсонианства, христианской этики), ставя в центр конфликта двух оппонентов критической статьи о фрейдизме. В редуцированном виде, всего несколькими кадрами, представлено антифашистское прошлое Александрова.

Заглавие фильма «Белая комната» (1968) подчеркивает особую роль художественного пространства картины. Интересно, что фильм получился настолько модернистским, что был запрещен цензурой, а несколько месяцев спустя его выход на экран становится возможным, благодаря личному вмешательству Тодора Живкова. Исследователь восточно-европейского кинематографа Антонин Лим отмечает, что фильм «Белая комната» остается на поверхности сложных проблем, которые намного радикальнее поставлены в польском кинематографе 70-х годов [ЛИМ 2005]. Однако спустя столетия после создания повести и фильма, произведение Богомила Райнова благополучно забыто, а фильм Методи Андонова вошел в болгарский кинематографический канон второй половины XX века.

В чем секрет столь разной судьбы двух произведений? Думается, ответ на этот вопрос связан с их принадлежностью к разным эстетическим парадигмам. Поэтика Райнова в большей части его творчества несет некий внешний «шик Запада», восходящий к массовой культуре 40-х и 50-х годов. С особенностями масскультуры писатель был хорошо знаком, и он не раз критически ее анализирует (напомним о двух книгах Райнова, посвященных данной проблеме: «Против искусства империализма», 1953 и «Черный роман», 1970). За три года до повести Райнов пишет детективный роман «Инспектор и ночь» (1963), который был сразу экранизирован Рангелом Вылчановым, а через год

после выхода повести «Дороги в никуда», издается первый из «шпионских романов» Райнова «Господин Никто». В обоих произведениях Райнов обращается к поэтике «романов-нуар» и в частности к их разновидности так называемого «крутого детектива». Несмотря на отсутствие детективного сюжета, в повести «Дороги в никуда» также присутствуют черты данной поэтики.

Напомним, что американский детектив «нуар» появляется в литературе 30-х годов как реакция на Великую депрессию, а в кино 40-х и 50-х он отражает антигуманность военных лет. К 30-м годам относится и появление в американской литературе «крутого детектива» – разновидности «нуара». Его главный герой – циничский пораженец, но у него обнаруживаются «высокие» аналоги в прозе Хэмингуэя и Дос Пассоса. В конце 60-х и начале 70-х годов возрождается интерес к «мрачной стилистике» нуара, к сардонизму и социальному критицизму, о чем пишет в 1972 году Пол Шредер [ШРЕДЕР 2011]. Поэтика «нуара» и в частности «крутого детектива» держится, по наблюдениям И. Кудряшова, на трех структурно-семантических «китах» – ностальгия, город и герой. Изображение города приобретает в нуаре признаки символического пространства «инерции, материальной силы, мешающей или очаровывающей (соблазном зла), способной довести до отчаяния и безвыходности» [КУДРЯШОВ 2015].

Доминантность и сложность «крутого» героя, который всегда одинок и раздвоен, который всегда остается «один на один с своим прошлым», который в некотором роде скептик и циник, особенно ярко проявляется в его отношениях с женщинами. Несмотря на его страстность и решительность, эти отношения отмечены некоторой отстраненностью. А все женские образы на его пути сводятся к модели «femme fatale». Образ роковой женщины в нуаре декоративна и имеет лишь одну функцию – символизировать тупик, с которым сталкивается герой [КУДРЯШОВ 2015]. Поэтика нуара в плане гендерной проблематики можно определить как поэтику «мачизма». Гендерная модель в повести Райнова сильно напоминает гендерную модель нуара. В ней психологизации подвергаются только образы мужчин, а женский образ всегда остается на уровне актанта, «говорящего» непреодолимого препятствия, олицетворения обстоятельств, и в этом чувствуется родство героинь Райнова с типологией «femme fatale». Действие повести развивается на фоне болгарской столицы, и София представлена несколькими довольно необычными для соцреалистического хронотопа пространствами – мрачными городскими квартирами, руинами разбомбленных городских домов, баров, ресторанов и безлюдных скверов, которые восходят к пространственной модели нуара. Даже в помещениях Софийского университета царит атмосфера полумрака, уныния и застоя.

Идейные столкновения, психологические и моральные кризисы в повести – удел мужчин. Женщина представлена как существо без психических терзаний, легко адаптирующееся к мужскому миру и являющееся громоздким, но неизбежным дополнением к сложной жизни мужчины. Три женщины в жизни Петра Александрова в повести вполне вписываются в данную схему изображения. Все они – роковые женщины в судьбе героя, встречу с которыми невозможно избежать и которые часто характеризуются с точки зрения внешней



привлекательности. Некоторое исключение представляет Саша, но это объясняется ее недостаточной женственностью в реплике Василя: «твоя плоская как доска» и в размышлениях Александрова о супруге как о добром друге и советчике, а не как о страстной любовнице. Самое главное «неженское» качество Саши – умение создавать порядок вокруг себя, даже после ее похорон, муж смотрит на аккуратно развешенные платья Саши и этот образ рождает в его душе тяжелое чувство потери.

Несимметрическая гендерная модель отражается и на уровне художественного пространства. В хронотопе Нового времени символом маскулинного статуса в искусстве становится пространство кабинета. Кабинет как художественный топос – открытие европейского Просвещения с его апофеозом рациональной мощи человека. Литературная знаковость кабинета усложняется на рубеже XIX и XX вв. Он изображается как убежище, «панцирь», выражающие одиночество, отчужденность, психологический герметизм сознания героя (Флобер, Мопассан), а в новой европейской драме кабинет становится семиотическим сигналом кризиса маскулинности (Ибсен) [НЯГОЛОВА 2013: 31–32].

В повести «Дороги в никуда» кабинетные топосы присутствуют неоднократно – это кабинет высокопоставленного лица, кабинет Гешева, жилище-кабинет Стоева и наконец кабинет самого Петра Александрова. Данные локусы представлены клишированным предметным составом: письменный стол, настольная лампа, стул, кресло. Чаще всего это полутемные и тихие помещения, в описании которых иногда появляются книги и портреты. Главная их особенность – строгость и порядок. Это пространство спартанцев, демагогов и тайных маниаков. Это пространства самодостаточного бытия мужчин, имеющих свои цели и установленный годами образ жизни. Идеологические позиции Стоева и Александрова проявляются на уровне художественной предметности. Их маркируют портрет Сталина в интерьере мансарды Стоева, от которого в конце повести остается лишь светлое пятно на стене, и «уродливый бюстик Ленина», который «от бронзирования приобрел неприятный цвет латунной ручки» и который Петр засунул в шкаф вместе с остальными ненужными вещами. Оба предмета демонстрируют противоположное отношение героев не только к коммунистической идее, но к идее вообще – догматическое и фетишистское у Стоева и творческое и нравственное у Александрова.

В фильме из развернутой кабинетной цепи повести выпадает кабинет начальника полиции 40-х годов Николы Гешева. Зато особые коннотации приобретает кабинет «высокопоставленного лица», появляющегося в начале и в конце фильма. Он метафорическим образом «поглощает» своего обитателя: и Александров во сне, и Васил наяву, после смерти героя, разговаривают с человеческой фигурой без лица, сидящей за огромным письменным столом в кабинете. Решение данных сцен напоминает о безнадежных сюжетах Гоголя, об абсурдистской фантастике, клеймящей бесчеловечную иерархию самых разных империй и эпох.

Из женщин только Рина связывается с определенным локусом. Но это чужая комната, предоставленная богатой родственницей, а ее функции совсем не

напоминают о художественной семантике мужского кабинета, а скорее соответствуют семиотике будуара из поэтики массовой сентиментальной литературы XVIII – XX вв. В работе, посвященной специфике художественного пространства в романах Кребийона-сына, Наталья Пахсарьян, отмечает, что «в романах данного типа будуары, ложи, укромные уголки и др. несут символическое значение, являясь не только условием, но и выражением телесной близости; они могут быть даже истолкованы как аллегория тела» [ПАХСАРЬЯН 2017: 79]. В этом смысле будуар как сугубо женское помещение становится пространственно-вещной проекцией именно телесной сущности женщины, а кабинет, как раз наоборот, акцентирует интеллектуально-духовную сторону жизни мужчин и таким образом превращается в материальный эквивалент их личности. Чердачная комнатка Рины – любовное гнездышко для недолгой любви героев. Она семантически связана с сентиментальной сюжетикой чувственной близости, своей укромностью и характеристикой «позалоченности» барочной мебели и рамы большого трюмо. Единственная функциональная характеристика комнаты Рины в повести – беспорядок. Просыпаясь после любовной ночи, Александров видит разбросанную повсюду одежду и белье Рины, валяющиеся на коврик дорогие туфельки. Такой беспорядок будет создавать в его собственном кабинете Мила во время своих приходов. И этот беспорядок имеет подчеркнута телесные черты – «чулки и белье на письменном столе, окурки со следами губной помады в чернильнице, плотский запах духов «Сирень» и женского тела» [РАЙНОВ 1967: 71]. Таким образом изображение кабинета и будуара противопоставляются в плане основной оппозиции повести «разум – чувственность», «логика – эмоциональность», «порядок – хаос».

В фильме Андонова облик Стоева изменен. Из «спокойного коротышки» в повести он преобразуется в элегантного стратега, тем более что Андонов приглашает на эту роль одного из самых «европейских» актеров тех времен Георгия Черкелова. Стоев в фильме не представлен как обитатель аскетической мансарды, а располагается в солидном университетском кабинете, и это говорит о всемогущем и институционализированном статусе героя. Именно на фоне массивной мебели и мягких кресел, среди фикусов, толстых ковров и звенящих телефонов в кабинете Стоева появляется уродливый бюстик Ленина, и он еретическим образом связывается со светлым пятном на стене, которое напоминает о спрятанном портрете Сталина.

В фильме из жизни главного героя исчезает не только роман-утешение с Милой, но и пространство кабинета, присутствующего всего в нескольких кадрах супружеского бытия персонажей. Зато его место занимает белая больничная палата как символическое пространство хаоса и человеческой ничтожности.

Ряд исследователей поэтики «нуара» отмечают ее связь с европейским экзистенциализмом, воспринимая течение экзистенциалистов как своеобразную «квинтэссенцию неонуара» [ПУШКИН 2016: 29]. Андонов активно пользуется в своем фильме этой связью, превращая эпатажную атмосферу и пессимистическую интонацию повести Райнова в флюидный метафорический кинонарратив о драме невозможности выживания и невмешательства абсурдного героя

экзистенциалистского типа. Личная свобода для Александрова в фильме является единственной основой его моральных ценностей в духе философии Сартра и Камю. Борьба героя представлена как цепь внутренних дилемм, которые не получают разрешения, а превращаются в лавину, уничтожающую его душевное равновесие. И эти дилеммы, в отличие от повести, обусловлены не внешними обстоятельствами, а личностным выбором. При таком повороте визуальный ряд фильма меняет свои акценты. Дисгармоничность в картине становится принципом, отраженным не только на уровне топографии и организации вещного мира, а интерпретируется как изначальная вселенская стихия, управляющая даже погодой (нескончаемая зима за окном больничной палаты). Это уже не сюжетика и стилистика болгарских 60-х с их поисками маргинальных, региональных, личностных альтернатив в рамках соцсистемы, это «оцепенение и растерянность перед абсолютной пустотой бытия» [ПОГРЕБНЯК 2013: 131] из фильмов французской «новой волны». Соппротивление Александрова законам окружающей реальности, «аблятивусу абсолютусу» текущей жизни, ставит его в один ряд с героями Годара, лишенными жесткой политической позиции, представленными средствами «черно-белого кинематографического аскетизма», потерявшими надежду обрести смысл в пределах социума и границах собственного мира.

Библиография

- ИГОВ, С. [IGOV, S.] 2008: Два стари нови романа [Two old new novels]. Liternet, 03.04.2008 // <https://litenet.bg/publish/sigov/dva.htm> (Дата обращения 24.03.2021).
- КУДРЯШОВ, И. [KUDRÁŠOV, I.] 2015: Философия нуара: Ностальгия, город, герой, Сигма [Noir Philosophy: Nostalgia, City, Hero, Sigma]. 31.05.2015. // www.syg.ma/@ivan-kudriashov/filosofii-nuara-nostalghii-ghorod-ghieroi (Дата обращения 23.03.2021).
- ЛИМ, А. [LIM, A.] 2005: Важнейшее искусство. Восточноевропейское кино после 1945 года, Киноведческие записки, 71 [The most important art. Eastern European cinema after 1945, Film Studies Notes, 71] // www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/336/ (Дата обращения 23.03.2021).
- НЯГОЛОВА, Н. [NĀGOLOVA, N.] 2013: Семиотика кабинета в русском романе второй половины XIX века [Semiotics of the Cabinet in the Russian Novel of the Second Half of the 19th Century], Folia Litteraria Rossica, Lodz, 31–43.
- ПАХСАРЬЯН, Н.Т. [PAHSAR'ĀN, N.T.] 2017: Специфика художественного пространства в романах Кребийона-сына [The specificity of artistic space in the novels of Crebillon the son], Studia Litterarum, 1: 2017, т.2, 76–89. DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-1-76-89.
- ПОГРЕБНЯК, Г.П. [POGREBNĀK, G.P.] 2013: Французский кинематограф «новой волны», Вестник Полоцкого государственного университета, Серия Е, Педагогические науки. Культурология [French cinema "new wave", Bulletin of Polock State University, Series E, Pedagogical sciences. Culturology], № 15, 129–133.
- ПУШКИН, С.А. [PUŠKIN, S.A.] 2016: Экзистенциализм как квинтэссенция неонуара, Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Философские науки [Existentialism as the quintessence of neo noir, Bulletin of the Vătka State Humanitarian University. Philosophical Sciences], 1: 29–35.



- РАЙНОВ, Б. [RAJNOV, B.] 1967: Дороги в никуда, София: Издательство литературы на иностранных языках [Roads to Nowhere, Sofia: Publishing House of Literature in Foreign Languages].
- СЕМЕРЧУК, В. [SEMERČUK, V.] 2002: «Смена вех» на исходе «оттепели», Кинематограф оттепели: К 100-летию мирового кино. Т. 2. Москва: Материк [“Change of Landmarks” at the End of the “Thaw”, Cinematography of the Thaw: Commemorating the 100th Anniversary of World Cinema. Vol. 2. Moscow: Continent], 120–159.
- СТОЯНОВА, Н. [STOĀNOVA, N.] 2013: Образы и употреби на времето в българската литература (Върху поезия и белетристика от 20-те и 30-те години на XX век), Автореферат на дисертация за присъждане на научн. и образов. степен «доктор», София: СУ «Св. Климент Охридски» [Images and Uses of Time in Bulgarian Literature (On Poetry and Fiction from the 1920s and 1930s), Abstract of a dissertation for the award of a scientific and images. degree "Doctor", Sofia: Sofia University "St. Kliment Ohridski"].
- ШРЕДЕР, П. [ŠREDER, P.] 2011: Заметки о фильме нуар, Сеанс [Film Noir Notes, Seance], 15. 02. 2011 // www.seance.ru/articles/noir-notes/ (Дата обращения 23.03.2021).

Наталия НЯГОЛОВА
Кафедра русистики
Великотырновский университет
Велико-Тырново, Болгария
Кафедра славянской филологии
МГУ им. М. В. Ломоносова
Москва, Россия
nniagolova@abv.bg
ORCID ID: 0000-0001-5535-7224



Ольга НОВИКОВА

ЖЕНСКАЯ ПРОЗА: ПРОШЛОЕ, НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ**Women's prose: past, present and future****Abstract**

The very expression "women's prose" in Russian literary discourse is debatable, since even many female writers refuse to identify themselves as such. A woman writer has all the rights of a writer, but she also has the additional right to self-identify as a representative of "women's prose". Women's prose requires a dual research perspective: looking at it as an integral part of fiction and identifying the specific features of works created by women writers.

During the period of perestroika (in the late 1980s), women's activity in Russian prose increased, and L. Petrushevskaya and T. Tolstaya came to the forefront of literary life. An important milestone in the awareness of the specifics of women's prose was the series *Women's Handwriting* by the publishing house Vagrius. A characteristic trend in the development of modern Russian women's prose is the democratization of artistic thinking and language, the attraction of high prose to the mainstream, to mass nature, and the feeling of accessibility. In this regard, the paper examines prose by V. Tokareva, O. Slavnikova, D. Rubina, M. Stepanova, N. Abgaryan, G. Yakhina and others.

Keywords: *women's prose, gender, elitism, fiction, mass culture*

Само выражение «женская проза» в русском литературном дискурсе несет в себе заряд дискуссионности. Пока еще рано говорить о том, что в России полностью преодолен сексизм, и легендарная фраза из репертуара Аркадия Райкина «Женщина – друг человека» является «мемом» не только советского прошлого. И сегодня можно услышать из уст носителей маскулинного мышления: «Я женскую прозу не читаю». Это в свою очередь вызывает защитную реакцию женщин-писательниц, категорически отказывающихся от отнесения их произведений к «женской прозе».

Невозможно спорить с теми, кто заявляет: проза не делится на мужскую и женскую. Так вопрос, в общем, и не стоит. Такого явления, как «мужская проза», по-видимому, не существует: во всяком случае попыток его описать на материале русской литературы не предпринималось. Литература как таковая едина, и женщины-прозаики не должны подвергаться какой-либо дискриминации. Женщина-писатель обладает всеми правами писателя как такового. Но при этом у нее есть дополнительное право на самоидентификацию в качестве представительницы «женской прозы». Именно право, а не обязанность. По этому поводу на одной телевизионной дискуссии ее участником цитировался диалог из «Мастера и Маргариты»:



- Прелесть моя – начал нежно Коровьев.
- Я не прелесть, – перебила его гражданка.
- О, как это жалко, – разочарованно сказал Коровьев и продолжал: – Ну, что ж, если вам не угодно быть прелестью, что было бы весьма приятно, можете не быть ею.

Выступившая следом Ольга Славникова, поняв иронию, заявила, однако, с полной серьезностью: «Мне неуютно быть прелестью». То есть она тем самым отказалась от самоидентификации в качестве представитель «женской прозы». Есть и другие сторонницы такой позиции. Вместе с тем есть писательницы, принимающие саму идею женской прозы, и есть исследователи литературы в гендерном аспекте.

Нам представляется, что женская проза требует двойного исследовательского зрения. Во-первых, это взгляд на данное явление как на неотъемлемую часть художественной прозы. Во-вторых, это выявление специфических особенностей произведений, созданных писателями-женщинами. Сопряжение этих двух подходов может дать ясную картину. При этом мы остаемся в рамках традиционного литературоведческого мышления, не превращая половую идентичность в основной признак. Нам представляется, что выдвижение гендерного принципа на первый план ведет к чрезмерной схематизации и утрате общего эстетического знаменателя во взгляде на развитие современной прозы. Так, например, отнесение Татьяны Толстой к «андрогинному» типу, Людмилы Улицкой – к «феминному» типу, а Людмилы Петрушевской к некоей «аннигиляционной» разновидности с виду эффектно и стройно, но весьма расходится с литературной фактурой [ПУШКАРЬ 2007]. Последнее из появившихся произведений Т. Толстой – рассказ «Легкие миры», написанный от первого лица, – проникнут ощущением незащищенной женственности, пасующей перед бессмысленной мужской агрессией. Людмила Улицкая и в «Зеленом шатре», и в «Лестнице Якова» умело воссоздает мужское самосознание. А Людмила Петрушевская успешно творит синтез женского и мужского миров без их взаимоуничтожения. Гендерная идентичность взаимодействует с эстетической, но не должна ее полностью подменять. Иначе гендерный подход рискует превратиться в такую же идеологическую абстракцию, какой был некогда «социально-классовый» подход.

Женское литературное движение набирает силу. Если раньше говорили о каких-то национально окрашенных периодах мировой литературы: был русский период – Достоевский, Чехов, Толстой, бывал американский период – Хемингуэй, Фолкнер и др. латино-американский – Гарсиа Маркес и др., то сейчас, как многие считают, наступает женский период. Не случайно, кстати, что Гарсиа Маркес – пожалуй, самый общепризнанный литературный авторитет минувшего столетия, говорил о женщинах: «Мне совершенно ясно – они правят миром».

Если взять лауреатов Нобелевской премии, то начиная с 1991 года, когда премию получила Надин Гордимер, и до наших дней, женщины-писательницы были премированы десять раз, за весь предыдущий период существования премии с 1901 до 1990 года – шесть раз. В 2015 году премию получила Светлана

Алексиевич, гражданка Белоруссии, но книги написаны на русском, и мы вправе считать ее представителем русской литературы. И ее первая книга о женщинах на войне «У войны не женское лицо» явилась важным толчком к осмыслению самого феномена войны.

Любая пишущая женщина может идентифицировать себя двояко: она может считать себя просто писателем, без гендерной определенности, а может считать еще себя и женщиной-писателем. Но если говорить не о статусе женщины-литератора, а собственно о природе творчества, о веществе прозы, то в той части большой литературы, которую создают писатели-женщины, есть все те признаки, все те элементы, которые есть в литературе вообще. Никаких недостатков у женского письма по сравнению с мужским нет, но зато есть специфические элементы, которые в литературу приносят женщины. Например, особенная наблюдательность и склонность к деталям. Даниил Гранин, один из авторов «Блокадной книги» (созданной совместно с А. Адамовичем на основе рассказов блокадников), отмечал, что более ценный материал авторам поставляли женщины, которых они расспрашивали. Женщины всегда точны и конкретны, а мужчины мыслят слишком «глобально». Может быть, вот эта конкретность, прицельность и отличает женскую прозу не в меньшей степени, чем интерес к любовно-семейной тематике. Примерно об этом говорила 5 марта 2021 года в программе «Линия жизни» канала «Культура» известный издатель Елена Шубина, которая систематически выпускает женскую прозу в своей редакции издательства АСТ.

Где берет свое историческое начало российская женская проза? Слово «писательница» утвердилось в XIX веке, его можно найти в Словаре Даля с таким примером употребления: «В последнее время у нас явилось много писательниц». Однако едва ли Евдокия Ростопчина, Юлия Жадовская или Надежда Хвощинская воспринимаются сегодня как предшественницы Людмилы Улицкой и Дины Рубиной. Более отчетлива связь современной женской прозы с традицией Серебряного века, описанной в работах Марии Михайловой: З. Гиппиус, Л. Зиновьевой-Аннибал [МИХАЙЛОВА 1996]. Востребован оказался беллетристический опыт Лидии Чарской, чьи произведения переизданы в наше время.

Женская беллетристика развивалась и в советское время, но испытала слишком сильную идеологическую деформацию. Так, произведения несомненно одаренной Веры Пановой на сегодняшний взгляд недостаточно правдивы и глубоки. А романы, скажем, Веры Кетлинской и Антонины Коптяевой представляют интерес только для исследователей тоталитарной литературы советского периода.

Думается, подлинные истоки современной женской прозы стоит искать в творчестве Лидии Чуковской (1907 – 1996), Евгении Гинзбург (1904–1977) и И. Грековой (1907–2002).

Л. Чуковская оказалась автором первого произведения о сталинских репрессиях. Это повесть «Софья Петровна». Ее муж был репрессирован и погиб, и она всю боль вложила в эту повесть. Л. Чуковская дружила с Ахматовой и записала разговоры с ней. Ахматова ценила феноменальную память Чуковской. Не на бумаге, а именно в памяти Лидии Корнеевны хранилась ахматовский «Реквием».

Ахматова иногда говорила: «Я хочу проверить кассу», и Лидия Корнеевна читала ей вслух «Реквием». Написанные Л. Чуковской «Записки об Анне Ахматовой» – не только важнейший исторический документ, но и познавательно, эмоционально насыщенное произведение в жанре «нон-фикшн».

Евгения Гинзбург. Она знаменита не только тем, что она мать Василия Аксенова, но и как автор хроники «Крутой маршрут» о ее пребывании в заключении во время сталинских репрессий. Спектакль по этой книге, поставленный Галиной Волчек в «Современнике», стал большим событием в отечественной культуре: женская трагедия стала выразительным воплощением трагедии общенародной.

И. Грекова (Е.С. Вентцель), в отличие от Чуковской и Гинзбург, печаталась в советское время (в том числе в «Новом мире» Твардовского), но самые «красивые» ее произведения, в том числе роман «Свежо предание» о судьбах евреев в сталинское время, увидели свет только после перестройки.

В годы перестройки с особенной силой актуализировалась женская и женственная активность в русской прозе. В конце 80-х годов на авансцену литературы выходит Людмила Петрушевская. До этого она была полузапрещенной. Пьесы ее шли, в частности, Роман Виктюк поставил в Студенческом театре МГУ «Уроки музыки», но в перестройку стала появляться в толстых журналах ее проза, вышло множество книг. Беспощадный реализм, точное воспроизведение речи персонажей, и вместе с тем какой-то оттенок фантастичности, неполной реальности происходящего. Фантастическое рождается из самой обыденности.

Такой же мир у писательницы более младшего поколения Татьяны Толстой. Ее творческий багаж – совокупность рассказов и роман «Кысь», вышедший в конце прошлого столетия (к этому добавляется эссеистика и блогерская деятельность). Многокрасочное, пластичное письмо, элегантная фраза и привкус фантастичности реального. Она нашла себя в сетевом пространстве. Пишет редко, но едко.

Виктория Токарева, начинавшая с новелл, которые близки к тому, что было потом у Толстой, Петрушевской. Первая книга называлась «О том, чего не было». В дальнейшем она сдвинулась в сторону беллетристики и приобрела широкого читателя.

Ольга Славникова, автор многих романов. Наиболее обсуждаемым ее произведением стал роман «Прыжок в длину». Произведение с символическим сюжетом, которое ставит вопрос: а надо ли делать людям добро? Вся христианская культура однозначно отвечает на этот вопрос – надо, но Славникова строит гипотезу на основе крылатого выражения «Благими намерениями выложена дорога в ад».

Важной вехой в осознании специфики женской прозы была в свое время серия «Женский почерк» в издательстве «Вагриус». У серии был новаторский дизайн художника Андрея Бондаренко: фотопортрет автора был разрезан пополам и дан на фоне реального почерка данной писательницы. Удачная метафора: женский почерк. Там выходили и зарубежные писательницы, но в основном русские.

Вышла в этой серии и моя книга «Женский роман. Мужской роман». Женский роман – название игровое, ироничное. Реальная тема – феноменология женственности, которую я исследую и во всех своих последующих романах и рассказах.

Метафора «женского почерка» вошла и в литературоведческий дискурс, чем свидетельствует – работы М.А. Черняк¹.

Разнообразие индивидуальных почерков – реальная особенность современной женской прозы. Это многообразие уже нуждается в систематизации, типологизации с учетом преобладающих тенденций и намечающихся исторических сдвигов.

Первую тенденцию можно условно назвать элитарной. Это проза с установкой на приоритет эстетического начала, на оригинальность языка. Такая проза рассчитана на подготовленного, эстетически искушенного читателя. Генетически она связана с традициями модернизма и постмодернизма, которые на русской почве не столько противопоставлялись друг другу, сколько переплетались, нередко в рамках одного произведения. К этой тенденции относятся Л. Петрушевская, Т. Толстая, О. Славникова. Несколько особенное место занимает здесь Л. Улицкая, сориентированная на европейский модерн, но успешно соединяющая его с долей демократического беллетристизма. Надо сказать, что эта почтенная традиция приобретает некоторый оттенок ретроспективности. Ее корифеи постепенно уходят с литературной авансены. Роман Л. Петрушевской «Номер Один. Или в садах других возможностей» оказался не по зубам даже самым эстетически изощренным читателям. Т. Толстая давно не выступает с новыми произведениями. Л. Улицкая долгое время была сосредоточена на теме исторического прошлого, судьбе русской интеллигенции советского периода («Зеленый шатер», «Лестница Якова»), однако к современности она уже давно не обращалась. Некоторые писательницы, работавшие с установкой на эстетскую вычурность (подобно В. Нарбиковой), просто сошли со сцены. «Альтернативность», эпатаж сейчас мало востребованы, попытки шокировать читателя остаются просто незамеченными.

«Остранненную» прозу довольно успешно пишут Марина Вишневецкая, Елена Долгопят, Ольга Покровская, Алла Лескова, из молодых авторов – Анна Козлова и Ксения Букша. Однако в отличие от вышеупомянутых звезд 1990-х годов они, что называется, литературной погоды не делают.

В «элитарной» прозе все большее место занимает нон-фикшн, «воспоминательная» ретропроза (Мария Степанова с ее книгой «Памяти памяти», Наталья Громова с автобиографическим повествованием «Насквозь»), однако эта тематическая сфера не располагает к новаторским прорывам.

Вторую тенденцию можно обозначить как беллетристическую. Ее самый яркий представитель – Дина Рубина, работающая с установкой на «читабельность», уловившая склонность нынешнего читателя к «лонгридам», то есть обширным прозаическим повествованиям, позволяющим надолго погрузиться в вымышленный мир. Она каждый год выпускает новый роман, а то и трилогию.

¹ См., например: [Черняк 2019], [Улицкая и др. 2019]. Здесь же отдельная глава посвящена А. Марининой и ее «ироническому детективу».

Работает в широком тематическом диапазоне: и история, и современность. Можно говорить уже об определенном «формате», разработанном Рубиной.

В этом формате, в частности, работает сегодня Мария Степнова. Ее самое известное произведение – роман «Женщины Лазаря». Это семейная хроника, жанр очень перспективный. Он родствен телевизионному сериалу. И самый последний роман Степновой «Сад» – интересная попытка по-современному взглянуть на семейно-любовные отношения в России конца XIX века. Вещь отчетливо кинематографичная по стилистике.

В демократичной манере работает и Анна Матвеева. Серьезность своей литературной стратегии она сочетает с умелым угадыванием читательских интересов: в ее активе и повести о натурщиках, вдохновлявших великих художников, и «кулинарный роман».

Беллетристическая тенденция женской прозы представлена в разных литературных субкультурах: это и детская литература («Калечина-Малечина» Евгении Некрасовой), и научная фантастика (Мария Галина), и «дамский» роман (Анна Берсенева), и даже антирелигиозная литература (Юлия Латынина, перешедшая от детективов к полемическому разоблачению Иисуса Христа). Беллетристика как «срединное» поле литературы (М. Черняк) всегда востребована читателем и традиционно недооценивается критикой. Беллетристика находится на границе – с одной стороны – с высокой словесностью, с другой – с масскультом. Нелишне тут вспомнить, что, начиная с 1990-х годов, женщины-писательницы (А. Маринина, Т. Устинова, Д. Донцова, П. Дашкова) занимают лидирующие позиции в детективном жанре.

Однако самой перспективной тенденцией в современной женской прозе представляется сочетание добротного беллетризма с определенной литературной магией. О «магическом реализме» заговорили в связи с романом Мариам Петросян «Дом, в котором...». Связь земного и небесного усматривает критика в романе Наринэ Абгарян «С неба упали три яблока». Непритворной человечностью окрашен новейший по времени роман Абгарян «Симон». С юмором, с тонко подмеченными деталями, без какой-либо скучной моралистики здесь подробно рассказываются истории жизни разных женщин, в чем-то трагичные, в чем-то смешные. На похоронах главного героя – Симона каждая женщина кладет ему в гроб ту вещь, которую тот подарил при расставании. И каждая глава названа именем не женщины, но этой вещи: «Кулон», «Духи», «Жемчуг»... Здесь по-своему отразилась присущая женскому восприятию мира метонимичность. Прозе Абгарян свойственна тонкая наблюдательность, ненавязчивое остроумие, отсутствие деления на положительных и отрицательных персонажей, причем автор никогда не переступает грань, за которой может появиться безразличное всепрощение.

А самый большой успех на этом пути снискала Гузель Яхина. Ее дебютный роман «Зулейха открывает глаза» повествует о репрессиях, которым подвергся татарский народ. По стилистике роман сориентирован на сценарную поэтику, недаром по нему поставлен успешный сериал, он активно переводится на иностранные языки.



Следом появился роман «Дети мои» о русских немцах. Здесь много культурных мотивов, связанных со сказками братьев Гримм, немецкой поэзией, роман отмечен стилистически изысканность. Только что появился третий роман Яхиной – «Эшелон на Самарканд», посвященный страданиям беспризорников, эвакуированных в Среднюю Азию в 1923 году.

Характерной тенденцией развития современной русской женской прозы можно считать процесс демократизации художественного мышления и языка, тяготение высокой прозы к массовости и доступности в хорошем смысле. Приведем любопытные данные, обнародованные в канун Международного женского дня 8 марта 2020 года: «Самыми популярными современными российскими писательницами стали Гузель Яхина и Татьяна Устинова». Об этом РИА «Новости» сообщила пресс-служба книжного сервиса MyBook по результатам исследования, для которого было проанализировано свыше 800 тыс. профилей пользователей сервиса». Обычно в лидерах читательского потребления пребывали писательницы-детективщицы. На этот же раз «элитарная» Яхина не только сравнялась с масскультовой Устиновой, но и обошла ее. То есть сочетание серьезности с сюжетной занимательностью – это не мечта, а в какой-то степени реальность.

Не случайно в русском языке слово «книга» женского рода. Сравнение женщины с книгой коренится в самом нашем языковом сознании. На исходе XIX века, в 1899 году, Валерий Брюсов так реализовал это уподобление:

Ты – женщина, ты – книга между книг,
Ты – свернутый, запечатленный свиток;
В его строках и дум и слов избыток,
В его листах безумен каждый миг.

А далее в этом сонете есть строка: «Ты – женщина, и этим ты права».

Большая книга с названием «Женщина» выстраивается в мировой культуре с давних времен, а с начала наступившего столетия особенно интенсивно. Она отмечена высокой концентрацией жизненности. Задача исследователей – интерпретировать месседжи, которые, может быть, сложатся в большую «Женскую идею» (выражение, предложенное поэтом Наталией Азаровой), общую для женской поэзии, прозы, публицистики и эссеистики. Человечество ищет какую-то позитивную идею, независимую от политических режимов, от различий между национальными культурами и религиями. Не исключено, что это будет созидательная и вдохновляющая женская идея.

Художественный спектр русской женской прозы неуклонно расширяется, обнаруживая новые оттенки. Пристальное исследовательское внимание к этой теме может обогатить не только литературоведческую, но и общегуманитарную мысль.

Библиография

- МИХАЙЛОВА, М.В. [MIHALOVA, M.V.] 1996: Внутренний мир женщины и его изображение в русской прозе Серебряного века// Преображение (Русский феминистский журнал) [The inner world of a woman and its image in Russian prose of the Silver Age // Transfiguration (Russian feminist magazine)], 1996/4: 150–158.
- ПУШКАРЬ, Г.А. [PUSKAR', G.A.] 2007: Типология и поэтика женской прозы: гендерный аспект (на материале рассказов Т. Толстой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой). Ставрополь [Typology and poetics of women's prose: gender aspect (based on stories by T. Tolstaâ, L. Petruševskaâ, L. Ulickaâ). Stavropol] // https://knowledge.allbest.ru/literature/3c0b65635a3ac68b4c43a88521316c27_0.html (дата обращения 21.02.2021).
- УЛИЦКАЯ И ДР. [ULICKAÂ ET AL.] 2019: Л. Улицкая, Л. Петрушевская, В. Токарева, Е. Долгопят // Черняк М. А. Современная русская литература: учебник для академического бакалавриата. Изд. 2-е. Москва [L. Ulickaâ, L. Petruševskaâ, V. Tokareva, E. Dolgorât // Černâk M.A. 2nd ed. Moscow], 144–165.
- ЧЕРНЯК, М.А. [ČERNÂK M.A.] 2019: «Женский почерк» в современной прозе: Т. Толстая ["Female handwriting" in modern prose: T. Tolstaâ].

Ольга НОВИКОВА
Редакция журнала «Новый мир»
Москва, Россия
olg-novikova@yandex.ru
ORCID ID: 0000–0002–7354–1209

Тюнде САБО

ОБРАЗЫ УЧЕНЫХ В РОМАНАХ Л. УЛИЦКОЙ

Scientists in Lyudmila Ulitskaya's novels

Abstract

This paper focuses on a characteristic type of hero in Ulitskaya's works and analyses the image of scientist heroes and their poetic functions in three of the author's novels, *The Kukotsky Enigma*, *The Big Green Tent*, and *Jacob's Ladder*.

These heroes represent a special kind of syncretic thinking. Firstly, in their conversations and debates the genre code of the Socratic dialogue is activated, as Mikhail Bakhtin described it in connection with the development of the polyphonic novel. Secondly, these heroes, who always appear in pairs, invoke the duo of Don Quixote and Sancho Panza, as well as certain characteristics of "Quixotism", which has a central role in the critique of the role that intellectuals have played in Russian culture. It is against the above background that the role of 20th century intellectuals gains a new interpretation in Ulitskaya's three novels.

Keywords: *Lyudmila Ulitskaya, scientist heroes, syncretism, Socratic dialogue, Mikhail Bakhtin, Quixotism*

Особенности изображения человека в произведениях Л. Улицкой часто привлекают внимание исследователей и рассматриваются с разных точек зрения.¹ Нам же хочется обратить внимание на появляющийся в нескольких произведениях писательницы тип героев и на их поэтическую функцию. Это – друзья-ученые А.П. Кукоцкий и И.И. Гольдберг в романе «Казус Кукоцкого» (2001), В.Ю. Шенгели и М. Колесник в романе «Зеленый шатер» (2010) и В. Чеботарев и Г. Либер «Лестнице Якова» (2015).²

Мир романов Улицкой соприкасается с чуждой, как правило, художественной литературе областью естественных наук, хорошо знакомой, однако,

¹ М.В. Безрукавая и Ю.С. Баскова выделяют шесть моментов, на их взгляд активно формировавших «авторскую концепцию личности» [БЕЗРУКАВАЯ–БАСКОВА 2017]. М.П. Абашева в качестве «непременных составляющих персонажа в романах Л. Улицкой» называет биографическую, мифологическую, профессиональную, социальную [АБАШЕВА 2017]. Э. Скомп и Б. Сатклиф утверждают, что центральное место в творчестве писательницы занимают героини-интеллигенты, в образах которых «ценность заключается в честности и личной ответственности в быту» [СКОМП–SUTCLIFFE 2015: 166]. О.В. Побивайло указывает на доминанту «близнецкого мифа» в системе персонажей разных произведений Улицкой, выделяя образы «близнецов-союзников» и «трикстеров» [ПОБИВАЙЛО 2009].

² На венгерском языке все три романа доступны в отличном переводе Й. Горетить («Казус Кукоцкого» совместно с Э. Гильберт). Й. Горетить же является авторитетным интерпретатором произведений Улицкой.



Улицкой, биологу по образованию.³ В образах названных героев моделируется особая форма познавательной деятельности человека, и, благодаря ссылкам на реальные естественнонаучные теории и достижения разных дисциплин, усиливается референциальный аспект романов.⁴ В то же время, идеи героев выходят далеко за пределы точных наук и представляют собой особый тип синкретического мышления. Эти «идейные двойники» и их диалоги коренятся глубоко в литературной и культурной традиции: в эпизодах, где беседуют герои на научные темы активизируется жанровый код «сократического диалога», а в самих героях проявляются черты русского «донкихотства», имеющего особое значение в русской культуре с конца XVIII века.

Научная деятельность героев

«Профессиональная составляющая» перечисленных героев – «Ученый» (см. М. Абашева). Кукоцкий – гинеколог, интересующийся, прежде всего, «тайной зачатия». Научные интересы «увели Павла Алексеевича в неожиданном направлении. [...] через работы знаменитого Чижевского подошел к рассмотрению космических природных циклов, к теме биоритмов» [УЛИЦКАЯ 2006: 145]. Этим он обосновал свою частично интуитивную теорию, которая способствовала появиться в свет «Авраамовым детям». Его лучший друг, Илья Гольдберг – генетик, занимается популяционной генетикой человека, изучает феномен гениальности и ее наследование, а позже пытается составить «карту генофонда» советского народа. Оба героя увлекаются не только узким кругом научных интересов своей специальности, но и активно занимаются историей: Кукоцкий читает «лекции» Василисе о своих исторических разысканиях в связи с «историей антисемитизма и его религиозных и экономических корней» [Там же: 132], а Гольдберг перечитывает «тонны книг по истории» в Библиотеке иностранной литературы [Там же: 56].

В романе «Зеленый шатер» учитель литературы Виктор Юльевич Шенгели исследует феномен детства, добывая научные «полузапрещенные книги по психологии детства, от Фрейда, который стоял забытый на полках больших библиотек, до Выготского, изъятого и помещенного в спецхран» [УЛИЦКАЯ 2015а: 84], и также ориентируясь на русскую классику. Его интересуют, прежде всего, критерии взросления, вопрос о нравственной инициации человека. Он обсуждает свои идеи и преподавательский опыт со своим другом биологом Мишей Колесником, который все время «торопил друга, вставлял странные, не сразу понятные замечания – постоянные проекции на биологию» [Там же: 85]. От него Виктор Юльевич заражается идеей универсализма знания.

³ И. Регоци придает большое значение естественнонаучному образованию Улицкой и считает, что именно этим объясняется отчасти параллель между ее ранними романами и поэтикой Чехова, имевшего также образование врача [REGÉCZI 2005: 152].

⁴ Особое значение этого аспекта подтверждает междисциплинарный сборник трудов под редакцией Э. Гильберт, в котором печатаются, в том числе, статьи врачей, анализирующих роман «Казус Кукоцкого» с точки зрения медицины [GILBERT 2005].

В романе «Лестница Якова» ученые-друзья Витя Чеботарев и Гриша Либер – вундеркинды (так же, как и Илья Гольдберг и его сыновья-близнецы в романе «Казус Кукоцкого»), бывшие одноклассники главной героини Норы. Г. Либер физик, но исследует клеточные мембраны. Исходя из механизмов живой клетки он предвидит необходимость и возможность появления квантовых компьютеров. На склоне лет он «отошел от экспериментальной науки, не оставив при этом любимую идею квантового компьютера, и погрузился в области умозрительные, постоянно используя все последние достижения молекулярной биологии для доказательства идей, совершенно не приемлемых для Вити» [УЛИЦКАЯ 2015б: 655]. Витя же математик, который «относился к физике с высокомерием. А уж биологию считал вообще не наукой, а огромной свалкой фактов» [Там же: 303]. Однако под влиянием Гриши и благодаря книге Шредингера, полученной от друга, специалист по программированию В. Чеботарев становится в Америке «главным авторитетом по моделированию клетки» [Там же: 457].

Особенности научных взглядов героев

Как мы видим, в характеристике научной деятельности этих персонажей присутствуют, как правило, названия разных научных дисциплин, имена знаменитых исследователей и также определенная научная терминология. Говорить о чисто научном дискурсе, однако, не приходится. Названия дисциплин и специалистов выполняют, скорее, функцию индекса, отсылающего читателя к определенным областям естественных наук, поскольку ни конкретные теории названных ученых, ни конкретные результаты отдельных исследований и концепций не изложены в тексте романов. Кроме того, лексика, с помощью которой передается научная информация, не выходит за пределы научно-популярного регистра. Герои Улицкой в дружеских беседах излагают, прежде всего, свои собственные теории, связанные только частично с известными результатами естественных наук.

Их научные взгляды и исследовательские подходы лежат в междисциплинарной плоскости. При формировании своих теорий герои ориентируются не только на точные науки, но используют также достижения гуманитарных наук. Как уже было отмечено, и Кукоцкий, и Гольдберг глубоко интересуются историей. Гольдберг свои исследования о гениальности обосновывает с помощью «энциклопедий всех времен и народов [...] Сети свои разбросал он так широко, что туда попали и золотой век Афин, и итальянское Возрождение, и дворянский период русской литературы» [УЛИЦКАЯ 2006: 57]. Шенгели прежде всего литератор, но работая над своей книгой о феномене детства, читает не только русскую классику на эту тему, но ведет исследования в разных областях. Он отлично понимает, что «его интересы лежат между разными дисциплинами: возрастной психологией, педагогикой, антропологией в самом широком смысле слова» [УЛИЦКАЯ 2015а: 113]. Гриша Либер, развивая свою теорию о живой клетке как компьютере, ссылается, с одной стороны, на философию Платона, с другой стороны, прибегает к сравнению из области музыки, чтобы убедительнее объяснить, как он понимает жизнь клетки.



Мышление и научные взгляды всех героев-ученых в романах Улицкой так или иначе характеризует не просто интердисциплинарность, но особый универсализм (см. Безрукавая и Баскова). Общими элементами этого универсального взгляда являются, во-первых, убеждение в эквивалентности построения и механизмов всего живого и даже неживого. Во-вторых – признание генетики основой этого построения, и, вытекающий из этого пансемиотизм.

К мысли о возможности зачатия женщины после многолетнего бесплодия Кукоцкого приводит догадка о параллели между космическими природными циклами и суточной активностью человека, и также периодами активности яйцеклетки.

Взаимосвязь внутреннего мира человека с природными явлениями обсуждается во второй части романа, где «в третьем состоянии» Кукоцкий встречается со стариком Л. Толстым. Они беседуют о возможности применения естественных наук для понимания любви. Персонаж-Толстой высказывает свою догадку о том, что любовь, в конечном счете, есть такой же физико-химический процесс, который лежит в основе большинства природных явлений. «Любовь осуществляется на клеточном уровне – вот суть моего открытия. В ней все законы сосредоточены – и закон сохранения энергии, и закон сохранения материи. И химия, и физика, и математика. Молекулы тяготеют друг друга в силу химического сродства, которое определяется любовью» [Там же: 271].⁵

Герой романа «Зеленый шатер» Шенгели, узнав о принципах эволюции, размышляет о близости происходящих в его учениках процессов «с тем метаморфозом, который происходит с насекомыми» [УЛИЦКАЯ 2015а: 85]. В романе «Лестница Якова» Г. Либер работает в лаборатории, где «пытались найти различие между неживой и живой материей, ухватить за хвост волнующую тайну мироустройства» [УЛИЦКАЯ 2015б: 300]. Позже он говорит о законе «иерархического подобия», о том, что «Вселенная, клетка и атом построены по одному и тому же принципу» [Там же: 461]. Чеботареву открывает глаза книга Шредингера, в которой автор «взглянул поверх этого множества разрозненных фактов и указал на теорию Дарвина как на единственную структуру, которая способна удержать и организовать эту лавину. И, что самое важное, указал, что явления, связанные с пространством и временем, которые установлены физиками, приложимы и к живым организмам» [Там же: 303].

В мышлении героев центральное место занимает генетика. Они – в первую очередь И. Гольдберг и Г. Либер – придают огромное значение открытию ДНК, а генофонд и принципы эволюции интерпретируют выходя далеко за пределы точных наук – сблизив теорию эволюции и религиозное мировоззрение. Научно-религиозные идеи Гольдберга и Либера, однако, вызывают неодобрение коллег. Предположения Гольдберга о «неизбежной красоте будущего мира, исправленного по науке, с точным расчетом, без досадных искривлений прекрасного замысла» [УЛИЦКАЯ 2006: 309] Кукоцкий опровергает словами Ивана Карамазова и возражает другу, указав на огромный потенциал

⁵ О литературном источнике этого взгляда см. [САБО 2018].



каждого новорожденного ребенка, «прекрасного и непостижимого, как запечатанная книга» [Там же: 308].

Идеи Гольдберга, который с возрастом приходит к выводу, «что Библия представляет собой грандиозную шифровку, космическое послание Мирового Разума к человечеству» [УЛИЦКАЯ 2015б: 461], созвучны с идеями Либера. Г. Либер в ДНК видит прямо «азбуку Творца», в Торе – пересказ текстов ДНК, а всю жизнь универсума воспринимает как «разворачивание грандиозного текста» [Там же: 457], включая жизнь отдельного человека: «Каждая человеческая жизнь – Текст. И этот текст нужен почему-то Богу» [Там же: 659]. Чеботарев пытается опровергать идеи друга указывая, с одной стороны, на то, что это лишь отвлеченные умозаключения, которые «ничего не меняют в человеческой деятельности», с другой стороны, на то, что он для своей научной деятельности никогда не нуждался в «концепции Творца» [Там же: 457].

Как мы видим, с одной стороны, убеждения Либера, носят чисто религиозный характер, а, с другой стороны, в них отражается особый пансемиотизм. Согласно представлениям героя, не только жизнь человека является текстом, но человек сотворен именно для того, чтобы читать и создавать тексты: «...вся эволюция человека имеет только одну задачу – довести это незавершенное Творение до состояния, когда оно, человечество, научится читать. И ради выполнения этого задания были изобретены все алфавиты, все знаки, цифры, ноты, в конце концов! [...] Человек подобен Творцу именно в этом – в умении создавать новые тексты!» [Там же: 459, 461].

Идея пансемиотизма присутствует и в области гуманитарных наук. Семиотизация окружающего мира до крайности доведена, например, в концепции В. Руднева, считающего, что «понятия текст и реальность не имеют онтологического статуса, они прагматически обусловлены» [РУДНЕВ 1993]. Специфика же пансемиотизма героев-ученых Улицкой заключается в том, что семиотизм, характерный, прежде всего, для гуманитарных сфер и религиозного мировосприятия, распространяется ими и на биологические механизмы. Вместе с тем их идеи представляют собой особый синкретизм, соединяющий разные области научного познания с религией.

Жанровый код «сократического диалога»

Источником научных знаний в тексте являются не только герои, но в полной мере владеет ими и всезнающий нарратор. Переходы от внешнего описания к прямым высказываниям самих персонажей порой незаметны, нарраторское сознание никак не обозначено в этих фрагментах текста. Причину этого явления можно обосновать в научном периоде биографии Улицкой, в ее не иссякающем интересе к разным областям естественных наук.⁶ А последствия – в жанровых особенностях эпизодов, связанных с героями-учеными.

⁶ См., например: «Понимаю, что те сорок лет, что прошли со времени окончания биофака, были временем космических скоростей в молекулярной биологии и генетике. Мне, конечно, не догнать, но популярную литературу читаю постоянно» [УЛИЦКАЯ 2012].

Профессиональная связь автора с интересами этих героев приводит к тому, что автор как будто «теряет ценностную точку венаходимости» [БАХТИН 1986: 20],⁷ и, как следствие этого эпизоды, в которых действуют эти герои, выходят за пределы «эстетического события». Ибо «напряженно-заинтересованное и уверенное несогласие есть столь же неэстетическая точка зрения, как и заинтересованная солидарность с героем» [БАХТИН 1986: 21]. В таких случаях, как предполагает М. Бахтин, перед читателем – самоотчет-исповедь или философский трактат.

Такой радикальной смены дискурса в произведениях Улицкой, конечно, нет. Но в эпизодах, в которых герои-ученые излагают свои взгляды, однозначно активизируется жанровый код философского трактата, более определенно – сократического диалога, в котором М. Бахтин видел один из важнейших источников романа диалогического типа.

Согласно характеристике, данной Бахтиным, в основе сократического диалога лежит «представление о диалогической природе истины», которая «рождается между людьми, совместно ищущими истину» [БАХТИН 2002: 124]. Как утверждает Бахтин, в сократическом диалоге идея органически сочетается с образом носящего ее человека, героями этого жанра являются «идеологи». Поэтому «диалогическое испытание идеи есть одновременно и испытание человека, ее представляющего» [Там же: 126].

В романах Улицкой в эпизодах, связанных с друзьями-учеными обнаруживаются почти все жанровые особенности сократического диалога. Герои, как правило, встречаются в ситуациях дружеской беседы. Они вступают в диалог, обсуждая не столько научные проблемы, сколько основные вопросы человеческого бытия – они совместно ищут истину. Об их взаимоотношениях знаем мало⁸, они друг для друга, прежде всего, собеседники. «Один только Гриша Либер был ему собеседником» [УЛИЦКАЯ 2015б: 91] – говорится о В. Чеботареве; И. Гольдберг после смерти друга думает о том, что «такого собеседника, каким был Павел Алексеевич, у него нет и никогда не будет» [УЛИЦКАЯ 2006: 461]; а для Шенгели «единственный из друзей, с кем общаться было в радость, был бывший сосед по двору Мишка Колесник...» [УЛИЦКАЯ 2015а: 53].

Как мы видели, все эти персонажи в той или иной мере являются носителями идей. В их беседах использованы оба приема, названных Бахтиным как типичные для сократического диалога – синкриза (сопоставление различных точек зрения на определенный предмет) и анакриза (способы вызывать, провоцировать слова собеседника) [БАХТИН 2002: 125]. Ярким примером для синкриза является вышеупомянутая беседа Шенгели с Колесником в романе «Зеленый шатер», в которой сопоставлены точки зрения литератора и биолога на проблему взросления детей. Примером для анакриза может послужить

⁷ Бахтин в своей работе не различает нарратора и автора. Поэтому и мы сохраняем его терминологию, тем более подходящую, что нарратор в рассматриваемых произведениях всезнающий, и близкий поэтому к авторской позиции.

⁸ В этом плане между тремя романами разница большая. Наиболее детально разработаны взаимоотношения Кукоцкого и Гольдберга, а образ Колесника имеет эскизный характер, описан лишь в одном эпизоде.



тоже упомянутая уже выше реакция Кукоцкого на утопические представления Гольдберга о красоте будущего мира. Слова Кукоцкого «Я тогда, как и Иван Карамазов, свой билет верну...» [УЛИЦКАЯ 2006: 309] отсылают к ситуации в романе Достоевского, где Иван в беседе с Алешей безжалостно провоцирует своего брата в связи с вопросами мироустройства и веры в Бога.

Бахтин относит этот эпизод романа Достоевского к мениппее, родственному, на его взгляд, жанру сократического диалога. Он утверждает, что «кроме этих, относительно самостоятельных и относительно завершенных мениппей, все романы Достоевского пронизаны ее элементами, а также элементами родственных жанров – «сократического диалога», диатрибы, солилоквиума, исповеди и др. Разумеется, все эти жанры прошли до Достоевского через два тысячелетия напряженного развития, но они сохранили при всех изменениях свою жанровую сущность» [БАХТИН 2002: 175–176]. К этому можно только добавить, что их жанровая сущность обнаруживается и в современных нам произведениях, в том числе, в романах Улицкой, в которых мы встречаем их новую версию, вобравшую в себя уже и опыт поэтики Достоевского.

Специфика же бесед героев-ученых Улицкой по отношению к жанровой традиции заключается отчасти в вопросах идейного характера, отчасти в художественной форме их изображения. Что касается идейности, как уже было отмечено, познавательная деятельность этих персонажей охватывает, прежде всего, сферу естественных наук, они высокого уровня специалисты в определенных научных дисциплинах. В то же время, они «идеологи», их идеи представляют собой особый тип синкретического мышления. В основе этих синкретических идей лежат «проклятые вопросы» о мироустройстве, о существовании Бога, о сущности жизни, о нравственной природе человека и, не в последнюю очередь – о роли науки в решении этих вопросов. Самое большое значение имеет взаимосвязь двух факторов – нравственности человека и науки. Этот вопрос рассматривается героями с точки зрения возможности использования точных наук для выявления и измерения духовных качеств человека – индивида, и общества, и с позиции нравственности самой науки.

Оказывается, что герои терпят фиаско, когда пытаются определить духовные качества человека с помощью методов точных наук. Шенгели в романе «Зеленый шатер» хочет дать научное описание «зоны нравственного пробуждения подростка», поскольку «нравственное созревание представлялось ему столь же закономерной особенностью человека, как и биологическое, идущее параллельно» [УЛИЦКАЯ 2015а: 113]. «Вопрос ты ставишь чисто антропологический» – упрекает своего друга биолог Колесник. Он обращает внимание Шенгели на недостаточную четкость определения изучаемого им явления: «– Качественные критерии, а не количественные! – тыкал пальцем Колесник. – Смотри, что получается у тебя: инициация – какая-то неопределенная вещь, и ответственность – как ее измерять?» [Там же: 87].

Исследуя феномен гениальности, Гольдберг сталкивается с этой же проблемой: «гениальность плохо поддавалась определению, формализации, – генетика же была наука строгая и оперировала явлениями качественными, а не

количественными» [УЛИЦКАЯ 2006: 57]. Суммируя свои впечатления после последнего трехлетнего срока, герой поднимает вопрос не только о нравственном состоянии общества, но и о нравственности науки: «Нравственные основы подорваны, Паша. Нравственные основы жизни, нравственные основы науки...» [Там же: 410]. Кукоцкий и тут противоречит другу: «я не думаю, что у науки есть нравственное измерение. Познание не имеет нравственного оттенка, только люди могут быть безнравственными, а не физика или химия, а уж тем более математика» [Там же: 413].

Герои Улицкой, как мы видим, не приходят к «готовой», «монологической» истине, ни по поводу нравственности человека, ни по поводу возможностей науки. Истина рождается в их общении, а также в испытании их жизнью – как это требует жанровый код сократического диалога. В этом плане художественная форма изображения героев-ученых в романах Улицкой сильно расходится с жанровой традицией.

Согласно концепции Бахтина, в диалогической ситуации «налична тенденция к созданию исключительной ситуации, очищающей слово от всякого жизненного автоматизма и объектности, заставляющей человека раскрывать глубинные пласты личности и мысли» [БАХТИН 2002: 126]. Бахтин называет эти ситуации «диалогами на пороге» и утверждает, что структуру полифонического мира романов Достоевского, например, определяют именно такие «исключительные и провоцирующие сюжетные ситуации, кризисы и переломы, моральное экспериментирование, катастрофы и скандалы...» [Там же: 176].

В основе же сюжетов произведений Улицкой лежат, как правило, не исключительные ситуации, а быт и цельная биография почти каждого, отдельно взятого персонажа. Испытываются они и их идеи не в экстремальных условиях, а итогом всей жизни, проведенной в кругу семьи и в сфере профессиональной, на фоне сложной исторической эпохи. Герои Улицкой, носители определенных идей редко выходят «победителями» из испытаний в конце жизненного пути: некоторые из них (Гольдберг и Либер), как мы видели, приходят к религии, а некоторые (Шенгели и Кукоцкий) так и остаются «гениальными неудачниками».

Самый яркий пример неудачных судеб – судьба Кукоцкого, единственного среди героев-ученых, который выступает в романе в роли главного героя. Кукоцкий в аборте видит самую тяжелую в моральном отношении гинекологическую операцию, но настаивает на необходимости его разрешения и с точки зрения социальной, и с точки зрения свободы личности. Ему хочется спасти жизни тысяч женщин и их детей, а в плане индивидуальной свободы он думает: «Не здесь ли реализуется человеческий выбор, право на свободу, в конце концов?» [УЛИЦКАЯ 2006: 170]. Планы героя о реформе системы здравоохранения не осуществляются, идея аборта категорически опровергается самым близким ему человеком, женой, а семья распадается.

Но, вопреки всему этому, итог жизненного пути героя представляется не вполне неудачным, а его идея не вполне опровергнутой. Его личные качества, «честность и личная ответственность в быту» (см. Скомп и Сатклиф), готовность всегда помочь людям и самоотверженное служение Делу придают некий

пафос образу героя. «Истина», заключенная в его жизненном пути рождается в диалоге с другими биографиями – жены, дочери, Василисы и других второстепенных персонажей. Сюжеты романов Улицкой характеризуются мультибиографизмом⁹, в общем контексте которого «испытываются» отдельные биографии. При этом акцент со столкновения идей переносится на бытовое поведение – на «полифонию» жизненных путей представителей самых разных слоев общества. В этом и заключается суть отличия поэтики романов Улицкой в целом от жанровой традиции, описанной Бахтиным.

Донкихотство героев

Бахтин утверждает, что мениппея и родственные ей жанры, в том числе и сократический диалог, коренятся в карнавальном мироощущении: «Сократический диалог не риторический жанр. Он вырастает на народно-карнавальной основе и глубоко проникнут карнавальным мироощущением, особенно, конечно, на устной сократовской стадии своего развития» [БАХТИН 2002: 124]. Бахтин придает огромное значение присутствию карнавального начала в развитии европейской литературы, особенно в формировании жанра романа. Одним «из величайших и одновременно карнавальнейших романов мировой литературы» он считает роман Сервантеса «Дон Кихот» [Там же: 144], который играл важнейшую роль и в творчестве Достоевского.

Следы великого романа Сервантеса обнаруживаются и в произведениях Улицкой: карнавальная традиция обновляется в них через образы ученых не только по отношению к жанровому коду сократического диалога, но и по отношению к Рыцарю Печального Образа.

В связи с каждым из парных образов ученых Улицкой появляется имя героя Сервантеса. В романе «Казус Кукоцкого» при описании перипетий судьбы Гольдберга нарратор называет героя «еврейским Дон Кихотом» [УЛИЦКАЯ 2006: 53]. В романе «Зеленый шатер» Шенгели живет в доме, где над парадной дверью стоит железный рыцарь, а его самого один из бывших учеников описывает так: «Бедняга. Был такой блестящий, эlegantный, помесь Дон Кихота с Сервантесом» [УЛИЦКАЯ 2015а: 327]. В романе «Лестница Якова» В. Чеботарев и Г. Либбер со школьных лет отождествляются с Дон Кихотом и Санчо Панса: «Когда одноклассники добрались до „Дон Кихота“, то Гришу стали звать „Санчо Пансой“. И точно, конфигурация была та самая» [УЛИЦКАЯ 2015б: 91].

В характеристике героев в каждом романе подчеркивается их чужеродность среде, нелепая внешность. В. Чеботарев и Г. Либбер составляют «смешную [парочку] – говорливый шарик и молчаливый жердь» [Там же: 91]. Шенгели и Колесник тоже образуют «веселенькую послевоенную парочку: Мишка без ноги, Виктор без руки. Называли себя „три руки, три ноги“» [УЛИЦКАЯ 2015а: 53]. Описание внешности Ильи Гольдберга во время беседы с Кукоцким прямо отсылает к образу Дон Кихота: «Худые длинные руки метались в воздухе,

⁹ «Мультибиографизм» в произведениях Улицкой является одним из наиболее важным конструктивным принципом – об этом см. [САБО 2017].

выпуклые серые глаза блестели большим огнем. Желтоватый ястребиный нос, большой кадык на морщинистой шее, сутулая костлявая фигура – спаситель мира!» [УЛИЦКАЯ 2006: 59].

Взаимоотношение ментальности отдельных пар героев-ученых соотносится, в определенной мере, с взаимоотношением ментальности Дон Кихота и Санчо Пансы. Согласно интерпретации Д. Мережковского, герои Сервантеса «это вечная противоположность здравого смысла и увлечения, действительности и грезы, реализма и книжной отвлеченности. [...] оба [героя Сервантеса] трагические представители двух вечно разделенных и вечно тяготеющих друг к другу полусфер человеческого духа – идеализма и реализма» [МЕРЕЖКОВСКИЙ 1995: 399–400]. Герои-ученые Улицкой в отдельных ее романах противопоставлены друг другу именно по этому признаку: один из них увлекается универсальными идеями, а другой приверженец конкретики научных исследований. «В отличие от Гольдберга, загоровшегося, как сухой хворост, на каждом новом повороте научной мысли, Павел Алексеевич десятилетиями наблюдал все тот же объект...» [УЛИЦКАЯ 2006: 171]. Он говорит другу: «Меня не интересует философия. Я занимаюсь прикладными вопросами. [...] Я отказываюсь решать вопросы мирового значения» [Там же: 184]. Подобным образом реагирует на энтузиазм друга в связи с «Божественным текстом» В. Чеботарев: «Нет, нет, я занят конкретным делом – пишу конкретные программы, и это довольно простые тексты, а биохимики проверяют, насколько они соответствуют реальным синтезам в клетке... Все это не имеет отношения к замыслу твоего Творца» [УЛИЦКАЯ 2015б: 319].

Как мы видим, противопоставление ментальности героев Улицкой и их внешность отсылают непосредственно к героям Сервантеса. Но некоторые черты ментальности этих персонажей в той же мере коренятся в русской традиции «донкихотства».

История восприятия романа Сервантеса и его главного героя в культуре России имеет особое значение. Как утверждает Вс. Багно, «русская судьба „Дон Кихота“ – не просто национальная версия общекультурного процесса, но один из редких в истории культуры примеров превращения частного литературного явления одной страны в доминанту культурной и общественной жизни другой страны, с неизбежной утратой многих, если не большинства, конкретных историко-литературных особенностей» [БАГНО 2005]. Многочисленные интерпретации образа Дон Кихота, согласно Багно, «выполняли в русской культуре XVIII–XX веков различные, прежде всего нравственные, задачи, стоявшие перед русским обществом, русской интеллигенцией» [Там же].

В этих интерпретациях Багно выделяет две основных линии: положительную оценку героя как представителя «высокого начала самопожертвования» и общественного служения, заданную Тургеневым в его знаменитой статье, и отрицательную, основанную на взгляде Белинского, который подчеркивал «отсутствие такта действительности» в образе героя. В интерпретационном поле донкихотства особое место занимает мнение Достоевского, который не только сблизил образ Дон Кихота с «положительно прекрасным человеком», но и



высказал возможность «объединения всей русской интеллигенции под знаком донкихотства на основе веры в „общечеловечность”» [Там же]. Согласно мнению Багно, «в равной степени эти интерпретации реализовывались в жизненной программе людей, которые либо сами возводили себя к Дон Кихоту, либо их называли Дон Кихотами современники или потомки» [Там же]. А. К. Степанян утверждает, что «все деятели русской истории оцениваются по меркам Дон Кихота, а вся русская интеллигенция наделяется „кихотическим началом” и „кихотической участью» [СТЕПАНЯН 2013: 185].

В ментальности героев-ученых Улицкой выделяются черты, которые не свойственны конкретно героям Сервантеса, а объясняются именно на фоне русского донкихотства. Оба члена парных образов, то есть каждый из этих героев принадлежит русской научной интеллигенции и занят так или иначе решением «нравственных задач», стоящих перед современным им обществом. Поэтому и в тех из них, которые по своей внешности и более реалистическим взглядам ближе к образу Санчо Пансы, проявляются в определенной мере также черты Дон Кихота. Но в них показаны разные версии донкихотства русской интеллигенции.

В образах Гольдберга и Либера доминирует идея универсального человека и, вместе с тем, «мессианский элемент донкихотства» [БАГНО 2005] – тем более, что они и впрямь носят определенные черты ветхозаветных пророков. В этих образах проявляется парадоксальная черта донкихотства, характерная, согласно Багно, в первую очередь для творчества Ф. М. Достоевского, Л. Андреева и А. Платонова, когда «рационалистическое по своей природе представление об идеале приобретает иррациональный характер, становится предметом веры» [Там же]. Как уже было отмечено, синкретизм во взглядах Гольдберга и Либера является результатом объединения сфер точных и гуманитарных наук с религиозными воззрениями, которые они проповедуют с большим энтузиазмом. Когда Кукоцкий и Чеботарев в качестве собеседников опровергают идеи Гольдберга и Либера, в этом проявляется то «предостережение от ложного энтузиазма, не только берущего на вооружение идеалы, но и навязывающего их действительности и обществу», которое «в России привлекло значительно меньше внимания» [Там же].

В образах Кукоцкого и Шенгели на первый план выходит другая черта, свойственная героям-интеллигентам в произведениях Улицкой – обреченность на поражение в повседневном противостоянии сложным и тяжелым историческим условиям. В этом проявляется парадокс, коренящийся и в донкихотстве, так как в русской культуре «символом героизма стал не какой-нибудь непобедимый герой рыцарского романа или бесстрашный витязь народных сказаний, а старый, смешной и нелепый Рыцарь Печального Образа, заранее обреченный на поражение» [БАГНО 1988: 436]. Однако, в произведениях Улицкой в связи с такими героями меняется акцент: несмотря на поражение, итог их жизненного

пути воспринимается как «побеждение».¹⁰ Тем самым донкихотство русского интеллигента приобретает новый смысл и оценку по отношению к традиции.

В итоге можно сказать, что с героями-учеными Улицкой тесно связан не только жанровый код сократического диалога, выросшего, согласно представлениям М. Бахтина, на почве европейского карнавального мироощущения и активно формировавшего жанр европейского романа, но в этих образах продолжается и вековая традиция осмысления ментальности и деятельности русской интеллигенции через образ Дон Кихота и его многочисленных интерпретаций. Это значит, что помимо разных составляющих этих персонажей, описанных уже в критической литературе, рассмотренные нами парные герои имеют определенную жанрообразующую, а также символическую функцию, с помощью которой романы Улицкой органически вписываются в русскую и европейскую литературную и культурную традицию, сохраняя и в то же время обновляя ее.

Библиография

- АБАШЕВА, М.П. [АВАШЕВА, М.Р.] 2017: Структура героя в романах Людмилы Улицкой: Случай Кукоцкого // Вестник Пермского Университета. Российская и зарубежная филология. Том 9. Выпуск 2 [The structure of the hero in the novels Lûdmila Ulitskaâ: the case of Kukockij // Bulletin of the Perm University. Russian and foreign philology. Volume 9. Release 2], 61–72.
- БАГНО, В. [BAGNO, V.] 1988: Дорогами Дон Кихота. Москва, Книга [On Don Quixote's trails. Moscow, Kniga].
- БАГНО, В. [BAGNO, V.] 2005: Лики русского донкихотства // Вестник Европы, [The faces of Russian Don Quijotism // European Bulletin], No. 16. // <https://magazines.gorky.media/vestnik/2005/16/liki-russkogo-donkihotstva.html> (дата обращения: 12.03.2021).
- БАХТИН, М.М. [ВАНТИН, М.М.] 1986: Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. Москва, Искусство [Author and hero in aesthetic activity // Aesthetics of verbal creativity. Moscow, Iskusstvo]: 9–191.
- БАХТИН, М.М. [ВАНТИН, М.М.] 2002: Проблемы поэтики Достоевского // Собрание сочинений. Т.6. Москва, Русские словари языка славянской культуры [Problems of Dostoevskij's poetics // Collected Works. Vol.6. Moscow, Russian dictionaries Languages of Slavic culture].
- БЕЗРУКАВАЯ, М.В.–БАСКОВА, Ю.С. [BEZRUKAVAÂ, M.V.–BASKOVA, Û.S.] 2017: Концепция человека в романах Л. Улицкой // Вестник оренбургского государственного университета [Concept of man in the novels of L. Ulitskaâ // Bulletin of the Orenburg State University], 2017/7 (207): 51–56. // http://vestnik.osu.ru/2017_7/10.pdf (дата обращения: 21.03.2021).
- МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д. [МЕРЕЖКОВСКИИ, D.] 1995: Сервантес // Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. Москва, Республика [Cervantes // L. Tolstoj and Dostoevskij. Eternal companions. Moscow, Respublika]: 393–408.

¹⁰ Слово Улицкой в последнем авторском письме романа «Даниэль Штайн, переводчик». В образе Даниэля это свойство выражено наиболее ярко, но оно явно присутствует и в образе Якова Осецкого.



- ПОБИВАЙЛО, О.В. [POBIVALLO, O.V.] 2009: Мифопоэтика прозы Людмилы Улицкой. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Барнаул. На правах рукописи [Mythopoethics of Lûdmila Ulickaâ's prose. Dissertation on competition of a scientific degree of candidate of philological sciences. Barnaul. For manuscript rights] // <https://www.dissercat.com/content/mifopoetika-prozy-lyudmily-ulitskoi> (дата обращения: 20.03.2021).
- РУДНЕВ, В. [RUDNEV, V.] 1993: Морфология реальности [Morphology of reality] // <http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/morfologia.txt> (дата обращения: 21.03.2021).
- САБО, Т. [SZABÓ, T.] 2017: «Кто он, мой главный герой?» Принципы конструирования главного героя в романах Л. Улицкой ["Who is he, my main character?" Principles of designing the main character in the novels L. Ulickaâ] // LITERATURA 59: 2: 122–137.
- САБО, Т. [SZABÓ, T.] 2018: Две Тани: полемика Л. Улицкой со взглядами Л. Толстого на любовь // Крoó, К.; Bóna, Ё. (ред.) Голоса русской филологии из Будапешта: Литературоведение и языкознание на Кафедре русского языка и литературы Университета им. Лоранда Этвеша [Two Tanyas: Polemic of L. Ulickaâ with the views of L. Tolstoj for love // Крoó, К.; Bóna, Ё. (Ed.) Voices of Russian philology from Budapest: Literary studies and linguistics at the Department of Russian Language and literature, Eötvös Lóránd University], Budapest, ELTE Eötvös Kiadó: 221–230.
- СТЕПАНЯН, К. [СТЕРАНАН, К.] 2013: Достоевский и Сервантес. Диалог в большом времени. Москва, Языки Славянской Культуры [Dostoevskij and Cervantes. Dialogue in great time. Moscow, Языки Slavânskoj Kul'tury].
- УЛИЦКАЯ, Л. [ULICKAÂ, L.] 2006: Казус Кукоцкого. Москва, Эксмо [The Kukockij Enigma. Moscow, Eksmo].
- УЛИЦКАЯ, Л. [ULICKAÂ, L.] 2012: Что читает Людмила Улицкая [What Lûdmila Ulickaâ reads]. 23.07.2012 // <https://www.liveinternet.ru/users/marinhen/post228904103> (дата обращения: 12.03.2021).
- УЛИЦКАЯ, Л. [ULICKAÂ, L.] 2015a: Зеленый шатер. Москва, АСТ [The big green tent, Moscow, AST].
- УЛИЦКАЯ, Л. [ULICKAÂ, L.] 2015b: Лестница Якова. Москва, АСТ [Âkov's staircase, Moscow, AST].
- REGÉCZI, I. 2005: Természettudósok az irodalomban – L. Ulickaja és A. P. Csehov // V. Gilbert E. (ed.) Embertan és irodalom. Elbeszélésbe oltott gének Ljudmila Ulickaja regényeiben [Natural scientists in the literature – L. Ulickaâ and A. P. Čehov // V. Gilberte. (ed.) Humanity and literature. Genes in the narrative in the novels of Lûdmila Ulickaâ], Művészetek Háza, Pécs: 149–158.
- СКОМП, Е.А.–SUTCLIFFE, В.М. 2015: Ludmila Ulitskaya and the Art of Tolerance. Madison, The University of Wisconsin Press.
- GILBERT, V. 2005: Embertan és irodalom. Elbeszélésbe oltott gének Ljudmila Ulickaja regényeiben [Humanity and literature. Genes in the narrative in the novels of Lûdmila Ulickaâ], Művészetek Háza, Pécs.

Тюнде САБО
Печский Университет, Институт Славистики,
Кафедра Русской Филологии
Венгрия, Печ
szabo.tunde@pte.hu
ORCID: 0000-0001-5955-0662



Наталья НИКОЛИНА – Зоя ПЕТРОВА

**НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ УПОТРЕБЛЕНИЯ МЕТАФОР И СРАВНЕНИЙ,
ВКЛЮЧАЮЩИХ КУЛИНАРНУЮ ЛЕКСИКУ,
В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ***

**New trends in the use of metaphors and similes
in names of food
in modern Russian prose**

Abstract

The paper discusses metaphors and similes in culinary vocabulary in modern Russian prose. Its purpose is to identify new trends in the use of such figurative constructions in modern prose compared with the previous period in the development of Russian literature. The paper outlines the main thematic groups of names of food and drinks used in prose texts and notes changes in their composition and character. New elements in the semantic classes of vehicles of metaphors and similes are also identified. A tendency towards the differentiation and concretization of images of comparison, which is characteristic of modern prose, is noted, and the means of its implementation (specific names and qualifying definitives) are described. The article considers new subjects of comparison and figurative parallels used in modern prose texts.

Keywords: *modern Russian prose, comparative construction, metaphor, simile, culinary vocabulary, semantic class*

В художественной речи традиционно используются компаративные конструкции, включающие наименования еды и напитков. Они, в частности, широко распространены в текстах русской прозы XIX-XX вв. См., например: «Улица, окутанная уже полумраком, представляла совершенную кашу из подвод, людей и лошадей; все это располагалось зря, без всякого порядка, тискалось и сбивалось, уходя в грязь по колено и по ступицу» [ГРИГОРОВИЧ 1896а: 86], «В этом домишке, в маленькой, низкой и затхлой комнатке, в которой огромная печь занимала ровно половину всего пространства, на дощатой некрашеной кровати, на тонком, как блин, тюфяке лежал молодой человек, покрытый старой шинелью» [ДОСТОЕВСКИЙ 1972: 390], «Первый испуг прошел; рот ее приоткрылся, блеснув молоком зубов, а дыхание стало ровнее» [ГРИН 1965: 286]. С течением времени компаративные конструкции, содержащие названия еды и напитков, обновляются; расширяется сфера их использования, меняется состав и характер кулинарных образов. Цель данной статьи –

* Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ 19-512-23004 «Метафорическая картина мира современной русской и венгерской прозы конца XX – начала XXI в. (сопоставительный анализ)».



выявление новых тенденций в употреблении компаративных конструкций с названиями еды и напитков, в современной русской прозе. Материалом для анализа служат контексты, извлеченные из произведений наиболее известных современных прозаиков А. Иванова, О. Славниковой, М. Степновой, А. Матвеевой, Д. Рубиной, Л. Улицкой, С. Сачковой, А. Аствацатурова, П. Басинского и др., чьи произведения получили высокую оценку в литературной критике. Для сопоставления с текстами современной прозы использовались произведения русской литературы XIX – начала XX в. (И. Лажечникова, Н. Гоголя, И. Тургенева, Ф. Достоевского, А. Чехова, А. Белого, М. Горького и др.). Привлекались также примеры из художественных текстов, извлеченные из Национального корпуса русского языка методом сплошной выборки [НКРЯ]. Выбор материала, таким образом, обусловлен стремлением максимально широко представить функционирование гастрономической лексики в составе метафор и сравнений в современной прозе по сравнению с предшествующим периодом.

Компаративные конструкции с гастрономической лексикой в основном изучались на материале языка СМИ [Бойчук 2010, 2011; ВЕПРЕВА И ДР. 2019], в современной же художественной речи они изучены далеко не достаточно.

В прозе XIX – первой половины XX вв. преобладают следующие тематические группы гастрономической лексики, входящей в состав компаративных конструкций:

1. Названия хлебных изделий (*блин, кулич, оладья, плюшка, пирожное* и др.): «В это время послышался приятный шум дамского платья; подошла пожилая дама, вся убранная кружевами, и с нею тоненькая, в белом платье, очень мило рисовавшаяся на ее стройной талии, в палевой шляпке, легкой, как *пирожное*» [ГОГОЛЬ 1938: 56], «И рожа-то у ней *блин*... провалиться! [РЕШЕТНИКОВ 1868], «Николай Ильич нас поощряет к проделкам; на нас повернет толстый, сизый свой нос; и, склонивши огромную лысую голову, напоминающую мне *кулич*, обрамленный каштановой, почти черной, курчавою бородою, по бородавке ударит пальцем; и после подщелкнет мне [БЕЛЫЙ 1989: 135–136], «Были актрисы, адвокаты, молодые литераторы, два офицера саперного батальона, был старичок с орденом на шее и с молодой женой, мягкой, румяной, точно *оладья*» [ГОРЬКИЙ 1928–1935];

2. Названия молочных продуктов (*молоко, сливки, сметана, творог*): «Недели две как стояла засуха; тонкий туман разливался *молоком* в воздухе и застилал отдаленные леса; от него пахло гарью» [ТУРГЕНЕВ 1964: 183], «Белое, с чуть-чуть заметною желтизною, как у густых *сливок*, лицо, румянец во всю щеку, алые губы, ямочка посреди подбородка, большие черные глаза, густая прядь черных волос на голове – все обещало, что в недалеком будущем она развернется в настоящую красавицу» [САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН 1965: 167], «Мальчик был пухлый, коротенький, с рыхлым белым телом, как *сметана*, крайне флегматического, невозмутимого нрава <...>» [ГРИГОРОВИЧ 18966: 255], «В руках снег сжимался, как вата, и выжатым *творогом* капал» [ЕСЕНИН 1967: 24];

3. Названия мясных продуктов (*колбаса, сосиска, сарделька, котлета, пельмень* и др.): «Один имел письмоводителем низенького старичка, с носом

в виде *кровавой колбасы*, на котором нахально торчали два стеклышка вроде очков» [ЛАЖЕЧНИКОВ 1899: 55–56], «Руки у нее толстые, как *итальянская колбаса*, но, в общем, она миленькая» [ЧЕРНЫЙ 1996: 145], «Только когда Ромашов остановился в шаге от него, с почтительно приложенной рукой к козырьку и сдвинутыми вместе ногами, он сказал, подавая ему для пожатия свои вялые пальцы, похожие на пять холодных *сосисок*» [КУПРИН 1964а: 105], «Оно [лицо] у него было масляное, жидкое, таяло и плавало; если он улыбался, толстые губы его съезжали на правую щеку, и маленький нос тоже ездил, как *пельмень* по тарелке» [ГОРЬКИЙ 1913–1914];

4. Названия сладостей (*сахар, мед, конфета, леденец, варенье, зефир* и др.): «Помещик Манилов, еще вовсе человек не пожилой, имевший глаза сладкие, как *сахар*, и шутивший их всякий раз, когда смеялся, был от него без памяти» [ГОГОЛЬ 1951: 16–17], «У нее тоже блестели глаза, но у брата они блестели холодно и слащаво, как *леденцы*, в ее же взгляде светила молодость, красивая, гордая» [ЧЕХОВ 1946: 568] «и хорошенький кавалерийский юнкер с усиками в стрелочку и гладкой, как *конфетка*, физиономией, детски-наивной и веселой, заглянул в окно» [ЧАРСКАЯ 1901];

5. Названия яиц и изделий из них (*яйцо, белок, желток, яичница, омлет, глазунья*): «Я тут расплоснусь, как *куриное яйцо*: уж лучше было нырнуть в воду!..» [СЕНКОВСКИЙ 1833], «Холодные осенние вечера. Луна похожа на *желток крутого яйца*. С одиннадцати часов вечера я сижу на скамейке Тверского бульвара против Камерного и жду» [МАРИЕНГОФ 1988: 94], «Как *яйцо в глазунью*, выпущен в лужи синий, бело-облачный полдень» [ПАСТЕРНАК 1936];

6. Названия напитков (*кисель, брага, вино* и др.): «Вдвойне больней, когда тело сожмешь, а ты распусти его свободно, чтоб оно мягко было, – *киселем лежи!*» [ГОРЬКИЙ 1913–1914], «А Пашку не жаль? *Кисель ты клюквенный*, а не человек! Тамара улыбнулась лукаво и высокомерно: – Нет, когда настоящее дело, я не кисель» [КУПРИН 1964б: 242].

Наиболее частотной по употреблению в составе компаративных конструкций в прозе XIX – начала XX в. является первая группа; наряду с ней в этот период в этой функции активно используется лексема *каша*, которая, как правило, не сопровождается видовыми характеристиками. Чаще всего эта лексема используется для образной характеристики некоего беспорядочного множества, смешения чего-л.: «В первую минуту его никто не заметил: все доплясывали кончавшийся танец. Иван Ильич стоял как оглушенный и ничего подробно не мог разглядеть в этой *каше*. Мелькали дамские платья, кавалеры с папиросами в зубах...» [ДОСТОЕВСКИЙ 1973: 16], «Это, быть может, и правда, но судить об Орлове по тем книгам, какие он читал, положительно нельзя. То была какая-то *каша*. И философия, и французские романы, и политическая экономия, и финансы, и новые поэты, и издания „Посредника“, – и всё он прочитывал одинаково быстро и всё с тем же ироническим выражением глаз» [ЧЕХОВ 1947: 176], а также в значении ‘грязь, месиво’ (ср. ЮРИНА 2015: 48): «Вместо снега на мостовой лежала какая-то жидкая *каша*» [МАМИН-СИБИРЯК 1958б: 279].

В современной русской прозе сохраняются в основном те же тематические группы названий еды и напитков в составе компаративных конструкций, при этом наиболее частотными в современных прозаических текстах являются лексемы *блин, колобок, каша, молоко*. Кроме того, появляется новая тематическая группа названий супов (*суп, окрошка, борщ, щи*): «Я закипел, как *суп* на плите у жены» [ГОЛИЦЫН 2009], «Содержание альманаха напоминало *окрошку*: были и слегка подтухший квас, и крутые яйца, и свежие огурцы» [КЛИМОНТОВИЧ 2001], «Багровый закат, стоявший вокруг какой-то сытной гущей, походил на *борщ*» [СЛАВНИКОВА 2006: 97], «Мать Пушкина вспыхнула от удовольствия и внезапно стала похожа на себя в юности – пылкую румяную девушку, выварившуюся нынче в унылую, точно *постные щи*, домохозяйку» [МАТВЕЕВА 2010: 327].

Чаще по сравнению с более ранним периодом в современной русской прозе в составе компаративных конструкций используются названия напитков, причем они становятся более разнообразными: «Зачерпнул я, читайте, *сивухи* страстей человеческих, отведал гнилья злообразных обманчивых жен, и отравы едва не придушила меня» [СОКОЛОВ 1999: 263], «Нина Александровна, раз уж так получилось, могла бы помочь Алексею Афанасьевичу, который от напряжения обливался мутным, будто *самогон*, стариковским потом, сжигавшим постельное белье» [СЛАВНИКОВА 2008: 174], «Тамара только что пришла из летнего душа и сама была холодная, как *черничный морс*» [БАСИНСКИЙ 2020: 48].

В качестве образов сравнения в текстах современной прозы используются новые лексемы, которые не встречались ранее в компаративных конструкциях, например *бешамель, круассан, вареные креветки, плов из мидий, хотдог, доширак, карпаччо, пахлава*: «Эта круглая, веселая, вечно загорелая, словно *круассан*, женщина полюбила мини-юбки и фальшивые ногти, научилась искренне хохотать и вообще жить для собственного плезису» [МАТВЕЕВА 2010: 67], «Не надо ковыряться в том, “что хотел сказать автор”. Автора надо читать. Есть, как <...> *плов из* правильных свежих *мидий*, приготовленный на открытом огне в приморском дворике» [СОЛОМАТИНА 2009], «Мордашка как пресная булка. Крупные губы грустят, как сосиска. Похож на *хотдог*» [ШАРГУНОВ 2003], «Девчонки хихикали, Палач была красной, как *карпаччо*, – словно это она сварила такую мерзость» [МАТВЕЕВА 2010: 256], «Ариф липкий, как *пахлава*» [САЧКОВА 2020: 398].

От лексем, обозначающих еду или напитки, образуются метафорические производные, которые регулярно используются в современных художественных текстах: «На ее безымянном *медово* светился янтарь» [ПОСВЯТОВСКАЯ 2021: 33], «*Молочный*, с пенкой, туман затягивал окрестности» [СЛАВНИКОВА 2020: 288].

Для современной русской прозы характерны уточнение и конкретизация гастрономических образов, что проявляется в регулярном использовании видовых наименований (наряду с родовым обозначением) и уточняющих определений. Так, как уже отмечалось, в русской прозе XIX в. преобладало родовое обозначение *каша*, в современной русской прозе намного чаще встречаются ее видовые наименования: *манная каша*: «Лидочка поняла это, как только обзавелась собственным партнером – Леней Беляевым, бледным, упрямым

мальчиком, помешанном на балете и собственной заднице. <...> Его прикосновения, холодные и липковатые, как *манная каша*, не вызывали у Лидочки ничего – даже отвращения» [СТЕПНОВА 2021б: 383], «Жаркий и густой, как *манная каша*, дождь не приносил облегчения от жары» [ТРОИЦКИЙ 2000], *пшеничная каша*: «Утром к Мише заглянула мать – в старом драповом пальто и серых сапогах, подошвы которых стерлись в бугристую *пшеничную кашу*» [КОЗЛОВА 2005–2006], *гречневая каша*: «Надоевший в школе, как ежедневная *гречневая каша*, Пушкин разбил молодым веселым кулаком стекло своего официального портрета и вышел ко мне из рамы лукавый, дерзкий, пахнущий снегом и шампанским» [ЕВТУШЕНКО 1999].

Повторяющееся в разных контекстах сравнение с тортом в современных прозаических текстах также индивидуализируется и уточняется благодаря использованию в качестве образа сравнения названия определенного вида торта: «По коридору, покачивая спортивной сумкой, шел бог. Он был весь из меда, золота и молока. Из темного меда, теплого золота и топленого молока. Как *ульмский торт*, потрясенно подумала Лидочка» [СТЕПНОВА 2021б: 376].

Аналогично конкретизируется и родовое наименование *сосиска*, ср.: «Продавщица, тощая, как *венская сосиска*, женщина неопределяемого даже под пыткой возраста, с челкой совершенно обесцвеченных, каких-то полиуретановых и даже полиэтиленовых волос <...>» [БАРУ 2011]. «Не пишется проза, не пишется».

Видовые наименования, используемые в составе компаративных тропов, дифференцируют изображаемые объекты и, в частности, выражают разные цветовые характеристики, ср. *леденец – барбарисный леденец* (признак ‘розовый’) – *лакричный леденец* (признак ‘черный’) [СТЕПНОВА 2021б: 182]: «Галочка невнимательно смотрела ему вслед, и губы ее – теплые, гладкие, яркие, как *барбарисные леденцы*, – все еще хранили форму чудесного имени. Николай Иванович. Николенька. Колюшка. Коша», «Улица блестела – мокрая и черная, как облизанный *лакричный леденец*» [СТЕПНОВА 2021б: 434].

Гастрономическая лексика в современной прозе регулярно сопровождается уточняющими определениями, конкретизирующими исходный образ. В результате «круг ассоциаций, которые привносят уточнение, расширяется» [КОЖЕВНИКОВА 1995: 15]. См., например, *оладья – непропеченная*: «Кто еще так безжалостно-нежно скажет о моих грудях, двух *непропеченных оладьях*, из которых он старательно губами вытягивает запавшие соски» [ЩЕРБАКОВА 2000], *с непропеченными комьями*: «– Что ты спрашиваешь, заходи! – Крылов поспешно втащил ее в прихожую и подхватил чемодан, уложенный, как видно, второпях и напоминавший пухлую оладью *с непропеченными твердыми комьями*» [СЛАВНИКОВА 2020: 504], *вчерашняя*: «Их с матерью повели в кладовку, где почему-то стояла кровать, застеленная шерстяным зеленым одеялом с рыжими следами утюга, и даже имелась плоская холодная подушка, на ощупь как *вчерашняя оладья*» [СЛАВНИКОВА 2006: 275].

Подобные обозначения способствуют созданию разнообразных ярких, индивидуальных образов, иногда достаточно неожиданных, например *тело в белой рубашке – молоко, налитое в пакет*: «От сердитого министра, от его драго-

ценного тела, наполнявшего белую рубашку, будто *молоко, налитое в пакет*, исходил тяжелый, близкий дух парфюма и сырого самцового волоса» [СЛАВНИКОВА 2020: 344].

Уточняющие распространители в современной прозе выражаются не только прилагательными и причастиями, но и придаточными предложениями с определенной семантикой, например: «Я вдруг обратил внимание, что у него <...> необычные уши, даже не уши, а ушки <...>. Эдакие *детские сушки, которые хочется с хрустом оторвать и погрызть*» [АСТВАЦАТУРОВ 2019: 343].

Благодаря использованию уточняющих определений в современной прозе может варьироваться одна и та же образная параллель. Например, образное соответствие *солнце – желток*, сопровождаясь разными различными распространителями, отражает различные метафорические картины природных явлений в прозаических текстах – *тухлый желток*: «Дождь хлестал, туман не рассеивался, и еще, сквозь него, *тухлым желтком* проступало солнце» [БИТОВ 1960–1999], *блеклый желток*: «Небо густо засинело к вечеру, вытаял месяц, но рядом с ним еще висел *блеклый желток* солнца» [ИВАНОВ – электронный ресурс], *красный желток*: «Солнце уже *красным желтком* растеклось по горизонту» [ИДИАТУЛЛИН 2018: 228], *огромный желток*: «*Огромный желток* набухал над крышей Академии наук, словно бы готовясь, лопнув, стечь по ней на площадь и дальше под уклон по бульвару перед помпезным дворцом. Это солнце собиралось пробиться к полудню» [СКВОРЦОВ 2001], *разогретый желток*: «<...> Мавританией, <...> с изнуряющим, яростным жаром полдневного солнца, *разогретым яичным желтком* чуть ли не растекающегося в недоступной, обреченно и грустно осознаваемой всеми как некая данность, <...> невозполнимой своей высоте» [АЛЕЙНИКОВ 2002], *жаркий желток*: «*Жаркий желток* солнца застывал в зените, и воздух лениво плыл над тускло блестящими железными ежами борон и косилок» [ОЛЕЙНИКОВ 2007], *медленный желток*: «Горизонт розовел, низкое солнце превратилось в *медленный желток*» [ЕЛИЗАРОВ 2007].

В ряде контекстов наблюдается нанизывание уточняющих определений, которые взаимодействуют друг с другом, в результате возрастает объем компаративной конструкции: «<...> в “Волге” сильно и сладко воняло бензином и духами Галины Петровны – невыносимыми, густыми, будто *взорвавшееся на жару, нагло прущее из банки смородиновое варенье*» [СТЕПНОВА 2021б: 25].

Для современных прозаических текстов характерно употребление динамических компаративных конструкций, дающих образную характеристику не предмета или лица, а процесса в его разворачивании, например: «*Жаркий полдень* в то лето сквозь крону платана каждый день выпекал на железной крыше солнечные блины» [РУБИНА 2008–2009], «Точно так же светилась во сне тонкая рваная пена на неповоротливой воде, лившейся, как блин на сковородку, на бесконечный пологий песок» [СЛАВНИКОВА 2008: 183], «Вот тело луны оторвалось от солнца, освобождая все большую и большую часть неба для ясного дня, сползая с его диска, словно блин с доннышка торчащего на колу печного

горшка» [Полянская 1996], «Москва вдруг <...> навалилась со всех сторон, будто выпершее из кастрюли крепкое тесто» [Степнова 2021а: 29].

В текстах современной прозы в рамках одного предложения могут объединяться субстантивные тропы, распространяемые определениями, и предикатные метафоры. В результате образная характеристика трансформируется в сценарий описания: «Чалдонову иногда казалось, что Создатель просто поторопился записать гениальную Линдтову сущность в первое попавшееся земное тело – словно Ему самому не под силу было удерживать эту самую сущность в руках. Ну, как будто печеную картошку, раскаленную, обугленную, с лопнувшим сахаристым бочком, которую сперва честно перебрасываешь из ладони в ладонь, пытаясь остудить, а потом все равно роняешь в невидимую ночную траву» [Степнова 2021б: 36].

Опорные слова компаративных конструкций, относящиеся к семантическому полю «Еда», часто сочетаются в современной прозе в одном контексте, например *блин* и *сметана*: «Петушино-красный *блин* солнца уже наполовину окунулся в *сметану* вечерней мглы» [Иванов 2018: 601], «Солнце, зевая, высунулось из-за черных, пахнувших прелью и мышами стогов и, барахтаясь, застряло в вязком тумане, купаясь в нем, как ржаной *блин* в жидкой *сметане*» [Скрипкин 2002].

В русской художественной речи компаративные конструкции, включающие гастрономическую лексику, традиционно используются для образной характеристики человека, чаще всего его внешности: «Хорошенькая ручка смеющейся, блистающей, как белый *сахар*, панны держалась за перила» [Гоголь 1937: 163], «Иной родитель расползся поперек себя толще, лицо у него на *круг швейцарского сыру* похоже, даже носу словно совсем нет, а сынок у него, смотришь, шустренький, черномазенький <...>» [Салтыков-Щедрин 1934: 337], «<...> немецкий кондуктор, с длинным лицом, похожим на *гороховую колбасу*, присаживал его мощною рукой на место и приговаривал: “Seien Sie ruhig”» [Лесков 1994: 304], «Была она бела, как *сметана*, рыхла, как *сдобная булка*, и глупа, как пробка» [Засодимский 1886], «Привиделись они [ямки] ему потом, когда она сбросила с себя сарафан и станушку, по всему ее созревшему телу, белому и пышному, как хорошо подошедший и в удачу спеченный *кулич*» [Жлычков 1988: 313].

Используются они и для описания природных реалий – тумана, воздуха: «в воздухе – мутный мглистый *кисель*, обрываемый сиплым ветром» [Дружинин 1851], «Утро было туманное. Солнце светило как сквозь *молоко*, *сильно разбавленное водой*» [Лейкин 1908], рельефа, земли: «Вообще японцы любят утыкать свои холмы редкими деревьями, отчего они походят также и на *псахальные куличи*, утыканные фальшивыми розанами» [Гончаров 1855], «Раз, помнится мне, всю весну лили непрерывные дожди; земля в полях размочла, как *кисель*; кругом стали опасаться за корень ярового хлеба» [Григорович 1896г: 242], водных объектов – реки, моря: «Вся река под Молоковым представляла белую вспененную массу, точно *кипящее молоко*; отсюда и название бойца Молоков» [Мамин-Сибиряк 1958а: 99], «Вблизи, у набережной, море

всё белое, как *кипящее молоко*, вплоть до гряды бурунов» [ФЕДОРОВ 1910], небесных светил – солнца, луны, месяца: «В высоте рыхло, *колобком*, таял месяц» [ПАСТЕРНАК 1918].

Эти семантические классы предметов сравнения компаративных тропов с образами сравнения класса «Еда, напитки» сохраняются и в современной прозе, однако в отличие от прозы XIX – начала XX в. кулинарные метафоры и сравнения в настоящее время служат и для описания ментальных и психофизических состояний и эмоциональных реакций человека, а также абстрактных понятий, что редко наблюдалось ранее, например: «Его [Михаила] доброжелательное недоверие походило на *пресное тесто для пирога* по рецепту «кризис среднего возраста», и он будто приглашал ее всыпать специи» [КОЗЛОВА 2019: 119], «Внутри у него начал закипать какой-то первородный, дообезьяний даже *бульон*, не восприимчивый к увещаниям разума» [САЧКОВА 2020: 114], «Время застывало на месте, превращалось в *желе*» [САЧКОВА 2020: 258], «Он никак не мог понять, почему все несчастья свалились вдруг на него одного. Всем остальным в Разгуляевке, по его мнению, они раздавались вполне одной, ровной мерой, тонким слоем размазывались, как *масло* на хлеб, а вот ему достались целым комком <...>» [ГЕЛАСИМОВ 2008], «Информационная картина по вашему вкусу. Мир как *гуляши*» [ИВАНОВ 2012], «Ему [Илье], выкормленному *сгущенкой* цивилизации, сразу хотелось самого сладкого <...>» [РЕМИЗОВ 2015: 147].

В современной русской прозе интенсивно используется ряд образных параллелей, в частности параллель «Литературное творчество – кулинария». Это образное соответствие встречалось и в прозе XIX – начала XX вв., однако было представлено одним устойчивым образом «печь, как блины», характеризующим быструю работу над произведением: «Талант у него необычайный, *печет* драмы, как блины, и может писать двумя руками сразу» [ЧЕХОВ 1946: 568], «У В.И. Даля одно время явилось не только расположение, но настоятельная потребность писать крошечные народные рассказы или “повестушки”, как он их называл. Он *пек* их, как блины, задавшись задачей, чтобы каждый рассказ непременно уместился в конце на четвертой странице листа» [ГРИГОРОВИЧ 1896в: 286], «Расправив бороду желтой рукой, обнажив масляные губы, старик рассказывает о жизни богатых купцов: о торговых удачах, о кутежах, о болезнях, свадьбах, об изменах жен и мужей. Он *печет* эти жирные рассказы быстро и ловко, как хорошая кухарка блины, и поливает их шипящим смехом» [ГОРЬКИЙ 1915–1916]. В современной же прозе образная параллель «Литература – кулинария» получает разнообразное выражение, например: «Мои соображения о жанрах. Роман – это *суп*. Всего много, и это хорошо переварено. Повесть – *каша*, из однородного вещества, но сытно, рассказ – *чай (кофе)*» [ГОРЛАНОВА 2001], «Сюжет опуса в два авторских листа без проблем укладывается в три слова: мальчики утонули в шторм. Однако *вяленая* фабула почти не видна под слоем *сахарной пудры, изюма и цукатов*» [КУЗЬМЕНКОВ 2011], «Литературное творчество <...> как две капли походит на кулинарное: если роман *не пропекся* или *подгорел*, если получился невкусным и уродливым, надо избавиться

от последствий, поставив книжку корешком к стене», «Владимир считал, что издательства к нему придираются, и снова был не прав. Он упорно собирал материал для романа. – Много героев в романе, – однажды сказала ему Евгения, – это как много *ингредиентов в деликатесном блюде*: одно обязательно выскочит вперед и начнет исполнять танец с одеялами, перетянутыми на себя!» [МАТВЕЕВА 2010: 347]. В романе А. Матвеевой «Есть!» именно эта образная параллель связана с развитием сюжета и приобретает текстообразующий характер.

Итак, для современной русской прозы характерно регулярное использование компаративных конструкций, включающих гастрономическую лексику. В отличие от языка СМИ, в котором кулинарные метафоры преимущественно характеризуют социально-политические реалии, компаративные конструкции с гастрономической лексикой в художественной прозе используются в первую очередь для описания человека, служат средством создания его портрета, оценивают его качества. В художественной прозе наиболее ярко реализуется эстетическая функция метафор и сравнений, которые носят в ней более индивидуализированный характер, чем в СМИ.

В то же время в современной русской прозе широко представлены кулинарные метафоры повседневной речи (разговорные, просторечные, жаргонные). Они выполняют характерологическую функцию и отражают точку зрения персонажа, режиссера – повествователя (см. подробнее [НИКОЛИНА – ПЕТРОВА 2020]).

Сопоставление с прозой предшествующего периода показало, что оценочная функция метафор и сравнений, включающих кулинарную лексику, по сравнению с литературой XIX в. проявляется в современной прозе более ярко. Если в прозе XIX в. для выражения оценки преимущественно использовались лексемы *сахар* и *колбаса*, то в современных текстах в оценочной функции выступает широкий круг единиц, например: «Однажды ко мне на ошип явилась пожилая американка, *вобла сушеная*» [РУБИНА – электронный ресурс], «Воздух внутри стоял смрадный и плотный, как *протухший студень*» [ЛАЗАРЧУК – УСПЕНСКИЙ 1996], «П.Н. вбегал на кухню, за ним шагала Ека с невообразимой прической. Волосы у нее были – будто опарыши. Или *переваренные макароны*. – Что это за *доширак*? – шепнула Геня Гималаева в смуглое ухо Ирак» [МАТВЕЕВА 2010: 367].

Компаративные конструкции в современной русской прозе характеризуются последовательным обновлением общеязыковых метафор, расширением их состава, привлечением новых лексических единиц, которые ранее не встречались в метафорическом употреблении (*доширак*, *бешамель*, *круассан*, *карпаччо*, *хотдог*, *вареные креветки* и др.).

Одновременно в современной русской прозе по сравнению с предшествующим периодом расширяется круг предметов сравнения. По сравнению с прозой XIX – начала XX века значительно более ярко и разнообразно характеризуется литература, объектами сравнения служат абстрактные понятия, ментальные и эмоциональные состояния лица.

Если в литературе предшествующего периода в составе компаративных преобладали родовые наименования продуктов питания, блюд и напитков, то

для современной прозы характерно частое употребление видовых наименований, уточняющих их определений, что отражает тенденцию к дифференциации и конкретизации гастрономических образов.

Важной особенностью современной русской прозы является активное взаимодействие тропических конструкций, которое проявляется как в формальном, так и в семантическом аспекте. Благодаря этому взаимодействию регулярно обновляются устойчивые образные параллели. Взаимодействие компаративных структур, включающих гастрономическую лексику, может стать предметом дальнейшего изучения.

Библиография

- Бойчук, А.С. [BOJČUK, A.S.] 2010: Гастрономическая метафора в современном русском языке // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия «Филологические науки» [Gastronomic metaphor in modern Russian language// Bulletin of the Volgograd State Pedagogical University. Series "Philological Sciences"], №7 (61). 75–79.
- Бойчук, А.С. [BOJČUK, A.S.] 2011: Развернутые гастрономические метафоры русского языка как отражение актуальных социокультурных тенденций // Грани познания. Электронный научно-образовательный журнал ВГПУ [Detailed gastronomic metaphors of the Russian language as a reflection of actual sociocultural trends // The edge of knowledge. Electronic Scientific and Educational Journal of VGPU], №4 (14). // www.grani.vspu.ru (Дата обращения: 08.02.2021).
- ВЕПРЕВА И ДР. [VEPREVA ET AL.] 2019: Вепрева И.Т., Мустайоки А., Магсар Ц. Что варят на политической кухне: аксиологический потенциал кулинарно-гастрономической метафоры в публицистическом дискурсе // Известия УрФУ. Серия 2. Гуманитарные науки [Vepreva, I.T., Mustajoki, A., Magsar, C. What is boiled in political cuisine: the axiological potential of culinary and gastronomic metaphor in public-sticked discourse // Izvestiâ UrFU. Series 2. Humanitarian sciences], Т. 21. №2 (187). 241–257.
- КОЖЕВНИКОВА, Н.А. [KOŽEVNIKOVA, N.A.] 1995: Эволюция тропов // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Образные средства поэтического языка и их трансформации. Москва: Наука [The evolution of the tropes // Essays of the history of the language of Russian poetry of the twentieth century. Figurative means of the poetic language and their transformation. Moscow: Nauka], 6–79.
- НИКОЛИНА, Н.А.–ПЕТРОВА, З.Ю. [NIKOLINA, N.A.–PETROVA, Z. Ū.] 2020: Метафоры повседневной речи в зеркале современной русской художественной прозы // Русская речь [Metaphors of everyday speech in the mirror of modern Russian prose // Russkaâ rečʹ], 2020/4. 93–104.
- НКРЯ – Национальный корпус русского языка [National Corpus of the Russian Language] // <http://www.ruscorpora.ru> (08.02.2021).
- ЮРИНА, Е.А. [ŪRINA, E.A.] Словарь русской пищевой метафоры. Т. 1 / сост. А.В. Боровкова, М.В. Грекова, Н.А. Живаго, Е.А. Юрина; под ред. Е.А. Юриной. Томск: Издательство Томского государственного университета [Dictionary of Russian food metaphor. Vol. 1 / Comp. A.V. Borovkova, M.V. Grekova, N.A. Živago, Ed. E.A. Ūrina. Tomsk: Publishing House of Tomsk State University].

Источники

- АЛЕЙНИКОВ, В. [ALEJNIKOV, V.] 2002: Тадзимас // НКРЯ [Tajimas // NCRL]
- АСТВАЦАТУРОВ, А. [ASTVACATUROV, A.] 2019: Не кормите и не трогайте пеликанов. Москва: АСТ [Do not feed or touch pelicans. Moscow: AST].
- БАРУ, М.Б. [Baru, M.B.] 2011: «Не пишется проза, не пишется» // НКРЯ ["Prose is not written, not written" // NCRL].
- БАСИНСКИЙ, П. [Basinskij, P.] 2020: Любовное чтение. Москва: АСТ [Love reading. Moscow: AST].
- АНДРЕЙ, Б. [ANDREJ, B.] 1989: На рубеже двух столетий. Москва: «Художественная литература» [At the turn of two centuries. Moscow: Hudožestvennaâ literatura].
- БИТОВ, А. [BITOV, A.] 1960–1999: Вкус // НКРЯ [Taste // NCRL].
- ГЕЛАСИМОВ, А. [GELASIMOV, A.] 2008: Разгуляевка // НКРЯ [Razgulâevka // NCRL].
- ГОГОЛЬ, Н.В. [GOGOL', N.V.] 1937: Тарас Бульба // Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений. Издательство АН СССР. Т. 2. [Taras Bul'ba // N.V. Gogol. Full composition of writings. Publishing house of the Academy of Sciences of the USSR. Vol. 2], 39–172.
- ГОГОЛЬ, Н.В. [GOGOL', N.V.] 1938: Нос // Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений. Издательство АН СССР. Т. 3. [Nose // N.V. Gogol'. Full composition of writings. Publishing house of the Academy of Sciences of the USSR. Vol. 3.], 47–75.
- ГОГОЛЬ, Н.В. [GOGOL', N.V.]: Мертвые души // Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений. Издательство АН СССР. Т. 6. [Dead Souls // N.V. Gogol'. Full composition of writings. Publishing house of the Academy of Sciences of the USSR. Vol. 6].
- ГОЛИЦЫН, А. [GOLICYN, A.] 2009: Ящик. История одного шоу // НКРЯ [Box. The history of one show // NCRL].
- ГОНЧАРОВ, И.А. [GONČAROV, I.A.] 1855: Фрегат Паллада // НКРЯ [Frigate Pallas // NCRL].
- ГОРЛАНОВА, Н.В. [GORLANOVA, N.V.] 2001: Записки из мешка // НКРЯ [Notes from the bag // NCRL].
- ГОРЬКИЙ, М. [GOR'KIJ, M.] 1913–1914: Детство // НКРЯ [Childhood // NCRL].
- ГОРЬКИЙ, М. [GOR'KIJ, M.] 1915–1916: В людях // НКРЯ [In people // NCRL].
- ГОРЬКИЙ, М. [GOR'KIJ, M.] 1928–1935: Жизнь Клима Самгина. Часть 4 // НКРЯ [The life of Klim Samgin. Part 4 // NCRL].
- ГРИГОРОВИЧ, Д.В. [GRIGOROVİČ, D.V.] 1896а: В ожидании парома // Д.В. Григорович. Полное собрание сочинений в 12 томах. Санкт-Петербург, Издание А.Ф. Маркса. Т. 8. [Waiting for the ferry // D.V. Grigorovič. Complete works in 12 volumes. St. Petersburg, Edition of A.F. Marx. Vol. 8.], 84–122.
- ГРИГОРОВИЧ, Д.В. [GRIGOROVİČ, D.V.] 1896б: Гуттаперчевый мальчик // Д. В. Григорович. Полное собрание сочинений в 12 томах. Санкт-Петербург, Издание А.Ф. Маркса. Т. 10. [Gutta-percha boy // D.V. Grigorovič. Complete works in 12 volumes. St. Petersburg, Edition of A.F. Marx. Vol. 10.], 231–274.
- ГРИГОРОВИЧ, Д.В. [GRIGOROVİČ, D.V.] 1896в: Литературные воспоминания // Д.В. Григорович. Полное собрание сочинений в 12 томах. Санкт-Петербург, Издание А.Ф. Маркса. Т. 12. [Literary memoirs // D.V. Grigorovič. Complete works in 12 volumes. St. Petersburg, Edition of A.F. Marx. Vol. 12.], 209–341.
- ГРИГОРОВИЧ, Д.В. [GRIGOROVİČ, D.V.] 1896г: Пахарь // Д.В. Григорович. Полное собрание сочинений в 12 томах. Санкт-Петербург, Издание А.Ф. Маркса. Т. 7. [Plowman // D.V. Grigorovič. Complete works in 12 volumes. St. Petersburg, Edition of A.F. Marx. T. 7.], 218–256.

- ГРИН, А.С. [GRIN, A.S.] 1965: Племя Сиург // А.С. Грин. Собрание сочинений в шести томах. Москва: Издательство «Правда». Т. 2. [Tribe Siurg // A.S. Grin. Collected works in six volumes. Moscow: Pravda Publishing House. Vol. 2.], 278–290.
- ДОСТОЕВСКИЙ, Ф.М. [DOSTOEVSKIJ, F.M.] 1972: Дядюшкин сон // Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений в 30 томах. Т. 2. Ленинград: Издательство «Наука» [Uncle's Dream // F.M. Dostoevskij. Complete works in 30 volumes. Vol. 2. Leningrad: Publishing house Nauka], 296–398.
- ДОСТОЕВСКИЙ, Ф.М. [DOSTOEVSKIJ, F.M.] 1973: Скверный анекдот // Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений в 30 томах. Т. 5. Ленинград: Издательство «Наука» [Bad anecdote // F.M. Dostoevskij. Complete works in 30 volumes. Vol. 5. Leningrad: Publishing house Nauka], 5–45.
- ДРУЖИНИН, А.В. [DRUŽININ, A.V.] 1851: Письма иногороднего подписчика о русской журналистике // НКРЯ [Letters from a nonresident subscriber about Russian journalism // NCRL].
- ЕВТУШЕНКО, Е. [EVTUŠENKO, E.] 1999: Волчий паспорт // НКРЯ [Wolf passport // NCRL].
- ЕЛИЗАРОВ, М. [ELIZAROV, M.] 2007: Библиотекарь // НКРЯ [Librarian // NCRL].
- ЕСЕНИН, С. [ESENIN, S.] 1967: Яр // С. Есенин. Собрание сочинений в 5 томах. Москва: Издательство «Художественная литература» [Ār // S. Esenin. Collected works in 5 volumes. Moscow: Publishing house Hudožestvennaâ literatura], 7–142.
- ЗАСОДИМСКИЙ, П.В. [ZASODIMSKIJ, P.V.] 1886: Черные вороны (Из деревенских летописей) // НКРЯ [Black crows (From village chronicles) // NCRL].
- ИВАНОВ, А. [IVANOV, A.] 2012: Комьюнити // НКРЯ [Community // NCRL].
- ИВАНОВ, А. [IVANOV, A.] 2018: Золото бунта. Москва: АСТ [Riot gold. Moscow: AST].
- ИВАНОВ, А. [IVANOV, A.] – электронный ресурс: Сердце Пармы [Heart of Parma] // <https://www.litmir.me/br/?b=49662&p=15> (дата обращения: 07.02.2021).
- ИДИАТУЛЛИН, Ш. [IDIATULLIN, Š.] 2018: Убыр. Санкт-Петербург: Азбука [Ubyr. Saint Petersburg: Azbuka].
- КЛИМОНТОВИЧ, Н. [KLIMONTOVIČ, N.] 2001: Далее – везде // НКРЯ [Further - everywhere // NCRL].
- КЛЫЧКОВ, С. [KLYČKOV, S.] 1988: Чертухинский балакирь // Клычков С. Чертухинский балакирь. Романы. Москва: Советский писатель [Čertuhinskij balakir' // Klyčkov S. Čertuhinskij balakir'. Novels. Moscow: Sovetskij pisatel'], 228–418.
- КОЗЛОВА, А. [KOZLOVA, A.] 2005–2006: Выстрел из прошлого // НКРЯ [Shot from the past // NCRL].
- КОЗЛОВА, А. [KOZLOVA, A.] 2019: Рюрик. Москва: Фантом-Пресс [Rurik. Moscow: Fantom-Press].
- КУЗЬМЕНКОВ, А.А. [KUZ'MENKOV, A.A.] 2011: Награждение непричастных // НКРЯ [Rewarding those who are not involved // NCRL].
- КУПРИН, А.И. [KUPRIN, A.I.] 1964a: Поединок // А.И. Куприн. Собрание сочинений в 9 томах. Москва: Издательство «Правда». Т. 4. [Duel // A.I. Kuprin. Collected works in 9 volumes. Moscow: Pravda Publishing House. Vol. 4.], 5–231.
- КУПРИН, А.И. [KUPRIN, A.I.] 1964б: Яма // А. И. Куприн. Собрание сочинений в 9 томах. Москва: Издательство «Правда». Т. 6. [Pit // A.I. Kuprin. Collected works in 9 volumes. Moscow: Pravda Publishing House. Vol. 6.], 5–231.
- ЛАЖЕЧНИКОВ, И.И. [LAŽEČNIKOV, I.I.] 1899: Беленькие, черненькие и серенькие // И.И. Лажечников. Полное собрание сочинений. Санкт-Петербург; Москва: Издание Товарищества М.О. Вольф. Т. 1. [White, black and gray // I. I. Lažečnikov. Full composition of writings. St. Petersburg; Moscow: Publishing of the M.O. Wolf Partnership. Vol. 1.], 1–180.

- ЛАЗАРЧУК, А.–УСПЕНСКИЙ, М. [LAZARČUK, A.–USPENSKIJ, M.] 1996: Посмотри в глаза чудовищ // НКРЯ [Look into the eyes of the monsters // NCRL].
- ЛЕЙКИН, Н.А. [LEJKIN, N.A.] 1908: Деревенская прелестница // НКРЯ [Village charmer // NCRL].
- ЛЕСКОВ, Н.С. [LESKOV, N.S.] 1994: На ножах. Москва: «Русская книга» [On knives. Moscow: Russkaâ kniga].
- МАМИН-СИБИРЯК, Д.Н. [MAMIN-SIBIRĀK, D.N.] 1958а: Бойцы // Д. Н. Мамин-Сибиряк. Собрание сочинений в 10 томах. Москва: Издательство «Правда». Т. 4. [Fighters // D.N. Mamin-Sibirāk. Collected works in 10 volumes. Moscow: Pravda Publishing House. Vol. 4], 5–120.
- МАМИН-СИБИРЯК, Д.Н. [MAMIN-SIBIRĀK, D.N.] 1958б: Черты из жизни Пепко // Д.Н. Мамин-Сибиряк. Собрание сочинений в 10 томах. Москва: Издательство «Правда». Т. 8. [Features from the life of Pepko // D.N. Mamin-Sibirāk. Collected works in 10 volumes. Moscow: Pravda Publishing House. Vol. 8.], 245–441.
- МАРИЕНГОФ, А. [MARIENGOF, A.] 1988: Роман без вранья // Мариенгоф А. Роман без вранья; Циники; Мой век... Ленинград: «Художественная литература» [A novel without lies // A. Mariengof. A novel without lies; Cynics; My century ... Leningrad: Hudožestvennaâ literatura], 4–122.
- МАТВЕЕВА, А. [MATVEEVA, A.] 2010: Есть! Москва: КоЛибри [There is! Moscow: KoLibri].
- ОЛЕЙНИКОВ, А.А. [OLEJNIKOV, A.A.] 2007: Велькино детство // НКРЯ [Vel'ka's childhood // NCRL].
- ПАСТЕРНАК, Б.Л. [PASTERNAK, B.L.] 1918: Письма из Тулы // НКРЯ [Letters from Tula // NCRL].
- ПАСТЕРНАК, Б.Л. [PASTERNAK, B.L.] 1936: Начало прозы 1936 года // НКРЯ [The beginning of the prose of 1936 // NCRL].
- ПОЛЯНСКАЯ, И. [POLĀNSKAĀ, I.] 1996: Прохождение тени // НКРЯ [Passage of the shadow // NCRL].
- ПОСВЯТОВСКАЯ, Е. [POSVĀTOVSKAĀ, E.] 2021: Важенка. Москва: АСТ [Važenka. Moscow: AST].
- РЕМИЗОВ, В. [REMIZOV, V.] 2015: Воля вольная. Москва: АСТ [The will is free. Moscow: AST].
- РЕШЕТНИКОВ, Ф.М. [REŠETNIKOV, F.M.] 1868: Тетушка Опарина // НКРЯ [Aunt Oparina // NCRL].
- РУБИНА, Д. [RUBINA, D.] – электронный ресурс: Бабий ветер [Women's wind] // <https://loveread.club/books/sovremennaya-proza/page-47-78465-dina-rubina-babii-veter.html> (дата обращения: 10.02.2021).
- РУБИНА, Д. [RUBINA, D.] 2008–2009: Белая голубка Кордовы // НКРЯ [White dove of Cordoba // NCRL].
- САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН, М.Е. [SALTYKOV-ŠEDRIN, M.E.] 1934: Для детского возраста // М. Е. Салтыков-Щедрин. Полное собрание сочинений. Ленинград: Государственное издательство «Художественная литература». Т. 3. [For children // M.E. Saltykov-Šedrin. Full composition of writings. Leningrad: State Publishing House "Hudožestvennaâ Literatura". Vol. 3.], 334–346.
- САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН, М.Е. [SALTYKOV-ŠEDRIN, M.E.] 1954: Пошехонская старина // М. Е. Салтыков-Щедрин. Полное собрание сочинений. Ленинград: Государственное издательство «Художественная литература». Т. 17. [Antiquity from Nowheresville // M.E. Saltykov-Šedrin. Full composition of writings. Leningrad: State Publishing House Hudožestvennaâ Literatura. Vol. 17.], 334–346.
- САЧКОВА, С. [SAČKOVA, S.] 2020: Люди и птицы. Москва: Эксмо-Пресс [People and birds. Moscow: Eksmo-Press].
- СЕНКОВСКИЙ, О.И. [SENKOVSKI, O.I.] 1833: Сентиментальное путешествие на гору Этну // НКРЯ [Sentimental trip to Mount Etna // NCRL].

- СКВОРЦОВ, В. [SKVORCOV, V.] 2001: Каникулы вне закона // НКРЯ [Outlaw holidays // NCRL].
- СКРИПКИН, В. [SKRIPKIN, V.] 2002: Тинга // НКРЯ [Tinga // NCRL].
- СЛАВНИКОВА, О. [SLAVNIKOVA, O.] 2006: Стрекоза, увеличенная до размеров собаки. Москва: Вагриус [A dragonfly enlarged to the size of a dog. Moscow: Vagrius].
- СЛАВНИКОВА, О. [SLAVNIKOVA, O.] 2008: Бессмертный. Москва: Вагриус [Immortal. Moscow: Vagrius].
- СЛАВНИКОВА, О. [SLAVNIKOVA, O.] 2020: 2017. Москва: АСТ [2017. Moscow: AST]
- СОКОЛОВ, С. [SOKOLOV, S.] 1999: Между собакой и волком // Саша Соколов. Школа для дураков. Между собакой и волком. Санкт-Петербург: «Симпозиум» [Between a dog and a wolf // Saša Sokolov. School for fools. Between a dog and a wolf. St. Petersburg: Simposium], 199–348.
- СОЛОМАТИНА, Т. [SOLOMATINA, T.] 2009: Большая собака // НКРЯ [Big dog // NCRL].
- СТЕПНОВА, М. [STEPNOVA, M.] 2021a: Безбожный переулок. Москва: АСТ [Godless lane. Moscow: AST].
- СТЕПНОВА, М. [STEPNOVA, M.] 2021b: Женщины Лазаря. Москва: АСТ [Women of Lazarus, Moscow: AST].
- ТРОИЦКИЙ, А. [TROICKIJ, A.] 2000: Удар из прошлого // НКРЯ [Blow from the past // NCRL]
- ТУРГЕНЕВ, И.С. [TURGENEV, I.S.] 1964: Дворянское гнездо // И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Москва-Ленинград: Наука. Т. 7. [A noble nest // I.S.Turgenev. Complete works and letters in 28 volumes. Moscow-Leningrad: Nauka. Vol. 7.], 123–294
- ФЕДОРОВ, А.М. [FEDOROV, A.M.] 1910: Чудо // НКРЯ [Miracle // NCRL].
- ЧАРСКАЯ, Л.А. [ČARSKAĀ, L.A.] 1901: Записки институтки // НКРЯ [Schoolgirl's Notes // NCRL].
- ЧЕРНЫЙ, С. [ČERNŪJ, S.] 1996: Дневник фокса Микки // Саша Черный. Собрание сочинений в 5 томах. Москва: Издательство «Эллис Лак». Т. 5. [Fox Mickey's diary // Saša Černyj. Collected works in 5 volumes. Moscow: Ellis Luck Publishing House. Vol. 5.], 131–158.
- ЧЕХОВ, А.П. [ČEHOV, A.P.] 1946: Ряженые // А.П. Чехов. Сочинения. Москва: Государственное издательство художественной литературы. Т. 4. [Mummers // A.P. Čehov. Oeuvres. Moscow: State Publishing House of Fiction. Vol. 4.], 567–569.
- ЧЕХОВ, А.П. [ČEHOV, A.P.] 1947: Рассказ неизвестного человека // А. П. Чехов. Сочинения. Москва: Государственное издательство художественной литературы. Т. 8. [The Story of an Unknown Person // A.P. Čehov. Oeuvres. Moscow: State Publishing House of Fiction. Vol. 8.], 174–249.
- ЧЕХОВ, А.П. [ČEHOV, A.P.] 1948: Ариадна // А.П. Чехов. Сочинения. Москва: Государственное издательство художественной литературы. Т. 9. [Ariadne // A.P. Čehov. Oeuvres. Moscow: State Publishing House of Fiction. Vol. 9.], 61–85.
- ШАРГУНОВ, С. [ŠARGUNOV, S.] 2003: Ура! // НКРЯ [Hooray! // NCRL].
- ЩЕРБАКОВА, Г. [ŠERBAKOVA, G.] 2000: Моление о Еве // НКРЯ [Prayer for Eve // NCRL].

Наталья НИКОЛИНА
Московский педагогический государственный университет
Москва, Россия
guskafedra314@gmail.com

Зоя ПЕТРОВА
Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН
Москва, Россия
zoyp@mail.ru

Аннамария ВАШШ

**ФУНКЦИЯ «АВТОРСКОЙ МАСКИ» В РОМАНЕ «ДУША ПАТРИОТА, ИЛИ
РАЗЛИЧНЫЕ ПОСЛАНИЯ К ФЕРФИЧКИНУ» ЕВГЕНИЯ ПОПОВА****The Function of the „Author’s Mask” in *The Soul of a Patriot, or,
Various Epistles to Ferfichkin* by Yevgeni Popov****Abstract**

Playing with the author’s figure is not a new feature in Postmodernism. One can refer to *Either/Or* by Søren Kierkegaard or *The Tales of the Late Ivan Petrovich Belkin* by Alexander Pushkin. At the same time the foreword of *The soul of a patriot, or, Various epistles to Ferfichkin* proves that in Postmodernism this game is taken to the next level. The author who abandoned the fictional space during Modernism returns and takes his formal place. However, he does not do it seriously but hiding behind the mask of the author – says Malmgren, introducing the term of the author’s mask. In this analysis I determine that Popov, using the author’s mask, turns the traditional ideas about the author’s role inside out. I conclude that, on the one hand, the author’s mask ridicules the concept according to which the author’s biography is the key to his work. On the other hand, it makes fun of Vinogradov’s concept, according to which there is always an abstract author hiding in the text who carries its real meaning. I come to the conclusion that Popov uses this narrative technique to emphasise that it is impossible to look at a literary work as an arsenal of ultimate truths and statements.

Keywords: *author’s mask, the author’s image, the author’s identity, biographical approach, Russian Postmodernism, metafiction, metatext, metanarrative*

Авторская маска, создающая повествовательный хаос в «Душе патриота» Евгения Попова, является типичным приемом для постмодернистского романа метапрозы.¹ Благодаря ей художественное пространство произведения расширяется за счет метатекста, однако игра с фигурой автора возникла далеко не в постмодернизме.² Она широко используется представителями более ранних

¹ Под метатекстуальностью и метапрозой мы понимаем авторские комментарии об особенностях построения собственного текста, отражающих процессы становления произведения. См.: [Олизыко 2007: 51].

² Мы приведем лишь два примера. Так, Серен Кьеркегор употребляет разные издательские или авторские псевдонимы в двенадцати своих произведениях. Одно из самых известных – трактат «Или – или» (1841–1842), вышедший под псевдонимом Виктора Эремита. В предисловии нарратор Эремита рассказывает историю о том, как к нему попала рукопись. Таким образом, он является не только публикатором текста, но и имплицитным автором. Но игра с личностью автора не ограничивается этим: первая часть трактата состоит из бумаги «А», а вторая содержит бумагу «Б» и его письма к «А». Подобную игру мы встречаем и в «Повестях покойного Ивана Петровича Белкина» (1830) Пушкина: в предисловии от издателя мы узнаем, что повести были написаны Белкиным, но из примечаний понятно, что он лишь переложил на бумагу истории, услышанные от других людей, чьи личности скрытаны за безликими инициалами. Личность



литературных направлений для создания нового типа отношений в треугольнике автор-повествователь-читатель.³

Что касается авторской маски, в русской теории литературы, в этом отношении чаще всего цитируют Осьмухину, подробно изучающую генезис и историю авторской маски. Она понимает под авторской маской «форму репрезентации автора „реального“ в пределах художественного произведения, воплощенную в образе фиктивного автора-нарратора, который мистифицирует читателя игровым тождеством/несоответствием (биографическим и стилистическим) с ним и выдает предлагаемый читателям текст за собственное сочинение» [ОСЬМУХИНА 2008: 23]. Согласно Осьмухиной, этот прием возник задолго до постмодернистской литературы. Развитие приема авторской маски, несомненно, связано с усложнением повествовательной техники, со смещением авторского, повествовательного и персонажного горизонтов. Мирослав Дрозда в своей монографии рассматривает чередования масок, в которых выступают повествователи золотого и серебряного веков, что подчеркивает исторические корни авторской игры. Однако сам термин «авторская маска» был введен в употребление критиком Малмгренем в 1985 г. для описания новой, измененной роли автора в постмодернизме. По его мнению, в текстовом пространстве постмодернизма автор, потерявший свою привилегию в эпоху модерна, возвращается в виде маски. При этом его возвращение принимает характер игры: на этот раз автор появляется на сцене за маской, искажающей авторское повествование [MALMGREN 1985: 137].

В романе «Душа патриота» повествование ведется от первого лица, но при этом рассказчик, являющийся и главным участником сюжетного действия, носит имя самого автора – Евгений Анатольевич. Как же можно распутать сложный клубок отношений рассказчика-автора-персонажа? В нашем анализе мы попытаемся определить цель странного поведения автора, временами появляющегося в собственном тексте и намеренно заводящего своих читателей в тупик каждой репликой о своей неидентичности рассказчику.

Благодаря невозможности отличить реального автора (Евгения Анатольевича Попова) от фиктивного персонажа-повествователя (Евгения Анатольевича) стирается граница между текстом как вымышленным пространством и реальностью как внетекстовым элементом. Все попытки читателя понять, где реальность, а где вымысел, обречены на провал. В тексте на разных уровнях одновременно создается впечатление документальности и фиктивности. Рассказчик-персонаж кажется автобиографическим героем. Более того, другие

издателя, подписавшего предисловие инициалами автора (А.П.), тоже неоднозначна. При чтении повестей, таким образом, возникает вопрос: чей же голос мы слышим через посредство самого Белкина и неназванных лиц?

³ В качестве примера можно упомянуть нарративную игру, с участием четырех видов рассказчиков в «Повести Белкина» А.С. Пушкина.

персонажи и сюжетные события, очевидно, не фиктивны, и у читателя возникает вопрос о подлинности этих писем.⁴

Даже сам жанр выбивает почву из-под ног читателя. Название романа – «*Душа патриота, или Различные послания к Ферфичкину*» – помещает роман в контекст эпистолярных произведений русской литературы.⁵ Одним из главных критериев эпистолярного жанра являются датируемые послания, которые встречаются в романе и создают иллюзию реальности происходящего. Вообще переписка и письма в художественном тексте всегда имеют двойственный характер. «Своеобразие эпистолярного романа состоит в том, что его художественная форма (форма писем) имеет свой жизненный аналог во внехудожественной действительности» [РОГИНСКАЯ 2002: 22]. Письма одновременно обладают жанровой «первичностью» (как полулитературный письменный жанр бытового общения) и «вторичностью» (как жанр в составе художественного произведения). Двойственная природа писем в эпистолярных романах обычно не влияет на внутренний мир текста. В произведениях, где письма не воспринимаются как «настоящие», они рассматриваются лишь как часть жизни литературных героев. Но в рассматриваемом романе письма изобилуют биографическими подробностями из жизни реального автора и не воспринимаются исключительно как вымысел.⁶

Обозначенный в названии текста жанр, таким образом, способствует размыванию границ между фиктивным и документальным повествованием. Более того, даже предисловие подчиняется законам придуманной игры с реальностью. Прежде чем рассмотреть, как писатель Евгений Попов обращается в своем предисловии к читателям, следует определить функцию предисловия как такового. Предисловие, будучи паратекстом, находится на грани вымысла и реальности.⁷ Это «дискурсивное место», в котором автор или издатель обращается непосредственно к читателям, чтобы убедить их прочесть книгу и дать им указания относительно того, как именно ее нужно читать. И хотя предисловие предваряет текст, оно пишется уже после завершения работы. Поэтому

⁴ В романе появляется немало лиц из тогдашней андерграундной и официальной литературной жизни, в частности Дмитрий Пригов, Василий Аксенов, Евгений Ерофеев, Фазиль Искандер, Андрей Вознесенский, Булат Окуджава, Евгений Евтушенко.

⁵ После того как «из бытового документа письмо поднимается в самый центр литературы» эпистолярный роман стал очень популярным жанром в русской литературе. Первым примером является «*Письма русского путешественника*». Путевое письмо, по замечанию Тынянова, в этом произведении стало литературным жанром: форма писем – литературная условность, но Карамзин старается создать иллюзию их подлинности. В качестве примера эпистолярной прозы можно привести еще «*Философские письма*» Петра Чаадаева, «*Выбранные места из переписки с друзьями*» Гоголя, «*Бедные люди*» Достоевского. Об эволюции жанра письма см. [Тынянов 1977].

⁶ В эпоху постмодернизма эпистолярная проза становится очень популярной именно потому, что она способна внести путаницу в отношения художественного и реального миров. См. об этом статьи Жужанны Калафатич, посвященные переосмыслению эпистолярных форм в произведениях Попова, Улицкой, Шукшина и Сорокина. См. [KALAFATICS 2018].

⁷ С точки зрения основного текста паратекст является некой рамкой, но он также способен изменить восприятие и интерпретацию основного текста.

в предисловии автор может знакомить читателя со структурой и внутренней логикой своего текста, а также в определенном смысле манипулировать читателем, влияя на смыслопорождение.

Какова же функция предисловия в данном романе? В нем Попов сообщает, что его собственное имя совпадает с именем рассказчика лишь случайно. Помимо этого, он говорит, что является только публикатором переписки Евгения Анатольевича, и отделяет себя от героя-повествователя-автора: «Вот, допустим, есть один человек. Он как бы пишет художественные произведения. <...> Не важно, кто этот человек. <...> Он утверждает, что его зовут Евгением Анатольевичем. Так же зовут и меня, но это тоже не важно. У всех, кто меня знает, не должно быть сомнений, что я – не он, равно как и остальные личности, упоминаемые им, не соответствуют реально живущим лицам, а являются плодом его досужего вымысла и частичного вранья. Не важно» [ПОПОВ 2009а: 315]. В условиях недосказанности эпистолярного романа читатель оценил бы помощь издателя переписки, чтобы правильно понять, кто есть кто. Несомненно, Попов, который, по его собственному утверждению, и является издателем, в предисловии мог бы назвать участников переписки и объяснить, как она попала в его руки, как это происходит и в трактате «Или – или», и в «Повестях покойного Ивана Петровича Белкина». Но вместо того, чтобы представить такую информацию, на самом деле он лишь запутывает читателя, затрудняя его попытки уловить личность рассказчика, направление сюжета и логику художественного повествования. Он даже заявляет, что все это неважно. Но что же тогда важно? Важным, по его словам, оказывается адресат посланий – Ферфичкин. Но при этом из предисловия мы узнаем, что сама фигура Ферфичкина – кто он такой, где живет, чем занимается и сколько ему лет – практически неизвестна не только публикатору Попову, но, пожалуй, и самому автору этих писем. Таким образом, можно сказать, что предисловие совершенно не выполняет свою традиционную справочную функцию, поскольку автор-издатель никоим образом не облегчает процесс чтения. Здесь предисловие служит совсем другой цели: в нем начинается игра с фигурой автора, пародирующая традиционные концепции авторства.

Развенчание мифа автора является типичным постмодернистским приемом, характерным и для русского, и для западного постмодернизма, но тем не менее, традиционную роль автора, сложившуюся за много веков развития литературы, начинает разрушать уже модернизм, а постмодернизм лишь завершает этот процесс.⁸ В модернизме, как утверждает Малмгрен, происходит радикальный поворот в природе «вымышленного пространства» (fictional space): литература заставляет читателя занимать все больше и больше места в повествовании, оставляя значительные пробелы [MALMGREN 1985: 87–95]. Место для читателя в модернизме освобождается благодаря уходу автора со своего привилегированного места.

⁸ В качестве примера из русского постмодернизма можно привести поэму «Москва – Петушки» Венедикта Ерофеева. Ерофеевский образ автора-персонажа тоже подвергается трагедии и пародированию, как и в данном романе.

Традиционное понимание автора как источника идей или хранителя ценностей коренным образом изменяется: автор исчезает, отрекаясь от традиционных авторских обязанностей.⁹ Он старается полностью исключить себя из текста. Цель автора – сделать невозможным конституирование его субъекта в тексте, в используемом им языке.¹⁰ В повествовании больше не привлекается внимание к личностным аспектам речи и к обстоятельствам ее написания. Результатом этого становится «повествование нулевого уровня» – текст, лишенный каких-либо коннотативных идеологических суждений и авторской позиции в целом. Когда автор как источник нравственности и «интерпретирующее сознание» в рассказе исчезает, именно читатель становится ответственным за толкование текста.

«Душа патриота» – не единственный роман Попова, в котором он играет с ролью автора через включение в него своей писательской фигуры. В романе «Накануне накануне» присутствует персонаж второго плана – двоюродный дядя отца главной героини. Несмотря на второстепенность этого персонажа, его зовут так же, как и автора романа. Более того, его внешность и профессия явно вызывают ассоциации с Поповым: «Евгений Анатольевич и сам был отставной писатель неизвестно какого возраста, человек тучный до неподвижности, с маленькими желтыми глазками, как у Мумми-тролля, бесцветной физиономией и кривой бородкой, косо растущей на его пухлом лице» [ПОПОВ 2009б: 27]. На основе этого читатель может предположить, что Евгений Анатольевич является важной фигурой в романе. Более того, в пользу этого говорит и подзаголовок романа: «роман персонажа романа, написанного персонажем романа», – который заставляет читателя думать, что Евгений Анатольевич является не второстепенным персонажем, а самим автором романа. Но при этом Попов делает этого персонажа гротескно незначительным, почти не принимающим участия в действии персонажем: «А Евгений Анатольевич, просидев около часу недвижимо, достал из внутреннего кармана фуфайки плоскую фляжку с грушевой водкой и долго с усилием глядел на нее, будто не понимая хорошенько, что такое у него в руке. Потом он посмотрел в зеркало, остался доволен своим изображением, крепко приложился и откинулся в креслах, снова глядя на фляжку. Произошло уже очень много других событий романа „Накануне накануне“, а он все держал фляжку перед собой в растопыренных пальцах и с тем же усиленным вниманием поглядывал то на нее, то в зеркало, пока фляжка совсем не опустела» [ПОПОВ 2009б: 31]. Более того, в своих

⁹ Подрыв уважения к автору в русской литературе тоже не является постмодернистской находкой: авторы, которые были возведены на пьедестал и на которых смотрели как на «глашатаев великих истин», становятся предметом насмешек уже при модернизме. У Хармса не остается ни капли уважения к великим русским писателям: так, Пушкин и Гоголь предстают у него интеллектуально ограниченными в рассказах «Анекдоты из жизни Пушкина» и «Пушкин и Гоголь». Более того, писатель в общем становится предметом насмешек: «Писатель: Я писатель! / Читатель: А по-моему, ты говно! (Писатель стоит несколько минут, потрясенный этой новой идеей, и падает замертво. Его выносят.)» (Хармс Д. И. Четыре иллюстрации того, как новая идея огорашивает человека, к ней не подготовленного). У Попова полностью униженные авторы уже не падают замертво, а глумятся сами над собой, спрятавшись за авторской маской.

¹⁰ Что особенно тяжело, ведь, пользуясь языком, человек формирует себя как субъект.

комментариях к тексту Попов открещивается от своего персонажа: «...а если ошибаюсь – пардон, сами в Литинститут не приняли... – Ну что привязался персонаж Евгений Анатольевич к этому почтенному учебному заведению? Неужели к 1982-му еще не отгорело, что не берут в „свой круг“? Мог бы сейчас злорадно похвастаться, что вы, дескать, меня ОТТОРГЛИ, а теперь у меня рядом с вами спектакль идет по адресу Тверской бульвар, 23, и люди красивым артистам по многу раз в ладоши хлопают. Но ведь это только ПЕРСОНАЖ, не я. Я всех давным-давно вроде бы простил. Нет, не всех...» [ПОПОВ 2009б: 126]. Автор явно старается как можно больше запутать повествование, чтобы не было понятно, кто является реальным автором, кто фиктивным повествователем, а кто выдуманным персонажем. Все, что мы о них узнаем, оказывается только иллюзией, которая чуть позже рассеивается. Таким образом, в романах Попова автор возвращается в художественную реальность, которую он покинул в модернизме. «В душе патриота» он снова появляется в тексте, чтобы заново занять свое старое, домодернистское место, но делает это уже не всерьез, а прячась за маской автора.

Евгений Анатольевич Попов, как обращает внимание Жужанна Калафатич, полностью раздваивается: рассказчик не только носит фамилию, отчество и имя реального автора, но даже имеет аналогичную биографию. Благодаря этому в романе явно травестируется феномен двойничества. Однако нам кажется, что появление биографии реального автора на уровне сюжета играет и другую роль. Как мы уже отмечали, пересказ первой половины романа является нелегкой задачей, так как в ней речь идет лишь о незначительных, несущественных и поэтому трудно запоминающихся семейных историях повествователя. Но из-за размытости границ между автором и персонажем-рассказчиком все эти неинтересные детали (как, например, рассказ о дедушке Паше, убишем котенка Мифа, или чересчур подробное описание неких семейных фотографий) будто бы вырастают из жизни реального автора. Читатель, старающийся уловить направление сюжета, на самом деле делает не что иное, как ищет смысл текста буквально в биографии автора. Точно так же поступали и критики до начала XX века, думая, что биография автора может быть ключом к анализу произведения.¹¹

С формированием «индивидуального стиля автора» в литературоведении возник интерес к феномену автора. Для первых научных подходов автор важен был как личность: его взгляды, устремления, общественная позиция, в определенной мере личные качества. В начале XX века вследствие развития позитивизма в России господствовал биографический подход к произведениям искусства. Для него характерна эмпирическая крайность. Анализ направлен на изучение жизненного пути автора, а биография персонажа не отделяется от биографии автора. В двадцатые годы XX века концепция «писатель как личность»

¹¹ О преднамеренном использовании биографической информации в литературной критике с целью дать «правильное понимание» текста мы и говорили ранее, в разделе «Концепции авторства и история авторской маски».

отрицается, а биография автора перестает быть главным инструментом анализа. Но автор продолжал быть самым интересным персонажем в литературной критике еще долго после того, как литературная теория отошла от историко-литературного и биографического подходов. Виноградов предложил «образ автора» как основную категорию текстообразования, определяющую семантические, эмоциональные, культурно-идеологические интенции художественного произведения [ВИНОГРАДОВ 1981: 296]. По его мнению, с обнаружением авторской интенции произведение раскрывается как структурное целое. Таким образом, главной целью литературоведов становится поиск принципов и законов словесно-художественного построения «образа автора», определившего развитие русской поэтики на многие десятилетия.

Эти разные трактовки концепции автора, согласно которым истинный смысл произведения непостижим без автора у Попова иронизируются. Рассказчик в предисловии выставляет напоказ свою авторскую маску, после чего старые домодернистские читательские ожидания, выдвигаются на передний план в рефлексиях и комментариях. Роман изобилует размышлениями о создании текста, в которых автор-рассказчик издевается над ожиданиями читателя, над его «наивностью», над стереотипами его литературного мышления. Главной темой романа является сам процесс его написания: текст на самом деле говорит о том, как он создается.

Малмгрен различает два типа метаповествований: осознанные (self-conscious) и саморефлексивные (self-reflexive) тексты, – и утверждает, что постмодернистская метапроза относится к последнему типу, так как она основана на эпистемологической концепции непознаваемости мира. В осознанных текстах всерьез осмысливаются процессы написания самого текста, в рефлексивных же размышления над элементами художественности текста предлагаются только ради насмешки над ними [MALMGREN 1985: 142–145].

Автор-рассказчик Попова обращает внимание своих читателей на особенности своего повествовательного мастерства издеваясь над самим собой. Рассказчик делает вид, что он никоим образом не старается завоевать благосклонность адресата: «... а если ты морщишься, Ферфичкин, то я тебя читать не заставляю, и читателя мне такого совершенно не нужно, который таинственно морщится, потому что – что хочу, то и пишу, как хочу, как умею, потому что» [ПОПОВ 2009а: 341–342]. Он подвергает критике читательские стратегии, и, видимо, оставляет их без внимания, но все же не может забыть о них. Рассказчик постоянно обращается к своему читателю и комментирует свой писательский метод: то оправдывается из-за пустозвонства, то грубо рывкает на Ферфичкина, предполагая, что тому уже надоело читать, то подробно излагает свои эстетические мысли. Из этих высказываний вырисовывается «паралитература»¹², в духе которой рассказчик пишет свои письма. Важно отметить, что в упомянутых эпизодах он не просто высказывается о сути своей поэтики, а адресует их непосредственно Ферфичкину, то есть его воображаемому

¹² Автор-рассказчик сам называет так свою писательскую манеру.

читателю. Таким образом, рассказчик будто следит за восприятием своего текста. Он постепенно разрушает читательские ожидания, рождающиеся из культурных и социальных норм эпохи и старого опыта, и одновременно с этим вводит своих читателей в новое искусство, называемое им паралитературой.

Одно из свойств, характеризующее повествовательную манеру Евгения Анатольевича, – противоречие реализму. «В самом деле, на кой черт мне все это сдалось, когда в результате лишь одни неприятности, тумачи, шишки и неуважение от реализма?» [ПОПОВ 2009а: 114]. Вместо адекватного подражания материальному миру Попов раскрывает «душу патриота», его сознание и подсознание. Это реализуется благодаря спонтанному письму, например: «Он создан в 19796 г. (какую дату написала вдруг моя рука, такую я и оставлю для пущей достоверности текущего момента)» [ПОПОВ 2009а: 414]. Эта ошибка имитирует письмо, создаваемое в настоящий момент. Это создает впечатление, будто содержание общения, хоть и письменного, не спланировано и не редактировано. Рассказчик притворяется, будто его мысли формируются и излагаются в момент письма, чтобы исключить возможность того, что его слова несут в себе окончательную истину. Более того, рассказчик прямо заявляет, что его текст лишен любых идеологических смыслов: «я специально подчеркиваю, ибо мои послания к Ферфичкину носят частный, мирный характер и не преследуют политических, идеологических, религиозных или каких-либо еще целей» [ПОПОВ 2009а: 370]. Это полностью противоречит мысли, господствующей в русской культуре со времен золотого века: произведение считается действительно ценным в том случае, когда в нем раскрывается конкретная идея или выражается универсальная истина.

Подобный прием мы наблюдаем и в «Накануне накануне». Рассказчик Попова, спрятавшийся за авторской маской и имеющий сознание пишущее и сознание комментирующее, умело сопротивляется традиционному требованию читателей к автору нести ответственность за мнения: «за его [роман «Накануне накануне»] идейную непочтительность на меня обиделись все: коммунисты и монархисты, космополиты и почвенники, диссиденты и гэбэшники, демократы и красные, белые, зеленые, голубые... Обиделись зря, я же указал в подзаголовке, что, собственно, это не мои слова, а роман персонажа романа, написанного персонажем романа» [ПОПОВ 2009б: 124]. Интересно, что это замечание находится не в основном тексте произведения, а в комментариях. Таким образом, на примере предисловия «Души патриота» и комментариев «Накануне накануне» мы видим, что дополнительная информация о метафигурном повествовании передается не только в основном тексте, но и в особом пространстве¹³ – на периферии вымышленного мира (представленного повествователем) и реального мира (к которому принадлежит и реальный автор произведения).

Подводя итог, можно сказать, что посредством авторской маски Попов расщепляет прежнюю смыслопорождающую функцию автора, стремясь ускользнуть от тоталитаризма языка. В его метаповествовании рождается

¹³ В предисловии и комментариях.

постмодернистский взгляд на автора, подрывающий культ писателя-пророка, который «нес людям чуть ли не Откровение Божие» [СКОРОПАНОВА 2007: 79]. Рассказчик, спрятавшийся за маску автора, хочет избавить литературу от гиперморализма, характеризующего официальную советскую литературу.

Библиография

- ВИНОГРАДОВ, В.В. [VINOGRADOV, V.V.] 1981: Проблемы русской стилистики. Москва: Издательство «Высшая школа» [Problems of Russian stylistics. Moscow: Vysšaa Škola Publishing House].
- ОЛИЗЬКО, Н.С. [OLIZ'KO, N.S.] 2007: Интертекстуальность постмодернистского художественного дискурса (на материале творчества Дж. Барта). Попытка семиотико-синергетического анализа. Челябинск: Издательство «Энциклопедия» [Intertextuality of postmodern artistic discourse (based on the material of J. Bart). An attempt at a semiotic-synergetic analysis. Čelâbinsk: Enciklopediâ Publishing House].
- ОСЬМУХИНА, О.Ю. [OS'MUHINA, O. Ū.] 2008: Авторская маска в русской прозе XIII – первой трети XIX в. (генезис, становление традиции, специфика функционирования). Саранск: Издательство Мордовского университета [The author's mask in Russian prose of the 13th – first third of the 19th century. (genesis, formation of tradition, specifics of functioning). Saransk: Publishing House of the Mordovian University]
- ПОПОВ, Е.А. [POPOV, E.A.] 2009а: Душа патриота // Ресторан «Березка». Москва: Издательство «Астрел» [The soul of a patriot // Restaurant "Birch". Moscow: Astrel Publishing House], 315–460.
- ПОПОВ, Е.А. [POPOV, E.A.] 2009б: Накануне накануне // Ресторан «Березка». Москва: Издательство «Астрел» [On the Eve of the Eve // Restaurant "Berezka". Moscow: Astrel Publishing House], 9–124.
- РОГИНСКАЯ, О.О. [ROGINSKAĀ, O.O.] 2002: Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе. Диссертация кандидата филологических наук. Москва: РГГУ [Epistolary Novel: Poetics of the Genre and Its Transformation in Russian Literature. Dissertation of the candidate of philological sciences. Moscow: RGGU].
- СКОРОПАНОВА, И.С. [SKOROPANOVA, I.S.] 2002: Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. Санкт-Петербург: Издательство «Невский простор» [Russian Postmodern Literature: New Philosophy, New Language. St. Petersburg: Publishing House "Nevskij Prostor"].
- ТЫНЯНОВ, Ю.Н. [TYNĀNOV, Ū.N.] 1977: О литературный факт // Поэтика. История литературы. Кино Москва: Издательство «Наука» [About literary fact // Poetics. Literary history. Cinema Moscow: Publishing House "Nauka"], 255–269.
- KALAFATICS, Zs. 2018: A levélműfaj hagyományának kortárs újraértelmezései // Posztmodernen innen és túl [Contemporary Reinterpretations of the Tradition of the Leaf Genre // Postmodern Here and Beyond]. Budapest: Protea Kulturális Egyesület. 75–124.
- MALMGREN, C.D. 1985: Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel. Lewisburg: Bucknell University Press.

Аннамария ВАШШ
Дебреценский университет
Дебрецен, Венгрия
annamaria.vass@gmail.com



Дмитрий МАЗАЛЕВСКИЙ

**РОМАН-КОММЕНТАРИЙ КАК МЕТОД ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ ПРОШЛОГО И ФОРМА
АВТОРСКОЙ РЕФЛЕКСИИ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА Е. ПОПОВА
«ПОДЛИННАЯ ИСТОРИЯ “ЗЕЛЁНЫХ МУЗЫКАНТОВ”»)**

**Novel commentary as a method of rethinking the past and a form
of authorial reflection: E. Popov's
*The Real Story of the 'Green Musicians'***

Abstract

This paper aims to show how the genre of the novel commentary in E. Popov's *The Real Story of the Green Musicians* allows the author to evaluate his short story *The Green Musicians*, written 20 years earlier, on the one hand, and to characterize the entire Soviet epoch, on the other. The text commented on serves as a typical text of the Soviet era, written under the influence of that period: the short story is an excellent example of the review of Soviet times, while the commentary functions as an independent artistic element of the novel. Also, the paper offers a classification of a complex and interconnected system of post-textual notes, which are conditionally divided into several levels. Each level of the commentaries serves Popov's goal of expressing his attitude towards the Soviet nomenclature, which is the underlying theme of his work..

Keywords: *novel commentary, hypertext, interactive novel, Eugene Popov, postmodernism, fictional commentary*

С развитием постмодернизма как литературного направления одной из наиболее заметных тенденций прозы второй половины XX века стало появление так называемых гипертекстов или гиперроманов – художественных произведений, состоящих из нескольких текстов, связанных друг с другом посредством системы ссылок, сносок, примечаний и комментариев. Это повлекло за собой появление нескольких субжанров, среди которых можно выделить роман-комментарий, роман-словарь, роман-клепсидра, роман-перевертыш и некоторые другие. Специфика форматирования текста в этих произведениях позволяет читателю перейти от линейного чтения (от первой к последней странице книги) к нелинейному, то есть самому определять, в каком порядке читать текст. В зависимости от этого у каждого читателя может получиться свой собственный, уникально прочитанный текст – Милорад Павич, сербский писатель, автор «Хазарского словаря», признавался, что количество вариаций прочтения его произведения составляет более двух миллионов [ПАВИЧ 2009]. Среди писателей, преуспевших в жанре нелинейного повествования, помимо Павича, можно назвать И. Кальвино, Х. Кортасара, П. Корнеля, Ж. Перека, П. Эстерхази, Ф. Темеши, М. Джойса, Д. Галковского, Е. Попова и др.



Некоторые предпосылки возникновения самоценного авторского комментирования можно встретить и в прозе предыдущих столетий. Так, О.Е. Романовская, говоря об эксплицитных авторских комментариях, указывает на отступления в романе Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристама Шенди, джентельмена» и авторские комментарии в произведениях У. Теккерея, Г. Филдинга, Н. Карамзина, а также в романе в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин», где «многочисленные аутопрезентации автора напоминают о противоречивости его положения: автор – один из персонажей и одновременно создатель романа» [РОМАНОВСКАЯ 2009]. Дмитрий Галковский, в свою очередь, указывает на ассоциативную манеру гоголевского стиля в «Мёртвых душах»: «Подъезжая к крыльцу, заметил он выглянувшие из окна почти в одно время два лица: женское в чепце, узкое, длинное, как огурец, и мужское, круглое, широкое, как молдавские тыквы, называемые горлянками, из которых делают на Руси балалайки, двухструнные легкие балалайки, красу и потеху ухватливого двадцатилетнего парня, мигача и щеголя, и подмигивающего и посвистывающего на белогрудых и белошейных девиц, собравшихся послушать его тихострунного треньканья» [ГОГОЛЬ 1937–1952]. Начав со сравнения головы Собакевича с тыквой, Гоголь через уточнение названия растения переходит к описанию двухструнных балалаек, от которых – к рассказу о парне, пользующимся успехом у девушек. Кроме того, в этой связи мы можем вспомнить и публицистику Ф.М. Достоевского, которая наиболее ярко раскрылась в его моножурнале «Дневник писателя»: «...на страницах произведения мы можем встретить то, что в пределах одной статьи писатель начинает развивать какую-то мысль и прерывает ее, переходя на другую тему» [ПЕРЦЕВА 2015]. Е.С. Максимова, подчеркивая некую самостоятельность этих необязательных вставок с дополнительной информацией, утверждает, что эти «ассоциации выходят за пределы конкретных текстов и начинают существовать в виде комментариев, а бесконечные “дописывания” становятся судьбой русской литературы» [МАКСИМОВА 2009]. Наиболее полно, на наш взгляд, эти «дописывания» проявились в постмодернистской литературе.

Главным образцом романа-комментария как самостоятельного жанра и неким венцом прослеженной нами тенденции можно считать опубликованный в 1962 году роман Владимира Набокова *Pale Fire* («Бледный огонь»). Произведение состоит из двух частей: поэмы Джона Шейда, и комментариев к ней Чарльза Кинбота, друга и коллеги Шейда, получившего поэму после смерти первого и использовавшего ее текст в качестве отправной точки для собственного рассказа о Зембле, своем правлении и бегстве. Кинбот по-своему интерпретирует исходный текст, предлагая свою версию его прочтения – произведение Шейда для Кинбота лишь повод рассказать свою историю, высказать свое видение произошедших событий. Более того, после смерти поэта толкование Кинбота имеет не меньше прав на достоверность, чем любая другая трактовка (особо ироничным представляется тот факт, что, «убив» Шейда в своем романе, Набоков на пять лет опередил известный тезис французского философа Ролана Барта, одной из ключевых фигур структурализма и постструкту-



рализма). И.С. Беляева подчеркивает особую роль «Бледного огня» для пост-модернистской парадигмы как произведения, давшего «импульс развитию жанра комментария как художественного текста, комментария, который может являться и является художественным текстом даже в отсутствие текста комментируемого» [БЕЛЯЕВА 2009: 186].

Традиции романа-комментария сохранились и в современной русской литературе. При изучении этого жанра в данной статье мы пользуемся трактовкой, которую предложила В.А. Курницкая: «роман-комментарий – жанр художественной литературы, в котором реализовано особое построение: совмещение претекста (выполненного в форме поэмы, повести, рассказа) и текстологического аппарата к нему (предисловия, комментария и указателя)» [КУРНИЦКАЯ 2012]. Среди современных произведений данного жанра на русском языке в первую очередь выделяются «Бесконечный тупик» (1997 год) уже упоминавшегося Д. Галковского и «Подлинная история “Зелёных музыкантов”» (1999 год) Евгения Попова – оба романа имеют весьма обширный аппарат после текстовых комментариев, которые по своему объёму во много раз превосходят комментируемый претекст. Однако, если в случае с произведением Галковского мы имеем дело с эссе его авторства, при комментировании которого он “создает” рассказчика и даёт ему говорящую фамилию Одинокоев, таким образом несколько самодистанцируясь от него, то в случае с «Подлинной историей “Зелёных музыкантов”» комментируемый претекст является реальным (хоть и не опубликованным) произведением самого Попова, написанным в 1974 году, а в качестве автора многочисленных комментариев также выступает сам Попов, выстраивая комментарии от первого лица. К слову, на вопрос жанровой специфики романа-комментария Д. Галковского «Бесконечный тупик» обращали свое внимание многие российские и зарубежные исследователи. Так, венгерский литературовед Й. Горетиты в своей статье задается вопросом, считать ли этот текст философским трактатом или литературным произведением. В пользу второго предположения, по мнению исследователя, говорит наличие главного героя, “рассказчика”, который ведет повествование от первого лица, а также тот факт, что «текст демонстративно строится из цитат разных произведений и ссылок на самого себя, поскольку значительная часть примечаний представляет собой примечания к примечаниям, а иногда – примечания к примечаниям на примечания» [GORETITY 2005: 221]. Сложная система перекрестных примечаний и комментариев, равно как и повествование в них от первого лица встречается и в романе-комментарии Евгения Попова. Подобная специфика организации текста представляет интерес как с точки зрения переосмысления прошлого, так и с точки зрения авторской рефлексии.

Роман-комментарий как субжанр постмодернистской прозы обладает двумя ключевыми особенностями. Во-первых, это самоценность послетекстовых комментариев, а зачастую – даже большая их значимость. В работе И.С. Беляевой этот тип комментария, в противовес традиционному, научному (который создается с целью облегчить читателю интерпретацию текста на всех его уровнях), называется фикциональным, то есть обладающим «жанрово-

сюжетообразующим потенциалом внутри каждого конкретного текста» [БЕЛЯЕВА 2009: 186]. Таким образом, комментарий выступает в качестве самостоятельного художественного элемента исходного текста, который, по мнению комментируемого, нуждается в дополнительном объяснении. Более того, В.А. Курницкая указывает на конфликтные отношения между претекстом и текстологическим аппаратом, образующиеся в результате их совмещения и сопоставления [КУРНИЦКАЯ 2002].

Помимо этого, роман-комментарий может рассматриваться как интерактивный или нелинейный роман. Ввиду усложненной структуры произведения, большого количества примечаний к тексту, а также из-за сложной системы взаимосвязи и взаимозависимости самих комментариев, ссылок на один комментарий внутри другого, появляется огромное количество вариаций прочтения романа: читать текст по порядку от начала и до конца, переходить или не переходить к каждому комментарию по мере чтения, следовать или не следовать ссылкам внутри самих комментариев, обращаться или не обращаться к другим текстам и произведениям, на которые ссылается автор. В этой связи «Подлинная история “Зелёных музыкантов”» жанрово близка таким представителям постмодернистских интерактивных романов как «Пути к раю. Комментарий к потерянной рукописи» П. Корнеля, «Жизнь. Способ употребления» Ж. Перрека, «Игра в классики» Х. Кортасара, «Полдень» М. Джойса, «Невидимые города» И. Кальвино, «Хазарский словарь» М. Павича и проч.

Роман-комментарий Попова «Подлинная история “Зелёных музыкантов”» в своей жанровой специфике, конечно, опирается на «Бледный огонь», а по мнению И.С. Беляевой, даже «демонстрирует жанровую зависимость» от романа Набокова [БЕЛЯЕВА 2009: 186]. Необходимо отметить, что, во-первых, в обоих случаях комментарии позволяют не только расширить претекст, но и предложить иную его трактовку, во многих моментах даже вступая с ним в противоречие. Во-вторых, столь объемный аппарат послетекстовых ссылок является некой пародией на традиционный комментарий как метод, жанр и инструмент литературного исследования: роман Набокова явился идейным продолжением работы писателя над комментариями к собственному переводу «Евгения Онегина», а роман Попова, по мнению Н.Я. Григорьевой [ГРИГОРЬЕВА 2000], является, в том числе, и ироничной пародией на сам жанр романа-комментария, уже укрепившегося в европейской и русской литературе ко времени публикации произведения.

В то же время, «Подлинная история “Зелёных музыкантов”» является авторской рефлексией на тему собственного раннего творчества в частности, и состояния литературы в советское время в целом, частью которой в молодости был сам Попов, что принципиально отличает это произведение от романа Набокова. Несмотря на предположения некоторых исследователей о том, что Шейд и Кинбот в «Бледном огне» являются одним и тем же человеком, в микроскопе произведения они все же заявлены как два разных человека, в отличие от текста Попова, где автор, по сути, комментирует сам себя.

В своем произведении Попов препарирует не только советскую эпоху 70-ых годов XX века, но и состояние литературы в то время. Для этого в первой части романа он публикует и комментирует собственную, не издававшуюся прежде повесть «Зелёные музыканты», главной идеей которой также была критика советской власти и “официоза” советской литературы, создававшиеся под влиянием того общества, гнетом цензуры и самоцензуры, неопытности, а потому – по признанию самого автора в комментарии (9) – «пестрит штампами и клише», что делает этот текст идеальным материалом для комментирования и разбора того времени, некоей репрезентацией, материализацией состояния литературы советской эпохи. Сам Попов подчеркивал, что его произведение является для него неким итогом и двадцатого века, и тысячелетия: «это своего рода энциклопедия той жизни, но и не только той» [ПОПОВ: 1998]. Для подведения этих итогов автор выбирает роман о писателе, что не случайно – по выражению М.П. Абашевой – именно «...эволюция романа о писателе как наиболее внятно выраженной модели писательского самосознания демонстрирует, кроме того, изменение не только внутрилитературной, но – шире – культурной ситуации в целом» [АБАШЕВА 2001: 319].

Ввиду разнообразия и большого объема комментариев адекватно разделить и классифицировать их по категориям представляется весьма сложной задачей. Вместе с тем, можно попытаться выявить некоторые, наиболее часто встречающиеся виды комментариев и разделить их на уровни, чтобы проследить, с помощью каких средств и приемов Попов достигает своей цели.

Довольно большая часть комментариев носит, по определению Е.Е. Бариновой, филологический характер [БАРИНОВА 2007], автор указывает на штампы и канцеляризмы, доминировавшие в советской печати и литературе, и дает им свою оценку: «по выгону (412) из института», и в комментариях: «(412) Довольно неуклюжее словосочетание, обладающее за счет потери красоты фактографической точностью канцелярита»; «А если все ж и думал, то лишь в одной определенной плоскости (329)», и в комментариях: «(329) Штмп на штмпе! Все пропитано СОВЕТЧИНОЙ, а ведь казалось, что я – гордый, независимый»; «(403) "Претворять вывод" - звучит дико, но вполне по-советски». В комментариях, встречая слова «Бог», «Господи», писатель рассуждает о советской цензуре: «(70) Раньше это слово велено было писать с маленькой буквы, я и писал. А сейчас уже не могу», а также говорит о типичных для современной ему литературы рекомендациях, которые он получал из соответствующих вышестоящих органов, характеризуя тем самым литературу того времени: «(51) Слова “в стране” я в рукописи зачеркнул тоже везде, чтоб не пришли обобщение “все еще имеющихся временами недостатков”», «(80) Слово “говно” тогда было запрещено в печати (по случаю тоталитаризма)». Попов-комментатор часто весьма критичен к своей ранней повести, иронично высмеивая многие фразы и обороты. Так, в комментариях 8, 22, 31, 32, он признается во вранье ради того, чтобы быть опубликованным, страхе быть обвиненным в «антисоветчине», говорит об ограниченности мышления и ранней творческой импотенции.

Комментарии содержат довольно богатый материал крылатых выражений, идиом, поговорок, частушек, анекдотов, которые писатель приводит ради погружения читателя в атмосферу, бытовые и социальные условия советского периода и языковые особенности народа. По словам Н.А. Поляковой, состояние советской культуры, окружавшей автора, «формировала его отношение к культуре в целом и программировала направление и характер его апелляций к иным, более далеким культурным пластам» [ПОЛЯКОВА 2010]. Среди многочисленных комментариев мы встречаем большое количество анекдотов (например, комментарии 152, 714, 841, 872, 879), частушек (комментарии 61, 152, 256, 286), песен и стихотворений (комментарии 33, 48, 129, 139, 217, 227, 289, 494, 558, 629) и, наконец, поговорок и выражений (84, 150, 231, 401, 427) – все эти малые жанры фольклора, ходившие среди народа, выражают отношение простых людей к советской власти и окружающей действительности и зачастую служат дополнительным, мощным аргументом в пользу позиции Попова, вступая в противоречие с «официальной культурой» власти. Об этом говорит и О.Е. Романовская, подчеркивая значимость для писателя именно такого жанра как частушка: «Если пословицы и поговорки воспроизводят многовековой опыт народной жизни, то частушки в тексте комментариев – часть советского фольклора, в них отражается реакция простых людей на современность» [РОМАНОВСКАЯ 2008].

Следующая объемная группа комментариев ставит своей целью расширение или дополнение исходного текста, что позволяет автору постфактум дописать его, добавить то, что в 1974 году не пропустила бы цензура и самоцензура. Многие послетекстовые комментарии (311–314, 260, 349, 376, 419, 422, 424) являются как бы прямым продолжением фразы или предложения из исходного текста, иногда начинаясь с запятой: «Любовь - это что-то другое (424)», и в комментариях: «(424) , отчего многие, услышав это слово, тут же хватаются за револьвер. Любовь в СССР могла быть только к СССР». Другая подгруппа комментариев представляет собой лирические отступления и размышления автора, на которые его наталкивает комментируемый претекст. Все это вносит большее разнообразие в художественный мир текста, позволяя Попову сказать больше, быть смелее и прямолинейнее, зачастую ироничнее и острее в своих послетекстовых комментариях: «(502) Да, может, и не совсем традиционным способом, но все же осуществилась вековая мечта российской демократии – смычка интеллигенции с народом. Мы к этому долго шли и все-таки взяли да и пришли. Конечно, в этом нам сильно помогло бывшее родное государство, познакомившее и подружившее нас в концлагерях, очередях, коммунальных квартирах, общественных банях, вытрезвителях, Советской Армии, на "картошке", собраниях, "митингах протеста" и других аналогичных местах, скрепившее эту смычку с помощью КПСС, КГБ и миллионов стукачей».

Еще одна важная для романа группа комментариев носит исторически-биографический характер – с их помощью автор через рассказ о своей жизни, произошедших с ним случаях, через разговоры, встречи и знакомства с другими литераторами, поэтами и деятелями культуры (среди которых реальные, знаковые

личности советской эпохи: В. Аксенов, И. Бродский, В. Высоцкий и проч.) и размышления о конкретных исторических событиях дает характеристику эпохе: «(406) ...Саша Соколов служил егерем, Михаил Берг – истопником в сауне, Дмитрий Бобышев измерял воду в Неве раз в день, чтоб она не залила коммунистов, Сергей Каледин и Борис Павлов были сменными вахтерами в развратном общежитии МГУ... Список открыт...», «(690)... Со страху перед ГБ мы для конспирации переговаривались на пустынном пляже тут же сжигаемыми записками и сочиняли письмо в США В. П. Аксенову», «(549)... [В. Катаев]...сильно и презрительно отзывался о “писательских начальниках” (Михалкове, Чаковском)....».

Наконец, комментируемый претекст выступает в качестве повода или причины для лирических отступлений, рассуждений и размышлений, которые, впрочем, зачастую отличаются явной иронией: «(64) Пожалуй, здесь опять неуклюжая попытка придать повествованию раскованность с помощью провинциального фрейдизма, пародийно снизив образ Великой, Святой, одним словом, РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ со всех больших букв. И одновременно здесь что-то уже есть такое соцартовско-мовистское, сознательно пошлошутящее письмо. Литература – Дама. Литература – дура. М-да...».

Таким образом, посредством сложной системы послетекстовых комментариев, работающих одновременно на нескольких уровнях, но служащих одной цели, Попов на примере разбора и комментирования собственного литературного произведения, созданного в обстоятельствах того времени и испытывавшего соответствующее влияние, дает свою негативную оценку правившей номенклатуре, официальной культуре и Советской власти в целом.

Каковы же причины, побудившие автора прибегнуть именно к такой форме самовыражения? По мнению О.Е. Романовской, повесть «Зелёные музыканты», которую препарирует Попов в послетекстовых комментариях, является «условностью», лишь поводом «для написания разросшегося комментария, составляющего само существо романа» [РОМАНОВСКАЯ 2008], в котором выражается авторская рефлексия. Отчасти соглашаясь с точкой зрения исследователя, мы, тем не менее, видим причины этой тяги к комментированию, лежащими в иной плоскости.

Галковский в своем романе-комментарии «Бесконечный тупик» говорит об особой роли литературы в самом сознании русского человека, его взгляде и способе интерпретации мира: «В России историю заменила литература. До сих пор в нашей стране не написана история XIX века. Такой книги нет. <...> Зато изданы полные собрания сочинений и писем нескольких десятков писателей. Толстого в 90 томах издали. Это больше, чем весь Брокгауз, – самая объемистая русская энциклопедия» [ГАЛКОВСКИЙ 2008]. Другими словами, человек смотрит на мир сквозь призму литературы, как на текст, чаще – как на художественный текст. Эта мысль близка идеям постструктурализма, один из главных теоретиков которого, Жан Деррида, в интервью О.Б. Вайнштейн утверждает «абсолютную тотальность текста»: «...для меня текст безграничен. Это абсолютная тотальность. Нет ничего вне текста: это означает, что текст не просто

речевой акт» [ВАЙНШТЕЙН 1992: 73–80]. Именно об этом говорит и один из главных российских специалистов по постмодернизму И.П. Ильин: в своей монографии «Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм» он подчеркивает, что история и общество могут быть прочитаны как текст, что позволяет нам рассматривать человеческую культуру в целом как единый гипер- или интертекст, «который в свою очередь служит как бы предтекстом любого вновь появившегося текста» [ИЛЬИН 1996–256]. Опираясь на Ильина и изучая формы авторской рефлексии в русском постмодернистском романе, О.Е. Романовская указывает на повышение уровня теоретической рефлексии как на одну из характеристик новой писательской личности: «...современный писатель часто выступает как теоретик и критик собственного творчества, причем делает свои научные и критические изыскания частью художественного текста. <...> Их [автолитературоведческих пассажей] своеобразие в постмодернистском тексте определяется пародийным началом, переводящим повествование в иронический регистр» [РОМАНОВСКАЯ 2009].

Все это мы можем применить к роману-комментарию как к жанру при изучении его природы в целом и к произведению Е. Попова в частности. Если вся жизнь человечества есть текст, а Россия выражается в литературе, то комментируя литературный текст, особенно столь характерный для эпохи, Попов комментирует саму жизнь России, в данном случае – определенный отрезок ее исторического развития, – что делает роман-комментарий идеальным по форме жанром для выражения авторской рефлексии.

При разговоре о структуралистском и постструктуралистском подходах в изучении природы жанра романа-комментария нельзя не упомянуть французского литературоведа Ж. Женетта. В работе «Повествовательный дискурс» он выводит несколько нарративных уровней, в зависимости от специфики отношений между повествователем и повествованием – экстрадиегетический (основное повествование нарратора), интрадиегетический (повествование в описываемом мире, персонажи и события, с ними происходящие) и метадиегетический (повествование самих персонажей, вставное повествование в повествовании). Кроме того, Женетт также описывает гомодиегетический и гетеродиегетический уровни, то есть те истории, где повествователь рассказывает, как правило, собственную историю и ту, в которой он отсутствует, соответственно.

Эту систему можно применить и к упомянутым выше романам-комментариям. Так, повествование в созданном Кинботом аппарате комментариев происходит на экстрадиегетическом уровне, события, в нем описываемые, реализуются на интрадиегетическом уровне, в то время как повествование в комментируемой Кинботом поэме Шейда – на метадиегетическом уровне. Кроме того, Ю.В. Бобрышева отмечает, что в повествовании Кинбота экстрадиегетическое постоянно вторгается в диегетическое посредством аналепсиса [БОБРЫШЕВА 2013] (любое упоминание задним числом события, предшествующего той точке истории, где мы находимся).

В «Подлинной истории “Зелёных музыкантов”» система ничуть не легче: к экстрадиегетическому уровню можно отнести повествование Попова в после-

текстовом комментарии, включающее многочисленные отступления, на интрадиегетическом уровне находятся происходящие с Иваном Ивановичем события, а к метадиегетическому уровню можно причислить рассказ Ивана Ивановича «Бессовестный парень», который при публикации, после весьма существенных изменений, получил название «Спасибо». Кроме того, повествование Попова-комментатора в 1997 году, происходит на гомодиегетическом уровне, в то время как повесть «Зелёные музыканты», написанная в 1974 году – на гетеродиегетическом. Подобная сложная система отношений повествователей и повествований, разворачивающаяся на разных уровнях и в разных хронотопах в этом романе-комментарии, и создает, на наш взгляд, уникальную вневременную атмосферу и позволяет автору перемещаться между эпохами, переосмысляя прошлое и рефлексировав над ним. Более подробное изучение этого типа романа, равно как и прочтение упомянутых в данной статье произведений с позиций структурализма станет предметом наших последующих работ.

Сам Попов в 1999 году в статье, посвященной не только комментариям в рамках художественного текста, но и сугубо научным комментариям (например, комментариям Ю. Лотмана к «Евгению Онегину») писал так: *«Полагаю, что КОММЕНТАРИЗАЦИЯ (sic) художественных текстов... – это, кроме всего прочего, еще и попытка уважить читателя, удержать его в силовом поле культуры и помочь ему не сойти с ума, даже если это уже произошло с автором <...> автор этих строк прошел все три стадии существования и исчезновения текстов, возвратившись на данном этапе своей жизни к стадии промежуточной. А именно текста исчезающего, но обволакиваемого комментариями, которых чем больше, тем лучше»* [ПОПОВ 1999].

Таким образом, именно столь характерный для постмодернистской литературы жанр, как роман-комментарий, позволяет Е. Попову не только по-новому, не будучи скованным рамками цензуры и самоцензуры, взглянуть на собственное произведение, написанное несколько десятилетий назад, но и через оценку этого текста, который выступает в качестве типичного примера «советской» литературы того времени, охарактеризовать саму советскую эпоху. Этой цели автор достигает посредством аппарата фикциональных комментариев, содержащих множество филологических наблюдений, примеров фольклорного творчества советского народа, исторические, биографические и философские отступления, приправленные иронией, которые позволяют ему наиболее полно выразить свою позицию и свое отношение к советской власти, которое проходит лейтмотивом через все творчество писателя.

Библиография

- ГАЛКОВСКИЙ, Д.Е. [GAL'KOVSKIĬ, D.E.] 2008: Бесконечный тупик: В 2 кн. Москва [The infinite deadlock: In 2 vols. Moscow].
- ГОГОЛЬ, Н.В. [GOGOL', N.V.] 1937–1952: Полное собрание сочинений в 14 томах. Москва; Ленинград: Издательство Академии наук СССР, Том 6. Мертвые души. Том I [Complete works in 14 volumes. Moscow; Leningrad: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR. Volume 6. Dead Souls. Volume I].
- ПОПОВ Е.А. [РОРОВ, Е.А.] 1999: Подлинная история «Зелёных музыкантов». Москва: Вагриус [The True Story of The Green Musicians. Moscow: Vagrius].
- НАВОКОВ, V.V. 1962: Pale Fire: New York, G. P, Putnam's Son.

Список научной литературы

- АБАШЕВА, М.П. [ABAŠEVA, M.P.] 2001: Литература в поисках лица. Русская проза в конце XX века. Издательство ПГПУ. Пермь [Literature in search of a face. Russian prose at the end of the twentieth century. PGPU Publishing House. Perm].
- БАРИНОВА, Е.Е. [BARINOVA, E.E.] 2007: Метатекст в романе Е. Попова «Подлинная история “Зелёных музыкантов”» // Филология и человек [Metatext in the novel by E. Popov "The True Story of the Green Musicians" // Filologija i čelovek], 2007/2.
- БЕЛЯЕВА, И.С. [BELÂEVA, I.S.] 2009: Фикциональный комментарий в литературе постмодернизма: на материале произведений Владимира Набокова: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.08 // Беляева Ирина Сергеевна [Место защиты: Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)]. – Москва [Fictional commentary in the literature of postmodernism: on the material of the works of Vladimir Nabokov: dissertation of the candidate of philological sciences: 10.01.08 // Belyâeva Irina Sergeevna; [Place of protection: Russian State University for the Humanities (RGGU)]. – Moscow].
- БОБРЫШЕВА, Ю.В. [BOBRYŠEVA, Ū.V.] 2013: Модернистская проблема целостности в повествовательном дискурсе В.В. Набокова // Сибирский филологический журнал [The modernist problem of integrity in V.V.Nabokov's narrative discourse // Siberian Journal of Philology], 2013/2.
- ВАЙНШТЕЙН, О.Б. [VAJNSTEĬN, O.B.] 1992: Интервью с Ж. Деррида // Мировое древо [Interview with J. Derrida // World tree], 1992/1: 73–80.
- ГРИГОРЬЕВА, Н.Я. [GRIGOR'EVA, N.Ā.] 2000: Сноска как реставрация // Новое литературное обозрение [Footnote as restoration // New Literary Review], 2000/24.
- ЖЕНЕТТ, Ж. [GENETTE, G.] 1998: Фигуры. В 2-х томах. Том I-II. // Москва: Издательство им. Сабашниковых [Shapes. In 2 volumes. Volume I-II. // Moscow: Sabašnikovs Publishing House].
- ИЛЬИН, И.П. [IL'IN, I.P.] 1996 Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. Москва: Интрада [Poststructuralism. Deconstructivism. Postmodernism. - Moscow: Intrada].
- КОРОВОВА, Д.М. [КОРОВОВА, D.M.] 2008: Нарративные структуры романов В. Вулф «По морю прочь», «Орландо», «Волны», «Между актов» // Вестник СПбГУ. Язык и литература [Narrative structures of V. Wolfe's novels "Away by the Sea", "Orlando", "Waves", "Between Acts" // Bulletin of St. Petersburg State University. Language and Literature], 2008/4–2.

- КУРНИЦКАЯ, В.А. [KURNICKÁ, V.A.] 2012: Проблема жанра романа-комментария в современном литературоведении (на материале «Бесконечного тупика» Д. Галковского) // Вестник ЧелГУ [The problem of the genre of the novel-commentary in modern literary criticism (based on the "The infinite deadlock" by D. Galkovskij) // Vestnik ČelGU], 2012/2 (256).
- МАКСИМОВА, Е.С. [MAKSIMOVA, E.S.] 2009: «Национальная» интерпретация теории постмодернизма в романе Д. Галковского «Бесконечный тупик» // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Серия: Общественные науки ["National" interpretation of the theory of postmodernism in D. Galkovskij's novel "The infinite deadlock" // Izvestiya vuzov. North Caucasian region. Series: Social Sciences], 2009/2.
- ПАВИЧ, М. [PAVIČ, M.] 2009: Если вы мудрее, чем ваша книга, вы не писатель [If you are wiser than your book, you are not a writer] // <https://novayagazeta.ru/articles/2009/11/27/40258-milorad-pavich-esli-vy-mudreechem-vasha-kniga-vy-ne-pisatel> [5.03.2021].
- ПЕРЦЕВА, Н.А. [PERCEVA, N.A.] 2015: Художественные особенности жанрообразующих элементов «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского // гуманитарные, социально-экономические и общественные науки [The artistic features of the genre-forming elements of the "Diary of a Writer" by F.M. Dostoevskij // humanitarian, socio-economic and social sciences], 2015/10–2.
- ПОЛЯКОВА, Н.А. [POLÁKOVA, N.A.] 2010: Советские культурные локусы в романе Е. Попова «Подлинная история “Зелёных музыкантов”» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология [Soviet cultural loci in E. Popov's novel "The True Story of the Green Musicians" // Bulletin of Perm University. Russian and foreign philology], 2010/1.
- ПОПОВ, Е.А. [POPOV, E.A.] 1998: «Человек никогда не бывает счастливым»: Беседу ведет Евгений Шкловский // Дружба народов ["A man is never happy": Conversation is conducted by Evgeny Šklovskij // Družba narodov], – 1998/6.
- ПОПОВ, Е.А. [POPOV, E.A.] 1999: Отсутствие отсутствия // Иностранная литература [Absence of absence // Inostrannaâ literatura], 1999/5.
- РОМАНОВСКАЯ, О.Е. [ROMANOVSKÁ, O.E.] 2008: Смыслообразующая функция повествовательной структуры в романе Евгения Попова «Подлинная история “Зелёных музыкантов”» // Вестник ТГУ [The semantic function of the narrative structure in the novel by Evgeny Popov "The True Story of the Green Musicians" // Vestnik TGU], 2008/4.
- РОМАНОВСКАЯ, О.Е. [ROMANOVSKÁ, O.E.] 2009: Формы авторской рефлексии в русском постмодернистском романе // Известия ВГПУ [Forms of the author's reflection in the Russian postmodern novel // Izvestiâ VGPU], 2009/5.
- ГОРЕТЦУ, Ж. 2005: Образ Владимира Соловьева в книге Дмитрия Галковского «Бесконечный тупик» [The image of Vladimir Solov'ev in the book by Dmitrij Galkovskij "The infinite deadlock"] // Sub Rosa Köszöntő könyv Szilárd Léna tiszteletére. Budapest. 219–226.

Дмитрий МАЗАЛЕВСКИЙ
аспирант Института Славистики
Дебреценского Университета
Дебрецен, Венгрия
mazalevsky413@gmail.com

Валерий КУПКА

КАК СДЕЛАН «ЛАВР» Е. ВОДОЛАЗКИНА

How E. Vodolazkin's *Laurus* was created

Abstract

In this paper an attempt has been made to define the basic principles of the composition of E. Vodolazkin's novel *Laurus* and their role in creating an atmosphere of timelessness and ahistoricism in the novel. The possible influence of ancient Russian hagiographic icons on the nature of the composition is also investigated.

Keywords: *Laurus, hagiography, vita icon, device*

«Лёша, времени нет, ставь пять!»
Е. Водолазкин

«Художественное произведение есть всегда нечто сделанное, оформленное, придуманное – не только искусное, но и искусственное в хорошем смысле этого слова; и потому *в нём нет и не может* быть места отражению душевной эмпирики» [ЭЙХЕНБАУМ 1992: 106]. Слова выдающегося представителя «формальной школы» Б. Эйхенбаума в полной мере относятся и к роману современного российского писателя эпохи уходящего постмодернизма Евгения Водолазкина «Лавр» (2012). Автор романа, медиевист, специалист по древнерусской культуре и письменности, пользуясь широким масштабом научных знаний, а также знания среды и материала, из фрагментов древнерусских житий, хроник, травников, летописей, хронографического и палейного повествования, апокрифических преданий и т. п., строит свою, особую реконструкцию давно ушедшего времени, средневековой стихии. Всё перечисленное становится в романе Водолазкина камушками одной большой многокрасочной мозаики, стержневым персонажем которой, организующим вокруг себя все элементы общего образа, является Лавр, герой, прошедший страстный путь грешника, искупающего свою вину – от целителя тел человеческих к целителю и спасателю человеческих душ, достигшему святости в конце своего земного пути. Роман состоит из «Пролегомены» и четырёх книг: «Книги познания», «Книги отречения», «Книги пути» и «Книги покоя», в которых герой появляется в разных ипостасях – врач, юродивый, паломник, монах и отшельник – и с разными именами. В последней книге романа Лавр говорит старцу Иннокентию: «Я более не ощущаю единства моей жизни, сказал Лавр. Я был Арсением, Устином, Амвросием, а теперь вот стал Лавром. Жизнь моя прожита четырьмя непохожими друг на друга людьми, имеющими разные тела и разные имена. Что общего между мною и светловолосым мальчиком из Рукиной слободки? Память? Но чем дольше я живу, тем больше мои воспоминания кажутся мне выдумкой.



Я перестаю им верить, и оттого они не в силах связать меня с теми, кто в разное время был мной. Жизнь напоминает мозаику и рассыпается на части».

Быть мозаикой – ещё не значит рассыпаться на части, ответил старец Иннокентий. Это только вблизи кажется, что у каждого отдельного камешка нет связи с другими. В каждом из них есть, Лавре, что-то более важное: устремлённость к тому, кто глядит издалека. К тому, кто способен охватить все камешки разом. Именно он собирает их своим взглядом» [ВОДОЛАЗКИН 2015:401–402]. Вышесказанное в каком-то смысле можно воспринимать, с одной стороны, как ключ к пониманию произведения и, с другой стороны, как своего рода «инструкцию» к определению основных принципов построения романа, который является литературной версией жанра жития святого.

Сам роман, однако, сделан скорее всего не по канонам жанра жития, а по канонам житийной иконы, где в центре стоит образ святого, а клейма (изображения сцен из жизни святого) вокруг его образа повествуют о его пути от рождения к святости (клейма обычно читаются слева направо, по часовой стрелке). В связи с романом «Лавр» вырисовывается композиция, построение которой сходно со схемой некоторых житийных икон (образцом такой иконы может послужить, например, житийная икона св. Параскевы Пятницы конца XV – начала XVI века). Схема романа, каждая из четырёх книг которого (если не считать «Пролегомены») представляет собой как бы одно клеймо в композиции иконы, может выглядеть следующим образом:

Рис. 1 – Схема романа «Лавр»



Такая иконописная схема даёт возможность как в иконе, так и в романе сделать, говоря словами М. Бахтина, «разновременное одновременным» [БАХТИН 1986: 193]. Разновременье представлено в романе четырьмя книгами-клеймами, повествующими о земной жизни будущего святого Лавра, о его пути преодоления грубого материального мира, о его круговом движении от рождения к смерти и рождению в иной мир, мир безвременья, высшего, нематериального уровня, уровня святости, рождения для вечности. Видимо, на это намекает

старец Иннокентий, отвечая на вопрос Арсения-Амвросия: «Ты полагаешь, что время здесь не круг, а какая-то разомкнутая фигура, спросил у старца Амвросий.

Вот именно, ответил старец. Возлюбив геометрию, движение времени уподоблю спирали. Это повторение, но на каком-то новом, более высоком уровне» [ВОДОЛАЗКИН 2015: 376]. Хронологическая последовательность движения главного героя из одной книги-клейма в другую завершается смертью Лавра, по воле случая там, где он родился. Но его святость выводит его на высший уровень – вневременной уровень вечности. В житийной иконе соприкосновение первого и последнего клейма замыкает круг земной жизни и, выводя святого на уровень вечности, открывает пространство для одновременного созерцания плоскости иконы. Возникает эффект, который М. Бахтин назвал: «чистая одновременность всего (или „существование всего в вечности“)» [БАХТИН 1986: 192]. Ибо, по Бахтину, «Всё, что на земле разделено временем, в вечности сходится в чистой одновременности сосуществования. <...> чтобы понять мир, нужно сопоставить всё в одном времени, то есть в разрезе одного момента, нужно видеть весь мир как одновременный. Только в чистой одновременности, или, что то же самое, во вневременности может раскрыться истинный смысл того, что было, что есть и что будет, ибо то, что разделяло их, – время – лишено подлинной реальности и осмысливающей силы» [БАХТИН 1986: 192–193]. Каждое клеймо-книга в романе Водолазкина является примером разновременья. Здесь сочетается время личное и историческое, настоящее, прошлое и будущее, это в каком-то смысле хорошо продуманная, сделанная спекулятивная игра автора со временем с целью взбудоражить, заинтриговать читателя. С другой стороны, это своего рода спор автора со временем с целью доказать, что оно не существует. В конечном итоге, благодаря такой стратегии автор выводит читателя вместе со своим героем на высший виток спирали, с перспективы которого он может обозреть хаос времён как гармонию одновременья, воспринимаемую сквозь лик святого Лавра как что-то сверхвременное, какое-то вневременное время, находящееся за пределами наших способностей воспринимать время как таковое, земное. Прочитанные и запечатлённые нами клейма становятся достоянием нашей памяти, а наша память безвременна, в ней все времена равноправны, в ней тоже, как в житийной иконе, всё существует в одночасье.

В связи с этим напрашивается ещё одна аналогия. В рассказе А.П. Чехова «Студент» главный герой, студент духовной академии Иван Великопольский, приходит к такому заключению: «Прошлое, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой» [ЧЕХОВ 1986: 309]. Каким-то таким образом срабатывает механизм работы со временем в композиционной схеме романа «Лавр», во многом, как нам кажется, аналогичной композиционной схеме житийной иконы. Образ Лавра, оклеймённый «непрерывною цепью событий», происходящих в среднековом времени и пространстве с фантастическими вкраплениями иных времён, прошлого, настоящего и будущего, создаёт эффект органического

существования разных времён в одном пространстве, их взаимопроникновения и взаимоотражения одного в другом.

Возможна ещё одна аналогия в связи с вопросом, как сделан «Лавр» Е. Водолазкина. Автор-медиевист, исследователь русского средневековья, подобно тому, как в антропологии посредством метода краниографии производится антропологическая реконструкция черепа, воссоздание облика человека по черепу, делает реконструкцию давно ушедшего времени, частично «контаминированную» современностью. Реконструируя давно ушедшую эпоху, воссоздавая её облик, автор создал произведение, основной характерной чертой которого стало запечатлённое им время (сказано словами кинорежиссёра Андрея Тарковского), при этом время, историей мало запечатлённое – время бытовое, которое и создаёт истинный облик эпохи, а достичь этого возможно лишь благодаря детальной реконструкции быта, живой жизни, и тем самым создать убедительный и убеждающий исторический колорит. История – это скелет, а живая история обязательно должна обрастать бытом, повседневностью.

Но роман свой автор определяет как неисторический. Главный герой в четырёх ипостасях Арсений-Устин-Амвросий-Лавр – персонаж вымышленный, но всё-таки сотканный из фрагментов жизней-житий персонажей исторических. Историческим его делает детальное описание древнерусского народного и религиозного быта, а также воспроизведение мышления русского средневекового человека и его восприятия мира. Неисторическим (есть в этом определении и определённая доля спекулятивности и провокационности) его делают и вкрапления пятен иных времён на древнерусском фоне. Одним из ярчайших примеров, ошеломивших многих читателей, стали уже пресловутые пластиковые бутылки, заблудившиеся в паутинах времени и очутившиеся в лесу XV века: «Из-под снега полезла вся лесная неопрятность – прошлогодние листья, потерявшие цвет обрывки тряпок и потускневшие пластиковые бутылки» [ВОДОЛАЗКИН 2015: 82]. Использование такого будоражащего сознание читателя приёма автор объясняет довольно прагматической необходимостью «в какой-то момент <...> встряхнуть» читателя, «существующ<его> в современной традиции» и «установить шлагбаум, который бьёт по голове всякого проходящего под ним, чтобы напомнить о том, что времени нет» [цит. по РАХАЕВА 2013]. Такими «встряхиваниями» и «шлагбаумами» в тексте являются, например, особое использование языка – средневековые персонажи говорят на древнерусском, церковнославянском и современном литературном русском языке, на современном канцелярите, сленге и нецензурном языке – или смена стиля и ритма повествования, когда повествование переходит в «прямую трансляцию» события (наподобие телевизионных трансляций футбольных матчей) и рассказчик становится его «комментатором»: «юродивый Карп подходит к калачнику Самсону и берет зубами ближайший калач. Сделав шаг от лотка, юродивый Карп оборачивается. Жалобно смотрит на Самсона. Самсон, не меняясь в лице, снимает лоток и бережно ставит на землю. Делает несколько шагов по направлению к юродивому Карпу. Ладная фигура калачника ломается. Рука его съезжает к голенищу сапога. Там блестящее, холодное и острое. Калачник

подходит вплотную к Карпу. Карп вытягивается в струну. <...> Нож медленно входит в тело юродивого» [ВОДОЛАЗКИН 2015: 221–222]. Благодаря такому приёму читатель становится непосредственным наблюдателем динамического средневекового действия «в прямом эфире».

«Автор, – пишет Д. Лихачёв, – как монтажёр в кинематографии: он может по своим художественным расчётам не только замедлять или ускорять время своего произведения, но и останавливать его на какие-то определённые промежутки, „выключать“ его из произведения» [ЛИХАЧЁВ 1979: 214]. Водолазкин, монтируя своё произведение, работает со временем так, чтобы вывести его из-под контроля материального мира, который в нём нуждается («Просто во времени нуждается лишь материальный мир, – говорит Амброджио» [ВОДОЛАЗКИН 2015: 281]), в мир высший, вечный, который в нём не нуждается, где чувство времени пропадает. И, если исходить из тезиса Д. Лихачёва, который утверждает, что «с чувством времени связано и чувство истории» [ЛИХАЧЁВ 1979: 218], то становится ясно, почему Евгений Водолазкин дал своему роману «Лавр» определение «неисторический», вопреки тому, что это роман об истории.

Библиография

- БАХТИН, М.М. [BАHTIN, M.M.] 1986: Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин, М.М. Литературно-критические статьи, Москва: Художественная литература [Forms of time and chronotope in the novel: Essays on historical poetics // Bаhtin, M.M., Literary-critical articles, Moscow: Hudožestvennaâ literatura], 121–291.
- ВОДОЛАЗКИН, Е.Г. [VODOLAZKIN, E.G.] 2015: Лавр: Неисторический роман, Москва: АСТ [Laurel: Unhistorical Novel, Moscow: AST].
- ЛИХАЧЁВ, Д.С. [LIHACHĚV, D.S.] 1979: Поэтика художественного времени // Лихачев, Д.С. Поэтика древнерусской литературы, Москва: Наука [Poetics of Artistic Time // Lihačev, D.S., Poetics of Old Russian Literature, Moscow: Nauka], 209–334.
- РАХАЕВА, Ю. [RAHAËVA, Ū.] 2013: Лавры Средневековья: Финалист «Большой книги» Евгений Водолазкин – о древнерусских истоках своего романа // Российская газета – Федеральный выпуск [Laurels of the Middle Ages: Finalist of the "Big Book" Evgenij Vodolazkin - about the ancient Russian origins of his novel // Rossijskaâ Gazeta – Federal Issue], 213 (6189). // <https://rg.ru/2013/09/24/vodolazkin.html> (дата обращения: 29.03.2021).
- ЧЕХОВ, А.П. [ČEHOV, A.P.] 1986: Студент // Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах: Сочинения: Том 8: 1892–1896, Москва: Наука [Student // Čehov, A.P., Complete Works and Letters in Thirty Volumes: Works: Volume 8: 1892–1896, Moscow: Nauka] 306–309.
- ЭЙХЕНБАУМ, Б. [EICHENBAUM, B.] 1992: Как сделана «Шинель» Гоголя // Ланин, Б. А. (сост.), Поэтика: Хрестоматия по теории литературы для слушателей филологического факультета университета, Москва: Российский открытый университет [How Gogol's "Overcoat" was made // Lanin, B. A. (comp.), Poetics: A reader on the theory of literature for students of the philological faculty of the university, Moscow: Russian Open University], 93–111.

Валерий КУПКА
Прешовский университет
Прешов, Словакия
valerij.kupko@unipo.sk



Жужанна КАЛАФАТИЧ

ПОКОЛЕНЧЕСКИЙ НАРРАТИВ В КРИТИКЕ НОВОГО РЕАЛИЗМА

The generational narrative in criticism of New Realism

Abstract

The generational narrative in criticism of New Realism

In the late 20th century, New Realism emerged as a counterpoint to postmodern literature. The representatives of this school defined themselves in their manifestoes and critical writings as a generation with the same aesthetic and ideological principles. The anthology of New Russian Criticism, edited by Roman Senchin, is a demonstration of this common action. This study aims to present how and what elements of this generational consciousness and cultural identity are created, i.e. how thinking about literature has changed.

Keywords: *New Realism, New Russian Criticism, generation, generational narrative, manifesto*

В конце 1990-х годов, в менее политизированной литературной среде по сравнению с советским периодом, осознание кризиса становилось более явным. На литературную и культурную жизнь России на рубеже веков значительное влияние оказало то, что и литература, и литературная критика утратили свой престиж и центральную роль, характерные для более ранних периодов. Вместе с исчезновением читателей и отходом роли чтения на второй план уменьшились и тиражи книг, литературных журналов и периодических изданий. Неопределенность и переоценка ценностей характерны для всех кризисных ситуаций. Осознание кризиса привело к изменению взглядов на литературу, переоценке роли критики и введению нового критического восприятия и практики литературной критики. Согласно изложенному в книге Юлии Говорухиной, посвященной методам современной русской литературной критики, критика в либеральных журналах¹ во второй половине 1990-х была сосредоточена в первую очередь на анализе литературных текстов, в меньшей степени – на проблемах внетекстовой реальности, а постановка социальных вопросов и проблем практически полностью отошла на задний план. Эта практика сохранилась на рубеже веков, не исчезла и до сих пор, но наряду с ней укрепился и другой подход. Согласно не совсем новой интерпретации роли критика, отнюдь не неизвестной в истории русской критики, критик поднимает прежде всего социальные, философские и моральные вопросы, и интерпретация руководствуется и движется прочитанными

¹ К либеральным журналам относятся «Новый мир», «Октябрь», «Знамя», «Звезда» и «Дружба народов». Хотя в связи с ними часто упоминается прилагательное «либеральный», необходимо учитывать, что и трактовка, и практика либерализма в России существенно отличаются от западных [ГОВОРУХИНА 2015: 338].



из произведения ответами, (предполагаемой) глубиной, искренностью и адекватностью анализа ситуации. [ГОВОРУХИНА 2019].

В литературе постсоветской эпохи существовало много направлений (нео-авангард, сюрреализм, концептуализм, неосентиментализм, метареализм, соц-арт, натурализм, реализм, новый реализм), но постмодернизм, несомненно, сыграл свою ведущую роль. В период с 1990 по 2000 годы был опубликован ряд монографий, посвященных русскому постмодернизму и его явлениям, в том числе работы М. Липовецкого, И. Скоропановой, В. Курицына, М. Эпштейна, М. Берга. В этих трудах в основном рассматривались особенности и уникальные черты русского постмодернизма, но также не обходились стороной вопросы о его кризисе, смене парадигмы и появлении новых подходов. Об изменении культурного контекста свидетельствуют стремление преодолеть постмодернистскую иронию, всепроникающее сомнение, возрождение референциальной установки текста, поиск трансцендентности, ценностей и истины. На рубеже тысячелетий в оппозиции постмодернизму возник новый реализм², представители которого в большинстве своем являются не только писателями, но и критиками, т.е. они могли / могут формировать литературные процессы на двух аренах одновременно. Как критики они как бы создавали то интерпретационное поле, которое также помогало восприятию их собственных художественных произведений. Само упоминание нового реализма как направления появилось в критических анализах и манифестах относимых к новому реализму писателей, а не возникло как название, навязываемое группе извне. Деятельности новых реалистов в значительной степени способствовал тот факт, что в своих трудах они определяли себя как новое поколение, которое требует места для себя и исповедует более или менее те же эстетические и мировоззренческие принципы. Поколенческое сознание, поколенческий нарратив появляется в работах почти каждого представителя нового реализма, и, таким образом, могут рассматриваться как важный элемент группообразующего самоопределения. Особенно ярко эту совместную акцию демонстрирует критическая антология «Новая русская критика. Нулевые годы» под редакцией Романа Сенчина [СЕНЧИН 2009]. В своей работе я рассматриваю, как создается это групповое сознание, из каких элементов составляется культурная идентичность новых реалистов, и можем ли мы действительно говорить о расцвете и обновлении критического мышления, как утверждает Роман Сенчин в предисловии к сборнику.

В историко-культурном смысле понятие поколения означает человеческие сообщества, члены которых взрослеют примерно в один и тот же период и считают себя единой группой. В данном социокультурном универсуме исторические события являются символами поколений, определяющими систему ценностей и особенности деятельности [ЯКОВЕНКО 2005: 113]. Самосознание поколения обычно формируется по отношению к другим современникам и другим периодам. На взгляд Мариэтты Чудаковой, принадлежность к одному поколению в культурной жизни определяется, с одной стороны, способностью реагировать

² Йозеф Горетить первым написал о русском новом реализме на венгерском языке [GORETTY 2013].



на слова времени, на вызовы эпохи, а с другой – условиями вступления в творческую карьеру [ЧУДАКОВА 1998: 26]. Хотя принадлежность к поколению зависит от временных рамок, ее также можно описать семантическими параметрами. Эти общие черты включают стремление к духовному самоопределению, восприятие и выражение собственной новизны и всего нового, ощущение некой миссии. Частое использование прилагательного «молодой» также имеет группообразующую силу, что хорошо видно в поколении писателей и критиков «нулевых». «Нулевыми» обычно называют представителей поколения миллениума, тех, кто родился и вырос во время или после распада Советского Союза, не посещал советскую школу и сознательно стремится выразить новое, постсоветское ощущение жизни. Наряду со сходностью их социального и культурного опыта, их творчество и дебют также приходится на начало 2000-х.³

Сергею Шаргунову, одной из ключевых фигур поколения «нулевых», был всего 21 год, когда в декабрьском номере «Новый мир» за 2001 год была опубликована его статья, которая может рассматриваться как манифест нового реализма.⁴ Заглавием «Отрицание траура» он сознательно воспроизводит эссе Виктора Ерофеева («Поминки по советской литературе»). Автор манифеста дает понять, что хранителями возрождения являются молодые, именно они выведут русскую литературу из тупика постмодернизма. Выдвинутые в манифесте темы заслуживают обобщающего подытоживания, поскольку они также появляются и варьируются в более поздних работах и критических обзорах. По мнению Шаргунова, постмодернизм подходит к концу, переживая мучительную агонию [ШАРГУНОВ 2001]. Он атакует всепроникающую и навязчивую иронию постмодернизма, в частности, своими творческими каламбурами, поскольку, по его мнению, все это становится неинтересным и скучным, поэтому пришло время замены. И именно представители нового реализма призваны это сделать, ведь их волнуют реальные социальные проблемы.⁵ Молодые люди, олицетворяющие новое, честны, они привносят свежесть (жизнь) и серьезность в агонизирующую литературную жизнь, но они в то же время являются и хранителями ценностей, продолжая традиции классической русской литературы. Антология «Новая русская критика» [СЕНЧИН 2009] также доказывает, что перечисленные термины (новизна, молодость, серьезность, честность, свежесть, уважение к традициям) стали ключевыми понятиями сначала в новореалистической критике, а затем в исследованиях нового реализма. Новореалистический нарратив также строится

³ Признанию молодых писателей и началу их карьеры способствовала также система литературных наград. В 2000 году Фонд «Поколение» учредил премию «Дебют», которой награждались писатели не старше двадцати пяти лет. С 2011 года возрастной ценз был увеличен до тридцати пяти лет. Инициатива закончилась в 2016 году.

⁴ Подробный анализ манифеста можно найти в исследовании Инны Калиты [КАЛИТА 2016: 71–74].

⁵ Сенчин приходит к аналогичному выводу в своей статье, опубликованной в том же году, что и манифест Шаргунова. «Десятилетнее господство постмодернизма, похоже, завершается. Он явился в своё время естественной реакцией, протестом против господства соцреализма, во многом искусственного, выхолощенного направления, подчиненного идеологии Советского государства. Но, как показывает история, и постмодернизм не стал органичным, родным русской литературе направлением.» [СЕНЧИН 2001]

на классической схеме: поколение молодых людей восстает против поколения отцов, и в этом оно находит поддержку у более ранних поколений, в данном случае представителей реалистической литературы. Само название направления (новый реализм) указывает на эту точку соприкосновения, хотя в начале 2000-х этот термин вызвал бесчисленные споры.

Как термин «новый реализм» использовался в истории русской литературы и раньше, достаточно вспомнить произведение Ивана Гончарова «Лучше поздно, чем никогда». О возрождении реализма в начале XX века также писал Замятин в своей статье «Новая русская проза» [КАЛИТА 2015: 135–138]. В конце XX века новыми реалистами называли себя еще три группировки писателей. Одна такая группировка была организована вокруг писателя, критика и историка литературы Павла Басинского (в ее состав входят Олег Павлов и Алексей Варламов). Следует отметить, однако, что термин новый реализм никогда не использовался Басинским, но в то же время он стремился определить понятие реализма и интерпретировать его роль [БАСИНСКИЙ 1993]. Центральная фигура и теоретик другой группы – Сергей Казначеев. Члены Союза писателей Москвы (включая Михаила Попова, Юрия Козлова, Владимира Артемова) организовали три конференции (в 1997, 1999 и 2000 годах) по проблемам нового реализма. Доклады опубликованы в книге «*Новые реалисты – XXI век*».⁶ Казначеев видит разницу между отдельными художественными школами и стилями в их отношении к Богу, миру и человеку [КАЗНАЧЕЕВ 2011: 94]. Фактически, он различает реалистическое и нереалистическое искусство на основе моральных и религиозных убеждений творцов художественных произведений. По его определению реализм означает уважение к действительности, стремление к правде жизни. Казначеев видит в жизни воплощение высшей идеи, и в этой концепции человек является носителем тайны бытия. Третья группировка, созданная самим поколением «нулевых», состоит из молодых писателей и критиков, определяющих себя новыми реалистами.

Другой центральный момент дискуссии о новом реализме – это вопрос о природе и характере новизны. Чтобы ответить на этот вопрос, конечно, необходимо дать определение понятию реализма. Сложность задачи заключается в том, что этот термин используется также и в нескольких научных дисциплинах, поэтому попытки дать ему определение постоянно вызывают все новые и новые проблемы.⁷ И критики-новые реалисты, вместо того, чтобы исследовать

⁶ Доклады, прочитанные на конференции, и статьи, опубликованные в сборнике, рассматриваются Казначеевым в исследовании [КАЗНАЧЕЕВ 2011].

⁷ Феномен реализма всегда присутствовал во всех видах искусства, принимая различные формы, трансформируясь и обогащаясь достижениями других художественных систем. В своей основной монографии о реализме [КЕЛДЫШ 1975] Келдыш представляет реализм способным учесть особенности нереалистических тенденций. В его интерпретации реалистическое искусство, синтетичное по своей природе, адаптирует и творчески перерабатывает решения и результаты отличных от него тенденций и течений. Эту мысль продолжит Скоропанова, которая заявила, что, как и модернизм в начале 20-го века, постмодернизм в конце 20-го века очень помог реализму обновиться и не остановиться в развитии [СКОРОПАНОВА 2004: 345]. Согласно этому, «непобедимость» реализма заключается как раз в его способ-

его смысловые слои с помощью научных методов⁸, развертывают свои метафорические описания, местами полные пафоса.

Шаргунов считает, что писатели должны создавать мир, напоминающий конкретную воспринимаемую ими реальность, но не обязательно совпадающий с ней. Сенчин, однако, менее уступчив, утверждая, что функционирование воображения писателя должно быть ограничено, поскольку он считает более важной задачей искусства запечатление реалистичных описаний, образов людей, ситуаций и настроений. Неслучайно Сенчин, провозглашающий социальную функцию литературы, считает Чернышевского и Добролюбова своими предшественниками [СЕНЧИН 2010]. Как критик, он также рассматривает отдельные произведения в контексте общественной жизни. Он с особым энтузиазмом относится к произведениям, располагающимся на грани художественной и документальной литературы и считающимся человеческими документами.⁹

Более философский подход можно найти у Валерии Пустовой, которая пытается определить новый реализм в своих произведениях, полных образов и метафор. «Суть нового в новом реализме следует выявлять не через сопоставление с постмодернизмом, как это делалось до сих пор, а через отчетливое размежевание с традиционным, уж точно не новым, реализмом.» [ПУСТОВАЯ 2005] Исходя из разграничений и различий Пустовой¹⁰, новый реализм – это не столько литературное направление, сколько философская категория, выражающая отношение к миру. Изображение событий повседневной жизни, по мнению критика, – это не просто документирование, а, скорее, стремление к раскрытию истины. В концепции Пустовой новый реализм улавливает сущность, центральную идею в вещах и людях, проникает в глубину событий. То есть, он фактически превосходит все, что воспринимается ощущениями и

ности к интеграции и перевоплощению. Однако из этого также следует, что невозможно дать общее и исчерпывающее определение понятия реализма, скорее можем говорить о его конкретных версиях, которые обычно выражаются с помощью эпитетов-определений [САБО 2015: 63].

⁸ Инна Калита также отмечает, что критики-новореалисты принимают эту концепцию как должное, спорят о ней, но в то же время никто из них действительно не занимается теоретическим обоснованием, структурированием характеристик и компонентов нового реализма [КАЛИТА 2015]. Пожалуй, исключением является Алиса Ганиева, которая наиболее близко рассматривает новый реализм с точки зрения филологии. Она видит в новом реализме литературную тенденцию, которая, воспринимая кризис парадигматического отношения к реальности, объединяет черты и решения, характерные для постмодернизма (мир как хаос, отказ от авторитета, акцент на телесности), реализма (типичный герой, типичные обстоятельства) и романтики (разрыв между действительностью и идеалом, противостояние между «я» и обществом). Именно поэтому это мировоззрение, демонстрирующее большое художественно-стилистическое разнообразие, представляющее поиск и неудовлетворенность, проявляется в самых разных произведениях [ГАНИЕВА 2007].

⁹ О происхождении термина и его применении в России см. [ЯКОВЛЕВА 2012].

¹⁰ В своей докторской диссертации Серова суммирует сопоставления Пустовой в таблице, в которой четко прослеживается различие между бытовым реализмом и новым реализмом [СЕРОВА 2015: 132–134].

рациональным мышлением, преодолевая границы реальности.¹¹ «Реальность – это то, что должно быть преображено (во имя искусства), – гласит предполагаемый принцип нового реализма.» [ПУСТОВАЯ 2005] Уже в написанном Пустовой годом ранее «Манифесте новой жизни» был сформулирован этот миф: новый реализм революционным образом трансформирует мир на метафизическом уровне, он способен создавать новую культуру и реальность. Эта волюнтаристская идея, как видно из проанализированных или упомянутых мной произведений, характеризует как писателей, так и критиков, называющих себя новыми реалистами, а также симпатизирующих им художников. Важную роль в самоопределении поколений играет возросшее ожидание нового и потребность в новом, а также чувство миссии. Пустовая считает своего современника Шаргунова хранителем возрождения. Она рассматривает его роман «Ура!» не с литературной точки зрения, а видит в нем манифест молодости жизни и русской культуры, потому что в романе изображается герой, способный преодолеть бессмыслие, безнадежность и отчаяние. Духовный кризис, бессилие и безысходность американско-европейской цивилизации для Пустовой воплощены в романе Т. Толстой «Кысь». Однако, согласно прогнозу О. Шпенглера, молодая русская душа возродится после двухтысячного года, и, по словам Пустовой, Шаргунов сыграет в этом особую роль. «Если верить Освальду Шпенглеру и собственному предчувствию, „свежесть” его „крови”, его молодость и подобные ему молодые люди помогают возрождению России, ее души, ее религии, ее судьбы.» [ПУСТОВАЯ 2004]

Видение обновления также проявляется в критических статьях и журналистике Романа Сенчина. Важный идеолог и создатель программы нового реализма наиболее решительно представляет идею о том, что на литературной сцене появилось новое поколение, миссия которого – преобразовать литературу. Его работа «Новый реализм – направление нового века» появилась почти одновременно с манифестом Шаргунова. В ней Сенчин, с одной стороны, атакует постмодернизм, а с другой – восхваляет свежесть и новизну, привносимую молодыми писателями. Он считает, что молодые люди свободны от всех идеологических и эстетических ограничений, которые определяли старшее поколение, при этом они следуют традициям классической русской литературы.¹²

Разделение поколений становится повторяющимся мотивом в критике Сенчина. Он также различает поколения «тридцатилетних» и «двадцатилетних» в группе новых реалистов [СЕНЧИН 2005]. К первым относятся, например, Илья Кочергин, Дмитрий Новиков, Денис Гуцко, а ко вторым – Шаргунов, Аркадий Бабченко, Максим Свириденков и Захар Прилепин. Поколение бунта,

¹¹ Карен Степанян называет возвращение к концепции реализма в средневековой философии новым реализмом. Он напоминает, что реализм означает признание универсалий, существующих независимо от человеческого разума. Универсалии предшествуют вещам, они составляют основу бытия и материального мира. Представители нового направления верят в существование высшей духовной сущности и обращают на это внимание читателя [СТЕПАНЯН 1992: 235].

¹² И неприятие постмодернизма, и недоверие к поколению шестидесятников объединяют поколения «нулевых», являясь частью общего нарратива.

вторжения в литературную жизнь, стремления занять свое пространство представлена последней группой, поэтому не случайно сюда причисляется и Прилепин, который по возрасту принадлежит к группе тридцатилетних. Сенчин считает «тридцатилетних» гораздо более индивидуалистическими писателями, поскольку они пишут на менее обширные и всезатрагивающие темы. Однако в 2010 году он больше не видит динамики и смелости «двадцатилетних». Критика разочаровывает тот факт, что новые реалисты также не придерживаются чисто реалистического способа изображения действительности, они отрываются от окружающего мира и обращаются к историческим темам, давая место воображению и экспериментам с формой. «...Из поколения потенциальных борцов делают первое поколение идеально дисциплинированных работников каптруда» [СЕНЧИН 2011: 66] – гласит его суждение.

В то время как Сенчин рассматривает возвратившуюся в Россию эмигрантскую литературу как один из источников нового реализма, Прилепин рассматривает социальные явления как предпосылки для возникновения нового течения. Главными предпосылками он считает разочарование в идеях либерализма и осязаемое усиление ностальгии по советскому миру. Среди литературных предшественников Сенчин называет Эдуарда Лимонова и Александра Проханова: «...выросло целое поколение людей, которые не просто читали Эдуарда Лимонова и чуть в меньшей степени Александра Проханова, но и предпочли их, скажем, Аксенову и Войновичу. То есть харизму, бравату и окрашенный в красно-коричневые цвета нонконформизм предпочли замечательным буржуазным ценностям.» [ПРИЛЕПИН 2012: 208] В книге «Поколение Лимонки»¹³, опубликованном в 2005 году с предисловием Лимонова, прослеживается в действии этот бунтарский протестный дух, повышенное сопротивление всему. Характерные мотивы произведений в этом сборнике – отчуждение, отвращение, бегство, поиск крайности, повышенная телесность, смерть. Персонажи отвергают представителей власти и поколение родителей, по сути, они не принимают ничего, что хоть как-то отличается от них. В резким разграничении своего и чужого у них выражается отчаяние поколения [ГАНИЕВА 2007]. Критики нового реализма, в том числе Алиса Ганиева, считают выражение общей неудовлетворенности более важным, чем эстетическую оформленность, и поэтому относятся с пониманием к стилистическим ошибкам, недоработанному, однобокому, монологичному, памфлетному построению текста. Максим Свириденков в своей статье «Ура, нас переехал бульдозер!» находит оправдание недостаткам в образовании и мастерстве, отождествляя новое поколение литературных деятелей с варварами на пепелище Рима, которые появились, когда

¹³ «Лимонка» – это название газеты с одной стороны, и отсылка к Лимонову с другой. Дополнительным моментом, отсылающим к писателю, является то, что в начале каждой главы можно прочитать одну цитату Лимонова. Редактор сборника Анатолий Глушенко считает, что новый реализм начался с Лимонова. В 2001 году Шаргунов отдал Лимонову деньги, полученные им в качестве награды премии «Дебют», чтобы писатель, арестованный по обвинению в терроризме, мог оплатить гонорары своего адвоката. Шаргунов убежден, что значительная часть новых авторов вышла из шинели Лимонова.

римская цивилизация уже изжила, истощила себя [СВИРИДЕНКОВ 2005].¹⁴ Одна из важных особенностей нового поколения, по словам Свириденкова, заключается в том, что оно практически не знает советский период, поэтому ностальгии по нему у него нет. Это преувеличенное обобщение фактически предполагает, что представители поколения не хотят и не способны размышлять о прошлом. Подобное упрощение можно найти в замечаниях насчет того, как действует художественный текст. Свириденков считает, что произведение должно быть понятным, автор не должен обременять читателя задачей интерпретации метафор и образов.

Андрей Рудалев также не подходит к литературе с эстетическими ожиданиями: как критик он считает важным при оценке текстов православный элемент, наличие инстинкта веры и критерий русскости. Он приписывает новому реализму решающую роль в сохранении национальной идентичности, а писатели нового поколения¹⁵, которые одновременно являются романтическими мятежниками и революционерами, по его мысли призваны возродить имперское сознание. Новый реализм «...выходит на улицу, организует конспиративные организации, заставляет видеть мир многогранным и пестрым, читает еще далекие аккорды приближающегося нового гимна» [РУДАЛЕВ 2010]. Отсюда также следует, что у писателя и критика есть не только литературные обязанности, но и миссия: священник, врач и учитель в одном лице, которым суждено изменить и преобразить мир [РУДАЛЕВ 2007].

Представители нового реализма, их критические работы, публицистические статьи и художественные произведения не были встречены с явным энтузиазмом, и появилось много возражений и критических замечаний по поводу этого явления. Из них я сейчас упомяну в первую очередь те, в которых также отражается поколенческий нарратив. Игорь Фролов, участник дебатов 2010 года, тоже подчеркивает сплоченность поколений, но с отрицательным знаком. Он говорит о новореалистах следующее: «Они дети развала страны, распада прежних культурных ценностей. Это дети, потерявшие отцов, – в смысле литературной преемственности.» [ФРОЛОВ 2010] Они выросли беспризорниками, поэтому менее образованы, но громко заявляют о себе в литературной жизни. Они делают это несмотря на то, что по утверждению Фролова, они меньше всего умеют обращаться со словом.¹⁶ А критики нового реализма, как правило, занимаются

¹⁴ Свириденков также не считает удачным название «новый реализм», поскольку, по его мнению, появление нового поколения не означает, что реализм тоже обновился. В его интерпретации реализм может быть только одного вида, который честно отражает окружающую действительность. Единственная проблема с этим подходом состоит в том, что критик воспринимает понятия реальности, честности и отражения как данность и беспроблемность.

¹⁵ Рудалев связывает появление нового поколения с правым идеологическим поворотом, возрождением принципа русскости, а сам новый реализм рассматривает как силу сопротивления, которая также должна трансформировать социальные и экономические отношения. Однако для этого необходимо сначала изучить противоречия современной жизни.

¹⁶ Однако важно отметить, что глубина критической деятельности Фролова, обоснованность его суждений, недостаточность его аргументирования и его языковая сформулированность отмечались многими. Говоря о современной критике, Щербинина считает одной из самых

содержанием, мало обращая внимания на форму. Эта точка зрения находит отражение в трудах других наиболее авторитетных критиков. В то время как Наталья Ивановой не хватает поэтики, художественной обработки, языкового оформления и воображения в произведениях новых реалистов [ИВАНОВА 2010], Алла Латынина недовольна достижениями новореалистической критики. В своем обзоре «Новая русская критика» она выразила мнение, что нет необходимости в группах, организованных на основе поколений, поскольку компетентность имеет первостепенное значение, будь то писатель или критик. По ее мнению, за прилагательным «молодой» скрываются непрофессионализм и некомпетентность¹⁷ [ЛАТЫНИНА 2010]. По правде говоря, следует отметить, что Сенич также выбрал в антологию сочинения, которые ставят под сомнение и оспаривают поколенческий миф новых реалистов. Широко признанная и считающаяся талантливым критиком, Дарья Маркова, например, считает искусственным сообщество, создаваемое конкурсами и семинарами для молодежи. «А я ни манифесты не люблю, ни как новое поколение себя не расцениваю» – говорит [МАРКОВА 2003]. Поколенческий шовинизм¹⁸, одержимая категоричность также не привлекает Дениса Гуцко, и он дает это понять тем, что он не верит в существование нового реализма как литературного направления [ГУЦКО 2007].

Если рассмотреть, что случилось с группой писателей-критиков, которые считали себя новыми реалистами, мы увидим, что им удалось завоевать свое место в культурном пространстве. И большую роль в этом сыграли саморепрезентация и поколенческий нарратив. Потребность в постоянном присутствии, произнесение лозунгов (молодость, честность, серьезность, новизна, свежесть), осознанное использование различных методов PR, новые формы контакта с читателями привели к тому, что писатели поколения нулевых стали заметными действующими лицами в литературной жизни. Они получали премии, публиковались в журналах разной направленности («Новый Мир», «Октябрь», «Знамя», «Наш современник», «Завтра»), участвовали в телепрограммах и литературных дискуссиях разной идеологической направленности, издавались популярными издательствами, их произведения часто переводились на иностранные языки. В то же время нельзя сказать, что новый реализм как направление был объединен и укреплен. Отдаленность от современных событий, дистанцирование от реальности 2010-х годов также прослеживается в творчестве писателей-новореалистов. Таким образом, новый реализм скорее

больших проблем упрощение, исчезновение объяснений и рассуждений, исчезновение анализа, ориентированного на произведение, и чрезмерный акцент на личностях критиков. Это также говорит о двойных стандартах: художников, принадлежащих к данному критическому кругу, судят иначе, чем тех, кто находится вне этого круга. Поскольку писатели также часто являются критиками, хорошо прослеживается метод взаимной похвалы или взаимного осуждения. Как критики, они обычно хвалят писателя, который прославит их произведения в своей критике [ЩЕРБИНИНА 2014].

¹⁷ Беляков также отмечает необразованность молодых писателей [БЕЛЯКОВ 2010].

¹⁸ Михаил Бойко также считает, что новые реалисты образуют своеобразную секту. Они занимаются только самопродвижением и не замечают ничего отличающегося от них, даже не интересуясь этим [БОЙКО 2010].

можно рассматривать как своего рода мост, соединяющий советскую литературу XX века с новой, все еще развивающейся литературой [КАЛИТА 2015: 139].

Библиография

- БАСИНСКИЙ, П. [BASINSKIĬ, P.] 1993: Возвращение. Полемические заметки о реализме и модернизме // Новый Мир [Return. Polemic notes on realism and modernism // Novyj Mir], 11. 230–238.
- БЕЛЯКОВ, С. [BELĀKOV, S.] 2010: Истоки и смысл «нового реализма»: к литературной ситуации нулевых // Российский писатель [The origins and meaning of "new realism": towards the literary situation of the 2000s // Russkij pisatel'] // <http://www.rospisatel.ru/konferenzija/beljakov.htm> (дата обращения: 14.02.2021).
- БОЙКО, М. [BOJKO, M.] 2010: О дивный новый реализм. И вечное возвращение того же самого // Литературная газета 12 [O brave new realism. And the eternal return of the same // Literaturnâ gazeta 12] // <https://lgz.ru/article/N12--6267---2010-03-31-/O-divn%D1%8By-nov%D1%8By-r%D0%B5alizm12106/> (дата обращения: 17.03.2021).
- ГАНИЕВА, А. [GANIEVA, A.] 2007: И скучно, и грустно. Мотивы изгойства и отчуждения в современной прозе // Новый Мир, 3 [Both boring and sad. Motives of exile and alienation in modern prose // Novij mir, 3] // https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2007/3/i-skuchno-i-grustno.html (дата обращения: 12.02.2021).
- ГОВОРУХИНА, Ю.А. [GOVORUHINA, Ū.A.] 2015: Русская литературная критика на рубеже XX-XXI веков [Russian literary criticism at the turn of the XX-XXI centuries] // Russian Literature, 3. 337–366.
- ГОВОРУХИНА, Ю.А. [GOVORUHINA, Ū.A.] 2019: Русская литературная критика на рубеже XX-XXI веков. Москва: ИНФРА [Russian literary criticism at the turn of the XX-XXI centuries. Moscow: INFRA].
- ГУЦКО, Д. [GUCKO, D.] 2007: Высоконравственная затея // Вопросы литературы [Highly moral idea // Voprosy literature], 4. 101–105.
- ИВАНОВА, Н. [IVANOVA, N.] 2010: Трудно первые десять лет // Знамя, 1 [Difficult first ten years // Znamâ, 1] // <https://znamlit.ru/publication.php?id=4158> (дата обращения: 29.10.2020).
- КАЗНАЧЕЕВ, С.М. [KAZNAČEEV, S.M.] 2011: Новый реализм: очередное возрождение метода // Гуманитарный вектор. Серия: Педагогика, психология [New realism: another revival of the method // Humanitarian vector. Series: Pedagogy, Psychology], 4. 91–95
- КАЛИТА, И. [KALITA, I.] 2015: Дело о «новом реализме» // Вопросы литературы [The case of "new realism" // Voprosy literature], 6. 123–139.
- КАЛИТА, И. [KALITA, I.] 2016: «Новый реализм» русской литературы в зеркале манифестов XXI века ["New realism" of Russian literature in the mirror of the manifestos of the XXI century] // Slavica Litteraria, 1. 67–80.
- КЕЛДЫШ, В.А. [KELDYŠ, V.A.] 1975: Русский реализм начала XX в. Москва: Наука [Russian realism at the beginning of the XX century. Moscow: Nauka].
- ЛАТЫНИНА, А. [LATYNINA, A.] 2010: Манифестация воображаемого // Знамя [The manifestation of the imaginary // Znamâ], 3. 192–195.
- МАРКОВА, Д. [MARKOVA, D.] 2006: Новый-преновый реализм, или Опять двадцать пять // Знамя, 6 [New-new realism, or Again twenty-five // Znamâ, 6] // <https://znamlit.ru/publication.php?id=2993> (дата обращения: 29.01.2021).



- ПРИЛЕПИН, З. [PRILEPIN, Z.] 2012: Книгочет: пособие по новейшей литературе с лирическими и саркастическими отступлениями. Москва: Астрель [Book reader: a guide to the latest literature with lyrical and sarcastic digressions. Moscow: Astrel].
- ПУСТОВАЯ, В. [PUSTOVAĀ, V.] 2004: Манифест новой жизни // Пролог, 3 [Manifesto of a New Life // Prologue, 3] // <http://www.ijp.ru/text/602> (дата обращения: 28.11.2020).
- ПУСТОВАЯ, В. [PUSTOVAĀ, V.] 2005: Пораженцы и преображенцы. О двух актуальных взглядах на реализм // Октябрь, 5 [Defeaters and Transfigurations. About two actual views on realism // Oktâbr', 5] // <https://magazines.gorky.media/october/2005/5/porazhenczy-i-preobrazhenczy.html> (дата обращения: 28.11.2020).
- РУДАЛЕВ, А. [RUDALEV, A.] 2007: В ожидании критики // Вопросы литературы [Waiting for criticism // Voprosy literatury], 4. 42–61.
- РУДАЛЕВ, А. [RUDALEV, A.] 2010: Катехизис «нового реализма» // Вторая волна [Catechism of "New Realism" // Vtoraâ volna] // <http://www.rospisatel.ru/konferencija/rudaljev.htm> (дата обращения: 29.01.2021.)
- САБО, Т. [SZABÓ, T.] 2015: Родословная «Сонечки». Генетический фон повести Л. Улицкой [Sonečka's pedigree. The genetic background of L. Ulickaâ 's story]. Szombathely: Szláv Történeti és Filológiai Társaság.
- СВИРИДЕНКОВ, М. [SVIRIDENKOV, M.] 2005: Ура, нас переехал бульдозер! // Континент, 125 [Hurray, we were run over by a bulldozer! // Kontinent, 125] // <https://magazines.gorky.media/continent/2005/125/ura-nas-pereehal-buldozer.html> (дата обращения: 10.03.2021).
- СЕНЧИН, Р. [SENČIN, R.] 2001: Новый реализм – направление нового века // Пролог, 3 [New realism - the direction of the new century // Prologue, 3] // <http://www.ijp.ru/text/260> (дата обращения: 05.01.2021).
- СЕНЧИН, Р. [SENČIN, R.] 2005: Свечение на болоте // Знамя [Glow in the swamp // Znamâ], 5. 191–202.
- СЕНЧИН, Р. [SENČIN, R.] 2009: Новая русская критика. Нулевые годы. Москва: Олимп [New Russian criticism. The Zero years. Moscow: Olimp].
- СЕНЧИН, Р. [SENČIN, R.] 2010: Питомцы стабильности или грядущие бунтари? Дебютанты нулевых годов // Дружба Народов, 1 [Pets of stability or upcoming rebels? Debutants of the 2000s // Družba Narodov, 1] // <https://magazines.gorky.media/druzhba/2010/1/pitomczy-stabilnosti-ili-gryadushhie-buntari.html> (дата обращения: 29.11.2020).
- СЕНЧИН, Р. [SENČIN, R.] 2011: Не стать насекомым. Публицистика. Критика. Очерк. Москва: Литературная Россия [Don't become an insect. Journalism. Criticism. Feature article. Moscow: Literarnaâ Rossiâ].
- СЕРОВА, А. [SEROVA, A.] 2015: Новый реализм как художественное течение в русской литературе XXI века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Нижний Новгород [New realism as an artistic trend in Russian literature of the XXI century. Dissertation for the degree of candidate of philological sciences. Nižnij Novgorod].
- СКОРОПАНОВА, И.С. [SKOROPANOVA, I.S.] 2004: Русская постмодернистская литература. Москва: Флинта, Наука [Russian postmodern literature. Moscow: Flinta, Nauka].
- СТЕПАНЯН, К. [СТЕПАՆՅԱՆ, K.] 1992: Реализм как заключительная стадия постмодернизма // Знамя, 9 [Realism as the final stage of postmodernism // Znamâ, 9], 231–238.

- ФРОЛОВ, И. [FROLOV, I.] 2010: Чудище стозевно и безъязыко. Новый реализм как диктатура хамства // Литературная газета, 11 [The monster is with a hundred mouths and tongueless. New realism as a dictatorship of rudeness // Literaturnâ gazeta, 11] // <https://lgz.ru/article/N11--6266---2010-03-24-/Chudisht%D0%B5-stoz%D0%B5vno-i-b%D0%B5zayaz%D1%8Bko12025/> (дата обращения: 13.01.2021).
- ЧУДАКОВА, М.О. [ĀUDAKOVA, M.O.] 1998: Заметки о поколениях в советской России // Новое литературное обозрение [Notes on generations in Soviet Russia // Novoe literaturnoe obozrenie], 12. 73–91.
- ЯКОВЕНКО, И.Г. [ĀKOVENKO, I.G.] 2005: Механизмы культурной динамики и смена поколений // Поколение в социокультурном контексте XX века. Москва: Наука [Mechanisms of cultural dynamics and change of generations // Generation in the socio-cultural context of the twentieth century. Moscow: Nauka], 112–139.
- ЯКОВЛЕВА, Н. [ĀKOVLEVA, N.] 2012: «Человеческий документ»: история одного понятия [“Human document”: the history of one concept], Helsinki: University of Helsinki.
- ШАРГУНОВ, С. [ĀARGUNOV, S.] 2001: Отрицание траура // Новый мир, 12 [Denial of mourning // Novij mir, 12] // https://magazines.gorky.media/novy_i_mi/2001/12/otriczanie-traura.html (дата обращения: 28.11.2020).
- ЩЕРБИНИНА, Ю. [ĀSERBININA, Ū.] 2014: После двоеточия. О насущных задачах литературной критики // Октябрь, 5 [After the colon. On the urgent problems of literary criticism // Oktâbr', 5] // <https://magazines.gorky.media/october/2014/5/posle-dvoetochiya.html> (дата обращения: 03.04.2020).
- GORETITY, J. 2013: Az orosz „új realizmus” értelme és eredete [The sense and origin of Russian „New-realism”] // Tiszatáj 8. 22–33.

Жужанна КАЛАФАТИЧ
Будапештский экономический университет
Будапешт, Венгрия
Kalafatics.Zsuzsanna@uni-bge.hu
ORCID ID: 0000-0001-7093-7788

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

CULTUROLOGY

KULTURWISSENSCHAFT

Дмитрий РОМАНОВ

**ЕВРОПЕЙСКИЕ КУЛЬТУРЫ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЛЬВА ТОЛСТОГО:
ОДНОЗНАЧНОЕ И НЕОДНОЗНАЧНОЕ (ПО СТРАНИЦАМ ОЧЕРКА
«СЕВАСТОПОЛЬ В МАЕ» И РОМАНА «ВОЙНА И МИР»)**

**European cultures in Leo Tolstoy's interpretation: The ambiguous and
the unambiguous, on the basis of the sketch *Sevastopol in May* and the
novel *War and Peace***

Abstract

The paper examines the embodiment of the interactions of Russian culture with French and German cultures in the course of global historical events in Tolstoy's works. The review includes the Crimean War of 1853-1856 and the Patriotic War of 1812. The author analyzes the use of inclusions of foreign language text by the heroes of Tolstoy's works and the author's assessment of these. Special attention is paid to the analysis of the ideas and images of European cultures, which help to express the worldview of the writer.

Keywords: literary text, essay, novel, ethnos, French, German, idea, Bonapartism, anti-war position

Введение

Еще со времени очерков Севастопольского цикла Толстой много размышлял над проблемами этнической сущности отдельных народов Европы, причинами их непонимания друг другом, узлами противоречий и конфликтов. Будучи личным участником Севастопольской обороны, Толстой знал многие межэтнические проблемы не понаслышке. И вместе с тем он достаточно рано стал отделять то, что свойственно народам, от того, что делают их правительства. Ментальные и этнические сущности были для него далеко не эквивалентны сущностям административным и политическим. Кроме того, в художественном мировоззрении Толстого также достаточно рано начала складываться его собственная мировоззренческая концепция своего и чужого, отечественного и иноземного в культуре, поведении, языке, нравах и традициях. Таким образом, в художественном мире Льва Толстого интерпретация европейских культур создается из жизненных наблюдений и нравственно-этических построений автора.

Одним из первых о специфике отношения Толстого к европейским культурам стал размышлять Б.М. Эйхенбаум. Он соотнес многие страницы произведений Толстого (в том числе очерки Севастопольского цикла и эпопею «Война и мир») с популярными в эпоху их написания идеями европейских философов, политиков, общественных деятелей [ЭЙХЕНБАУМ 2009]. Его идеи о диаметрально противоположном отношении Толстого и мировой историографической традиции



к Наполеону Бонапарту, проектам освободительных войн и значению полководческих талантов плодотворно развил в своих исследованиях С.Г. Бочаров (см., например, его наиболее известную работу: [БОЧАРОВ 1987]).

Отвергая многие популярные и казавшиеся непререкаемыми в его время концепции взаимодействия различных культур и этносов, Толстой построил собственную эстетическую систему, в которой основным мерилom оценки взаимоотношения людей разных народов стало нравственное начало, о чем убедительно писал К.Н. Ломунов: [ЛОМУНОВ 1972]. Военные картины 1850-х гг. (Севастопольские очерки) стали отправной точкой толстовской концепции морального единства наций, которому мешают политическая разобщенность стран и амбиции государственных деятелей («Война и мир»).

Основная часть

Уже в очерке «Севастополь в мае» (1855) Толстой наделил нетранслитерированную иноязычную речь (преимущественно французскую) пейоративной оценочностью. Российские офицеры, герои названного очерка, четко подразделяются на тех, кто использует в своем общении французский язык, и тех, кто говорит исключительно по-русски. Здесь срабатывает, на первый взгляд, тривиальная идея о том, что говорить во время войны на языке врага (а во время Крымской войны французы были членами антироссийской коалиции) равносильно предательству. Но дело не только в этом. Толстой наделяет французскую речь излишней аффектацией, фиксирует в ней лицемерные, лжепатриотические, нарочито показные мысли и поступки, в то время как истинный патриотизм предполагает спокойную уверенность и отсутствие желания красоваться. Разумеется, такую систему координат задает сам Толстой, но со времени Севастопольских очерков она становится ключом к пониманию и других произведений писателя, включая эпопею «Война и мир».

В.В. Виноградов отмечал, что, с одной стороны, «смешение русского с французским, типичное для дворянской культуры начала XIX века, непосредственно вводило читателя в духовную атмосферу жизни высших классов русского общества того времени», с другой – «у Л. Толстого с необыкновенным искусством использована антитеза французского, антинационального и русского, народного – при сатирической обрисовке придворно-аристократической среды начала XIX века» [ВИНОГРАДОВ 1959: 631]. Вспомним, как князь Гальцин, ныне адъютант при штабе, а в недавнем прошлом столичный лейб-гвардеец, в 5-ой главе «Севастополя в мае», общаясь на бульваре с другими офицерами, постоянно переходит на французский язык. Он то вспоминает петербургскую сплетню: «Умора, братец! Je vous dis, il y avait un temps où on ne parlait que de ça à Petersbourg (Я вам говорю, что одно время только об этом и говорили в Петербурге)», – то говорит о невозможности высокой доблести у простых пехотных офицеров: «Вот этого я не понимаю и, признаюсь, не могу верить, чтобы люди в грязном белье, во вшах и с неумытыми руками могли бы быть храбры. Этак, знаешь, – *cette belle bravoure de gentilhomme* (прекрасной храбрости дворянина) – не может быть» [ТОЛСТОЙ 1951: 35–36]. Это *cette belle*

bravoure de gentilhomme становится оскорблением тысячам погибших защитников Севастополя всех сословий, не думавшим о внешних эффектах и шедшим в бой не ради славы, а ради спасения своего Отечества.

Толстому было чуждо стремление к позерству, красованию, ура-патриотизму. Из личного военного опыта он очень хорошо знал, насколько далеки кровавые будни сражений от блеска смотров и парадов. Афоризмы военных историков и красочные сцены из романов писателей-баталистов вызывали у Толстого отторжение. Широко известно, насколько большое значение придавал своему внешнему имиджу император Наполеон Бонапарт. В этом отношении великий русский писатель Толстой был его полным антиподом. Именно поэтому разного рода легенды, приукрашенные рассказы очевидцев наполеоновского периода истории Франции всегда использовались Толстым с пародийными или отчетливо осуждающими целями. В романе «Война и мир» подобных примеров будут десятки. Однако свои истоки данный «снижающий» прием толстовской прозы берет в том же очерке «Севастополь в мае». Тщеславный адъютант Калугин, не способный отличать театральный героизм от истинного, с восхищением вспоминает одну из «наполеоновских баек», которая выглядит в тексте очерка неестественно-высокопарной:

«Он ... вспомнил про одного адъютанта, <...> который, передав приказание, марш-марш, с окровавленной головой подскакал к Наполеону.

– Vous êtes blessé (Вы ранены)? – сказал ему Наполеон.

– Je vous demande pardon, sire, je suis tué (Извините, государь, я убит), – и адъютант упал с лошади и умер на месте.

Ему показалось это прекрасным, и он вообразил себя даже немножко этим адъютантом...» [Толстой 1951: 46–47].

В использовании подобных историй Толстой опирается на французскую традицию, сложившуюся к середине XIX в. и активно поддерживаемую правительством Второй империи, – традицию героизировать и поэтизировать историю наполеоновских войн и личность Наполеона I. Эта тенденция распространилась и в России. Но Толстой не принимал ее, видя в ней фальшь и противоречие жизненной правде, особенно – правде войны. Именно поэтому подобные «исторические» (а на самом деле – псевдоисторические) вставки в текстах Толстого носят ярко отрицательную окраску.

Уже отмечалось, что в батальных сценах произведений Толстого иноязычная речь приравнивается к речи вражеской. Дело не в том, что Толстой был негативно настроен к иным языкам и культурам или не любил другие языки, а в том, что ему было важно возвеличить национальное единство русского народа в борьбе с захватчиками, что достигалось «единством и непрерывностью» звучания родного языка.

Лучшие и любимые герои Толстого, которые, конечно, знали иностранные языки, подсознательно чувствуют то, что чувствовал сам Толстой в осажденном Севастополе. Здесь неуместно и невозможно говорить по-французски. И, наоборот, герои, которых Толстой осуждает, которые ему чужды и неприятны, не понимают этой простой истины и нарочито демонстрируют свое

прекрасное французское произношение. Таков уже упоминавшийся штабной офицер князь Гальцин, свысока разговаривающий с только что вернувшимся из окопов штабс-капитаном Михайловым: «Неужели продолжается еще перемирие? – сказал Гальцин, учтиво обращаясь к нему по-русски и тем говоря – как это показалось штабс-капитану, – что вам, должно быть, тяжело будет говорить по-французски, так не лучше ли уж просто?» [Толстой 1951: 64]. Толстой подчеркивает, что после этого Михайлов отходит от штабной молодежи, «чувствуя себя чрезвычайно одиноким». Французская речь, от которой демонстративно отказывается щеголь Гальцин, становится в тонкой психологической обрисовке Толстого той демаркационной линией, которая отделяет недавно видевшего в глаза смерть Михайлова от лощеных генеральских адъютантов, отсиживающихся в тылу. Это линия нравственной оценки, по одну сторону которой стоят настоящие защитники Севастополя, а по другую – штабная «накипь».

В сценах, где участвуют простые солдаты (даже из вражеских станов), язык и культурные различия уже не играют такой нравственно разводящей роли. Наоборот, разные языки, разные представления о мире вызывают у людей взаимный интерес и даже симпатию. Так, в 16-й главе очерка «Севастополь в мае» изображается временное перемирие на передовой. Русские и французские солдаты под белыми флагами собирают раненых и хоронят убитых. И в этой страшной обстановке они ведут друг с другом разговоры на причудливой смеси двух языков. Разговоры касаются простых бытовых тем: подробностей военных будней, качества пищи и табака, возможных общих знакомых. Но за этими простыми разговорами встает важная истина: не важно различие языков, не важно различие традиций, а важно то, что под белыми флагами перемирия встретились люди, и этим людям одинаково хочется жить и одинаково страшно воевать. «N'est ce pas terrible la triste besogne, que nous faisons (Не правда ли, какое ужасное, печальное дело мы делаем)?» – спрашивает французский кавалерист. И здесь имеется в виду не только страшная работа на поле боя в период перемирия, но и самое страшное дело обеих враждующих сторон – война.

Читателю этой главы толстовского очерка становится понятно, что люди любой национальной принадлежности по своей истинной сущности одинаковы, что война возникает не из-за различия языков и культур, что вражда противна человеческой природе. Но почему происходят войны, Толстой в это время еще не говорил. Его идеологические и политические концепции, размышления о деятельности правительств и государственных мужей, философия исторического развития были впереди.

Показательно, что спустя 50 лет писатель захотел скорректировать указанную главу очерка «Севастополь в мае», опираясь на свой мировоззренческий и художественный опыт более позднего времени (в первую очередь, конечно, на опыт «Войны и мира»).

Составляя «Новый круг чтения» в 1907 г., Л.Н. Толстой решил внести туда сюжет «Перемирие на войне», для чего переработал 16-ю главу очерка «Севастополь в мае». Эти переработки весьма показательны. Они демонстрируют разницу писательского зрения «раннего» и «позднего» Толстого.

Толстой многое сократил, убрал детали и подробности, упразднил слова, выражающие отношение рассказчика к происходящему. Т.Н. Архангельская отмечала: «Этот вариант представляет собой произведение, характерное для прозы позднего Толстого, с необычайно ясной, простой и вместе с тем глубокой по мысли фразой. <...> В переработанном отрывке иной рассказчик» [АРХАНГЕЛЬСКАЯ 1962: 110]. Теперь «он смотрит на окружающее глазами простого человека, равного тем простым людям, о которых он рассказывает, и не может принять прежнего тона наблюдателя, порой как бы приглашающего посмотреть и послушать. Тон рассказа стал более строгим» [АРХАНГЕЛЬСКАЯ 1962: 111]. Кроме того, Толстой полностью освободил фрагмент и от французской речи.

В новой редакции Толстой заострил мысль о том, что все военные (и солдаты, и офицеры, и русские, и французы) только исполнители злой чужой воли, а перемирие – явление временное и короткое. Протоестественность войны поздний Толстой переводил в поле социальной и политической ответственности правительств. Безусловно, заметка в разделе «Март» толстовской книги «На каждый день» 1909 г. – продолжение размышлений Толстого над этими вопросами: «Не раз видел я под Севастополем, когда во время перемирия сходились солдаты русские и французские, как они, не понимая слов друг друга, все-таки дружески, братски улыбаются, делая знаки и похлопывая друг друга по плечу... Насколько люди эти были выше тех людей, которые устраивали войны и внушали людям, что они не братья, не одинаковые люди, а враги, потому что члены разных народов» [ТОЛСТОЙ 1929: 141].

В эпопее «Война и мир» Толстой сделал значительный шаг вперед в оценке взаимодействия европейских языков и культур. Много из уже наработанного он творчески углубил, но многое переосмыслил, а главное – добавил.

В светских главах эпопеи «пошлость образа мыслей многих персонажей аристократического круга выражена в шаблонных французских фразах, заслоняющих смысл явлений дешевой, банальной шуткой» [ЧИЧЕРИН 1953: 42].

Оценка Наполеона и восхищения им у населения французской Второй империи, намеченная в Севастопольских очерках, в «Войне и мире» окрепла, обрела объяснительную силу специфически толстовской концепцией роли личности в истории.

Капитан Рамбаль в захваченной Москве, выражая квинтэссенцию мнений французов о Наполеоне, восклицает: «L'Empereur? C'est la générosité, la clémence, la justice, l'ordre, la génie, voilà l'Empereur! (Император? Это великодушные, милосердие, справедливость, порядок, гений – вот что такое император!)» [ТОЛСТОЙ 1964, т. 2: 322]. Но, очарованный Бонапартом, князь Андрей уже на первых страницах романа (даже против своей воли!) осознает железную логику рассуждений своего отца, утверждавшего, что Наполеон ординарен в своих военных и политических решениях, в том числе и захватнической политики по отношению к другим государствам. Старый князь Болконский убедительно утверждает: «Бонапарте в рубашке родился. Солдаты у него прекрасные. Да и на первых он на немцев напал. <...> Он на них свою славу сделал.

И князь начал разбирать все ошибки, которые, по его понятиям, делал Бонапарте во всех своих войнах и даже в государственных делах. <...> Князь

Андрей слушал, удерживаясь от возражений и невольно удивляясь, как мог этот старый человек, сидя столько лет один безвыездно в деревне, в таких подробностях и с такой тонкостью знать и обсуждать все военные и политические обстоятельства Европы последних годов» [ТОЛСТОЙ 1964, т. 1: 111].

В дальнейшем развитии сюжета романа и мыслей автора фигура Наполеона становится сатирической, тетрально-гротесковой: его внешность и поведение в изображении Толстого отчетливо шаржируются.

Но результаты дел этого «исторического игрока и паяца» оказываются глубоко трагическими для разных народов Европы. Французы верили, по словам того же Рамбаля, в то, что Наполеон готовит им «*litière de lauriers*» (ложе лавров). На самом деле он превратил их сначала в убийц, палачей и захватчиков, а потом в «жалкую жертву русского мороза». Вспомним, как, расстреливая мнимых поджигателей в захваченной Москве, сами французы ужасаются своим деянием:

«Молодой солдат с мертво-бледным лицом, в кивере, свалившемся назад, спустив ружье все еще стоял против ямы на том месте, с которого он стрелял. Он, как пьяный, шатался, делая то вперед, то назад, несколько шагов, чтобы поддержать свое падающее тело. Старый солдат, унтер-офицер, выбежал из рядов и, схватив за плечо молодого солдата, втащил его в роту. <...>

– Ça leur apprendra à incendier (Это их научит поджигать), – сказал кто-то из французов. Пьер оглянулся на говорившего и увидел, что это был солдат, который хотел утешиться чем-нибудь в том, что было сделано, но не мог. Не договорив начатого, он махнул рукою и пошел прочь» [ТОЛСТОЙ 1964, т. 2: 386].

Столь же страшным было и «счастье», которое Наполеон принес в Европу. Так, например, изображено в романе еще недавно тихое провинциальное местечко в Моравии:

«Начинало смеркаться. На узкой плотине Аугеста, на которой столько лет мирно сиживал в колпаке старичок мельник с удочками, в то время как внук его, засучив рукава рубашки, перебирал в лейке серебряную трепещущую рыбу; на этой плотине, по которой столько лет мирно проезжали на своих парных возах, нагруженных пшеницей, в мохнатых шапках и синих куртках моравы и уезжали по той же плотине запыленные мукой, с белыми возами, – на этой узкой плотине теперь между фурами и пушками, под лошаадьми и между колес толпились обезображенные страхом смерти люди, давя друг друга, умирая, шагая через умирающих и убивая друг друга для того только, чтобы, пройдя несколько шагов, быть точно так же убитыми» [ТОЛСТОЙ 1964, т. 1: 306].

Значительное место в военной фабуле романа Толстого занимает «немецкая линия». Педантичность и стратегическая «ученость» немецких и австрийских генералов времени заграничного похода русской армии 1804–1805 гг. показывается Толстым иронично. Причина не в том, что известная немецкая точность и дисциплинированность вступали в противоречие с качествами свободной русской природы (Толстой был к подобным сопоставлениям равнодушен), а в том, что реальная военная действительность не могла уложиться в заранее разработанные планы и диспозиции. Князь Андрей говорит Борису Друбецкому перед Аустерлицким сражением: «Очень жаль, что вчера вы не застали

меня. Я целый день провозился с немцами. Ездил с Вейротером проверять диспозицию. Как немцы возьмутся за аккуратность – конца нет!» [Толстой 1964, т. 1: 263]. В этих словах звучит скрытая насмешка над верой австрийского штаба в непогрешимость абстрактных тактических схем. Болконский хорошо помнит насмешки своего отца над нескончаемыми указаниями немецкого гофкригсрата, не помогающими, а только запутывающими генералов-союзников в их решениях.

Среди сослуживцев Андрея Болконского есть поклонники немецкого военного искусства. «Молодая» партия в русском командовании (это горячие сторонники политики императора Александра I) восхищается союзниками. Толстой подает такую точку зрения без всяких оценок:

«Долгоруков, один из самых горячих сторонников наступления, только что вернулся из совета, усталый, измученный, но оживленный и гордый одержанной победой...

– Ну, мой милый, какое мы выдержали сражение! Дай бог только, чтобы то, которое будет следствием его, было бы столь же победоносно. Однако, мой милый, – говорил он отрывочно и оживленно, – я должен признать свою вину перед австрийцами и особенно перед Вейротером. Что за точность, что за подробность, что за знание местности, что за предвидение всех возможностей, всех условий, всех малейших подробностей! Нет, мой милый, выгодней тех условий, в которых мы находимся, нельзя ничего нарочно выдумать. Соединение австрийской отчетливости с русской храбростью – чего ж вы хотите еще?» [Толстой 1964, т. 1: 265].

Однако командующий русской армией Кутузов явно недоброжелателен по отношению к немецкому военному гению (здесь оценка передана словом *глупости*):

«Когда замолк однообразный звук голоса Вейротера, Кутузов открыл глаза, как мельник, который просыпается при перерыве усыпительного звука мельничных колес, прислушался к тому, что говорил Ланжерон и, как будто говоря: «А вы все про эти глупости!», поспешно закрыл глаза и еще ниже опустил голову» [Толстой 1964, т. 1: 278].

И финал Аустерлицкого сражения доказывает безусловную правоту Кутузова, с которой солидаризируется автор:

«Защищать более Вену нельзя было и думать. Вместо наступательной, глубоко обдуманной, по законам новой науки – стратегии, войны, план которой был передан Кутузову в его бытность в Вене австрийским гофкригсратом, единственная, почти недостижимая цель, представлявшаяся теперь Кутузову, состояла в том, чтобы, не погубив армии, подобно Маку под Ульмом, соединиться с войсками, шедшими из России» [Толстой 1964, т. 1: 159].

Реальные военные действия оборачиваются неразберихой и нарушением заранее разработанных планов. Вот краткая зарисовка отступления, начавшегося после аустерлицкого поражения (она носит национально ориентированный характер):

«– Да что, скоро ли там? Кавалерия, говорят, дорогу загородила, – говорил офицер.

– Эх, немцы проклятые, своей земли не знают! – говорил другой <...>

И чувство энергии, с которым выступали в дело войска, начало обращаться в досаду и в злобу на бестолковые распоряжения и на немцев» [ТОЛСТОЙ 1964, т. 1: 287].

На этих страницах романа уже показано противопоставление не только военных тактик, но и национальных характеров, а также различие в мироощущении русских и австрийцев, участвующих в этой войне как союзники. «Л.Н. Толстой прибегает к немецким фразам для того, чтобы усилить впечатление от того внутреннего разнобоя, которое вносили в русскую армию немецкие генералы. Немецкий язык официальных документов, с насмешливой улыбкой читаемых Кутузовым вслух, немецкие реплики австрийских генералов в описании событий 1805 года усугубляют впечатление, что русская армия находится на чужбине, что союзники думают, понимают события, чувствуют совершенно иначе, чем русские» [ВИНОГРАДОВ 1959: 632].

В тех частях эпопеи «Война и мир», которая посвящена событиям 1812 года, вновь на первое место выходит сопоставление русского и французского – в языке, культуре, традициях. «Чередование французского и русского языка встречается здесь не только в стиле документов, в речах персонажей, но и в стиле повествователя-автора. Толстой считал этот речевой дуализм художественным отражением духа эпохи. <...> Использование французского языка было условным. Даже речь французов в романе складывалась то из русских, то из французских выражений. Это была игра света и тени. Прежде всего, так выразилось противопоставление двух национальных стилей, двух типов мышления. Французский национальный языковой стиль представляется Л. Толстому условно-театральным, склонным к красивой фразе и искусственной позе, русский – простым и правдивым, чуждым всякой условности» [ВИНОГРАДОВ 1959: 630].

Определенная театральность поведения французов была подмечена Толстым еще в молодые годы. Читая французские романы и рассматривая французскую живопись, Толстой находил ту же закономерность во французском художественном воплощении действительности, называя ее «картинностью». Он замечал: «У французов есть странная склонность передавать свои впечатления картинами. Чтобы описать прекрасное лицо – «оно было похоже на такую-то статую», или природу – «она напоминала сцену из балета или оперы». Даже чувство они стараются передать картиной. Прекрасное лицо, природа, живая группа всегда лучше всех возможных статуй, панорам, картин и декораций...» [ТОЛСТОЙ 1928: 177].

Изображая капитана Рамбаля, этого «добродушного человека», как называет его автор, Толстой делает картинность главной чертой его речи и поведения. Обо всех эпизодах своей жизни Рамбаль рассказывает Пьеру с неизбежными театральными эффектами. Например, свое последнее любовное приключение он представляет как романтическую пьесу «высоких порывов» и даже сопровождает речь слезами из ампулы «благородного героя»:

«... Последний эпизод в Польше, еще свежий в памяти капитана, который он рассказывал с быстрыми жестами и разгоревшимся лицом, состоял в том,

что он спас жизнь одному поляку (вообще в рассказах капитана эпизод спасения жизни встречался беспрестанно) и поляк вверил ему свою обворожительную жену (*Parisienne de coeur* – парижанку сердцем), в то время как сам поступил на французскую службу. Капитан был счастлив, обворожительная полька хотела бежать с ним; но, движимый великодушием, капитан возвратил мужу жену, при этом сказав ему: «*Je vous ai sauve la vie et je sauve votre honneur* (Я спас вашу жизнь и спасаю вашу честь)!» Повторив эти слова, капитан протер глаза и встряхнулся, как бы отгоняя от себя охватившую его слабость при этом трогательном воспоминании» [Толстой 1964, т. 2: 326].

Толстой тонко подмечает склонность французов к тщеславию (правда, вполне добродушному) и переполняющую их гордость за свою нацию, свою страну, свою столицу. Писатель с легкой иронией приводит оценочную «систему национальных координат», которую Рамбаль почитает истинной и естественной: «На утверждение Пьера, что он не француз, капитан, очевидно не понимая, как можно было отказываться от такого лестного звания, пожал плечами и сказал, что ежели он непременно хочет слыть за русского, то пускай это так будет...» [Толстой 1964, т. 2: 318]. В этом же духе выдержаны отзывы Рамбаля о французах и Франции, которые в толстовском воплощении вполне сродни афоризмам: *Terrible en bataille, gallants avec les belles, voilà les Français* (Страшны в сражениях, любезны с красавицами, вот французы...), *On nous craint, mais on nous aime* (Нас боятся, но нас любят), *Paris la capital du monde* (Париж – столица мира).

Толстой оценивает «типично французское» поведение Рамбаля со снисходительной улыбкой. Этот человек становится читателю во много симпатичным (немаловажен для этого и тот факт, что упоминание имени Рамбаля при судьбоносном допросе Пьера маршалом Даву становится одной из причин помилования героя). Но одна из черт французского мировидения Толстым резко осуждается – легкомысленное отношение к женщине и наделение чувства любви не духовным, а исключительно галантным содержанием. Личные откровения Рамбаля и Пьера Безухова Толстой сопровождает таким комментарием: «Очевидно было, что *l'amour*, которую так любил француз, была ни та низшего и простого рода любовь, которую Пьер испытывал когда-то к своей жене, ни та раздуваемая им самим романтическая любовь, которую он испытывал к Наташе (оба рода этой любви Рамбаль одинаково презирал – одна была *l'amour des charretiers* (любовь извозчиков), другая *l'amour des nigauds* (любовь дурней); *l'amour*, которой поклонялся француз, заключалась преимущественно в неестественности отношений к женщине и в комбинации уродливостей, которые придавали главную прелесть чувству» [Толстой 1964, т. 2: 326]. Негативно оценочные слова *неестественность* и *уродливость* не оставляют сомнений в однозначности авторского суждения по этому поводу. В отторжении Толстым французского легкого отношения к любви на страницах «Войны и мира» начинает вызревать авторская концепция духовной любви, любви-сострадания, любви-самоотречения, которая в полной мере проявится в будущих

произведениях Толстого, таких как «Анна Каренина», «Крейцерова соната», «Дьявол», «Отец Сергей» и др.

Выводы

Таким образом, интерпретация Львом Толстым европейских культур (французской и немецкой) носила не просто индивидуальный творческий характер, а отражала главнейшие идейные концепции писателя, важные для понимания его мировоззрения и глубинных смыслов литературных произведений. По данным вопросам Толстой во многом расходился с общепризнанными мнениями и идеалами, стремясь построить собственную систему нравственного единства народов. С течением времени его мысли в этой сфере и интерпретации исторических и общественных событий в мире эволюционировали, в чем проявляется развитие личностных и художественных взглядов писателя.

Библиография

- АРХАНГЕЛЬСКАЯ, Т.Н. [Arhangel'skaâ T.N.] 1962: Новая редакция 16-ой главы рассказа «Севастополь в мае 1855 года» // Яснополянский сборник. Статьи и материалы. Год 1962-й. Тула: Тульское книжное издательство [New edition of the 16th chapter of the story "Sevastopol in May 1855" // Âsnopolyanskij collection. Articles and materials 1962. Tula: Tula Book Publishing House], 105–113.
- БОЧАРОВ, С.Г. [Bočarov, S.G.] 1987: Роман Л. Толстого «Война и мир». Москва: Художественная литература [L. Tolstoj's novel "War and Peace". Moscow: Hudožestvennaâ literatura].
- ВИНОГРАДОВ, В.В. [Vinogradov, V.V.] 1959: О языке художественной литературы. Москва: Государственное издательство художественной литературы [About the language of fiction. Moscow: State Publishing House of Fiction].
- ЛОМУНОВ, К.Н. [Lomunov K.N.] 1972: Эстетика Льва Толстого. Москва: Современник [Leo Tolstoj's aesthetics. Moscow: Sovremennik].
- ТОЛСТОЙ, Л.Н. [Tolstoj, L.N.] 1928: Варианты из второй и третьей редакции «Детства» // Толстой Полное собрание сочинений. В 90 томах. Т. 1. Москва: Государственное издательство [Variants from the second and third editions of "Childhood" // Tolstoj Complete Works. In 90 volumes. T. 1. Moscow: State Publishing House], 167–212.
- ТОЛСТОЙ, Л.Н. [Tolstoj, L.N.] 1929: На каждый день (1906–1910). Часть I // Толстой Полное собрание сочинений. В 90 томах. Т. 43. Москва: Государственное издательство [Every day (1906–1910). Part I // Tolstoj Complete Works. In 90 volumes. Vol. 43. Moscow: State Publishing House].
- ТОЛСТОЙ, Л.Н. [Tolstoj, L.N.] 1951: Севастопольские рассказы. Москва–Ленинград: Государственное издательство художественной литературы [Sevastopol stories. Moscow – Leningrad: State Publishing House of Fiction literature].
- ТОЛСТОЙ, Л.Н. [Tolstoj, L.N.] 1964: Война и мир. В 2 томах. Москва: Художественная литература [War and Peace. In 2 volumes. Moscow: Hudožestvennaâ literatura].

- ЧИЧЕРИН, А.В. [Čičerin A.V.] 1953: О языке и стиле романа «Война и мир». Харьков: Издательство Харьковского университета [On the language and style of the novel "War and Peace". Kharkiv: Kharkiv University Publishing House].
- ЭЙХЕНБАУМ, Б.М. [Ejhenbaum, B.M.] 2009: Работы о Льве Толстом. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета [Works about Leo Tolstoj. St. Petersburg: St. Petersburg University Publishing House].

Дмитрий РОМАНОВ
Тульский государственный педагогический
университет им. Л.Н. Толстого
Тула, Россия
kafrus@rambler.ru

Андрей ЧУКУРОВ

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ
«НОВОЙ ЭТИКИ» (К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА)**

**The transformation of spiritual culture in the context of the formation of
the "New Ethics": A problem statement**

Abstract

The paper is devoted to the analysis of the spiritual values that are being formed today and the reasons for the actualization of the New Ethics. Catastrophic dynamism leads to the elimination of the stable social groups as well as to the maximum diffuseness of personal boundaries. At the same time, the transformation of communication systems brings an extremely vulnerable virtual body to the forefront of cultural life. The new communication systems, social atomization, the lack of understandable guidelines in the process of socialization, and self-identification all turn the "border" into a basic concept for the New Ethics. However, the design of boundaries and self-defense mechanisms does not always lead to the expected positive results. The conclusion is that an initially inadequate assessment of the aggressiveness of the environment forces a person to build the most aggressive defense mechanisms: humans themselves are transformed into a source of toxicity, which in turn makes the environment even more toxic than it was originally.

Keywords: *New Ethics, self-defense, identity, border, communication*

В рамках новой эпохи, наступившей после смерти постмодерна, – а мы можем ее на сегодняшний день называть как «трансмодерн», так и «метамодерн», что будет определяться исследовательской оптикой и предметом анализа, – стремительно формируется специфическая духовная аксиосфера. Данный процесс обусловлен перестройкой всей социокультурной системы: в информационном обществе появление виртуального тела и способов его взаимодействия с миром трансформировало всю коммуникативную этику, сделав человека более уязвимым.

Можно констатировать, что личность не успевает подбирать адекватный ответ на поступающие вызовы и находится в ситуации перманентной пересборки идентичности, воспринимаемой как проект, позволяющий выработать более успешную смысложизненную стратегию. В результате такая катастрофичная динамичность приводит к ликвидации стабильных социальных страт и к максимальной диффузности границ. Сама система культуры эпохи глобализации заинтересована в ослаблении всех возможных личных и корпоративных связей, в переходе на «мягкие» формы социальной кооперации. Мы получаем огромные массы людей с неструктурированным социальным статусом и положением, перманентно находящихся на «границе миров». Возможно, мы вправе говорить о самой границе, как способе и образе жизни.



Иными словами, на наших глазах рождается новый культурный феномен – «культура границы», а современное нам общество – это общество, обреченное жить на этой границе со всеми вытекающими из приграничного статуса последствиями: тревогой, неуверенностью в завтрашнем дне и невозможностью пустить корни. Представляется, что это одна из причин актуализации как общественного, так и академического «дискурса границ».

В XXI веке принципиально меняется механизм самоидентификации: поскольку он более не происходит автоматически, человек нередко оказывается не в состоянии (или не испытывает желания) принимать ценности некоей социальной (этнической, профессиональной и пр.) группы, к которой принадлежит по факту рождения или полученного образования. Осознавая собственное несовершенство и сознательно отказываясь от главенствующего положения в Природе, что определяется тотальным дискурсом постгуманизма, человек стремится вырваться за границы данного, и на этом пути действительно стать Творцом, только Творцом самого себя и своего собственного мира среди множества чужих миров. Интересно то, что сам это процесс «творения себя», а значит и процесс самоидентификации, носит перманентный характер в силу того, что каждая последующая технология (открытия в медицине, биологии, геномной инженерии и пр.) будут сообщать человеку ощущение собственной неполноценности. Одновременно произошла трансформация биполярных гетеронормативных отношений, когда ранее существовавшая система с жестко расписанными социальными и гендерными ролями перестала работать и исчезли требования по соответствию неким социальным нормам, что в свою очередь предоставило человеку еще больше свобод и возможностей по самореализации при полном отсутствии очевидных ориентиров.

Все вышеозначенные процессы крайне обострили проблему «пограничной линии» и вывели «дискурс о границах» на авансцену не только научной, но и в целом всей социокультурной жизни: исчезновение общепризнанных норм и стандартов превратило самого человека в автора индивидуального «ценностно-этического кодекса». Примечательно, что норвежский антрополог Йорун Солхейм обращает внимание на следующий факт: «Я убеждена, что наши новые и быстро распространяющиеся «культурные болезни», такие как анорексия, булимия, фибромиалгия и другие трудно определяемые страдания, в первую очередь надо рассматривать как симптом усугубляющейся проблемы «пограничной линии». Эта проблема связана с сохранением границ тела и, не в последнюю очередь, с недостатком целостности, неприкосновенности женского тела» [СКЭРДЕРУД 2003: 26]. Разумеется, как следствие формируются и жесткие требования по защите этой «индивидуальной аксиосферы».

«Новая этика» и проблема коммуникации

Сегодня каждый, кто владеет компьютером и подключен ко Всемирной Паутине, рано или поздно сталкивается с формированием своего виртуального тела. Просто создавая аккаунт в социальных сетях, мы подбираем аватар, подписываемся на те или иные паблики и т.д., что все вместе и означает создание



нового себя, подчас не имеющего никакого отношения к себе реальному, т.е. к нашему физическому или социальному телу. И если мы в той или иной степени контролируем свое физическое и социальное тело – т.е. отправляем все физиологические нужды, одеваемся, создаем определенный имидж, занимаемся спортом и т.д. – то виртуальное тело существует многие часы вовсе без нас «физических». Виртуальное тело, один раз созданное и далее существующее без нашего прямого участия, оказывается наиболее уязвимо, и может стать предметом насмешек, нападок, буллинга в Сети. Мы видим, что самые яростные битвы сегодняшнего дня разворачиваются именно на страницах социальных сетей, ибо иллюзия анонимности снимает многие моральные и этические ограничения. Актуализация данной проблематики подтверждается и художественной культурой. Даже минимальный список фильмов за последние годы, где так или иначе раскрывается тема травли и шантажа в социальных сетях, косвенно подтверждает это:

- Убрать из друзей (2015)
- Открытые окна (2014)
- Не оставляющий следа (2008)
- Нация убийц (2018)
- Нерв (2016)
- Смерть в сети (2013)
- Зал самоубийц (2011)
- Связи нет (2012)
- Кибер-террор (2015)
- ЗОЖ (2020)

Переформатирование всей системы коммуникации подводит нас к пониманию природы и причин формирования того, что именуется «Новой этикой», отразившей все страхи эпохи постгуманизма и полностью трансформировавшей межличностные отношения. На сегодняшний день еще нет ни единой концепции, ни методологического базиса, ни философского обоснования, ни, даже, некоего общепризнанного понимания данного этического явления. Есть некий набор тезисов, вместе и составляющих «Новую этику». Этот набор включает такие концепты, как вариативность; персонализацию и субъективацию правоотношений, когда «я» оказывается главным источником права; исключение неприятного/дискомфортного; жесткое требование соблюдения персональных границ; отказ от насилия и борьбу с любыми формами «абьюза».

Новая этика – это реакция на прошлое, на пережитую боль эпохи модернизма и, одновременно, формирование нормативной системы цифровой эпохи. В эпоху модернизма мир чувств, переживаний, «обид» был скрыт от глаз окружающих. Более того, вспомним, что публичная демонстрация чувств не только для мужчин, но и для женщин в европейской культуре табуировалась, считалась дурным тоном. Владеть собой – вот основное требование, которому должны были подчиняться абсолютно все. XXI столетие убирает эти ограничения,

наоборот подчеркивая важность демонстрации чувств, а пренебрежение чувствами другого объявляется абюзом и токсичностью. И это дополнительная причина, почему одной из центральных проблем современной культуры становится проблема границ: в силу отсутствия ясных ориентиров самоидентификации, межличностные границы стали во многом диффузны. Диффузность усиливается спецификой информационного общества, что мы видим, в частности, на примере социальных сетей: понимание того, что есть пост на своей странице – личное или публичное – весьма размыто.

Отсюда и трансформация лингвистического поля, ведь то, что не вербализовалось ранее, сегодня требует названий. Язык чувств нуждается в своей терминологии, отсюда не только появление привычного всем «харрасмента», но и «газлайтинга» (психологическое насилие, в ходе которого жертве внушаются мысли о собственном неадекватном восприятии реальности), и «виктимблейдинга» (перекладывание вины на жертву насилия), и куда более привычного для слуха «обесценивания». Новая этика является продуктом трансформации коммуникативных практик: множатся способы коммуникации, а значит расширяются и возможности обидеть окружающих. Речь не идет о появлении новых феноменов – объективация чувств вербализирует то, что в предыдущие эпохи попросту не имело названий.

Однако, не лишним будет вспомнить, что история Новой этики началась не в XXI столетии, а насчитывает более семидесяти лет. Еще в 1949 году Эрих Нойманн издает книгу «Глубинная психология и новая этика» [НОЙМАНН 2008], в которой развивает мысль об «устаревании» этической системы, основанной на концепте коллективной морали и дуализме, т.е. борьбе добра и зла. Э. Нойманн писал об этических проблемах, очевидно не укладывающихся в прокрустово ложе существовавшей системы. В монографии мы едва ли найдем те проблемы, которые сегодня обсуждаются в дискурсе Новой этики, хотя именно Э. Нойманн вводит данное понятие в оборот. Фактически он писал о «примирении со своей темной стороной»: человек должен осознать то зло, что есть в нем самом и принять его, а не искать зло во вне, способствуя росту конфронтации и разделению на своих и чужих. Катастрофы первой половины XX века обусловлены, по мнению автора, как раз именно этой проекцией зла на другого.

Будучи продолжателем традиции школы Юнга, он много внимания уделил роли бессознательного, которое, по сути, и «хранит» темную сторону личности. Именно бессознательное определяет творческое начало, формирует взгляды и модель поведения. С этим бессознательным человек и должен вступить «в союз». Смысл рассуждений Э. Нойманна сводится к тому, что старая этическая система требовала вытеснить и подавить темное и бессознательное, прибегая подчас к суровым методам аскезы. Иными словами, старая этическая система базировалась на подавлении (сознательный процесс) и вытеснении (бессознательный процесс). Все это приводило к страданиям личности, даже к ее разрушению, но глобальные проблемы при этом никак не решало.

Новая этика, по мысли ее создателя, строится на принятии себя и своей «темной стороны». Только через постижение себя личность выходит на более высокий

уровень осознанности. Одновременно этот процесс налагает на человека колоссальную ответственность. Примечательно, что ответственности в книге уделено едва ли не центральное место. И не менее примечательно, что именно этот аспект уходит на второй план в современной интерпретации Новой этики.

Объективация чувств и новый антропоцентризм

Несомненным достижением сегодняшнего дня становится максимальная инклюзивность общества, что мы видим на примере активизации и выхода на авансцену культурной жизни множества самых разнообразных миноритарных культур. Во многом это как раз заслуга новых этических принципов, предоставляющих право голоса тем, кто был его лишен. На раннем этапе это может казаться опасным и пугающим, но в перспективе подобное общество потенциально способно исключить гегемонию какой-либо группы, обеспечивая полноценную демократию.

Мы вынуждены констатировать и негативную сторону всех этих процессов, и прежде всего, некоторых современных особенностей интерпретации Новой этики. В частности, этический дискурс подчас полностью сводится к феномену «объективации чувств», когда чувства («оскорблённые», «задетые») оказываются определяющими в том числе даже в юридической практике. Парадоксальным образом, «объективированные чувства» сами формируют токсичную среду. Трансформировался весь процесс адаптации к среде обитания: от стремления приспособиться, человек переходит к формированию механизмов самозащиты и, конкретно, защиты от нежелательной, как ему кажется, коммуникации.

Современная культура сформировала новый принцип антропоцентризма. Если антропоцентризм в самом общем виде в эпоху Возрождения ставил человека в центр мироздания и устами Джованни Пико делла Мирандола говорил в знаменитой «Речи о достоинстве человека: «Ты можешь переродиться в низшие, неразумные существа, но можешь переродиться по велению своей души и в высшие божественные. О, высшая щедрость Бога-отца! О высшее и восхитительное счастье человека, которому дано владеть тем, чем пожелает, и быть тем, чем хочет!» [МИРАНДОЛА 1962], т.е. ему подвластно все и он может владеть, чем пожелает, то антропоцентризм XXI века помещает всю Вселенную в самого человека, подчиняя ее его внутреннему миру. Он больше не ищет причин собственных неудач в себе, не пытается исправить себя – он стремится изменить среду обитания, указывая на свои «оскорблённые чувства», выискивая проблему вовне и устраняя источник раздражения, подчас даже физически. Очевидно, что данный подход не имеет никакого отношения к тому, что писал Эрх Нойманн, как раз возлагавший максимум ответственности на самого индивида.

Новая этика порождает «культуру обиды», где источником зла оказывается феномен токсичности, а чувства обретают физическое выражение и превращаются в главный предмет как защиты, так и манипуляций. И Россия в этом отношении никогда не отставала от всего «цивилизованного мира», а во многом даже оказывалась впереди: идея включения концепта «оскорбление чувств» в культурное пространство и правоприменительную практику принадлежит

нам – именно в России прошли первые громкие процессы по делам об оскорблении чувств (речь шла о чувствах верующих, что в данном случае не имеет принципиального значения) еще на заре этого века. Именно в России родилась странная грамматическая формула, которая употребляется сегодня более чем активно: «проверить на предмет оскорбления чувств верующих», что идеально укладывается в процесс трансформации лингвистического поля. Это та же обида на нечто, что не имеет очевидного определения, а сам подобного рода дискурс носит предельно субъективный характер.

В результате мы попадаем в замкнутый круг, когда изначально неадекватная оценка агрессивности среды заставляет человека выстраивать максимально же агрессивные механизмы защиты, превращая самого себя в источник токсичности, что в свою очередь делает среду еще более токсичной, чем она была изначально. Это не просто выстраивание границ, когда вы определяете сферу допустимого и стремитесь не потерять себя в информационном потоке, что является важной частью самоидентификации. Создаваемые сегодня в силу нежелания мириться с дискомфортом механизмы самозащиты демонстрируют свою способность даже на юридическом уровне трансформировать среду обитания, делая ее еще менее пригодной для жизни и разрушая автора этих механизмов.

Заключение

Сегодня назрела необходимость нового прочтения Эриха Нойманна с целью выделения и акцентирования главного концепта его труда – концепта личной ответственности. Вне всякого сомнения, современный мир в силу трансформации системы коммуникации и нарастания значимости виртуального тела нуждается в пересмотре старой этической системы. Данный процесс неизбежно приведет к глубоким и необратимым изменениям правоприменительной практики, системы межличностной коммуникации и, даже, лингвистической системы. При этом личность, находясь в ситуации перманентной переборки идентичности, в процессе создания механизмов самозащиты и подбора адекватных ответов на вызовы окружающей среды, должна постоянно апеллировать к личной ответственности, полностью отдавая себе отчет в том, что может стать источником токсичности для окружающих. Поскольку дальнейшее внедрение принципов Новой этики представляется неизбежным, основная задача, которая сегодня стоит перед каждым отдельным индивидом, это направление этого процесса в общественно приемлемое русло.

Библиография

- МИРАНДОЛА, ДЖ.П.ДЕЛЛА [MIRANDOLA G.P.DELLA] 1962: Речь о достоинстве человека // пер. Брагиной Л. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в 5-и тт. [Speech about the dignity of man // trans. Bragina L. History of aesthetics. Monuments of world aesthetic thought in 5 vols. Vol. 1. from. 506–514], Т.1. с. 506–514. // http://psylib.org.ua/books/_pikodel.htm [дата обращения: 10.08.2015].
- НОЙМАНН, Э [NOJMANN, È.] 2008: Глубинная психология и новая этика. Санкт-Петербург: Азбука-классика [Depth Psychology and New Ethics, St. Petersburg: Azbuka-Klassika].
- СКЭРДЕРУД, Ф [SKÈRDERUD, F.] 2003: Беспокойство. Путешествие в себя. Самара: Издательский Дом «Бахрах-М» [Anxiety. Journey into yourself, Samara: Publishing House "Bahrah-M"].

Андрей ЧУКУРОВ
Российский Государственный Педагогический
университет им. А.И. Герцена
Санкт-Петербург, Россия
achukurov@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0001-6158-5151



НАУЧНЫЕ КРИТИКИ

SCIENTIFIC CRITICISM

WISSENSCHAFTSKRITIK

Беата Дьёрфи

ПОЛОЖЕНИЕ КОРПУСНОЙ ЛИНГВИСТИКИ В РУССКОМ ЯЗЫКОЗНАНИИ
А. А. ШУНЕЙКО: КОРПУСНАЯ ЛИНГВИСТИКА. УЧЕБНИК ДЛЯ ВУЗОВ. 2020.
МОСКВА. ЮРАЙТ ISBN 978-5-534-13603-6

The current status of corpus linguistics in Russian linguistics
Shuneyko, A. A. : Корпусная лингвистика. Учебник для вузов. 2020.
Moscow, Yurayt ISBN 978-5-534-13603-6

Abstract

Corpus linguistics is a relatively new, however rapidly developing field of linguistics. Nevertheless, its methodology and results are scarcely applied in current linguistic research. In the present paper a short overview of the history of corpus linguistics is given. The difficulties of the development and spread of this discipline in Russia are also described. A brief outline of Russian textbooks of corpus linguistics is also provided with special focus on Shuneyko's latest work.

Keywords: *the history of corpus linguistics, corpora of the Russian language, corpus methodology*

Корпусная лингвистика является сравнительно новой, и поэтому довольно малоизученной областью языкознания как в русской, так и в венгерской лингвистике. Несмотря на то, что существуют разные (и национальные, и узкоспециализированные) корпуса обоих языков, труды по корпусной лингвистике ограничиваются вопросами и трудностями создания корпусов или их описанием. Однако новейшие достижения корпусных исследований в таких работах не применяются.

В настоящей статье, помимо представления учебного пособия А.А. Шунейко, дается краткий обзор возникновения корпусной лингвистики. Перечисляются русскоязычные учебные пособия по данной области и сопоставляется положение российских и зарубежных исследований по данной сфере.

Становление корпусной лингвистики

Корпусная лингвистика (КЛ) представляет собой комплексную научную дисциплину. О данном свойстве свидетельствует и тот факт, что она упоминается под разными названиями: называют данную отрасль компьютерной, математической, статистической или квантитативной лингвистикой. В наши дни КЛ окружает нас, и, таким образом является востребованной областью среди лингвистических дисциплин, поскольку такие технические достижения, как автоматический перевод, программа проверки текста, голосовой поисковый запрос на смартфонах, подсказка синонимов и антонимов, генератор рифм, система фильтрации спама работают благодаря существованию языковых корпусов.



КЛ как самостоятельная область лингвистики возникла в 1950-е годы. Ее возникновение и развитие происходило параллельно с развитием компьютерной технологии, на которую она полагается опирается. Поскольку компьютер является удобным средством хранения и обработки информации, корпуса появились сразу же, как только лингвисты получили доступ к нему [ШАРОВ 2003: 14]. Подавляющее большинство исследований началось на материале английского языка. Это объясняется, с одной стороны, бурным развитием компьютерной техники в США, а с другой – интеллектуальным климатом в британской лингвистике в 60-е годы.

Исследования, опирающиеся на использование хранящихся на карточках корпусов, проводились уже до появления электронных корпусов [см. БОА 1940]. Они фокусировались на изучение частотности слов или коллокаций. Предшественниками корпусов можно считать списки частотности Джулиана и Буши [МАКЭНЕРИ–ХАРДИ 2013] для таких языков, как китайский, французский, испанский или арамейский. Приобретенные таким образом данные использовались в первую очередь в целях улучшения методики преподавания иностранных языков.

Корпусный анализ объемных текстов проводился компьютерами, как только они появились. Ранние компьютерные корпусные исследования продолжали изучение частотности и сочетаемости свойств слов. Благодаря развитию методики корпусной лингвистики в 1960-е годы Альфонс Жулянд установил главные принципы работы с электронными корпусами (такие, как сбалансированность, учет статистического разброса). [МАКЭНЕРИ–ХАРДИ 2013, ЖУЛЯНД–ЧАНГ–РОДРИГЕС 1964].

В это же время наблюдается отход лингвистов от корпусной лингвистики. Данное явление относится к периоду «хомскианской революции», т.е. к возникновению генеративной лингвистики. Хомский стремился переориентировать направленность лингвистических исследований: он настаивал на том, что объектом изучения должна быть не перформанция (E-language, по его поздней терминологии), т.е. созданные человеком языковые конструкции, предложения, а скорее компетенция (I-language), т.е. способность порождать нефинитное количество правильных предложений. Он утверждал, что данные перформанции мало или ничего не раскрывают о свойствах компетенции, поскольку количество возможных предложений нефинитное, однако имеющиеся предложения представляют лишь конечное множество языка [ХОМСКИЙ 1965: 8].

Таким образом, объектами исследований стали искусственно придуманные носителями языка правильные (или неправильные) предложения. Однако, взятые из речи, зачастую неправильно оформленные, хаотичные, зависящие от более широких контекстов корпусные высказывания не соответствовали новым целям исследования.

Взгляды Хомского привели к смене взглядов в лингвистике: до тех пор господствующие эмпирические тенденции уступали место рационализму, который опирается на интуицию и самоанализ при обзоре данных.

Эмпирический взгляд сохранился лишь в странах восточной Европы (например, математическая лингвистика в Центральной Европе [ПАПП 1966] и в Великобритании. В британской лингвистике эмпирические тенденции остались сильными. Они предполагали использование реальных примеров для проверки лингвистических гипотез [МАКЭНЕРИ–ХАРДИ 2013:18].

В 70-е годы создавались первые исследовательские центры (как например ICAME – The International Computer Archive of Modern English) для проведения корпусных исследований. Центры сотрудничали друг с другом. В результате такого сотрудничества был создан первый в мире лингвистический корпус – Брауновский корпус. Создатели данного корпуса, В.Н. Френсис и Г. Кучера, обращали внимание на такие вопросы, как сбалансированность и репрезентативность, которые до сих пор интересуют создателей корпусов.

Брауновский корпус оказал огромное влияние на развитие дисциплины: на его основе создано множество исследований по корпусной лингвистике, и своим методом отбора текстов и жанровым распределением текстов он послужил образцом для создания других корпусов.

В 1960-70-е годы корпусные исследования проводились преимущественно в британских университетах. С 1980-х годов КЛ была реабилитирована и корпусные данные дальше не воспринимались недопустимыми. В это же время такие американские университеты, как Northern Arizona University, University of California Santa Barbara, University of Michigan и Brigham Young University стали центрами научных исследований в этой области.

С 70-х годов результаты корпусных исследований начали применяться на практике. Данный процесс шел по двум главным направлениям.

Одним из основоположников в применении результатов корпусных исследований считается Рэндольф Кверк, который впервые использовал корпусные данные в области грамматических описаний. Он был создателем первой описательной грамматики английского языка, которая основывается на корпусных данных [КВЕРК и ДР. 1985]. Данная монография играла ключевую роль в эволюции КЛ.

Другое направление применения КЛ связано с именем Джона Синклера, который поставил слово, коллокации, фразеологию и анализ дискурса в центр своих корпусных исследований. В 1980-е годы его работа над проектом COBUILD революционизировала лексикографию и привела к появлению нового поколения словарей и учебных материалов, основывающихся на корпусных данных.

Создание грамматик английского языка свидетельствует об общем воздействии корпусной лингвистики на другие отрасли языкознания: она способствовала появлению разных подходов к лингвистическим данным.

Со временем стала развиваться и сама методика создания корпусов и практика их аннотирования (данный процесс связан с именем Джеффри Лича). Некоторые лингвисты в сотрудничестве с компьютерными специалистами разрабатывали возможности расширения корпусных аннотаций, развивали новые средства для редактирования и поиска данных (например, программное обес-

печение для частеречной аннотации). В 1990-е годы появились другие, современные методы аннотации.

Результаты применения корпусных методов привели к новым достижениям, новым открытиям и критической переоценке прежних работ. Применяя корпусные данные, даже удалось доказать, что представление Хомского относительно интуиции носителей языка в некоторых случаях является ошибочным [ПУЛЛУМ–ШОЛЦ: 2002]. Корпусная методика оказалась особенно плодотворной в таких сферах, как функциональная лингвистика, когнитивная лингвистика, социолингвистика, контрастивная лингвистика и психолингвистика, и в таких областях, как семантика, анализ дискурса и стилистика.

Становление корпусной лингвистики в России

Согласно данным корпусов английского языка термин *corpus linguistics* был впервые использован в 1977 году. Сама КЛ как особое направление сложилась к началу 1990-х годов. В России новый термин стал известен, по-видимому, в 1996 году благодаря лекциям одного из создателей знаменитого Международного корпуса английского языка (International Corpus of English) Сидни Гринбаума. Первая фиксация данного термина на русском языке относится к 1999 году [КОПОТЕВ 2014].

Наука о корпусах в России из-за историко-идеологических причин начала развиваться на 40 лет позже, чем в западных странах. История корпусной лингвистики тесно связана со становлением кибернетики, так как современные корпуса создаются на компьютерах.

Как известно, первый компьютер был создан в Пенсильванском университете в 1946 году. В 1948 году Норберт Винер опубликовал книгу «Кибернетика, или управление и связь в животном и машине», которая заложила основу новой науки. Однако партийное руководство СССР сделало вывод, что «некая система рассматривает в качестве сходных систем машины и животных, а в каком-то смысле также людей, и старается установить общие законы управления ими» [ШУНЕЙКО 2020: 56]. Поскольку данный взгляд шел вразрез с официальной марксистско-ленинской идеологией, новая наука попала в опалу. Положение изменилось только после смерти Сталина в 1953 г., когда выровнялось отношение государства к технологии и кибернетике. С 1960-х гг. кибернетика и связанные с ней науки начали распространяться. Это включило СССР в процесс информатизации мира, однако существенных результатов добиться не удалось [ШУНЕЙКО 2020: 57].

Появлению первых электронных русских корпусов предшествовал долгий доцифровой период, когда создавались неэлектронные корпуса уже с применением корпусных методов.

Например, еще в 1960–1970-е гг. был создан «Частотный словарь русского языка» (под рук. Л.Н. Засориной), построенный на основе примитивных текстовых файлов объемом в 1 млн словоупотреблений, включивший в себя лексику 4 жанров [ЗАХАРОВ 2013].



Основным толчком к созданию первого русского корпуса было появление «*Машинного фонда русского языка*» в 1985 г. по инициативе академика А.П. Ершова. Это был грандиозный проект с участием более 40 организаций. В задачи фонда входило накопление на машинных носителях и в базах данных текстовых, лексикографических и грамматических источников, необходимых для научного изучения русского языка и для осуществления прикладных разработок. Одновременно велось создание программных средств для проведения лингвистических исследований. Однако после 1991 г. в новых экономических условиях работы по созданию фонда постепенно стали сокращаться и наконец совсем прекратились [ЗАХАРОВ 2013].

Интересно, что первый русскоязычный корпус был создан не в России, а в 1980-е годы в Университете Уппсалы, в Швеции, с целью представить русский литературный язык. Объем «*Уппсальского корпуса русского языка*» составляет 1 млн словоупотреблений на основе 600 текстов. Уппсальский корпус сейчас входит в так называемые «*Тюбингенские корпуса русских текстов*», созданные в рамках работы специального научно-исследовательского сектора SFB 441 Тюбингенского университета в 1990–2000-е гг. с возможностью поиска онлайн [ЗАХАРОВ 2013].

Ключевым моментом в развитии корпусной лингвистики на русской почве является 2001 г., когда группа московских, петербургских и воронежских лингвистов начали работу над проектом под названием Национальный корпус русского языка (НКРЯ). Корпус содержит и письменные, и устные тексты. Кроме основного корпуса в него входят и несколько подкорпусов (диалектный, поэтический, исторический, параллельный и др.). Объем корпуса на 22 декабря 2020 г. превышал 961 млн словоупотреблений. Тексты, входящие в корпус снабжены метаразметкой, словоформы – морфологической и семантической разметкой. Спецификой корпуса является наличие семантической и синтаксической разметки и мультимедийного подкорпуса. О востребованности корпуса свидетельствуют многочисленные публикации, подготовленные на корпусе [ЗАХАРОВ 2013].

Здесь следует заметить, что кроме НКРЯ с начала нового тысячелетия появился ряд русскоязычных корпусов, как узкоспециальные, так и мегакорпус. Не претендуя на полноту, привожу некоторые из них: Хельсинкский аннотированный корпус (ХАНКО), Мультимедийный русский корпус (МУРКО), Русскоязычный эмоциональный корпус (РЕС), Санкт-Петербургский корпус агиографических текстов XV–XVII вв. (СКАТ), Корпус русского литературного языка, и мегакорпус объемом более 20 млрд. словоупотреблений – Генеральный интернет-корпус русского языка (ГИКРЯ), а также в Иркутском государственном лингвистическом университете идет работа по созданию Учебного мультимодального корпуса (УМКО).

Статус КЛ в России до сих пор оспаривается. Возникнув относительно недавно, некоторые лингвисты думают, что КЛ не имеет собственной теоретической базы, она «является улучшенной методикой сбора и обработки материала, новым информационным ресурсом» и таким образом не воспринимают КЛ самостоятельной

дисциплиной [МАЙОРОВА 2017: 42]. Данный взгляд подтверждает и тот факт, что КЛ не имеет собственного УДК-классификатора [ИЗОТОВ 2015: 85].

С развитием дисциплины начинают выходить в свет учебные пособия по корпусной лингвистике. основоположником среди учебных материалов можно считать «Введение в прикладную лингвистику» А.Н. Баранова (2001). Учебник нацелен на студентов прикладной лингвистики, поэтому в нем трактуются проблемы машинного перевода, количественной и компьютерной лингвистики, с акцентом на информатической и математической стороне дисциплины. Подобным учебным пособием, в котором рассматривается прикладная сторона области, является «Введение в прикладную лингвистику» Е.П. Сосниной (2012).

Специальные русскоязычные пособия по корпусной лингвистике появились с 2013 года. Классическим трудом считается «Корпусная лингвистика» В.П. Захарова, С.Ю. Богдановой (2013). В этом же году было издано «Введение в корпусную лингвистику» К.К. Боярского (2013).

Данные пособия определяют место КЛ среди других областей языкознания, знакомят студентов с историей возникновения и основными понятиями КЛ (аннотация, токенизация, стемминг, лемматизация, парсинг и т. д.), дают краткое представление значительных международных и русских корпусов, предлагают типологическую классификацию корпусов и также дают возможность студентам освоить навыки работы с корпусами. Конечно, каждое пособие имеет свою специфику: например, в монографии Захарова и Богдановой (2013) приведены примеры конкретных исследований в нескольких областях лингвистики (в лексикографии, грамматике и анализе дискурса). Последователем этих работ по своей структуре и тематике является учебник Б.Б. Базаровой (2016).

Инновационной и самой популярной работой является электронный учебник доцента Хельсинкского университета, М. Копотева «Введение в корпусную лингвистику» (2014). Сам формат книги хорошо подходит к корпусной тематике и способствует его известности. В данном пособии простым языком, наглядно, через множество примеров излагаются вышеприведенные традиционные вопросы. Вдобавок представляется и процедура составления собственного корпуса. Книга также снабжена практическими заданиями.

Последнее издание по корпусной тематике, вышедшее в 2020 г., монография А.А. Шунейко «Корпусная лингвистика. Учебник для вузов». Автор пособия – доцент Комсомольского-на-Амуре университета, он имеет широкий спектр научных исследований от масонской символики до изучения коммуникативных стратегий. Учебник издан в электронной и в бумажной версиях. Он логично построен в том смысле, что в первом разделе излагаются теоретические вопросы корпусной грамматики, а второй раздел посвящен практике.

В начале работы дается определение объекта учебного пособия – корпусной лингвистики. Автор оригинальным образом определяет место дисциплины среди других наук: он опирается на различие между субстанциональной и реляционной моделями познания. В лингвистике – подобно другим наукам – используются обе модели: а) субстанциональная, когда анализируется формальная

сторона языковой единицы, ее сочетаемостные характеристики, формальные изменения или частотность употребления, б) реляционная – при описании значения, функциональной стороны единицы [ШУНЕЙКО 2020: 15]. До сих пор не удалось совместить результаты, полученные в рамках отдельных моделей, между собой. Корпусная лингвистика ассоциируется, в первую очередь, с субстанциональной моделью, однако ее применение может снять противоречие между данными познавательными моделями.

В третьей части рассматривается понятие корпуса и его структура. Объясняются функция корпусного менеджера и процедура поиска.

В четвертой части излагается процедура создания корпусов от стадии отбора текстов до конвертирования выверенного текста в структуру информационно-поисковой системы. Поскольку наличие разметки отличает корпус от общего собрания текстов, особое внимание здесь уделяется объяснению таких процедур, как токенизация, лемматизация, стемминг и парсинг. Также перечисляются разные виды разметки.

В пятой части дается подробная классификация корпусов по разным основаниям.

Шестая часть посвящена одним из основных законов КЛ – закону рангового распределения. Закон был сформулирован задолго до возникновения КЛ и применяется и в других областях науки. Относительно лингвистики закон устанавливает, что «если возьмем слова текста, и располагаем их по убыванию частоты их использования в данном тексте, то окажется, что частота каждого слова в списке приблизительно обратно пропорциональна его порядковому номеру (рангу) на линии убывания частот» [ШУНЕЙКО 2020: 36]. На практике это означает, что второе слово списка встречается примерно в два раза реже, чем первое, четвертое слово – в 4 раза реже и т. д.

Любой текст содержит элементы структуры и элементы информации. Элементов структуры в общем инвентаре языка меньше, а элементы информации в разных текстах меняются. Однако элементы структуры повторяются, их частотность во многом раз превышает частотность элементов информации. Закон является важным инструментом количественного исследования языка. Действие закона приводит к тому, что частотность слов в языке крайне неравномерна: одни слова превосходят в частотности другие. Самые частотные слова образуют ядро/центр текстов. Заслуживает внимания и то интересное следствие закона, что 10 тысяч самых частотных лемм русского языка покрывают приблизительно 85% всех текстов, однако они составляют всего 20% общего объема слов. [ШУНЕЙКО 2020: 129]

Следующие две части освещают историю возникновения корпусной лингвистики в мире и в России.

В результате возникновения корпусной лингвистики были созданы первые корпуса (Брауновский корпус, Ланкастерский корпус английского языка или корпус LOB) Развитие технологии хранения и извлечения текстов с 90-ых гг. XX века сделало возможным появление второго поколения корпусов. Они отличаются от корпусов первого поколения своим объемом (содержат уже более

100 млн словоупотреблений) и поисковыми возможностями. Сюда относятся The Longman Corpus, British National Corpus. В наше время развивается третье поколение корпусов, которые представляют собой мегакорпуса. Их объем превышает миллиард словоупотреблений, и они предлагают уникальные возможности поиска. Такими корпусами являются iWeb – The Intelligent Web-based Corpus, или The Collins Corpus.

В традиционном понимании корпуса служат для хранения и исследования текстов, однако в наши дни корпуса стали использоваться в самых различных областях жизни. В десятой части монографии перечисляются основные сферы их применения: кроме таких общепринятых областей, какими являются научные исследования, статистика языка и речи или машинный перевод, здесь описываются и такие практические цели их употребления, как дешифровка текстов, генераторы текстов, анализ общественного мнения или же выявление плагиата.

Одиннадцатая часть работы посвящена терминологии корпусной лингвистики. Здесь перечислены термины методологического, технического и аналитического плана в алфавитном порядке, с английскими эквивалентами.

В шестой части уже рассматривался один из основных законов корпусной грамматики, который был сформулирован до появления первых корпусов – закон рангового распределения. В двенадцатой части перечисляются такие правила, или сильные утверждения, которые возникли после появления корпусов, и которые связаны с функционированием информации: закон Парето (или закон 20/80), реализацией которого является и закон рангового распределения, закон Бенфорда (закон рассеивания информации), который породил индекс научного цитирования, или Индексы Гринберга, которые являются средствами для установления формальных различий между языками благодаря подсчету соотношения между определенными лингвистическими единицами [ШУНЕЙКО 2020: 134] и коэффициент точности и вольности, предложенный М. Л. Гаспаровым и В. В. Настопкене, которые применяются в сфере машинного перевода.

Отношение традиционной и корпусной лингвистики трактуется в тринадцатой части пособия. Они сосуществуют и развиваются параллельно. Традиционная лингвистика опирается на теорию и часто ограничивается небольшим количеством речевого материала, корпусная лингвистика работает с огромным объемом данных. Однако имеются сферы (диалектология, лексикография, лексикология, статистика), где две области пересекаются. Применение корпусных материалов позволяет выявлять самые разные факты бытования языка, и таким образом доказать или опровергнуть теоретические предположения.

В последней части описываются проблемные области и ближайшие перспективы развития корпусной лингвистики. Кроме долгое время сопровождающих развитие науки проблем (как проблема разметки, снятия омонимии, сбалансированности, возрастающего объема) здесь подняты такие проблемы, как разрыв между теоретической и прикладной лингвистикой (т. е. большинство теоретических исследований до сих пор является corpus based, а не corpus driven), или проблема интерпретации корпусных данных.

Второй раздел монографии содержит методические и практические рекомендации и материалы для преподавания корпусной лингвистики, которые могут пригодиться преподавателям вузов: рабочую программу дисциплины, пример контрольной работы, планы практических занятий, творческие задания, список образовательных видеоматериалов и список литературы.

В учебнике собраны результаты последних исследований в изучаемой сфере. Вопросы корпусной лингвистики, даже сложные теоретические, математические или статистические проблемы изложены на простом, доступном для студентов языке.

Книга по своей структуре соответствует установленным образовательным целям, так как в конце каждой части первого раздела имеется блок «Проверь себя» с доступом к онлайн-тестам с двумя попытками решения. Тесты дают быструю обратную связь с оценкой успешности усвоения материала.

Очень полезными (особенно в режиме онлайн-обучения) оказываются видеоматериалы, которые хорошо дополняют и «сопровождают» блоки учебника.

Непросто обнаружить недостатки учебника, но следует отметить, что полезно было бы включить больше наглядных и практических примеров для представленных явлений, а также среди заданий книги отсутствуют задания на поиск.

О сегодняшнем положении КЛ в России можно сказать, что, хотя наука о корпусах на Западе начала развиваться на 40 лет раньше, чем в России, развитие КЛ происходит по аналогичным принципам и стратегиям [ИРГИЗОВА 2019]. В последнее время активные исследования по русской корпусной грамматике введутся в Институте русского языка им. В. В. Виноградова РАН (см. на сайте <http://rusgram.ru/about>). Целью их проекта является описание русской грамматики на основе данных НКРЯ. С 2016 г. издается серия публикаций под названием «Материалы к корпусной грамматике русского языка» (см. <https://publications.hse.ru/books/199980981>, <http://www.ruslang.ru/node/1384>, <http://ruslang.ru/node/1623>), где каждый выпуск посвящен отдельным сферам грамматики русского языка (таким, как частеречная проблематика, глагол, синтаксические конструкции, и т. д.).

Разница бросается в глаза, если посмотрим на современную учебную литературу по КЛ: на Западе ее составляют узкоспециальные сборники статей, в то время, как в России пока издаются только учебные материалы и отдельные статьи по данной области. Однако возрастающее количество и разнообразие современных русских корпусов дают повод для оптимизма.

Библиография

- БАРАНОВ, А.Н. [BARANOV, A.N.] 2001: Введение в прикладную лингвистику. Москва: Эдиториал УРСС [Introduction to Applied Linguistics. Moscow: Editorial URSS].
- ЗАХАРОВ, В.П.–БОГДАНОВА, С.Ю. [ZHAROV, V.P.–BOGDANOVA, S.Û.] 2013: Корпусная лингвистика Санкт-Петербург: СПбГУ РИО Филологический Факультет [Corpus linguistics St. Petersburg: St. Petersburg State University RIO Faculty of Philology].

- ЗАХАРОВ, В.П. [ZANAROV, V.P.] 2013: Корпусна лингвистика в России. Доклад на конференции: IV международный научный симпозиум Retro-2013. Ретроспектива филологии в информационном обществе знаний (Украина, Крым, Песчаное, 27 июня - 3 июля 2013 г.) [Corpus linguistics in Russia. Report at the conference: IV International Scientific Symposium Retro-2013. Retrospective of philology in the information society of knowledge (Ukraine, Crimea, Peschanoe, June 27 – July 3, 2013)] // https://www.academia.edu/7911977/%D0%9A%D0%BE%D1%80%D0%BF%D1%83%D1%81%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%B3%D0%B2%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0_%D0%B2_%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B8_Corpus_linguistics_in_Russia (дата обращения: 03.03.2021).
- ЖУЛЯНД, А.–ЧАНГ-РОДРИГЕЗ, Е. [JUILLAND, A.–CHANG-RODRIGUEZ, E.] 1964: A Frequency Dictionary of Spanish Words. The Hague: Mouton.
- ИЗОТОВ, А.И. [IZOTOV, A.I.] 2015: Новые направления славянского языкознания: корпусная лингвистика // Язык, сознание, коммуникация. Москва [New directions of Slavic linguistics: corpus linguistics // Language, co-knowledge, communication. Moscow], 82–93.
- ИРГИЗОВА, К.В. [IRGIZOVA, K.V.] 2019: Корпусная лингвистика в отечественном и зарубежном языкознании на современном этапе. // Журнал Огарёв [Corpus linguistics in Russian and foreign linguistics at the modern stage. // Magazine Ogarev] – Online (дата обращения: 13.03.2021).
- КВЕРК И ДР. [QUIRK ET AL.] 1985: Quirk, R., Greenbaum, S., Leech, G., Svartvik J. A Comprehensive Grammar of the English Language. London: Longman.
- КОПОТЕВ, М. [КОРОТЕВ, М.] 2014: Введение в корпусную лингвистику. Прага: Animedia Company [Introduction to Corpus Linguistics. Prague: Animedia Company].
- КУЧЕРА, Х.–ФРЕНСИС, В.Н. [KUČERA, H., FRANCIS, W.N.] 1967: Computational Analysis of Present Day American English. Providence: Brown University Press.
- МАЙОРОВА, А.Д. [MAJOROVA, A.D.] 2017: Корпусная лингвистика: исторический и лингводидактический аспекты // Международный научно-исследовательский журнал, Екатеринбург [Corpus linguistics: historical and linguodidactic aspects // International scientific research journal, Ekaterinburg], №. 5 (59), 42–46.
- МКЭНЕРИ, Т.–ХАРДИ, А. [MCENERY, T. – HARDIE, A.] 2013: The History of Corpus Linguistics // The Oxford Handbook of the History of Linguistics Ed. Allan, K. Oxford: OUP.
- ПАПП, Ф. [PAPP, F.] 1966: Mathematical Linguistics in the Soviet Union. // Janua Linguarum, Series Minor, XL. The Hague: Mouton.
- ПУЛЛУМ, Г.К.–ШОЛЦ, Б.Ц. [PULLUM, G.K. – SCHOLZ, B.C.] 2002: Empirical assessment of stimulus poverty arguments. // Linguistic Review 19: 9–50.
- ШАРОВ, С.А. [ŠAROV, S.A.] 2003: Представительный корпус русского языка в контексте мирового опыта // Научно-техническая информация. – Сер. 2.– № 6: 12–16 [Representative corpus of the Russian language in the context of world experience // Scientific and technical information. – Ser. 2.– No. 6: 12–16].
- ХОМСКИЙ, Н. [CHOMSKY, N.] 1965: Aspects of the Theory of Syntax. Cambridge, MA: MIT Press.

Беата ДЬЕРФИ
Сегедский университет, Институт славистики
Сегед, Венгрия
blazsenyuka@yahoo.com



Формальные требования / Formal requirements

Формат текста: любой редактируемый текст. При использовании в качестве дополнительных и других шрифтов просим отправить их с статьей.

Поля страниц: верхнее и нижнее – 5см, левое и правое – 4см; **Размер шрифта:** 11p

Объем публикаций: статьи до 50000 знаков, **обзоры и рецензии** до 12000 (с пробелами).

Язык статьи: русский, английский и немецкий язык.

Содержание: статья должна содержать имя и фамилию автора, его э-мейл адрес, ключевые слова и резюме к статье. Просим указать тематический блок опубликования (языкознание, литературоведение, культурология, научная критика).

Резюме и ключевые слова: на английском языке, русском языке и немецком языках.

Цитирование: ссылки на цитируемые источники даются в квадратных скобках, где указывается фамилия автора малыми прописными, год издания и страница [ФАМИЛИЯ 2006: 66]. Если авторов двое, в скобках указываются их фамилии через тире [ФАМИЛИЯ1–ФАМИЛИЯ2 2006: 66], а если больше – указывается фамилия только первого с добавлением *и др.* [ФАМИЛИЯ и др. 2006: 66], в английском варианте *et al.* [SURNAME ET AL. 2006: 66].

В **библиографии** приводится только цитируемая в статье литература, следуя примеры:

-Монография: МАКАРОВ, М.Л. [MAKAROV, M.L.] 2003: Основы теории дискурса. Москва: ИТДГК Гнозис [Foundations of the discourse theory. Moscow: ITDGK Gnosis].

-Сборник: ТЕСТЕЛЕЦ Я.Г. [TESTELETS, A.G.] 2007: Структура предложений с невыраженной связкой в русском языке // Розина, Р.И., Кустова, Г.И. (ред.) Динамические модели. Слово, предложение, текст. Сборник статей в честь Е.В. Падучевой. Москва: Языки славянских культур [The structure of sentences with an unexpressed link in Russian // Rozina, R.I., Kustova, G.I. (ed.) Dynamic models. Word, sentence, text. Collection of articles in honour of E.V. Padučeva. Moscow: Āzyki slavānskikh kul'tur] 773–789.

-Периодическое издание: ПОЖГАИ, И. [POZSGAI, I.] 2008: Употребление дательного самостоятельного в Синайском патерике [Use of the Dative Self in Sinaic Patерicon] // Gadányi K., Mojszejenko V. (ed.) Studia Slavica Savariensia 1–2. Szombathely 309–324.

-Интернет сайты: ЗЕРНОВА, Р. [ZERNOVA, R.] 1998: На море и обратно. Иерусалим [To the sea and back. Jerusalem] // <http://www.akhmatova.org/articles/zernova.htm> (дата доступа: 2015. 04. 25.)

Format: any editable textfile. The author should attach any additional fonts used in the text.

Margins: top and bottom - 5cm, left and right - 4cm; **Font size:** 11p

Publication size: articles up to 50000 characters, reviews up to 12000 (with interspaces).

Language: Russian, English and German.

The paper has to contain the author's name, e-mail address, keywords and an abstract. The author should specify the topic of the paper (linguistics, literature studies, culture studies, review).

Abstract and keywords: in English, Russian and German.

References on the quoted sources are in square brackets, in which are shown the surname of the author in small-caps, the year of publication and the number of the page [SURNAME 2006: 66]. If there are two authors there is a long dash between their surnames [SURNAME1–SURNAME2 2006: 66], and if there are more than two authors, only the first one is shown with *et al.* [SURNAME ET AL. 2006: 66], in Russian *и др.* [ФАМИЛИЯ и др. 2006: 66].

In the **Bibliography** are shown only the sources used in the text in the following way:

-Monograph: AUSTIN 1971: Austin John L., How To Do Things With Words, London: Oxford University Press.

-Collective Volume: BJØRNFLATEN, J.I. 2006: Chronologies of the Slavicization of Northern Russia mirrored by Slavic loanwords in Finnic and Baltic // Nuorlooto, J (ed.), The Slavicization of the Russian North. Slavica Helsingiensia 27: 50–77.

-Journal: WERNER, O. 1970: Werner: Über das Vorkommen von Zink und Messing im Mittelalter // Ersmetall. 1970/25: 259–269.

-Internet site: HELLER, J.M. 2011: Otče náš, Otče náš... tak kde teda jsi?! Recenze knihy M. Szczygiela Udělej si ráj. Dostupné na: <http://www.ilitera-tura.cz/Clanek/28533/szczygie-mariusz-udelej-si-raj>, (Date of Access: 2014.08.12).