

SLAVICA LIII

ANNALES INSTITUTI SLAVICI
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS

Slavica

LIII



DEBRECEN UNIVERSITY PRESS
2024

Editorial board

Prof. Klára Agyagási (Editor-in-chief, University of Debrecen)
Oleh Belej (Professor, University of Wrocław)
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)
Angelika Molnár (Associate Professor of University of Debrecen)
Antonina Nikonova (Associate Professor, Saint Petersburg State University)
Lajos Pálfalvi (Associate Professor of University of Debrecen)
Ildikó Regéczi (Associate Professor, University of 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: Дмитрий Мазалевский

Содержание

ГОДОВЩИНЫ ПАМЯТНЫХ СОБЫТИЙ / NOTABLE ANNIVERSARIES / NOTABLE ANNIVERSARIES.....	7
TABULA GRATULATORIA.....	9
Лия БУШКАНЕЦ: Хранитель культуры.....	10
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ / LITERARY STUDIES / LITERATURWISSENSCHAFT ...	15
Наталья НЯГОЛОВА: Болдино как карнавальный топос в фильме «Храни меня мой талисман» (1986) (предварительные заметки).....	16
Каталин КРОО: К толкованию смысла разъединения и объединения в поэме М. Ю. Лермонтова «Демон».....	25
Дмитрий РОМАНОВ: Повесть «Детство» как начало лингвопоэтических исканий Льва Толстого	40
Ильдико РЕГЕЦИ: Соприкосновение рассказа А.П. Чехова «Хорошие люди» с идеологической позицией и поэтической установкой поздних рассказов Л.Н. Толстого	50
Ката ЮРАЧЕК: Библейские параллели в чеховском рассказе «Убийство».....	63
Агнеш ДУККОН: Венгерская рецепция Достоевского до 1920-х гг. в контексте европейского и венгерского модернизма	75
Ильдико Мараи РАЦ: Женские архетипы бунинских образов.....	88
Сергей ШУЛЬЦ: Хронотоп «Стихов о неизвестном солдате» О.Э. Мандельштама	98
Александр КУБАСОВ: Комедия на слезном фоне: интерференция катарсисов в пьесе Л.С. Петрушевской «Квартира Коломбины»	107
Жужанна КАЛАФАТИЧ: Художественная интерпретация биографических фактов в сборнике «Девятый том» Л. Петрушевской.....	118
Ангелика МОЛНАР: Иносказательность в романе Бориса Акунина «Пелагия и черный монах»	126
Тюнде САБО: Гротеск и парадокс – женский и мужской нарративы в романах Виктора Ерофеева	137
Светлана РУДАКОВА: Особенности использования цвета и света в лучших работах фестиваля видеопэзии «Видеостихия»	148
КУЛЬТУРОЛОГИЯ / CULTUROLOGY / KULTURWISSENSCHAFT	159
György RUZSA: Notes on a Russian Four-part Icon.....	160
Peter KÁŠA: The beginnings of a collective identity of Slovaks in the Central European context	167
Кинга Анна ГАЙДА – Михал КУРЫЛОВИЧ: Скрывать или выявить? Украинские художники и лагерная рана в отношениях с Россией.....	176

Венета ЯНКОВА: К началу изучения болгарского языка в Венгрии	191
Imre SZÍJÁRTÓ: Hungarian–South Slavic film relations: An introduction	202
НАУЧНАЯ КРИТИКА / SCIENTIFIC CRITICISM / WISSENSCHAFTSKRITIK	213
Anna Katalin KÁDÁR: An insight into Russian history from the Middle Ages to the present.....	214
Ференц ВАРАДИ: История русской литературы для продвинутых читателей – с обилием текстовых иллюстраций.....	220
Ольга СЕДЕЛЬНИКОВА – Анастасия ШАТОХИНА: Россия и Венгрия: диалон культур в пространстве художественного текста.	226
Геза Ш. ХОРВАТ: Ангелика Молнар: Рецепция и анализ текста. Избранные работы.....	235
ФОРМАЛЬНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ FORMAL REQUIREMENTS	240

**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



PROF. Z. HAJNÁDY 80

TABULA GRATULATORIA

Agyagási Klára	Kukucska Csilla
Bagi Ibolya	Marina Larionova
Balázs L. Gábor	Magyar Nóra
Balló Larisza	Dmitrij Mazalevszkij
Bibok Károly	Mikola Gyöngyike
Dukai Nikolin Lilla	Nagy István
Dukkon Ágnes	Pál Anita
Fórián Éva	Papp Klára
Fried István	Pásku Gyöngyi
Goretity József	Péntek Éva
Gyöngyösi Mária	Posta Andrea
Györfi Beáta	Reichmann Angelika
Hetesi István	Sahverdova Vanda
Imre László	Sarnyai Csaba
Kalavszky Zsófia	Szigethi András
Keményfi Róbert	Takács Ibolya
Kiszil Okszana	Takács Levente
Kocsis Mihály	Troitsky Nóra
Zsivka Koleva-Zlateva	Végyvári Valentyina
Viktorija Kondratyjeva	Zoltán András
Kovács Árpád	Zoltán Dominika
Kovács Kornél	

Лия БУШКАНЕЦ

ХРАНИТЕЛЬ КУЛЬТУРЫ

Немногим исследователям, посвятившим себя литературе не на родном, на другом языке, удастся стать признанным специалистом во всем мире. Золтану Хайнади (1944) – хабилитированному профессору Института славистики Дебреценского университета, доктору Венгерской академии наук, это удалось с блеском.

Профессор Хайнади выбрал сложную сферу исследований – это представители классической русской литературы: Лев Толстой, Гончаров, Чехов, Лермонтов... Казалось бы, за более чем полтора столетия столько написано об их великих произведениях! Но когда-то Ф. М. Достоевский сказал, что каждый великий писатель приходит в литературу с «новым словом». То же самое можно повторить и о замечательных литературоведах: Золтан Хайнади пришел в науку со своим «новым словом».

Основная область его исследований – классическая русская литература и культура в контексте восточно- и западноевропейского взаимодействия. Будучи российским читателем работ профессора, я познакомилась с ними сначала по публикациям в журнале «Литература» издательского дома «Первое сентября». Это статьи для учителей российских школ. В этих поистине увлекательно написанных статьях раскрывалось *общезначимое* в произведениях школьной программы. Помню, что эти статьи высоко оценивались учителями, каждая из них широко обсуждалась, и, конечно, использовалась в практике преподавания. Многие из них появились в 1990–2000 годы и производили больше впечатление после скучных и идеологизированных советских учебников. Удивляло, что яркое научно-популярное литературоведение принадлежало перу не российского, а венгерского автора!

Так для меня определилась специфика исследований Золтана Хайнади: аксиологическое литературоведение, что хорошо видно и в строго научных его работах. При этом, пусть и не в прямом высказывании (автор не позволяет себе, будучи строгим ученым, открыто оценочные суждения), но система ценностей автора отчетливо проявляет себя в его текстах, и эта система ценностей опирается на гуманизм, чувство внутренней свободы, а потому в каждом исследовании читатель вступает в диалог не просто с литературоведом, но с личностью глубокой, сложной, масштабной.

Так, после размышлений об общественном романе М. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» и открытии Щедриным новой формы «деспотизма крепостничества» («В последнее время русское общество выделило из себя нечто на манер буржуазии, то есть новый культурный слой, состоящий из кабатчиков, процентчиков, железнодорожников, банковых дельцов и прочих

казнокрадов и мироедов»), исследователь переходит к сопоставлению Салтыкова-Щедрина и Гоголя («Однако Гоголь всё же был больше, нежели просто сатирик: он вскрывал метафизические глубины зла, а не только его социальное проявление. И ещё одна существенная разница между ними: Гоголь облегчал сатиру юмором и лирикой, чего не было у Салтыкова-Щедрина»), и в финале статьи появляется авторский голос: «Если герои не обладают душевной красотой, рождаются пессимистические произведения. Но может ли долго существовать роман, лишённый положительных идеалов?»¹ Так мог написать не просто литературовед, но просто хороший и добрый человек.

Как для чеховеда и толстоведа, для меня особенно важны работы Золтана Хайнади об этих двух гениях. Широко известны, например, работы о трагическом у Льва Толстого (чему была посвящена его кандидатская диссертация), о философском осмыслении смерти у Толстого. Активно участвует исследователь и в самых острых спорах о Чехове – об образе сада в пьесе «Вишневый сад» и о «Душечке». И опять хочется отметить собственную аксиологическую позицию исследователя. Современное литературоведение зачастую приходит к полному релятивизму. В случае с той же «Душечкой» утверждается, что позиция Чехова принципиально ненаходима и неопределима. Золтан Хайнади же утверждает, что, несмотря на полисемический характер произведений Чехова, «сущность любви Душечка видит не в том, что её любят: любовь надо давать, а не получать. Чехов возвращается к традиционному толкованию понятия вечной женственности, которое наделяет его героинь супружеской, материнской ролью, делает их хранительницами домашнего очага. Атрибутами этого являются нежность, сердечное тепло, чувствительность, способность к сопереживанию чувствам и мыслям другого человека, ощущению себя на его месте. Писатель тонко анализирует проблему связи женского и мужского сознания, заставляя ощутить, что мужское сознание склонно к хищнической агрессии, в то время как женское сознание хоть и пассивно, подчинено мужскому и менее рационально, но гораздо богаче относительно чувств и эмоций. Души мужских персонажей рассказа отягощены мыслями и заботами насущного, душа же Оленьки, напротив, обнажена до окончательной её сути. <...>. Рассказ мог бы иметь подзаголовок “Жизнь в любви” или “Любовь в жизни”»². Это замечательное утверждение.

В работах Золтана Хайнади всегда поражают эрудиция, контекст, в который он помещает литературное произведение. Философы и поэты, европейские и российские (Данте, Гёте, Владимир Соловьев, Николай Федоров, Анри Бергсон, Павел Флоренский, «Гильгамеш», Гомер, Гесиод, Мильтони многие другие) становятся контекстом, в которую помещена русская литература. На этом фоне ярче становится ее специфика, обретения, а иногда и просчеты. Особенно интересно, когда возникают сопоставления с венгерской литературой, редко попадающей в сферу внимания в России (например, роман

¹ Хайнади З. 2002: Беспримесная сатира // Литература. № 33. 19–20.

² Хайнади З. 2005: Русская Психея // Литература. № 16. 18–23.



И. Гончарова «Обломов» сопоставлен с романтическими текстами, где трагический конфликт в конце развязывается любовью, как в «Трагедии человека» Имре Мадача, пишет исследователь, и пришлось познакомиться с этой драмой).

Благодаря контексту становится понятным то, что не ясно для исследователей, посвятивших себя только русской культуре. Так, очень интересны работы профессора о русских и европейских скитальцах: в русской литературе, о странниках: «...в постановке вопроса чувствуется критика скептицизма Просвещения, которое ставило в центр мироздания человека и безусловно верило во всемогущество разума. Человек, потерявший Бога, ищет разгадки всех проклятых вопросов в разуме. Духовные скитальцы опознают свою оторванность от почвы, от Церкви. Они трагически переживают раздвоенность своего бытия, страдают от одиночества и обособленности и начинают томиться о цельности и космическом всеединстве. Русские писатели хотели бы восстановить прежнюю роль религии, которую она утратила вследствие распространения просветительских идей <...>. Герои русских романов отправляются в дорогу грешными и прибывают праведными людьми в Сибирь – в это великое чистилище. Паломник – это *homoviator*, который повторяет в себе путь Божий. В душе каждого паломника должна разыгрываться иисусовская мировая драма»³

Обратим внимание на методологию работ исследователя. Смыслы исследуемых текстов раскрываются в процессе погружения в процесс чтения, анализ исходит из точки зрения, что во всех частях произведения отражается целое, а «полное герменевтическое понимание достигается путем движения от частей к целому и от целого к частям»⁴. Очень бы хотелось, чтобы, собранные вместе, статьи были изданы как учебник или пособие для российских студентов-филологов, поскольку это, по сути, школа чтения.

Хочется отметить еще одну особенность работ Золтана Хайнади. Во многих из них появляются эпитафии, поэтические или философские. Так раскрывается то, что и сам автор в душе – поэт.

Когда обращаешься к библиографии работ профессора Золтана Хайнади, поражаешься, как много было сделано: опубликовано восемь книг (две из них на русском языке) и около 100 научных работ на русском, английском, немецком, французском и венгерском языках, которые вызвали отклик в Венгрии, России, европейских странах. С 1989 по 1992 год – директор института, с 1989 по 2008 год – заведующий кафедрой русской литературы. С 1989 по 2013 год – ответственный редактор литературоведческого отдела научного ежегодника «*Slavica*», в котором публикуются видные венгерские, европейские, российские исследователи.

В 2006 году З. Хайнади был награжден медалью Пушкина «За заслуги в сближении и взаимообогащении русской и венгерской культур».

³ Хайнади З. 2003: Странник и скиталец в европейской и русской литературах // Литература. № 31. 2–3.

⁴ Хайнади З. 2003: Фрагментарная целостность // Литература. № 16. 5–6.



В программных работах «Культура как память» (исследователь неоднократно возвращался к этим идеям) автор пишет, что «назначением культуры является память и борьба с забвением», и утверждает, что культуру можно воспринимать как постоянную борьбу за память, а двигателями общественного прогресса являются «элементы» культуры – идеи и мысли⁵. Литературоведы вообще являются подвижниками, хранителями культуры, и одним из тех, кто, как атлант, хранит идеи и мысли литературы, является замечательный просветитель и ученый Золтан Хайнади.

Лия БУШКАНЕЦ
Музей Л. Н. Толстого
(филиал Национального музея РТ)
Казанский (Приволжский) федеральный университет
lija.bushkanetz@ksu.ru
Россия, Казань

⁵ ХАЙНАДИ З. 1998: Культура как память. Главы из истории русской культуры. Nemzeti Tankönyvkiadó. Budapest. 253.



ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

LITERARY STUDIES

LITERATURWISSENSCHAFT

Наталья НЯГОЛОВА

**БОЛДИНО КАК КАРНАВАЛЬНЫЙ ТОПОС В ФИЛЬМЕ
«ХРАНИ МЕНЯ, МОЙ ТАЛИСМАН» (1986)
(ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ)****Boldino as a Carnival Topos in the Film
“Guard Me, My Talisman” (1986)
(Preliminary Notes)****Abstract**

The paper attempts to interpret the Boldino topos in the film directed by Roman Balayan *Guard Me, My Talisman* (1986). It discusses the main tendencies in the reception of the Pushkin myth in Soviet culture in the period from the 1960s to the 1980s – the neoromantic attitude to Pushkin’s personality and works in the texts of the “sixtiers”, the transformations of the myth in documentary cinema, and dissident literature over the next two decades. It examines the elements of cinema poetics of the time of “stagnation” and the cinema of Perestroika in the artistic structure of the film. The carnival character of the Boldino topos in the film is traced on several levels: the resemanticization of the “Paradise” topos, the discreditation of the social hierarchy and eclecticism of poetic texts, functions of the carnival dress-up, and deviance as an ostensible feature of the characters.

Keywords: *topos, carnival culture, Pushkin myth, Perestroika*

В своей статье «Архетипический тоpos» Золтан Хайнади утверждает: «Парк и сад – идеальное место пребывания, соответствующее завоёванному культурному пространству, так же как находящийся вне их мир равноценен империи хаотических, неупорядоченных состояний, “тьме”». [ХАЙНАДИ 2004] Вслед за С.С. Аверинцевым ученый перечисляет основные характеристики «рая-сада»: огражденность, изобилие растений и фруктовых деревьев, наличие реки, орошающей берегов сада-парка. [АВЕРИНЦЕВ 2008: 852–854] В осмыслении топоса рая в культуре присутствуют не только внешние вегетативно-рельефные характеристики, но и актуализация целого слоя цивилизационных смыслов. В русской культуре архетипический тоpos рая (и не менее часто «потерянного рая») не раз становится сюжетогенной основой, задает разнообразные хронотопические модели.

То, что Болдино являлось важным пространством для творческой биографии А.С. Пушкина, не подлежит сомнению. Сам Пушкин называл его «печальным замком», «несносным островком» [БОДРОВА 2020], «окруженным скалами» [ПУШКИН 1987: 16], «чудной страной грязи, чумы и пожаров» [ПУШКИН 1987: 16], но плодотворные творческие результаты Болдинской осени хорошо известны читателям русской классики. Образ Пушкина – русского поэта, пророка, «нашего всего», «homo universal» [ХАЙНАДИ 2000] – пронизывает всю



русскую культуру следующих столетий, приобретая самые разнообразные коннотации и валенции. И вместе с его творчеством, мифологизации подвергаются и все топосы и подробности биографии Александра Сергеевича.

В данной статье речь пойдет о концептуализации топоса «Большое Болдино» – знакового имения русского классика в фильме режиссера Романа Балаяна «Храни меня, мой талисман» (1986). Фильм вышел в самом начале перестройки и содержал ряд особенностей, которые впоследствии стали характерными чертами «перестроечного кино»: в первую очередь: драматизм, а также присутствие убогого советского быта, который подается как романтическая атмосфера, но все-таки проблематизируется в картине не раз, в том числе в шутовском разговоре между Таней (Т. Друбич) и Алексеем (О. Янковским). Критические интонации перестройки едва слышны в диалоге между Алешей и Митей – директором музея (А. Збруев), говорящими об ответственности обкома в затянувшемся благоустройстве Болдина. Но ни одной номенклатурной фигуры в фильме не появляется. Отсутствуют заботливые парторги из советских производственных драм. Вместо них журналист Алексей берет интервью у доктора филологических наук, пушкиниста Сергея Александровича Фомичева, который рассказывает о месте Болдино в жизни русского классика. Булат Окуджава и Михаил Козаков тоже становятся респондентами Алексея. В фильме слышен голос интеллигенции, голос тех, кто знает Пушкина по его творчеству – голоса актера, поэта, ученого. Легко заметить, что картина Романа Балаяна отличается от советского кинематографа периода застоя, но в ней отсутствует и целый ряд характеристик перестроечного кино – правдоискательство, эротика, депрессивная атмосфера и невысокое техническое качество. На фоне отсутствия этих черт закономерен вопрос о языке, которым пользуется режиссер в очередном фильме на «пушкинскую тему».

Творчество режиссера Романа Балаяна, молодого представителя школы Сергея Параджанова, в 1980-е годы становится киновыражением нравственного кризиса конца советской эпохи. Очень часто центральные персонажи его фильмов, которым уже за сорок, оказываются в нравственном тупике, который меняет привычное течение их жизни. Достаточно вспомнить картины: «Полеты во сне и наяву» (1983), «Поцелуй» (1983), «Храни меня, мой талисман» (1986), «Филёр» (1987). Эти кризисы, несмотря на свою интенсивность, часто заканчиваются «по-чеховски» – примирением персонажа с течением событий и довольно редко настоящей трагедией. Данная кинематографическая стратегия отличается от фона кинокартин брежневской эпохи, в котором кинопроцесс разделяется на два потока: с одной стороны, имеют место немногочисленные авангардные попытки снять фильм вне идеологических догм (А. А. Тарковский, Л. Шепитько, И. Оселиани, В. Шукшин, Э. Лотяну), с другой – по-прежнему высока доля картин для массового зрителя: «примитивные мелодрамы, убогие комедии и “лихие” приключенческие ленты (...) стилистика была по преимуществу безликой, не шла дальше механического воспроизведения внешних примет жизни и бытия человека». [КОСИНОВА 2016: 259]



Еще одна особенность творческой манеры Балаяна связана с его интересом к литературе. Он экранизировал немало произведений русской литературной классики: «Каштанка» (1975), «Поцелуй» (1983), «Леди Макбет Мценского уезда» (1989), «Первая любовь» (1995). «Храни меня, мой талисман» также имеет прямое отношение к классике, но в нем связи между фильмом и литературной сферой строятся более сложным образом.

Заглавие представляет собой цитату из стихотворения Пушкина 1825 года «Храни меня, мой талисман...»:

Храни меня, мой талисман,
Храни меня во дни гоненья,
Во дни раскаянья, волненья:
Ты в день печали был мне дан.

[ПУШКИН 1947: 396]

В фильме появляется и другой поэтический текст с тем же лейтмотивом – стихотворение Булата Окуджавы, которое сам автор рецитирует в кадре:

Не думал я, что жизнь поделена
на ясный полдень и туман,
пока еще не все потеряно,
храни меня, мой талисман.
Иными пользуясь правами,
позвольте повторить за Вами:
храни меня, мой талисман.

[ОКУДЖАВА 1996]

В фильме звучат и другие стихи пушкинского цикла Б. Окуджавы: «На фоне Пушкина снимается семейство» (1964) и «Былое нельзя воротить» (1970). Об интересе Булата Шалвовича к пушкинской теме написано довольно много. Стоит напомнить, что он не только создает целый ряд стихотворений о Пушкине («За Черной речкой», 1956; «Размышления возле дома, где жил Тициан Табидзе», 1960–1961; «Счастливчик», 1967; «Александр Сергеевич», 1966), но и является автором нескольких романов о пушкинской эпохе.

Таким образом, уже в заглавии картины задается двойная оптика взгляда на происходящее. Этот взгляд объединяет эпоху Пушкина и вторую половину XX века. А развертывание сюжета становится проверкой пушкинского мифа на актуальность для советских людей 1980-х годов.

Рецепции пушкинского мифа в поэзии XX века посвящены многие исследования¹. В поэзии Булата Окуджавы, Беллы Ахмадулиной, Давида Самойлова, Геннадия Шпаликова молодой Пушкин появляется как персонаж –

¹ Довольно систематически прослеживаются присутствие и трансформации Пушкинского мифа в литературе XX столетия в исследовании Т. Г. Шеметовой «Пушкин в русской литературе XX века. От Ахматовой до Бродского» [ШЕМЕТОВА 2017]



гениальный поэт и повеса, жертва скудоумного общества, «невольник чести». С одной стороны, это неоромантическая, возвышенная трактовка Пушкина, а с другой – в стихах шестидесятников происходит своеобразное сближение с поэтом, его личность воспринимается как образ современника и единомышленника. Эта тенденция сохраняет актуальность до начала 1970-х, и в фильме режиссера Н. Москаленко «Молодые» (1971) звучат под гитару стихи Леонида Филатова, написанные несколькими годами раньше:

Друг мой, вот вам старый плед!
Друг мой, вот вам чаша с пуншем!
Пушкин, Вам за тридцать лет,
Вы совсем мальчишка, Пушкин!

[ФИЛАТОВ 2013]

После мощной пушкинианы 1960-х в следующие десятилетия пушкинская тема подвергалась своеобразной трансформации. Официальная культура продолжала поддерживать сакрализацию памяти и творчества поэта. Но постепенно здесь происходили изменения. Хотя режиссеры и сценаристы продолжали искать новые сведения о пушкинской родословной и самом поэте, документальные фильмы и телевизионные передачи постепенно ориентируются на презентацию пушкинских мест, на визуальные исследования интерьеров и экстерьеров, имеющих отношение к жизни и творчеству Пушкина. К данной категории можно отнести документальные фильмы: «Наш Пушкин. Потомок поэта» (реж. В. Виноградов, Лентелефильм, 1979), «Дóма у Пушкина» (реж. Д. Чуковский, Главная редакция литературно-драматических программ, 1984). В 1980-х появляются несколько картин, чьи заглавия отсылают к пушкинской «топографии»: «Ленинград. Летний сад» (реж. В. Виноградов, Лентелефильм, 1986), «Под сенью липовых аллей» (реж. К. Артюхов, Лентелефильм, 1986).

Особое звучание пушкинская тема приобретает в неофициальной культуре 70-х и 80-х годов, прежде всего в диссидентских и эмигрантских литературных кругах. С 1964 по 1971 годы ленинградец Андрей Битов работает над романом «Пушкинский дом», который был опубликован только в перестройку. В приложении к третьему разделу автор так объясняет концепцию романа: «... и русская литература, и Петербург (Ленинград), и Россия, – всё это, так или иначе, Пушкинский дом без его курчавого постояльца» [БИТОВ 1978: 402]. В лагере «Дубравлаг» Абрам Терц (А. Д. Синявский) пишет эссе-биографию «Прогулки с Пушкиным» (выйдет в «тамиздате» в 1975 году в Лондоне). И конечно, «Терц не случайно прогуливается именно с Пушкиным. Авантюристская природа поэта импонировала поэту». [ЛООВ 2014: 48] В 1983 году в США вышла повесть Сергея Довлатова «Заповедник», в которой описываются мытарства филолога Бориса Алиханова, работающего летом экскурсоводом в Михайловском. Довлатов деконструирует целый ряд клише советской пушкинианы. Пребывание героя в пушкинских местах – это средство не приближения, а отдаления личности поэта: «Образ Пушкина в сознании Алиханова закреплён во времени и пространстве:



герой ищет настоящего поэта в Михайловском, однако не находит: чем дольше он пребывает в пушкинских местах, тем дальше от него Пушкин: «Чем лучше я узнавал Пушкина, тем меньше хотелось рассуждать о нем» [ВАЙРАХ – КАЗОРИНА 2019: 13] Все указанные произведения имеют мнимый или реальный «пространственный фокус» – «Пушкинский дом», прогулка, Михайловское.

В таком контексте выходит очередной фильм на пушкинскую тему – «Храни меня, мой талисман!». Критика встретила его насторожено, поскольку он смущал своей неоднозначностью и не отвечал требованиям юбилейного фильма (через год исполнялось 150 лет со дня гибели Пушкина). [МОСКВИНА 2001] Режиссер, изменив сценарий Р. Ибрагимбекова, смог выйти на новый уровень осмысления пушкинского мифа, и результат оказался некомплементарным по отношению к современному обществу. Главный «грех» режиссера был в том, что он отошел от официального прославления русского поэта, сопровождаемого преклонением перед фигурой Пушкина, и отважился проверить «отношения современников с классиком на подлинность, серьезность и жизнеспособность». [ПОТАПЕНКО 2011]

На фоне «литературной Мекки», как называет в фильме Михаил Козаков Болдино, действие происходит в каком-то параллельном мире. Пушкинская эпоха и мир пребывающих в растерянности советских людей проникают друг в друга, находясь в беспрестанном диалоге. Их взаимодействие отмечено не историческим, а мифологическим временем, где происходящее лишено четких очертаний, а все события повторяются. Хронотоп фильма сюжетогенен, и *genius loci* начинает влиять на судьбы героев картины.

Действие фильма происходит во время очередной Болдинской осени, снятой в импрессионистической манере: пестрые листья, прозрачный воздух, тихий парк. Кажется, что все герои – и центральные, и эпизодические – подвластны наваждению пушкинской эпохи: говорят о Пушкине, перевоплощаются в его образ, читают его стихи и слушают пушкинские сказки. Сезонное время доминирует над временем суток, и непонятно, сколько дней герои проводят в Болдино – кажется, довольно долго, хотя на вопрос Климова (А. Абдулов), Таня отвечает, что они с мужем собирались остаться на день-два, не дольше.

Кроме совмещения персонажей из разных социальных групп (научная и художественная интеллигенция, местное население, исторические личности), в фильме наблюдается смешение разных жанров (частушки, пушкинские произведения, поэзия шестидесятников). В этом «заколдованном месте», к которому, по словам респондентов, «нет нормальных дорог», гуляют люди разных профессий и разного социального статуса. Между ними нет никакой иерархии, их объединяет любовь к Пушкину, и в конце фильма все они будут танцевать в одном хороводе.

Своей отграниченностью, статичностью, просторностью данный хронотоп напоминает о пространстве особого типа в дефинициях Ю. М. Лотмана, «где пересекаются волшебный и заколдованный миры». [ЛОТМАН 1988: 252] «Заколдованное» Болдино также включает обычное, бытовое пространство, сугубо материальное и неустроенное – это дом директора музея, в котором



живут Таня и Алексей. Это убогая советская жилплощадь, заполненная старой мебелью и некрасивыми вещами. После шуточного скандала, который устраивает супруга, утверждая, что в этом доме невозможно жить, появляются кадры, в которых хрупкая Таня моет старой тряпкой грубый деревянный пол и таким образом подчиняется неумолимым законам советского быта. По-настоящему дом оживает, когда наступает ночь, и его беспорядочная обстановка погружается во мрак, а пространство комнат сужается до светлого пятна, создаваемого лампой и столом. За столом, подобно заговорщикам, сидят все основные герои. Они ведут непринужденный, импровизированный разговор, спорят, волнуются, высказывают разные гипотезы: «Как играть Пушкина?», «Как снимать кино о Пушкине?», «Понимал ли Дантес, кого убил на самом деле?», «Что такое быть гением?», «На чем держится пушкиноведение?»... В компании присутствует даже современный француз – месье Дардье (А. Абадашьян). Он, в отличие от Дантеса, миролюбив, ничего не понимает по-русски, но очарован Болдиным и окружением, в котором находится.

В фильме особый смысл приобретает понятие «маска». С одной стороны, это проявляется в процессе постоянного переодевания – по улицам заповедника прогуливаются люди в костюмах, пожилые женщины в сарафанах поют частушки и танцуют, а молодые в одеждах и гриме мимов исполняют этюды из жизни Пушкина. «Пушкинский код» задействован в целом ряде сцен общения главных героев. При первой встрече Алексей обращается к директору музея с «бородатым чудовищем», явно намекая на образ домового, хранителя «очага» Болдино, чей внешний облик прочно связан с волосатостью. [КИРИЛЕНКО 2013: 241] Одновременно с этой ролью персонаж А. Збруева разыгрывает другой сюжет. Вместе с Алексеем они имитируют хромых помещиков, которые «лобызаются» и меняются поздравлениями. В данной сцене можно рассмотреть намек на пушкинскую поэму «Граф Нулин», центральный герой которой появляется в имени Натальи Павловны, повредив ногу:

Дверь отворилась. Входит граф;
Наталья Павловна, привстав,
Осведомляется учтиво,
Каков он? что нога его?
Граф отвечает: ничего.

[Пушкин 1948: 7]

А в эпизоде с мнимой изменой Тани Алексей будет притворяться уродливым карликом, идущим на убийство с топором в руке. Образ карлика у Пушкина является знаковым – коварный карлик Черномор похищает Людмилу накануне свадьбы.

Напомним также, что «хромота» и «переодевание» часто присутствуют в поэтическом языке А. С. Пушкина. Они маркируют «демонизм», «ограниченность», способность к «мимикрии». По наблюдениям Бориса Гаспарова, «...такие признаки, как «безрукость» и «хромота», выступали в качестве вариантов

мотива «печати» (в двойственном ценностном значении) уже в произведениях Пушкина начала 1820-х годов...». [ГАСПАРОВ 1992: 247]

Демонические коннотации топоса, его «заколдованность» проявляются в любовном треугольнике, в который вовлечена семья Алексея и Тани. Демоническая природа Климова подсказана отсутствием у него биографии. Он «ниоткуда», он одинок, он почти безымянен и с самого начала идентифицируется с Дантесом – интересуется дуэлью на Черной речке, находит любые поводы для знакомства с семьей Алексея и Тани. Единственный волшебный момент в фильме связан именно с Климовым. После того как он увидел в зеркальце поцелуй супругов, отражение этого поцелуя остается неизменным на зеркальной поверхности. В семиотическом плане Алексей и Климов по отношению к Тани выступают как двойники. Оба пытаются осуществить одно и то же – запечатлеть ее образ и тем самым утвердить свое право на обладание. Алексей реализует это через фотоаппарат: он многократно снимает свою жену и сердится, что она разрушает статичность, изображая смешные позы или выходя из кадра. То же самое делает Климов через отражение в зеркале. Это желание у обоих связано с общим стремлением в фильме к остановке времени, к достижению абсолютной истины о пушкинской эпохе и о самом Пушкине. Несмотря на образованность персонажей и верность памяти поэта, истина от них ускользает, они остаются людьми своего времени. Последней попыткой преодолеть временные границы становится нереализованная дуэль. Все необходимые для нее предпосылки налицо – оскорбленная честь, необходимость смыть обиду кровью, ружье и двое участников. Но никто никого не убивает, даже не стреляет. Климов все время кривляется и повторяет, что все это несерьезно, что «ты – взрослый человек, а смотри, что устраиваешь», он иронически комментирует процесс организации дуэли («по-моему, надо с девятнадцати шагов»). Мрачная решимость Алексея достигает апогея к моменту выстрела: он долго целится и падает в обморок. Обессиленный, журналист возвращается домой и переживает глубокое разочарование в себе – он не Пушкин, он не в состоянии убить своего «Дантеса». Но героя спасают любовь, прощение, смирение с мыслью, что он – человек своей эпохи. Самые простые, иррациональные вещи. Пространство и время обретают обычные измерения, и жизнь снова течет однонаправленно.

В фильме топос Болдино представлен как «рай-сад» – камера неоднократно фиксирует заборы, мост над речкой и буйную растительность. Но это мнимый рай. В нем время вышло из колеи, оно уплотняется, и все персонажи кружатся, играют, меняют одежду и свою идентичность. Как пишет М. М. Бахтин, «карнавал не созерцают, – в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден. Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальная. От него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ». [БАХТИН 1990: 12] В течение нескольких дней герои переживают драму, имитируя трагическую историю Александра Сергеевича и Натали, становятся заложниками своих сомнений и импульсов. Но это все-таки 1986 год. Там, за границей Болдино, началась перестройка, которая подвергнет испытанию и переосмыслению жизнь нескольких поколений. А лицо Татьяны Друбич



превратится в киноэмблему перестроечной эпохи – лицо советской инжениу, живущей в жестокое время. Карнавализация будет сопровождать многие испытания героев кинематографа конца XX века, и не раз участники этого «карнавала» будут искать опору и надежду в потерянном рае русской классики.

Библиография

- АВЕРИНЦЕВ, С. С. [AVERINCEV, S. S.] 2008: Рай // Мифы народов мира: Энциклопедия. Электронное издание: В 2 т. Под ред. С.А. Токарева. Москва: Советская энциклопедия. [Paradise // Myths of the peoples of the world: Encyclopedia. Electronic edition: In 2 volumes. Eds. S.A. Tokarev. Moscow: Soviet Encyclopedia] 852–854.
- БАХТИН, М. М. [ВАНТИН, М.М.] 1990: Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва.: Художественная литература. [The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance. Moskva.: Hudožestvennaâ literatura].
- БИТОВ, А. [БИТОВ, А.] 1978: Пушкинский дом, Michigan: Ardis. [Puškin House, Michigan: Ardis].
- БОДРОВА, А. [BODROVA A.] 2020: Десять цитат из болдинских писем Пушкина [Ten quotes from Pushkin's Boldin letters] // Arzamas, 30. 03. 2020. <https://arzamas.academy/mag/815-boldino> (Дата обращения: 29. 04. 2024).
- ВАЙРАХ, Ю. В. – КАЗОРИНА, А. В. [ВАЙРАН, Ū. V. – KAZORINA, A. V.] 2019: Авторская форма манифестации пушкинского мифа в прозе М.А. Булгакова и повести С. Довлатова „Заповедник” // Филологические науки. Вопросы теории и практики [The author's form of manifestation of Pushkin's myth in the prose of M.A. Bulgakov and S. Dovlatov's story “Reserve”// Philological sciences. Questions of theory and practice] т. 12, вып. 10, 11–15.
- ГАСПАРОВ, Б. М. [GASPAROV, B. M.] 1992: Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка, Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, [Pushkin's poetic language as a fact of the history of the Russian literary language, Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien]
- КИРИЛЕНКО, Е. И. [KIRILENKO, E. I.] 2013: Архитектоника человеческого тела: культурно-символический аспект// Вестник Томского государственного педагогического университета. Языкознание и литературоведение [Architectonics of the human body: cultural and symbolic aspect // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Âzykoznanie i literaturoznanie] 9 (137) 241 – 248.
- КОСИНОВА, М. И. [KOSINOVA, M. I.] 2016: Кинорепертуар и зрительские предпочтения в эпоху „застоя”// Вестник университета [Film repertoire and audience preferences in the era of “stagnation” // Vestnik universiteta] № 6, 255–259.
- ЛООВ, Р. А. [LOOV, R. A.] 2014: Преодоление жанров, их границ как реализация «свободного искусства» в книге „Прогулки с Пушкиным”А. Терца (А.Д. Синявского) // Общество. Философия. Культура, [Overcoming genres and boundaries as the implementation of “free art” in the book “Walking with Pushkin” by A. Tertz (A.D. Sinyavsky) // Obšestvo. Filosofîâ. Kul'tura] № 2, 45–48.
- ЛОТМАН, Ю.М. [LOTMAN, Ū. M.] 1988: Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Москва: Просвещение [Artistic space in Gogol's prose // At the school of poetic word: Pushkin. Lermontov. Gogol'] 251–292.



- МОСКВИНА, Т. [MOSKVINA, T.] 2001: 80-е. Надо бы располовинить.// Искусство кино. [80s. It would be necessary to halve// Iskusstvo kino] №1, <https://old.kinoart.ru/archive/2001/01/n1-article8> (Дата обращения: 30. 04. 2024)
- ОКУДЖАВА Б. Ш. [OKUDŽAVA B. Š.] 1996: «Не думал я, что жизнь поделена...» // Портал Bards.ru <http://bards.ru/archives/part.php?id=40494>
- ПОТАПЕНКО С.Н. [ПОТАПЕНКО, S. N.] 2011: Присутствие воздуха (Болдино как культурологический концепт в фильме Р. Балаяна «Храни меня, мой талисман»)// Дом Гоголя. Научные работы [The presence of air (Boldino as a cultural concept in R. Balayan's film "Guard Me, My Talisman")// Gogol's house. Scientific works] <https://www.domgogolya.ru/science/researches/1384/> (Дата обращения: 30. 04. 2024)
- ПУШКИН, А. С. [PUŠKIN, A. S.] 1948: Граф Нулин, 1825 // Полное собрание сочинений: В 16 т.р т. 2, Москва–Ленинград: Издательство АН СССР, т. 5 [Count Nulin, 1825// Complete works in sixteen volumes, Vol. 2, Moskva-Leningrad: Publishing house AN SSSR] 1–13.
- ПУШКИН, А. С. [PUŠKIN, A. S.] 1947: Храни меня, мой талисман... // Полное собрание сочинений: В 16 т., т. 2, Москва-Ленинград: Издательство АН СССР [Guard me, my talisman...// Complete works in sixteen volumes, Vol. 2, Moskva-Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR]
- ПУШКИН, А. С. [PUŠKIN, A.S] 1987: Письма К Жене. Ленинград: Наука. [Letters To His Wife. Leningrad: Nauka].
- ФИЛАТОВ, Л. [FILATOV, L.] 2013: Пушкин// Культура. РФ [Puškin // Kul'tura. RF] <https://www.culture.ru/poems/33216/pushkin> (Дата обращения 02. 05. 2024)
- ХАЙНАДИ, З. [HAJNÁDY, Z.] 2004: Архетипический топос// Первое сентября, Журнал «Литература» [Archetypal topos // Pervoe sentyabrya, Zhurnal „Literatura”] № 29 <https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200402903> (Дата обращения: 15. 03. 2024)
- ХАЙНАДИ, З. [HAJNÁDY, Z.] 2000: Пушкин – Homo universale // «Первое сентября», Журнал «Литература» [Puškin – Homo universale // Pervoe sentyabrya, Journal „Literatura”] № 2, <https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200000201> (Дата обращения: 11. 03. 2024)
- ШЕМЕТОВА, Т. Г. [ŠЕМЕТОВА, T.G.] 2017: Пушкин в русской литературе XX века. От Ахматовой до Бродского, Москва: ЛитРес. [Pushkin in Russian literature of the twentieth century. From Akhmatova to Brodsky, Moskva: LitRes].

Наталья НяГОЛОВА
Великотырновский университет
Болгария
nniagolova@gmail.com
ORCID: 0000-0001-5535-7224



Каталин КРОО

**К ТОЛКОВАНИЮ СМЫСЛА РАЗЪЕДИНЕНИЯ И ОБЪЕДИНЕНИЯ
В ПОЭМЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «ДЕМОН»****On the Meaning of Disjunction and Conjunction
in Lermontov's *The Demon*****Abstract**

The author of the paper approaches Lermontov's verse narrative (poema) *The Demon* by putting to the focus some clear-cut binaries, representing and suggesting, as their primary meaning, dichotomic pairs related to the system of literary characters (the Angel or Tamara vs. the Demon), evaluative concepts (eg., good vs. evil), and notions comprising ideological views (the celestial, the earthly world or the netherworld). The interpretation takes a distance from these definitions, examining the poetic modes of neutralising and removing the dichotomies in the text by weakening the semantic motivation for setting and interpreting the binaries; the emergence of monodualistic antinomy; and the creation of equivalences of motifs and constructs of reverse symmetry with the transformation of their reference. Resulting from these strategies for meaning-generation in Lermontov's text, a shift from an axiological conceptualisation of the world to the literary model of the human existential experience of the soul can be traced.

Keywords: *Lermontov, The Demon, binaries, the neutralisation of the axiological point of view, the history of the soul*

Противопоставление как *разъединение* и персонажное единство как *объединение*

«О! кто ты? речь твоя опасна! / Тебя послал мне ад иль рай?»¹ – спрашивает героиня в 10-ой строфе второй части поэмы Лермонтова «Демон». Попытка идентификации лица следует представлению о двоemiрии в перспективе аксиологической дихотомии, т.е. деления, разъединения сфер ценностей на два легко различимых, четко определенных полюса. Вспомним волнение пушкинской Татьяны, подобное сомнениям Тамары, в ее письме к Онегину: «Кто ты, мой ангел ли хранитель, / Или коварный искуситель: / Мои сомненья разреши» [Пушкин 2024].

Ю.М. Лотман связывает данную поляризацию с противопоставлением в романе в стихах образов Ловеласа («коварный искуситель») и Грандисона («ангел ли хранитель») [Лотман 1995: 447–448], выбор из которых в пушкинском решении подвергается отрицанию согласно логике *ни это, ни то*. Вместо

¹ Текст произведения «Демон» цитируется по:
<http://lermontov-lit.ru/lermontov/text/demon/demon.htm> (Дата обращения: 1. 02. 2024).



бинарной структуры, предопределяющей предвиденные сюжетные ходы, открывается тернарная структура, которая передает иную информацию об Онегине: он не укладывается ни в одну из бинарностей, а представляет собою новую, еще неупомянутую, непредвиденную реакцию и форму поведения. Также совпадает в заданных Татьяной и Тамарой вопросах, что обе героини ожидают ответа от адресата речи. Татьяна просит Онегина: «Мои сомнения разреши», а Тамара спрашивает Демона, с каким намерением он пришел к ней: «Чего ты хочешь?». Оба обращения ориентированы на *память прошлого и/или ожидания будущего слова*. Татьяна в сновидениях не только видит «незримого» человека («Ты в сновиденьях мне являлся, / Незримый, ты мне был уж мил, / Твой чудный взгляд меня томил»), но это увиденное незримое как видение и обращается к ней словом: «В душе твой голос раздавался / Давно...»; «<...> я тебя слыхала: / Ты говорил со мной в тиши, / <...> / Слова надежды мне шепнул?». Тамара считает уже произнесенные слова Демона опасными («речь твоя опасна»), но ждет его ответа также в форме слова: «Но молви, кто ты? отвечай...». А Демон начинает перечислять зрительные и слуховые впечатления, возникшие от него вроде тех, которые получила раньше и Татьяна: «Я тот, которому внимала / Ты в полуночной тишине, / Чья мысль душе твоей шептала, / <...> / Чей образ видела во сне.»

На фоне указанных пушкинских коннотаций лермонтовский образ Демона в своем диалогическом единстве с Тамарой безусловно фигурирует носителем проблемы *разъединения* в форме бинарности (рай vs. ад, ангел хранитель vs. коварный искуситель), а сама Тамара как образ предлагает потенциал *объединения* бинарностей через свою связь с Демоном, который, таким образом, также воплощает данный потенциал снятия крайностей путем их сочетания или перевоплощения их значения.² Все это связано с попыткой установления общения между субъектами.

В этом духе двоемирие в перспективе разъединения и объединения пространств и душевного переживания Тамары и Демона вызывает интерес с той точки зрения, каким образом оно представляет собою единство. Оформление этого – хотя бы временного – единства, на наш взгляд, можно считать первичным ходом семантизации в сюжете, который отодвигает на задний план противопоставление Ангела и Демона как фигур³ (точнее: превращает их в форму выражения главной линии взаимопроецирования друг на друга бинарностей).

² О единстве добра и зла как противопоставленности ср.: [Вайскопф 2012: 451–453, Манн 1976: 223–228]. См. также толкование клятвы Демона, в которой «любая ценность <...> уравновешивается ее антиподом и каждое чувство готово перейти в свою противоположность» [Пульхритудова 1964: 94].

³ Такое отодвигание назад подтверждает и изучение поэтонимов, из которых ключевыми оказываются Демон и Тамара [Усова 2020: 184].



Разъединение и объединение как проблема сближения в ходе развертывания сюжета души

В «Демоне» проблема дихотомической противопоставленности приводится в рамки соотношения Тамары и Демона. Если Тамара спрашивает Демона о том, кто послал его к ней «ад иль рай?», то Демон считает, что она сама воплощает для него *и ад и рай*: «Мой рай, мой ад в твоих очах». Взаимопроецирование компонентов смыслового образования разъединения (рай vs. ад) происходит в персонажной связи героя и героини поэмы, т.е. в объединении их лиц, которые сами по себе интегрируют два семантических полюса [РОДНЯНСКАЯ 1981: 8].⁴ Ангел как самостоятельная литературная фигура, смотря на ее смыслопорождающую функцию, таким образом, переходит в состав персонажного компонента в выражении связи Демона и Тамары. Главный вопрос в поэме заключается в том, как изолируются или общаются друг с другом общие линии души Демона и Тамары. Такой предмет изучения преследует цель описать и понять сюжет сближения душ главных героя и героини лермонтовского произведения.

Романтическая изобразительная модель образа Демона, противопоставленного образу Ангела по аксиологической оппозиции *воплощать и/или творить зло или добро* в изучаемой поэме выводится из клишированного упрощения. В то время как сам Демон концептуализирует себя на фоне ценностных и характерологических категорий, которые подтверждаются Ангелом, Тамарой и самим повествователем, разделяющими одинаковые в указанном аспекте точки зрения,⁵ сюжет созревания души Демона и ее встречи с душой Тамары несет совсем иной смысл. Сюжет души представляет собой семантическую линию, которая прогрессирует от разъединения к объединению в центре с главными мотивами *наличия или отсутствия контакта* в самых разных своих ракурсах. Стержневым атрибутом оценки контакта служит корреляция пространств.

Поэтика пространства в свете идеи общения и оксюморонность хронотопа

Начало поэмы сразу нюансирует характер кризисной ситуации, в которой Демон пребывает, снимая акцент, поставленный на характерологическую

⁴ Все это тесно связано с двумя типами культурной динамики. Один восходит к тем философским исследованиям, о которых Эйхенбаум пишет в более широком контексте, толкуя теорию Шеллинга «о сущности человеческой свободы», согласно которой зло как сила рождается «из одного начала с добром» [ЭЙХЕНБАУМ 1961: 60–61]. Другой принадлежит историко-литературной эволюции тематических и жанровых традиций в европейском контексте. Соколова указывает в связи с развитием библейских сюжетов на сдвиг от «спиритуалистической эпопеи» к «поэме о человеке» [СОКОЛОВА 2015: 292–294] (как, напр., восточная повесть у Лермонтова), который влечет за собою и «приземленность» [ЖУРАВЛЕВА 2014: 863, ср. ХАЙНАДИ 2018: 6] сюжетов и характерологии персонажей. Сравнивая поэмы «Элоа» А. де Виньи и «Демон» Лермонтова, Соколова по поводу изображения в них Демона и Печального Ангела выясняет, что «оба ускользают от однозначной причастности к полюсу добра и зла» [СОКОЛОВА 2015: 292, ср. ALLEN 2007: 100].

⁵ В этом смысле речь идет о морализирующих персонажах, которых связывает именно их приверженность к представлениям об этических категориях добра, зла, грешности и т.д.



черту, выражаемую в действии грехопадения. Ведь «Печальный Демон, дух изгнания, / Летал над грешною землей» – грешный Демон отправлен к грешникам, но в данный момент он не способен освоить их пространство, а показан расположенным над «грешною землей». Воспоминания лучших дней выдвигают на передний план прежде всего не невинность, хотя и Демон в свое время в своем божественном пространстве был «чистым херувимом», а помимо прочего то, как он выбился из определенного временного периода,

Когда бегущая комета
Улыбкой ласковой привета
Любила поменяться с ним,
Когда сквозь вечные туманы,
Познав жадный, он следил
Кочующие караваны
В пространстве брошенных светил.⁶

Изгнанничество, таким образом, означает выход из *своего* собственного пространства, не просто потеряв «жилище света», но, в первую очередь, лишившись всяческих контактов и общений (ласкового привета, возможности поменяться с кометой улыбкой, иметь контакт с кочующими караванами светил). Демон отвержен от коммуникации, в то время как он не интегрируется в другую сферу общения – к этому и сводится его чувство неприютности как пустоты («В пустыне мира без приюта») в мире, где он «властвует», но без любой ответной реакции он способен сеять зло (и как позже выяснится, сеять и добро: «За зло похвал не ожидать / Ни за добро вознагражденья»): «Нигде искусству своему / Он не встречал сопротивленья».⁷ *Пустыня*, таким образом, равняется крайнему одиночеству, полному отсутствию контакта с любой зоной иерархизованных пространственных сфер. Демон стал отчужден и от объятий природы: «Природы жаркие объятья / Навек остыли для меня». Тема внутренней и внешней невозможности общаться с пространственными сферами оттеняется мыслью о распознавании любого типа собрата («<...> прежними друзьями, / Я был отвергнут; как эдем, / Мир для меня стал глух и нем»).

Пустыня – это действительно *пустыня общения* (глухота и немота), состояние нехватки контакта словом и душой. Демон отвержен от всех бытовых сфер (в контексте их стратификации, проводимой по перспективам низкого и высокого пространств), от всех их компонентов в качестве адресанта и адресата. В этом смысле блуждает он в *щели быта* – тематизированной мотивом промежуточности. Он ни к какой сфере не принадлежит, а летит в состоянии «между» [CZUMFT 2022: 9]. Его главный атрибут – *разъединение с существованием, реализуемым* в форме общения с миром.

⁶ Здесь в первую очередь следует заметить, что в описании доминантой становится время–пространство как хронотоп в тематизированном виде: «Когда <...> Когда <...> В пространстве».

⁷ Об изгнании в контексте сюжета полета в смысле *преодоления пространства* и в свете семантики природных элементов см.: [ЖУРАВЛЕВА 2014: 859–862].



Другой компонент кризиса Демона, наводящего на его душу печаль – это, наоборот, слитность, т.е. объединение, связанное, в противоположность пространству, со временем. Его блуждание непрерывно [ПУЛЬХРИТУДОВА 1964: 79–80]: «Вослед за веком век бежал / Как за минутою минута, / Однообразной чередой». Слитность временного континуума, тематизированная как *однообразность*, и в настроении героя ведущая к скуке («И зло наскучило ему»), безусловно коннотирует душевную диспозицию Печорина и его литературных родственников (отсылка ориентирована на уже выработанную литературно-культурную модель), но что является более важным для настоящей темы, здесь в «Демоне» Лермонтов создает обратно симметрическую реляцию между пространственным и временным компонентами хронотопа Демона. Пространственный замысел сводится к разъединению, в то время как время концептуализируется в своей слитной континуальности (ср. также: «Всю жизнь, века / без разделенья / И наслаждаться и страдать»⁸). Таким образом демонический хронотоп приобретает оксюморонный характер на том этапе переживания Демона, с которого начинается действие с его явно отмеченным кризисным положением: он страдает и печален от *однообразия* времени и своего душевного одиночества, связанного с его разъединенностью в качестве состояния бытия. *Полнота*, богатство разнородными элементами всего мира как райского, так и земного, «разноцветность» этого последнего («и чуден был вокруг / Весь божий мир») открываются как потенциальное существование для субъекта, в которое он, однако, не способен интегрироваться (общаясь, объединяясь с ним: «<...>; но гордый дух / Презрительным окинул оком / Творенье бога своего, / И на челе его высоком / Не отразилось ничего»).

Ничего, пустыня, несуществование / отсутствие отражения существования другого/других (нулевой контакт как общение) принадлежит «бесплодной» душе («Природы блеск не возбудил / В груди изгнанника бесплодной / Ни новых чувств, ни новых сил;»). Презрение и ненависть как *зло* в данном контексте приобретает свой смысл не как антипод добра, а как состояние *ничего*. Это состояние без нового душевного переживания в результате *немоты и глухоты мира для Демона* («Мир для меня стал глух и нем») по причине собственной немоты и глухоты и невозможности обнаружить Демоном коммуникативный жест мира типа ласковой улыбки приветия комет (оттуда возникают мотивы *ненавидеть* и вместо *зрения*, отражающего существование мира – *презрение*). Однообразие богатства/полноты/целостности мира через призму временного опыта приводится как «*Все* знать, *все* чувствовать, *все* видеть, / стараться *все* возненавидеть / И *все* на свете презирать!».

Оксюморонный хронотоп (разъединенность пространств и слитность времени) на этапе личного душевного кризиса страдающего от своего несуществования Демона (который тем самым уже и начинает выходить из своей диспозиции скуки, неимения чувств и контактов), по сюжетной траектории, развернутой в поэме как созревание души, должен перевоплотиться. Появляются

⁸ Здесь и далее в цитатах курсив наш. – К. К.



готовность к любви (к объединению мира – «И входит он, любить готовый»), *желание* и *ожидание*, связанные с переживанием времени как установкой на будущее, т.е. вместо слитного континуума временного потока на его сегментацию («Пришла желанная пора, / Неясный трепет ожиданья»). Это значит, что обозначается внутреннее переструктурирование оксюморонной «монодуалистической антиномии» [BLANK 2007] хронотопного смысла разъединения субъектов миров в пространстве и объединения в форме непрерывного временного опыта. Происходит это таким образом, что акцентируется *сегментация времени* (состояние «без разделения» должно перевоплотиться в деление в континуальном потоке времени), а души Демона и Тамары должны соединиться в любви в конкретном совместном для них пространственном пункте (любовные встречи и исполнение любви). Сюжет сближения героя и героини в результате разворачивания их душевной способности, следовательно, не переворачивает оксюморонное расположение противоположных смысловых единиц (см. разъединение–объединение), а перевоплощает их соотношение и значение. Это соответствует тому, что двойственность речи (в русле конфликтного обозначения характерологических черт – зло vs. добро – и эмблематических аксиологических значений – ад vs. рай – как разъединенность) не исчезает из дискурсов персонажей и повествователя до конца поэмы.⁹ Тем не менее, все элементы аксиологического дискурса противопоставления ценностей одновременно обрамляются и той монодуалистической антиномией, которая берет свое начало в оксюморонном хронотопе Демона, говорящем о кризисе героя. Через этот хронотоп инициируется разворачивание душевного (и не аксиологического) сюжета в поэме, созревание душ героя и героини, и в конечном пункте сюжета исполнение их любви. Семантические принципы такого сюжета способны переписать замысел противопоставлений с аксиологической культурной коннотацией (ад vs. рай, Демон vs. Ангел)¹⁰ по той причине, что как говорилось выше, сама трансформация происходит в рамках монодуалистической антиномии разъединения–объединения, разыгрывающейся по линии хронотопного замысла.

Инверсия мотивов – обратная симметрия и сдвиг референтности (в процессе интеграции)

Хотя нельзя сказать, что читатель получает однозначное объяснение толкования разницы между первой неудачей Ангела спасти Тамару от Демона и

⁹ Это, с одной стороны, касается определения Демона Тамарой (включающего в себя и самоопределение) и самоопределения Демона, как и слова повествователя и дискурсивного столкновения Ангела и Демона в целях приобретения Тамары. Все это происходит на разных этапах развития действия поэмы, сохраняя устойчивые противопоставления ценностного характера, в то время как возникает и амбивалентность и противоречивость принадлежности персонажей к одной или другой категории.

¹⁰ См. идею связи метапоэтичности текста со снятием оценочной авторской позиции [Kocsis 2015: 139]. Р. Рид указывает на поэзию, воплощенную в монологе Демона, которой он способен завоевать Тамару [Reid 1982: 206]: “The Demon’s encounter with Tamara is essentially an aesthetic experience” [Там же, 209].



его вторым успешным появлением, когда он одерживает «победу» над Демоном [ср. ЖУРАВЛЕВА 2014: 868] (а это значит, что значительно ослабляется мотивировка противопоставленности двух персонажей), мы не можем игнорировать в монологе Ангела постановку в центр внимания темы души Тамары.

Ее душа была из тех,
<...>
Творец из лучшего эфира
Соткал живые струны их,
Они не созданы для мира,
И мир был создан не для них.

Вспомним первый поединок Ангела и Демона, когда Демон как бы побеждает своего противника, ссылаясь на сердце Тамары:

На сердце, полное гордыни,
Я наложил печать мою;
Здесь больше нет твоей святости,
Здесь я владею и люблю!

С явной тематизацией, согласно которой главный вопрос состоял бы в том, кому принадлежит Тамара, Ангелу и его миру (святине) или Демону, который наложил печать свою на ее сердце (что и связано с признаком полной гордыни), соплагается другая идея. Правда, гордыня характеризует Демона как «властителя», но в то же время она связывается и с принесением им в жертву своей власти Тамаре: «Я гордо снял венец терновый, / Я все бывшее бросил в прах: / Мой рай, мой ад в твоих очах». О трансформации смысла власти в качестве атрибута страстной любви Демона к Тамаре («Люблю тебя нездешней страстью, / <...> / Всем упоением, всей властью / Бессмертной мысли и мечты») свидетельствует и повтор мотива «наложил печать мою» в обратной симметрической позиции. Он таким же образом приносит значительную модификацию, как превращение мысли *ад или рай* с двумя своими отдельными элементами в идею сочетания компонентов: *мой рай, мой ад*. В данном месте инверсия приводится в следующей форме: «Твой образ был напечатлен, / Передо мной носился он / В пустынях вечного эфира».

Напечатленный образ Тамары уже «давно» тревожит Демона, как и Тамара сама уже давно прислушивается к его голосу и внимает его образу («Я тот, которому внимала / Ты в полуночной тишине, / Чья мысль душе твоей шептала, / <...> / Чей образ видела во сне»). Взаимность, проявляющаяся на уровне выражения в упомянутых инверсиях («На сердце <...> / Я наложил печать мою» и «Твой образ был напечатлен, / Передо мной <...>») подчеркивается еще тем, что именно этого образа недоставало Демону в небесах:

Во дни блаженства мне в раю
Одной тебя недоставало.

Поединок Демона с Ангелом за любовь Тамары, таким образом, многократно мотивирован в форме эквивалентности мотивов фигур Тамары и Демона, и его смысл никак не ограничивается непосредственным значением слов гордого, властвующего духа: «Здесь больше нет твоей святости, / Здесь я владею и люблю!». Тема святости в соответствии с логикой эквивалентностей также поддается инверсии. Смысл отрицания Ангела Демоном не просто в том, что ангельская/божественная святость не имеет там места, ведь на смену ей приходит Демон, занимая пространство (это было бы полной инверсией: *святость для Тамары: Ангел vs. новая святость для Тамары: Демон*). Противопоставление опять снимается тем, как Демон именно Тамару отождествляет в качестве собственной святости: «Избрав тебя моей святостью, / Я власть у ног твоих сложил». Изменяется семантическая перспектива, в центр выдвигается сам смысл святости, который приобретает дальнейшее уточнение тем, что происходит инверсия со сдвигом в определении соотношений (референтности): сначала получаем определение святости для Тамары (Ангел как святость), затем для Демона (Тамара как святость для Демона). Семантическая логика такой инверсии сводится к сдвигу, т.е. своеобразной обратной симметрии (к противопоставлению и в этом смысле разъединению), при которой наблюдается явная трансформация в ракурсе референтности.

Следует уточнить, что другой наш пример взаимопроецирования мотивов Демона и Тамары (*образ Тамары в мыслях/душе Демона vs. образ Демона в мыслях/сердце Тамары*) играет роль именно в снятии противопоставления яркой оппозиции *святость как Ангел vs. святость как Демон*. Удвоенным взаимопроецированием подтверждается мысль о родственности души Демона и Тамары в своих поисках достигнуть образа святости. Процесс сближения душ и их общения (основная цель обеих персонажей в поэме) обрамляется осмыслением своеобразной семантической мотивировки. Она кроется в сдвиге от вопроса Тамары о воплощении для нее в Демоне *ада или рая* (противопоставление, разъединение) к определению Демоном собственной позиции по отношению к Тамаре: «Мой рай, мой ад в твоих очах» (интеграция согласно логике слитности *и-и*).

Полнота Демона и Тамары как человеческое измерение креативности: «все, все земное» и божественное

Укор Ангела, защищающего Тамару от любви Демона, звучит в 9-ой главе II-ой части поэмы, выдвигая на передний план такие тематические оппозиции, которые по ходу целостного текстового развертывания, как было представлено выше, значительно оттеняются, перевоплощаясь в смысл общения душ Демона и Тамары. Укор Ангела и диалог Демона с Тамарой следует в поэме после того, как

И входит он, любить готовый,
С душой, открытой для добра,
И мыслит он, что жизни новой
Пришла желанная пора.



Демон входит в пространство Тамары для начала новой жизни, которая не могла начаться для него после его изгнания из рая из-за лишения всех форм коммуникации с любым слоем мира. Акцентируется готовность Демона к осуществлению начала нового душевного переживания благодаря тому, что «Пришла желанная пора». Герой по сути дела входит в новый хронотоп, который подчеркнуто является хронотопом души. Его толкование обосновывается 7-ой строфой I-ой части поэмы, которая следует за объяснением ориентированности Тамары на встречу с Демоном. Ее внутренняя диспозиция («И целый день вздыхая, ждет... / Ей кто-то шепчет: он придет! – 6-ая строфа) включает в себя душевное сосредоточение, вбирающее в себя мотивы ласки, полной печали глаз Демона, чудной нежности его речей. Тамара страстно ждет Демона («Уж много дней она томится»¹¹), ее сердце «молится ему», «Объять жадно ищут встречи, / Лобзанья тают на устах». Установка на соединение с Демоном, таким образом осмысливается как полнота в форме объединения визуального (вид очей), аудитивного (нежность речи) и иного сенсорного исполнения (телесная страсть) опыта в своей неразрывности с духовными (моление) и душевными (ласка, печаль) переживаниями. Стремление к полноте как свершающей точке синтеза, ожидаемого Тамарой в 10-ой строфе, будет интерпретировано Демоном в смысле «Я дам тебе все, все земное – / Люби меня!..». Такое «все, все земное» определяется как пребывать в хронотопе земли в качестве пространства истинного общения:

Печально за стеной высокой
Ты не угаснешь без страстей,
Среди молитв, равно далеко
От божества и от людей.

Своей любовью Демон предлагает Тамаре преодоление ее изоляции, сводимой к существованию в равной далекости как от божества, так и от людей (монастырь). Исполнение любви для Тамары, следовательно, представляет собою хронотопную проблематику пересечения конкретного пункта пространства и времени в качестве синтеза общения с мирами (со всем, всем земным и божеством). То, что все это может осуществиться через Демона, уже очень далеко отходит от возможности разграничения образов Ангела и Демона и их миров привлечением ценностных категорий. Тем более, что после описания в 6-ой главе привязанности Тамары к Демону целая 7-ая глава посвящена объяснению диспозиции души самого Демона. Такое объяснение будет тесно связано со сценой, когда Ангел опять появится и унесет с собою Тамару.

Рассматриваемый фрагмент из 7-ой главы начинается повторением уже известного: Тамара ждет предмет своего томления, о котором читатель знает, что

¹¹ Мотивы *(о)ж(и)дать* семантизируются как *желание* и *томление*, которые вырисовывают код подготовки души [см. Вайскопф 2012: 497–502] к встрече (общению) с пришельцем иного пространства в мире (с новым опытом). Мотив подчеркнуто налицо в лермонтовской балладе «Тамара» [Крош 2024]. З. Хайнади указывает на мотив страстного желания и трагического переживания перехода из одного пространства в другое и пребывания там [Hajnády 2021: 67].



он воплощается в фигуре Демона: «Он поднял взор: ее окно, / Озарено лампадой, блещет; / Кого-то ждет она давно!». Чувства Демона передает песня, нарушающая тишину:

И вот среди общего молчанья
Чингура стройное бряцанье
И звуки песни раздались;
И звуки те лились, лились,
Как слезы, мерно друг за другом;

Песня как модель звукового континуума, сравниваемого с процессом, в котором звуки льются как слезы, в поэме превращается в аллегорию душевных процессов Демона. «Стройное бряцание чингура» создает течение звуков друг за другом, метафорически перерождающихся в слезы. Они же, со своей стороны, скоро затем превращаются в реализованный троп, когда видим проследившего Демона: «И, чудо! из померкших глаз / Слеза тяжелая катится...». Лирический повествователь называет «нечеловеческой» слезу Демона, сохраняемую камнем возле кельи. Для читателя, наоборот, важнее человеческая природа слез [СОКОЛОВА 2015: 300], а именно по той причине, что песня, звуки которой перевоплощаются в слезы, нежна, а ведь «чудная нежность» это свойство речей Демона к Тамаре (6-ая строфа). Уточнение приводится с информацией о связи небесного и земного: «И эта песнь была нежна, / Как будто для земли она / Была на небе сложена!». Слияние человеческого и небесного (объединение) порождает затем слезы из глаз Демона (вспомним лишний раз и другое семантическое объединение, связанное с глазами Тамары: «Мой рай, мой ад в твоих очах»). Песня, соответственно, вызывает мысль о том,

Не ангел ли с забытым другом
Вновь повидаться захотел,
Сюда украдкой слетел
И о былом ему пропел,
Чтоб усладить его мученье?..

Песня возвращает чувства принадлежности к божественному миру, предполагает присутствие Ангела как друга (потерянная коммуникация как рай), который «о былом ему пропел», связывая Демона вновь с пространством, откуда он изгнан. Прошлое (потерянное, а песней восстановленное в памяти) и будущее (проявляющееся как ориентированность на любовь, которой предстоит исполниться) закрывает минуту настоящего в своих пределах в смысле «в первый раз»:

Тоску любви, ее волненье
Постигнул Демон в первый раз;

В хронотопе первой любви и первого свидания с первой подругой (ср. «Подруга первая моя», 10-ая строфа) открывается для Демона обновление души, воскресение в перспективе синтеза:

Тебе принес я в умиление
Молитву тихую любви,
Земное первое мученье
И слезы первые мои.

Слитность земного и божественного для Демона воплощается в образе Тамары:

Ты возратить могла бы словом.
Твоей любви святым покровом
Одетый, я предстал бы там,
Как новый ангел в блеске новом;

Но опыт, переживаемый с Тамарой должен быть земным, человеческим, и поэтому становится главным атрибутом любовной диспозиции души та песня, которая «<...> была нежна, / Как будто для земли она / Была на небе сложена!». Такое определение созвучно словам вновь появляющегося перед Демоном Ангела, объясняющего ему, почему он унесет от него Тамару. Посмотрим еще раз на уже процитированное сообщение о душах, подобных Тамаре:

Творец из лучшего эфира
Соткал живые струны их,
Они не созданы для мира,
И мир был создан не для них!

В данном месте действия поэмы, когда Тамара уже ответила на любовь Демона и умерла в его объятиях, сообщение, что «Она страдала и любила – / И рай открылся для любви!» приобретает свой комплексный смысл в более широком контексте семантизации любви Демона к Тамаре. Такая семантизация ведь тоже связана с музыкой как метафорой, звуки-слезы катятся из глаз благодаря «стройному бряцанью» струн чингура. Эта метафорическая модель возникновения любви Демона, а позже упоминание Ангелом Бога в роли творца живых струн души Тамары взаимосвязаны.

Неужели Тамара является одной из душ, которые «не созданы для мира, / И мир был создан не для них»? В сети эквивалентностей все может прозвучать наоборот – песня, слагающаяся из льющих звуков «была нежна, / Как будто для земли она / Была на небе сложена».

В широком поэтическом дискурсивном пространстве лермонтовского «Демона» музыка любви, готовность любить и слезы душевных звуков определяются как божественное творение, которое, однако, не существовало бы без Демона, который в поэме из потерянного «счастливого первенца творенья», через свой душевный кризис в своей изоляции ото всех сфер мироздания, становится способным сам соткать живые струны своей души вместе с Тамарой, творя для них обоих первую любовь и первую истинную встречу разных сфер мироздания.¹² В этой любви на мгновение два субъекта как литературные персонажи

¹² Толкование «небесных звуков» как песни и молитвы в лермонтовской поэзии, в своей связи с пространством, «где происходит благослужение, в котором участвует все мироздание, все

способны объединиться в таком общем переживании, благодаря которому Демон становится истинным медиатором между адом (изгнанничество и одиночество) и раем (общение) на земле. Тем самым, он способен связать и хронотопы, в которых прошлое и будущее на мгновение могут слиться. Путь к такому объединению, синтезу очень длинный, а опыт дается на мгновение. Несмотря на всю схожесть и эквивалентность, на все взаимопроецирования компонентов душевного и духовного человеческого переживания быта – внушает лермонтовский текст – субъект переживания должен постоянно сталкиваться с состоянием *«розно жить» с другим* (постоянный акт разъединения). «Не жить, как ты, мне стало больно, / И страшно – розно жить с тобой.» – говорит Демон, умоляя о понимании и любви к нему Тамары. К этому же кругу идей принадлежат и слова: «И вечность дам тебе за миг; / В любви, как в злобе, верь, Тамара». Одно возможное прочтение – это дать Тамаре вечность сосуществования с Демоном в другой онтологической плоскости. А другое – то, что реализуется в сюжете: на смену ценности одного мига следует вечность исчезновения земного счастья («Надежд погибших и страстей / Несокрушимый мавзолей!..).

Две разные перспективы приводятся и сочетаются также в двух отдельных описаниях мгновенного исполнения любви Демона и Тамары и смерти Тамары. Как обычно в поэме, сначала получаем аксиологическую логику объяснения:

Могучий взор смотрел ей в очи!
Он жег ее. Во мраке ночи
Над нею прямо он сверкал,
Неотразимый, как кинжал,
Увы! злой дух торжествовал!
Смертельный яд его лобзанья
Мгновенно в грудь ее проник.
Мучительный ужасный крик.

Сверкание взора, неотразимость контакта с кинжалом, импликация капли яда в лобзании, тематизация мгновенности проникновения в грудь и крик – все это элементы моментальности, ради которой приносится в жертву продолжительность жизни. В ущерб целостной жизни приобретается момент, а в ценностной перспективе это определяется отрицательно. Тем не менее, уже то продолжение, которое принадлежит указанной первичной оценочной позиции, нарушает аутентичность аксиологического определения:

Ночное возмутил молчанье.
В нем было все: любовь, страданье,
Упрек с последнею мольбой
И безнадежное прощанье –
Прощанье с жизнью молодой,
<...>

сотворенное Богом», значит максимальное душевное и духовное общение в мире [Видмарович 2014, ср. толкование релевантного места в «Демоне»: Манн 1976: 225].



Кажется, минута принесла Тамаре то *все земное*, которое было обещано ей Демоном («Я дам тебе все, все земное – / Люби меня!...»). Сфера полноты включает в себя любовь и страдание, упрек, мольбу, безнадежность, прощение – полное переживание и полную потерю возможности земного продолжения отмеченной минуты. В двенадцатой строфе второй части именно в этом духе перекодируется первая оценка исполнения любви и смерти в кругозоре сторожа, бродящего возле кельи:

И сквозь окрестное молчанье,
Ему казалось, слышал он
Двух уст согласное лобзанье,
Минутный крик и слабый стон.

Хотя эта вторая семантическая позиция также позволяет толкование оценочного определения события (продолжение через темы сомнения и злого духа), нарушение молчания, коннотированное мотивом прекращения его бряцанием чингура и выражением сущности любовной диспозиции души Демона и Тамары, проливает совсем иной свет на фрагмент. Он тогда читается как выражение высшего момента согласования двух разрозненных субъектов переживания, которые на минуту исполняют свою любовь, понимаемую Лермонтовым как возможность объединения разных компонентов, сфер и носителей опыта мироздания *hic et nunc*, в действительной реальности возможности интеграции, т.е. существования. В этом смысле Ангел не прав. То, что переживают Тамара и Демон, представляет собою опыт для этой земли. Опыт «созда<н> для мира» и «мир был создан» именно для данных литературных персонажей, точнее для тех, кто сам способен сотворить для себя и для другого первое, новое, уникальное переживание, которое все же, хотя и только в рамках улетающей жизни, объединяет разъединенные компоненты мира и индивидуальное человеческое достижение экзистенциального опыта.

Библиография

- ВАЙСКОПФ, М. [VAISKOPF, M.] 2012. Влюбленный демиург. Метафизика и эротика русского романтизма. М.: Новое литературное обозрение [The Demiurge in Love. Metaphysics and Eroticism of Russian Romanticism. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie].
- ВИДМАРОВИЧ, Н. П. [VIDMAROVIČ N. P.] 2014: Небесные звуки стихотворных молитв М. Ю. Лермонтова // Лермонтовские чтения – 2013. Лермонтов: музыка и кинематография. Сборник статей / Комитет по культуре Санкт-Петербурга, Санкт-Петербург: «Лики России» [The heavenly music of Mikhail Lermontov's poetical prayers. // Lermontov Readings – 2013. Lermontov: Music and the cinema. A collection of papers. / The Committee on Culture of St. Petersburg. St. Peterburg: Liki Rossii (Images of Russia)] 45–55.



- ЖУРАВЛЕВА, А. И. [ŽURAVLEVA, A. I.] 2014: Поэма «Демон» // Богатырев, Д.К. (отв. ред.), Савинков, С.В., Исупов, К.Г. (сост.). М.Ю. Лермонтов. Личность и идейно-художественное наследие в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей. Антология. Т. 2. Санкт-Петербург: Издательство Русской христианской гуманитарной академии [Bogatyrev, D.K. (ed.-in-chief), Savinkov, S.V., Isupov, K.G. (eds.). M. Ū. Lermontov. Personality and artistic ideological heritage in the assessments of domestic and foreign researchers and thinkers. Anthology. Vol. 2. St. Petersburg: Izd. Russkoj hristianskoj gumanitarnoj akademii] 855–869.
- ЛЕРМОНТОВ, М. Ю. [LERMONTOV, M. Ū.] «Демон» [The Demon] 2024: <http://lermontov-lit.ru/lermontov/text/demon/demon.htm> (Дата обращения: 1. 02. 2024).
- ЛОТМАН, Ū. М. [LOTMAN, Ū. M.] 1995: Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста // Лотман Ю.М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. Санкт-Петербург [Pushkin’s novel in verse “Eugene Onegin”: Special course. Introductory lectures to text study // Lotman, Ū.M. Puškin: The biography of the writer; Papers and notes, 1960–1990; “Eugene Onegin”: Commentaries. St. Petersburg] 393–462.
- МАНН, Ю. В. [MANN, Ū. V.] 1976: «Демон» // Поэтика русского романтизма. Москва: Наука [“The Demon” // The Poetics of Russian Romanticism] 213–232.
- ПУЛЬХРИТУДОВА, Е. [PUL’HRITUDOVA E.] 1964: “Демон” как философская поэма // Творчество М. Ю. Лермонтова: 150 лет со дня рождения, 1814–1964. Москва: Наука [“The Demon” as a philosophical poem // M. Ū. Lermontov’s oeuvre: 150th birthday, 1814–1964. Moscow: Nauka] 76–105.
- ПУШКИН, А. С. [PUŠKIN, A. S.] 2024: «Евгений Онегин».
<https://rvb.ru/pushkin/01text/04onegin/01onegin/0836.htm> (Дата обращения: 1. 02. 2024).
- РОДНЯНСКАЯ, И.Б. [RODNĀNSKĀĀ, I. B.] 1981: Демон ускользящий // Вопросы литературы [Elusive Demon // Voprosy literatury] No. 5: 140–163.
- СОКОЛОВА, Т. В. [SOKOLOVA T. V.] 2015: «Дух изгнания»: вариации одного мотива в поэмах Лермонтова и Альфреда де Виньи («Демон» и «Элоа») // Виrolайнен М.Н., Карпов А.А. (ред.) Мир Лермонтова, Санкт-Петербург: Скрипториум [“Spirit of exile”: variations of one motif in the poems of Lermontov and Alfred de Vigny (“Demon” and “Eloa”) // Virolajnen, M.N., Karpov, A.A. (eds.) Lermontov’s world, St. Petersburg: Skriptorium] 291–305.
- УСОВА, Н. В. [USOVA, N. V.] 2020: Имена и контрапункты поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон» [Names and counterpoints of M.Ū. Lermontov’s poem “The Demon”]. Russian Language Studies 18 (2): 181–194. <http://dx.doi.org/10.22363/2618-8163-2020-18-2-181-194> (Дата обращения: 15. 03. 2024).
- ХАЙНАДИ З. [HAJNÁDY Z.] 2018: Фрагментарная целостность. Роман «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 8, Литературоведение [Fragmented totality. M.Ū. Lermontov’s novel A Hero of our Time. Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. 8, Literaturovedenie]. №.1 (17) 5–14.
- ЭЙХЕНБАУМ Б.М. [ĖJHENBAUM B.M.] 1961: Статьи о Лермонтове. Москва–Ленинград: Издательство Академии наук СССР [Articles on Lermontov. Moscow–Leningrad: Publishing house Akademii nauk SSSR].
- ALLEN E. Ch. 2007: A Fallen Idol is Still a God. Lermontov and the quanderies of cultural transition. Stanford: Stanford University Press.



- BLANK K. 2007: The Rabbit and The Duck: Antinomic unity in Dostoevskij, the Russian religious tradition, and Mikhail Bakhtin // *Studies in East European Thought* 59: 21–37. <https://doi.org/10.1007/s11212-007-9019-6>.
- CZUMFT R. 2022: A démon Puskin és Lermontov műveiben. Doktori szigorlati tanulmány. Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Irodalomtudományi Doktori Iskola. Kézirat [The demon in Pushkin's and Lermontov's works. A paper written for the complex exam taken at ELTE Doctoral School of Literary Studies. A manuscript].
- HAJNÁDY Z. 2021: Szakrális és démonikus nőalakok orosz poétikai kontextusban // *A női dimenzió [Sacred and demonic female figures in Russian poetic context // The Female Dimension – Femme Harmonie]*. Vol. 1. No. 1: 64–76. DOI: 10.55344/andfh.2101064 (Дата обращения: 15. 03. 2024).
- KOCSIS G. 2015: Csábítás és bukás Lermontov Démon című poémájában [Seduction and fall in Lermontov's Demon] // Hegedűs I, Janurik Sz., Laczházi A. (eds.), *Szlávok és magyarok. Köszöntő könyv Zoltán András 65. születésnapjára (Olvasatok) [Slaves and Hungarians. A Festschrift for András Zoltán's 65th birthday. (Readings)]*. Budapest: Robinco Nyomda.
- KROÓ K. 2024: A lélek hangjának megszólalása Lermontov „Tamara” című balladájában (kitekintéssel A Démon című poémára) [The speaking of the voice of the soul in Lermontov's ballad “Tamara” (with a view to Lermontov's Demon)] // Friedrich, J., Gárdos, B., Komáromy, Zs., Szlukovényi K. (eds.) *Fogalmazás kérdése. Írások Ferencz Győző 70. születésnapjára / [A Question of Phrasing. Writings for Győző Ferencz on His 70th Birthday]*. Budapest, ELTE BTK, Anglisztika Tanszék, 164–175.
- REID R. 1982: Lermontov's Demon: A Question of Identity // *The Slavonic and East European Review*. Vol. 60, No. 2 (Apr.) 189–210.

Каталин КРОО
Университет им. Лоранда Этвеша
Будапешт, Венгрия
katalinkroo@gmail.com
ORCID: 0000-0001-8318-6856



Дмитрий РОМАНОВ

ПОВЕСТЬ «ДЕТСТВО» КАК НАЧАЛО
ЛИНГВОПОЭТИЧЕСКИХ ИСКАНИЙ ЛЬВА ТОЛСТОГО

The story *Childhood* as the beginning
of Leo Tolstoy's linguopoeitic search

Abstract

The article discusses the most indicative linguistic and poetic techniques for Leo Tolstoy's story *Childhood*. Linguistic poetics is understood in a broad sense: with the inclusion of not only linguistic units themselves, but also compositional characteristics, stable plot moves, details of subject expressiveness, and effects on the reader. The evolution of the studied techniques in Tolstoy's further work is traced.

Keywords: *literary text, composition, detail, vocabulary, consciousness, focus, prospection, retrospection.*

Введение

Повесть Л.Н. Толстого «Детство» – одно из первых в истории отечественной литературы произведений, посвященных отображению образа мира ребенка. Это произведение «новаторское» и «отправное» в нескольких смыслах этих слов. Оно заложило основу большой литературной традиции восприятия бытия глазами ребенка, причем это касается не столько тематики текста, сколько его лингвопоэтики, т.е. особого ракурса изображения, особого подбора языковых средств, особой смены композиционных блоков, особого движения точек зрения и т.д. Именно от толстовского текста берут отсчет произведения «детского цикла» Н.Г. Гарина-Михайловского, А.Н. Толстого, А.М. Горького, В.П. Катаева и др. В творчестве самого Л.Н. Толстого «Детство» также является истоком многих дальнейших линий художественного развития. Говоря метафорически, «Детство» – это своего рода «проба пера» будущего великого писателя. В первую очередь сказанное касается большинства тем, которые затем будут развиваться в крупных толстовских жанрах: жизнь помещного дворянства, нравы столичных аристократических кругов, семейная тема, тема духовных поисков героев, изображение простонародной жизни, вопросы истинной и ложной веры и т.д.

«Детство» – то произведение, к которому Л.Н. Толстой обращался в разные периоды своей жизни как к своеобразному краткому, но емкому «конспекту» своих важнейших идей и начинаний, – «конспекту» энергичному, молодому, сделанному автором, перед которым только открывалось большое творческое время.



«Детство» – первое крупное литературное творение Толстого, создание неопытного гения, но именно его Толстой помнил в мельчайших деталях долгие годы. Даже тогда, когда он захотел (или сделал вид, что захотел) отречься от своих зрелых романов – после «перелома» 1870-х гг. – «Детство» все равно оставалось в поле его зрения. В воспоминаниях, написанных в 1902–1903 гг., Л.Н. Толстой несколько раз обращается к тексту повести «Детство», где отразились существенные для его мировоззрения наблюдения над временем и людьми.

В данной работе мы постараемся обратить внимание на те лингвопоэтические особенности повести «Детство», которые затем «отзовутся» в других произведениях Л.Н. Толстого и которые, таким образом, можно считать для него показательными.

Основная часть

Как уже отмечалось, особенностью «Детства» является специфический ракурс изображения мира – посредством сознания и через сознание ребенка. Разумеется, во многом такой подход стал возможен благодаря автобиографичности произведения, которое, следовательно, в определенном смысле представляло реконструкцию детского сознания самого автора, находившегося во время написания текста в достаточно молодом возрасте (Л.Н. Толстому не было еще и двадцати пяти лет) и не забывшего своего детского мироощущения. В свои семьдесят пять лет Л.Н. Толстой, например, указывал на то, что многие герои «Детства» имеют реальных прототипов, и один из них – Карл Иванович: «Немца нашего учителя Федора Ивановича Рёсселя я описал, как умел подробно, в «Детстве» под именем Карла Ивановича. И его история, и его фигуры, и его наивные счеты – все это действительно так было» [Толстой 1964: 444].

Вместе с тем нужно подчеркнуть, что повесть, автобиографичная во многом (особенно в деталях предметного мира и событийных фрагментах), в целом представляет собой текст, созданный по законам художественного вымысла, а не по мемуарным правилам исчерпывающей достоверности. Следовательно, Л.Н. Толстой моделирует, а не воспроизводит, творчески создает, а не просто вспоминает детское ощущение мира. Именно поэтому произведение получило такой горячий отклик и до настоящего времени остается одним из самых читаемых творений Толстого.

«Детство» обладает особой динамичностью повествования, достигаемой в том числе за счет употребления большого числа глагольной и отглагольной лексики. Именно глаголы чаще всего становятся смысловыми центрами высказывания. «Калейдоскоп мира» в сознании Николеньки – активный, движущийся. По сути, почти любой композиционный фрагмент «Детства» можно представить как своеобразный конспект, включающий только глагольные лексемы. Например, начало первой главы произведения, содержащее рассказ о взаимоотношениях Николеньки и его учителя Карла Ивановича, вполне укладывается в три ключевых глагола: *разбудил*, *напугал*, *мучит*. Впоследствии мы, конечно, узнаем, что ребенок на самом деле очень любит своего учителя и сочувствует ему, т. е. в каждом следующем композиционном блоке будут уже



другие ключевые глаголы. В частности, в этой же главе, когда становится понятно, что герой жалеет своего одинокого и лишенного семьи учителя, ключевыми становятся глаголы с отрицанием *не замечает, не приласкает*.

Сознание ребенка воспроизводится Л.Н. Толстым в противоречивом единстве, в быстрой смене противоположных эмоций, чувств и переживаний. В той же первой главе Николенька практически без пауз переходит от *возбуждения и страха к слезам и расстройству*, а затем к *ощущению гармоничности августовского утра*. Справедливо замечание В.Б. Шкловского: «Толстой в самом начале своего пути занялся анализом того, что в современной западной литературе называется «поток сознания». Сознание бралось в противоречии его элементов» [ШКЛОВСКИЙ 1966: 269].

Мир в сознании ребенка воспроизведен Толстым с такой детализацией, которая почти равнозначна дневниковой записи наблюдения за самим собой. Особенность изображаемого состоит в том, что даже если это и собственные впечатления, то впечатления из достаточно отдаленного времени. Это внутренний парадокс смены фокусов восприятия: взрослый не просто вспоминает, что было в его детстве, а становится ребенком. Например, так изображены детские грезы, совмещающие мнимое и реальное. Говоря о восприятии фортепианной игры маменьки, взрослый герой (это его зрительный фокус) как бы констатирует, что переходит в некий иной мир, неподвластный рассудку и простому чувству, но хорошо знакомый с детства: «Чувство это было похоже на воспоминание; но воспоминание чего? казалось, что вспоминаешь то, чего никогда не было» [ТОЛСТОЙ 1960: 48].

Л.Н. Толстой дает достаточно точные определения многим феноменам детской психики, главная характеристика которой зыбкость и неустойчивость. В частности, герой говорит, что многие страницы прошлого подернуты для него «слезами воображения»: это метафорическое определение точно отражает расплывчатость, нечеткость детских впечатлений. Именно так Николенька Иртеньев воспринимает свою мать. В данном случае «Детство» не автобиографично, поскольку сам Толстой лишился матери в полтора года, а потому не мог общаться с ней, как его герой. Однако личный опыт Л.Н. Толстого в данных композиционных фрагментах, конечно, задействуется. Можно сравнить соответствующие композиционные части «Детства» и воспоминаний Толстого, написанных в старости. Так, на страницах «Детства» читаем: «Когда я стараюсь вспомнить матушку такую, какую она была в это время, мне представляются только ее карие глаза, выражающие всегда одинаковую доброту и любовь, родинка на шее ..., сшитый белый воротничок, нежная сухая рука, которая так часто меня ласкала и которую я так часто целовал; но общее выражение ускользает от меня» [ТОЛСТОЙ 1960: 23]. В воспоминаниях же Толстой передает то же чувственное состояние, но только без внешней детализации: «Матери своей я совершенно не помню. <...> По странной случайности не осталось ни одного ее портрета, так что как реальное физическое существо я не могу себе представить ее. Я отчасти рад этому, потому что в представлении



моем о ней есть только ее духовный облик, и все, что я знаю о ней, все прекрасно...» [ТОЛСТОЙ 1964: 418].

Если мать для главного героя олицетворена неким целостным чувственным образом-впечатлением и рассказ о ней всегда сопровождается передачей эмоциональной картины, описанием душевных переживаний, то отец, наоборот, представлен во множестве конкретных жизненных деталей, бытовых подробностей, в реальном физическом облике, внешних чертах поведения. Одна из важных деталей, присутствующих в изображении отца, – его рука, которая словно бы направляет героя на пути его вхождения в мир. Рука эта одновременно заботливая и властная, поощряющая и строгая. В повести «Детство» эта внешняя деталь образа отца впервые возникает, когда Николенька случайно узнает о предполагаемой отставке Карла Ивановича, читая на конверте в кабинете отца фамилию учителя и догадываясь о том, что в этом конверте последнее вознаграждение наставнику. Отец не хотел, чтобы ребенок этого знал. Далее следует такой комментарий (интересующая нас внешняя деталь выделена курсивом): «Должно быть, заметив, что я прочел то, чего мне знать не нужно, папа *положил мне руку на плечо и легким движением показал направление прочь от стола*. Я не понял, ласка ли это, или замечание, на всякий же случай поцеловал *большую жилистую руку*, которая лежала на моем плече» [ТОЛСТОЙ 1960: 26]. Эта конкретная черта облика отца в «Детстве» автобиографична. Спустя пятьдесят лет в своих воспоминаниях Л.Н. Толстой воспроизведет ее прототип: «Я восхищаюсь добротой отца и, прощаясь с ним, с особой нежностью целую его белую *жилистую руку*. Я очень любил отца, но не знал еще, как сильна была эта моя любовь к нему, до тех пор, пока он не умер» [ТОЛСТОЙ 1964: 430].

Нужно заметить, что в конкретизации внешнего облика героев рука у Л.Н. Толстого всегда играет важную роль. Эта лингвопоэтическая особенность скажется затем в изображении *белой пухлой руки* Наполеона в «Войне и мире», *натруженных рук* Левина в «Анне Карениной» и еще не один раз в толстовском творчестве. Впервые же эта деталь опробуется именно в «Детстве». Приказчик Яков Михайлов изображается здесь преимущественно посредством движения его рук и пальцев: «Чем больше горячился папа, тем быстрее двигались пальцы, и, наоборот, когда папа замолкал, пальцы останавливались; но когда Яков сам начинал говорить, пальцы приходили в сильнейшее беспокойство и отчаянно прыгали в разные стороны» [ТОЛСТОЙ 1960: 25]. Внешне спокойный, исполненный хладнокровия приказчик закладывает руки за пояс, однако его сметливость и плутоватость «просвечивают» в мелкой портретной детали: «Яков помолчал несколько секунд; потом вдруг *пальцы его завертелись с усиленной быстротой*, и он, переменив выражение послушного тупоумия ... подвинул к себе счеты и начал говорить» [ТОЛСТОЙ 1960: 26]. Уже в молодые годы писатель понял, что «характеристика персонажа останется в памяти читателя только в том случае, если ее подкрепить жестом или выразительной репликой...» [ШКЕРИН 1965: 209].

Детализация внешнего облика в восприятии ребенка гораздо более подробна, чем у взрослого человека. За каждым движением, казалось бы, самым



простым, стоит для него некая черта внутреннего мира человека. Можно утверждать, такой подход к деталям внешности (не только в восприятии ребенка, но и в любой значимой точке зрения текста) составляет заметное своеобразие лингвопоэтики Л.Н. Толстого. О «говорящих» внешних деталях применительно к зрелым романам Толстого не раз писали критики и филологи. В «Детстве» это многократно повторяется и оттачивается. Тому же Якову, о котором говорилось выше, была характерна нервическая привычка подергивать плечом, а сестре главного героя, как и многим девочкам в определенном возрасте, свойственно особое движение плеча, посредством которого они поправляют сдвинувшуюся горловину платья, что видится главному герою очень трогательным. Именно такая детализация – реалистично-достоверная, психологически нагруженная и сопровождаемая особыми чувствами (по принципу «мелочности и генерализации» [ЖИВОЛУПОВА 2021: 25]) – создает неповторимую атмосферу толстовского произведения.

Речь героев Толстого не просто социально детерминирована, что свойственно любому реалистическому художественному произведению, но и снабжена большим количеством сугубо индивидуальных лексических и синтаксических единиц, которые выделяют именно этого героя из ряда других. Писатель любит присваивать героям речевые опознавательные знаки. В последующем творчестве Толстой будет все более оттачивать и акцентировать этот лингвопоэтический прием. Вспомним, например, присловье *Чистое дело марш!* у дядюшки из «Войны и мира», образные «словечки» *навынтараты* и *образуется* у старого слуги Матвея из «Анны Карениной». В «Детстве» Толстой как бы «нащупывает» этот прием. В частности, когда Карл Иванович сердится, у него появляется такая запоминающаяся читателю речевая единица: «Карл Иванович рассердился, поставил меня на колени, твердил, что это упрямство, *кукольная комедия* (это было любимое его слово), угрожал линейкой и требовал, чтобы я просил прощения...» [ТОЛСТОЙ 1960: 29].

К числу заметных речевых особенностей героев Толстого на протяжении всего творчества относится употребление в речи иноязычных слов и в целом – переход с одного языка на другой. Соотношение «свое-чужое» в языке персонажей для Толстого весьма показательно. Данная лингвопоэтическая особенность также начала разрабатываться в повести «Детство». Причем уже здесь она приобрела видимую значимость для автора и читателя. В частности, княгиня Корнакова, приехавшая поздравлять бабушку главного героя с именинами, изображается с явной антипатией и, как следствие, говорит преимущественно на французском языке. Бабушка же, явно ею недовольная, посредством перехода с одного языка на другой дает понять ей свое негативное отношение. В тексте присутствует, например, такое замечание: «...я заметил, что бабушка была ею недовольно: она как-то особенно поднимала брови, слушая ее рассказ... и, *отвечая по-русски на французскую речь княгини*, она сказала, особенно растягивая свои слова: «Очень вам благодарна, моя милая...»» [ТОЛСТОЙ 1960: 71]. Через некоторое время, уже успокоенная и благодушная, бабушка меняет свою «языковую политику»: «...бабушка смягчилась, стала



говорить с ней по-французски, перестала называть ее *вы, моя милая* и пригласила приехать к нам вечером...» [ТОЛСТОЙ 1960: 74].

Прием языкового перехода, проиллюстрированный выше, станет для Толстого впоследствии весьма важной характеристикой героев. Вспомним, например, Марию Дмитриевну Ахросимову из «Войны и мира», которая почти всегда говорит по-русски и вызывает явную симпатию автора и читателей, а прямо противоположную характеристику – в речи и авторском отношении – имеет, например, Анна Павловна Шерер. Общеизвестно, что сам Толстой впоследствии (в азбучных рассказах и русских «Книгах для чтения») вообще отказался от иноязычных вставок и стремился минимизировать количество иностранных слов. Писатель пришел к заключению: «Язык – и это главное – есть лучший поэтический регулятор. Захоти сказать лишнее, напыщенное, болезненное – язык не позволит...» [ЭЙХЕНБАУМ 1974: 70].

Ребенка окружает не только человеческий, но и природный мир. Большую роль в произведениях Толстого всегда играют живущие рядом с человеком и преданные ему животные. Так, в «Детстве» не раз упоминается любимая борзая собака отца Милка, с которой Николенька при отъезде в Москву прощается как с человеком. Следует указать, что и эта деталь автобиографична. Из своего личного детского опыта Толстой заимствовал образ этой слегка избалованной, но очень умной питомицы его отца. В воспоминаниях находим такой фрагмент, изображающий вечер в комнате бабушки Толстого Пелагеи Николаевны: «На креслах сидят тетушки, и одна из них читает вслух. На одном из кресел, продавив в нем себе ямку, лежит чернопегая хортая Милка, любимая резвая собака отца, с прекрасными черными глазами» [ТОЛСТОЙ 1964: 429].

Сцены охоты с участием собак – интереснейшие композиционные фрагменты многих крупных толстовских произведений. Есть они и в «Войне и мире», и в «Анне Карениной», и во многих толстовских повестях. В «Детстве» этот лингвопоэтический фрагмент уже выступает в специфическом, присущем только Толстому оформлении. Николенька вместе с серой мохнатой гончей Жираном замирает на опушке и ожидает зайца с такими же чувствами, с каким впоследствии Николай Ростов вместе со своим Караем будет ожидать волка в «Войне и мире» (это чувство неодолимого, страстного желания, чтобы зверь вышел именно на него). Единение, которое испытывают люди и собаки во время охоты, Толстому, видимо, было понятно и дорого, поэтому оно воспроизводится им достаточно регулярно (такой фрагмент есть даже в «Русских книгах для чтения» – в рассказах о Бульке). Именно поэтому ожидание самого решительного момента в сценах охоты – появления зверя – Толстым передается как бы в сознании одновременно и человека, и животного.

В целом же, картины охоты в «Детстве» и, например, в «Войне и мире» имеют как сходные, так и отличительные черты. Отличия носят преимущественно содержательный (фабульный) характер, а сходства – характер текстоорганизующий, лингвопоэтический, композиционный. Главное отличие в том, что одна охота летняя, а другая осенняя. Иртеньевы охотятся на зайцев, а Ростовы – на волков и лис. Роднит же их почти одинаковая сценарность,



последовательность происходящего «большого спектакля», включающего много обязательных действий, ритуалов и т.д. В изображении охоты у Толстого сходны действующие лица и их расстановка: дворяне-хозяева, их гости и соседи, крепостные, ответственные за охоту (доезжачие, ловчие и др.). Толстой изображает доезжачих по единой психологической схеме: это люди суровые, решительные, бесшабашные и азартные до такой степени, что способны в минуты особого напряжения не посчитаться даже с тем, что перед ними находится хозяин. Вспомним Данилу из «Войны и мира», который осмеливается ругаться на графа Илью Андреевича Ростова, который называет своего крепостного «суровым» и даже робеет перед ним. В «Детстве» своеобразным аналогом Данилы является доезжачий Турка. Он почти не слушает наставления хозяина, потому что «все делает по-своему». На поспешность барчука, который не сдержал собаки, а потому упустил зайца, он реагирует с видимой досадой: «Он [Турка] видел мою ошибку ... и, презрительно взглянув на меня, сказал только: «Эх, барин!» Но надо знать, как это было сказано! Мне было бы легче, ежели бы он, как зайца, повесил на седло» [ТОЛСТОЙ 1960: 42].

У Николеньки Иртеньева в минуту охоты уже намечаются те чувства, которые затем в полной мере подробно и детально будут представлены у Николая Ростова в аналогичный момент. В «Детстве» Толстой как бы «намечает» этот лингвопоэтический сценарный ход повествования (предельное напряжение): «Вперив глаза в опушку, я бессмысленно улыбался; пот катился с меня градом, и хотя капли его, сбегая по подбородку, щекотали меня, я не вытирал их. Мне казалось, что не может быть решительнее этой минуты» [ТОЛСТОЙ 1960: 41]. В «Войне и мире» последняя фраза приведенного отрывка разовьется у Толстого до целой психологической сцены, когда Николай Ростов будет обращаться к богу с мольбой, чтобы матерый выбежал именно на него и его Карая.

Здесь же писатель опробует и лексический состав своих охотничьих сцен, обильно снабженных многими специфическими охотничьими терминами. Уже в «Детстве» появляются выражения вроде *гончие варили варом, я не выдержал* (в значении 'не сдержал собаку'), *отбили зайца* и т.п., которых в будущих произведениях Толстого станет намного больше.

Искренность героя, который ищет причины каких-то собственных беспокоящих его поступков и не находит их, передана писателем весьма точно. Такие психологические фрагменты составляет весомую часть композиции повести. Например, сочиняя поздравительное стихотворение бабушке, герой написал, что любит ее *как родную мать*. Подобное невольное лицемерие его явно смущает, но объяснить, почему он так поступил, Николенька не в состоянии. Та чистота внутреннего мира, о которой применительно к толстовскому герою писал Чернышевский, не дает ему при этом оставаться спокойным: «Зачем я написал: *как родную мать*? ее ведь здесь нет, так и не нужно было поминать ее; правда, я бабушку люблю, уважаю, но все она не то ... зачем я написал это, зачем я солгал? Положим, это стихи, да все-таки не нужно было» [ТОЛСТОЙ 1960: 66]. Вполне очевидно, что «читатель, благодаря Толстому, впервые видит мир человеческой



души в его неоднородности: зыбкий и подвижный, в сложных внутренних переходах, в постоянном борении и противоречиях» [МАЙМИН 1978: 28].

Разумеется, Толстой изображает разные, с точки зрения строгой нравственной оценки, поступки своего героя, но непритворность чувства при этом всегда доминирует. Например, желание казаться красивым пересиливает физическое неудобство и заставляет героя трогательно лукавить, когда он примеряет новое платье: «Хотя мне было очень узко и неловко в новом платье, я скрыл это от всех, сказал, что, напротив, мне очень покойно и что ежели есть недостаток в этом платье, то только тот, что оно немножко просторно» [ТОЛСТОЙ 1960: 67].

«Детство» выстроено с применением двух фокусов зрения героя-нарратора: периода детства и периода написания самого текста, т.е. более позднего времени. Эти фокусы то разводятся, то совмещаются Толстым в различных комбинациях и количественных пропорциях. За позицией мальчика всегда может встать взрослый герой. И наоборот, в размышления с позиции взрослого нарратора, может в любой момент вклиниться ребенок. Так, в рассуждениях об отце в десятой главе, названной «Что за человек был мой отец?», безусловно, доминирует взгляд взрослого человека. Ясно, что осознание вынесенных из детства деталей отцовского поведения пришло к герою намного позже. Только ко взрослому могут прийти такие мысли, и только взрослый может так оформить (лексически и грамматически) свои размышления: «Он [отец] умел не только прослыть и быть человеком удачливым, но и нравиться всем без исключения – людям всех сословий и состояний», «Он знал ту крайнюю меру гордости и самонадеянности, которая, не оскорбляя других, возвышала его во мнении света», «Он говорил очень увлекательно, и эта способность, мне кажется, усиливала гибкость его правил» [ТОЛСТОЙ 1960: 46-48].

Соскальзывание с фокуса ребенка в фокус взрослого происходит как бы непроизвольно. Это создает своеобразие лингвопоэтики «Детства». Действительно, ребенок может многое запомнить, но полное понимание зафиксированного в памяти приходит лишь впоследствии. Многомерность человеческого сознания передается с помощью названной лингвопоэтической черты весьма точно.

Так же, как и отец, то есть с позиции взрослого человека изображается в повести и князь Иван Иванович. Его независимое положение в свете, его «блестящая, несколько тщеславная жизнь» осознаются таковыми лишь по прошествии времени. Но базируется это осознание на детских впечатлениях. Толстой этим подчеркивает, что детство – такой этап человеческой жизни, который не менее, а может быть, и более значим, чем все остальные ее этапы. В оценках Иртеньева-взрослого даются столь тонкие наблюдения Иртеньева-ребенка, которые позволяют поставить чуткость и наблюдательность на ту же высоту, где стоят мышление и анализ. Например, так можно расценить взрослое понимание тонко подмеченной в детстве внешней сухости поведения князя Ивана Ивановича (заметим, что сходные трактовки светского поведения затем будут введены в авторский нарратив «Войны и мира»): «Это происходило оттого, что, быв поставлен в такое положение, в котором он мог быть полезен многим, своею холодностью

он старался оградить себя от беспрестанных просьб и заискиваний людей, которые желали только воспользоваться его влиянием» [ТОЛСТОЙ 1960: 75].

Языковой стиль повести в силу того, что повествование ведется от первого лица, характеризуется явной лиричностью. Одна из глав произведения так и называется «Детство», и здесь сосредоточены наиболее характерные для лирического повествования языковые средства: циклы восклицательных и вопросительных предложений, тропы, деминутивы, слова с мелиоративной оценочностью и т.д. Заметим, что образность у Толстого достаточно сдержанная, а лиризм проявляется преимущественно «символикой деталей и отсутствием повествовательного тона» [ЭЙХЕНБАУМ 1974: 181]. Его стиль, складывание которого началось повестью «Детство», не отличается пышностью, торжественной красочностью и т.п., однако уместная и яркая выразительность вполне свойственна Толстому: достаточно прочесть в той же главе «Детство» композиционные фрагменты, изображающие общение Николеньки с матушкой. А завершается эта глава патетическим рядом риторических вопросительных структур, которые Толстой использовал впоследствии не слишком часто, а потому они приобретали особое звучание в тексте: «Где те горячие молитвы? где лучший дар, те чистые слезы умиления? <...> Неужели жизнь оставила такие тяжелые следы в моем сердце, что навеки отошли от меня слезы и восторги эти? Неужели остались одни воспоминания?» [ТОЛСТОЙ 1960: 64].

Показательной лингвопоэтической чертой «Детства» является использование ретроспективных и проспективных ходов в организации нарратива. Впоследствии Толстой будет использовать это в своих больших жанрах, о чем мы уже писали: [РОМАНОВ 2007]. Из-за того, что в тексте совмещаются два фокуса зрения героя, проспекция и ретроспекция особенно уместны и выразительны. Герой-взрослый возвращается воспоминаниями в прошлое; герой-ребенок неразрывно связан с осмыслением своих поступков и переживаний в будущем. Приведем по одному примеру проспекции и ретроспекции, которых в тексте достаточно много. Например, в главе «Гриша» после рассказа о молитве юродивого, глубоко впечатлившей героя-ребенка, возникает такой выразительный проспективный ход: «Много воды утекло с тех пор, много воспоминаний о былом потеряли для меня значение и стали смутными мечтами, даже и странник Гриша давно окончил свое последнее странствование; но впечатление, которое он произвел на меня, и чувства, которые возбудил, никогда не умрут в моей памяти» [ТОЛСТОЙ 1960: 53]. А в главе «Детство», где доминирует повествователь-взрослый, осмысливающий свое прошлое, возникает такой ретроспективный ход: «Набегавшись досыта, сидишь, бывало, за чайным столом, на своем высоком креслице; уже поздно, давно выпил свою чашку молока с сахаром, сон смыкает глаза, но не трогаешься с места, сидишь и слушаешь. И как не слушать? Матап говорит с кем-нибудь, и звуки голоса ее так сладки, так приветливы» [ТОЛСТОЙ 1960: 62].



Выводы

Разумеется, проанализированы далеко не все лингвопоэтические особенности повести «Детство», которые вошли затем в литературное творчество Толстого. Однако главную идею удалось доказать: повесть «Детство» представляет собой не только хронологически первое крупное произведение Льва Толстого, но и начальный этап его писательского мастерства, из которого затем он извлекал, развивая и совершенствуя, многие художественные подходы, лингвопоэтические приемы, формальные и содержательные принципы построения прозаического текста.

Библиография

- ВИНОГРАДОВ, В. В. [VINOGRADOV, V. V.] 1982: Очерки по истории русского литературного языка XVII – XIX веков. Москва: Высшая школа. [Essays on the history of the Russian literary language of the 17th – 19th centuries. Moscow: Vyššaâ škola].
- ЖИВОЛУПОВА, Н.В. [ŽIVOLUPOVA, N.V.] 2021: Русская литература: множественность смыслов. Нижний Новгород: Дятловы горы. [Russian literature: plurality of meanings. Nizhny Novgorod: Dâtlovy gory].
- МАЙМИН, Е.А [MAJMIN, E.A] 1978: Лев Толстой. Путь писателя. Москва: Наука. [Lev Tolstoy. The writer's path. Moscow: Nauka].
- РОМАНОВ, Д.А. [ROMANOV, D.A] 2007: Ретроспекция как композиционно-стилистический прием в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» // Русский язык в речевом существовании: Анализ и интерпретация. Материалы XXXIV–XXXVI Международных филологических конференций. Санкт-Петербург: СПбГУ [Retrospection as a compositional and stylistic device in the novel by L.N. Tolstoy «Anna Karenina» // Russkij âzyk v rečevom sušestvovanii: Analiz i interpretaciâ. Materialy XXXIV–XXXVI Meždunarodnyh filologičeskikh konferencij. Sankt-Peterburg: SPbGU] 7–16.
- ТОЛСТОЙ, Л.Н. [TOLSTOJ, L.N.] 1960: Детство // Толстой Л.Н. Собрание сочинений. В 20 т. Т. 1. Москва: Художественная литература [Childhood // Tolstoj L. N. Collected works. In 20 vol. Vol. 1. Moscow: Hudožestvennaâ literatura] 16–122.
- ТОЛСТОЙ, Л.Н. [TOLSTOJ, L.N.] 1964: Воспоминания // Толстой Л.Н. Собрание сочинений. В 20 т. Т. 14. Москва: Художественная литература [Memories // Tolstoy L.N. Collected works. In 20 vol. Vol. 14. Moscow: Hudožestvennaâ literatura] 414–476.
- ШКЕРИН, М.Р. [ŠKERIN, M.R.] 1965: О мастерстве писателей. Москва: Московский рабочий. [About the skill of writers. Moscow: Moskovskij rabočij].
- ШКЛОВСКИЙ, В.Б. [ŠKLOVSKIJ, V.B.] 1966: Повести о прозе. Размышления и разборы. Т. 2. Москва: Художественная литература. [Stories about prose. Reflections and analysis. Vol. 2. Moscow: Hudožestvennaâ literatura].
- ЭЙХЕНБАУМ, Б.М. [ËJHENBAUM, B.M.] 1974: Лев Толстой. Семидесятые годы. Ленинград: Художественная литература. [Lev Tolstoy. Seventies. Leningrad: Hudožestvennaâ literatura].

Дмитрий РОМАНОВ

Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого

Тула, Россия

kafus@rambler.ru

ORCID: 0000-0002-9650-3408



Ильдико РЕГЕЦИ

**СОПРИКОСНОВЕНИЕ РАССКАЗА А.П. ЧЕХОВА «ХОРОШИЕ ЛЮДИ»
С ИДЕОЛОГИЧЕСКОЙ ПОЗИЦИЕЙ И ПОЭТИЧЕСКОЙ УСТАНОВКОЙ
ПОЗДНИХ РАССКАЗОВ Л.Н. ТОЛСТОГО****The Relationship between *Excellent People*
by Chekhov and the Ideological Position and Artistic Attitude
in the Late Short Stories of Leo Tolstoy****Abstract**

In *Chekhov and His Prose* (first published in 1965), the author, Thomas G. Winner contends that the subject matters of a few of Chekhov's short stories written in the 1880s (such as «Хорошие люди» [*Excellent People*]) were created in the spirit of Leo Tolstoy, yet the one called «Несчастье» [*Misfortune*], written also in 1886, already marked the beginning of a series of texts that can be interpreted directly as "a light parody" of *Anna Karenina* (1873–1877) as well. The basic question posed here concerns whether there is really a significant difference that can be observed between the above two works and whether they reveal this sharp difference in the reception of Tolstoyan ideas that Winner's monograph suggests. The paper seeks to answer this query on the basis of the interpretation of *Excellent People* and the textual representation of the issue of goodness. In this analysis, particular attention is given to the way in which Tolstoy's ideas are represented and to the author's poetic choices that bring the text close to Tolstoy's late short stories.

Keywords: *the good, the bad, writership, one-sidedness, incompleteness*

Личные встречи Л.Н. Толстого и А.П. Чехова достаточно хорошо задокументированы: визуальная память (фотографии) и воспоминания окружающей среды авторов одинаково свидетельствуют потомкам о том, что писатели искали возможность смены идей. Из дневников и личных писем авторов мы имеем представление и о том, насколько внимательно они следили за художественным творчеством друг друга, вдохновенно читая, или наоборот, полемизируя с произведениями и мировоззренческими идеями друг друга. Кроме того, Чехов был озабочен также распространившимся в восьмидесятые годы учением Толстого, которое оказало огромное влияние на русскую и европейскую интеллигенцию.

Взаимоотношение произведений Толстого и Чехова давно привлекает внимание исследователей. Уже в начале семидесятых годов XX века монография Г.П. Бердникова «А.П. Чехов: идейные и творческие искания» уделяет особое внимание связям Чехова с русской литературой XIX-го века. Кроме произведений М.Е. Салтыкова-Щедрина, М.В. Гаршина, В.Ш. Короленко, Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского автор имеет в виду и творчество Л.Н. Толстого, рассматривая вопрос сходных явлений и различий между поэтикой Чехова и



литературой классического наследства [БЕРДНИКОВ 1970]. В то время как Бердников исследует тему литературной связи отчасти на основе биографических соприкосновений и отчасти методом сопоставления поэтических решений авторов, американский чеховед Томас Г. Виннер – сторонник Тартуско-Московской семиотической школы – в своей работе «*Chekhov and His Prose*» (Чехов и его проза) акцентирует внимание на том, как Чехов ищет свой голос и каким образом формируются его эстетические принципы. Автор делает общий вывод о том, что ранние чеховские рассказы являются, в основном, попытками (experiments) молодого писателя, интересующегося формой и стремящегося определить свое отношение к литературным предшественникам [WINNER 1966: 4]. Согласно Виннеру, на ранние произведения Чехова явно повлияли Тургенев, Гоголь, Лермонтов и Толстой [WINNER 1966: 5], при этом особое внимание автор уделяет связям Чехова и Толстого. По его мнению, темы некоторых рассказов 80-х годов Чехова (например, «Хорошие люди», 1886) задуманы в духе Толстого, в более же поздних его произведениях похожие темы уже разработаны в более критическом и сатирическом ключе (см. «Дуэль» [1891] или «Моя жизнь» [1896]). «Несчастье» (1886) открывает серию текстов, которые можно интерпретировать прямо как «легкую пародию» на «Анну Каренину» (1873–1877) [WINNER 1966: 60]. Восхищение Чехова старым мастером, утверждает Виннер, было сдержано его собственным художественным и философским скептицизмом, который выразился в большинстве его серьезных произведений [WINNER 1966: 68].

Вопрос о связи между Чеховым и Толстым, на котором в шестидесятые годы сосредоточился Томас Виннер, углубился дальше в англоязычной литературе семидесятых. Книга Логана Спейрса «*Tolstoy and Chekhov*» (Толстой и Чехов), рассматривая отдельные произведения Чехова, ищет те моменты, в которых два представляемых писателями художественных направления «встречаются», и где «продолжается» толстовская постановка проблемы. По словам автора, творчество Чехова пронизано толстовской рефлексией, доказательством чему служат не воспоминания Горького о Толстом и Чехове, и не многочисленные толстовские ссылки в переписке Чехова, а лишь изучения его собственных произведений [SPEIRS 1971: 146]. На основе пристального чтения Спейрс приходит к выводу о том, – к чему пришел ранее и философ Лев Шестов в своей работе «Творчество из ничего (А.П. Чехов)» (1908) – что повесть Чехова «Скучная история» (1889) фактически исходит из толстовской конечной (в художественном смысле) точки, поскольку продолжает, «дописывает» тему повести «Смерть Ивана Ильича» (1886). В интерпретации Спейрса чеховское произведение предстает как ответ на постановку вопроса современника Толстого, связывается с ощущением Толстого о потрясении мировоззрения конца XIX века и беспрекословного наступления нового мира [SPEIRS 1971: 142].

Этой идеей проникнута и монография Беверли Хан о Чехове («*Chekhov. A study of the major stories and plays*» [Чехов. Анализ повестей и пьес]), в которой, вслед за Шестовым, и Спейрсом, автор высказывается о «Скучной истории», что писатель «никогда бы не написал свой короткий шедевр без вдохновения и



провокации предшествующего ему произведения Толстого» – т.е. повести «Смерть Ивана Ильича» [НАНН 1977: 138]. Исследователь считает, что Толстой не оказал последовательного влияния на ранние рассказы Чехова, который только «начал реагировать прямо на догматизм Толстого» [НАНН 1977: 137–138]. В произведениях «Дуэль», «Палата № 6» (1892) и «Мужики» (1897) он видит художественную критику элементов толстовства, которые Чехов считает ошибочными. По его мнению, тексты Чехова под влиянием (*influence*) Толстого были мотивированы «сочетанием уважения и отчаяния» [НАНН 1977: 142], и его влияние (как определяющий элемент литературной и культурной среды писателя) продолжает присутствовать в жизни Чехова даже после того, как интенсивность толстовского присутствия в его текстах уменьшается.

В чеховедении семидесятых годов упомянутая выше сравнительная тенденция, характерная для монографии Бердникова, отчетливо проявляется и в других русскоязычных работах. Так, например, в сборнике исследований «Чехов и его время», вышедшем в 1977 году, первая часть содержит серию статей о взаимоотношениях Чехова с современниками [ОПУЛЬСКАЯ И ДР. 1977]. Сборник статей «Чехов и Лев Толстой», вышедший в 1980 году [ОПУЛЬСКАЯ И ДР. 1980], основывается на схожей методологии, однако более прямой тематический подход привел авторов книги к исследованиям, касающимся микроуровня произведений. Так, толстовская рефлексия о Чехове и чеховская рефлексия о Толстом занимают в сборнике не меньшее место, чем раскрытие полемических моментов, скрытых в некоторых чеховских произведениях (см., например, статью М.Л. Семеновоной о рассказе «Ариадна» (1895), рефлектирующем на повесть «Крейцеров соната» (1889)).

В дальнейшем, следуя за результатами предыдущей специальной литературы, мы сосредоточимся на рассказе Чехова 1886 года («Хорошие люди», также упомянутый Томасом Виннером), чтобы рассмотреть художественный дискурс на философскую тему, разворачивающийся в данном произведении. Наш вопрос состоит в том, есть ли на самом деле большая разница между произведениями из 1886 г., – «Хорошие люди» и «Несчастье» – которую внушает монография Виннера. То есть, верно ли утверждение, что в то время как первый упомянутый рассказ написан «в духе» Толстого, второй рассказ можно интерпретировать как пародию на известный роман того же автора? Обнаруживается ли на самом деле такое резкое различие между восприятиями толстовских идей в произведениях? Мы ищем ответ на поставленные вопросы через интерпретацию рассказа «Хорошие люди» и проблему доброты.

В первом, опубликованном в журнале «Новое время», варианте рассказ «Хорошие люди» носил заглавие: «Сестра». Изменение заглавия для издания А.Ф. Маркса имеет большое значение с точки зрения интерпретации рассказа. Если первое заглавие направляет внимание на судьбу главной героини, то второе название, с одной стороны, уже акцентируется на двух центральных фигурах произведения, а с другой, включает и аксеологический аспект в приближение читателя к тексту. Связь прилагательного «хороший» с концептом «человек» означает, что эпитет понимается в моральном смысле. Название внушает, что рассказ делает



попытку морального осуждения поведения или поступков определенных людей, или, наоборот, выбирает в качестве своего художественного объекта ошибочность таких суждений. То есть решающим пунктом чтения является вопрос: всерьез или иронично принимать оценку автора, данную в паратексте рассказа?

Тема размышления о добре (и о зле) дополнительно усиливается сказочным началом рассказа («Жил-был в Москве...» [ЧЕХОВ 1976а: 413]) и разворачивается по религиозно-этическим идеям Толстого внутри текста. На это указывают явные и более скрытые мотивы рассказа. В первую очередь, писательство является маркером главного героя, Владимира Семеныча Лядовского.¹ Через этот признак естественным образом включаются в рассказ и другие тексты, которые, хоть и являются фиктивными произведениями, плодом фантазии автора, все-таки играют важную роль в раскрытии толстовских рефлексий. Когда в диалоге сестры и брата об идее «непротивления злу» мы читаем и о том, что Владимир Семеныч работает над критическим фельетоном о рассказе из крестьянской жизни, упомянутый короткий сюжет начинает восприниматься, в том числе, в контексте творчества Толстого. В то же время, вследствие ироничных замечаний нарратора читатель усомнится в достоверности отражающей функции данного произведения: «Он находил, что автор прекрасно справляется с формой изложения [...] искренен и знает превосходно крестьянскую жизнь. Сам критик был знаком с этой жизнью *только по книгам и понаслышке*, но чувство и внутреннее убеждение заставляли его верить рассказу» [ЧЕХОВ 1976а: 415, курсив – И.Р.]. Исходя из значимости образа мужика в произведениях Толстого, и имея в виду полемический тон Чехова, связанный с изображением у Толстого крестьянской жизни (см. более позднюю его повесть «Мужики»), мы придаем большое значение дискрепанции между незнанием критика изображаемой темы и уверенной его оценкой.

Такое же недоверие вызывает у читателя и оценка другого произведения, являющегося также темой критики Лядовского и соприкасающегося поверхностно с текстовым миром Толстого. Это написанная женщиной повесть о нелегальном положении светской дамы, которая живет «под одной крышей с любовником и со своим незаконнорожденным ребенком» [ЧЕХОВ 1976а: 416], по содержанию немного напоминающая роман Толстого («Анна Каренина», 1875–1877). Критик восхищается этим произведением, хваля автора за ее психологическое чутье к душам своих персонажей. Исходя из неадекватности предыдущей рефлексии критика и на основе намека повествователя на его «способность находить таланты даже там, где их нет», его «постоянную восторженность» [ЧЕХОВ 1976а: 413] и односторонность («не знал никаких сомнений», [ЧЕХОВ 1976а: 414]), читатель и в данном случае не доверяет оценке интерпретатора повести, что также бросает едва заметную тень и на творчество Толстого.

¹ О возможных прототипах персонажа подробно говорит критическое издание сочинений писателя, называя таких современных, резко нападавших на Толстого критиков, как А. М. Скабичевского, Н. К. Михайловского или В. К. Стукалича [ср. ЧЕХОВ 1976а: 667].



Для «пишущего» [ЧЕХОВ 1976а: 413] героя его сестра сама является темой критических размышлений, так как она в его реплике отождествляется с «книгой». Ее характер он описывает – по поэтической игре – своему другу, повествователю, следующими словами:

«Поглядите вы на эту книгу: она давно уже прочтена, закорузла, растрепана, валяется в пыли, как ненужная вещь, но раскройте ее, и она заставит вас побледнеть и заплакать. Моя сестра похожа на эту книгу. Приподнимите переплет, загляните в душу, и вас охватит ужас.» [ЧЕХОВ 1976а: 414]

Герой определяет и жанр, в рамках которого можно интерпретировать историю жизни сестры:

«Послушайте, разве это не *драма*? И разве моя сестра не похожа на *ingénue*, которая уже сыграла все *пять действий* своей жизни? Пусть публика глядит *водевиль*, но *ingénue* должна ехать домой отдыхать.» [ЧЕХОВ 1976а: 415, курсив – И.Р.]

Восприятие сестры как актерское амплуа, в роли наивной девушки, свидетельствует о видении ее образа через стереотипы. Поведение сестры в рассказе до определенного пункта и на самом деле соответствует стереотипной картине, созданной ее братом: она оказывается тихим, отзывчивым спутником, который не сводит глаз с его пишущей руки. В то же время, повествовательный комментарий сразу и деградирует снисходительное отношение сестры к брату, характеризуя ее в этот период похожей «на большое животное, греющееся на солнце» [ЧЕХОВ 1976а: 415]. Однако вследствие знакомства с идеями, получившими широкое распространение в восьмидесятые годы, Вера из этого вегетативного состояния и жертвенной позиции постепенно выходит.

Упомянутая в рассказе бурная общественная полемика о непротавлении злу, о праве судить, наказывать, воевать, вследствие чего «кое-кто [...] стал обходиться без прислуги, уходил в деревню пахать, отказывался от мясной пищи и плотской любви» [ЧЕХОВ 1976а: 417] имеет непосредственную связь с учением Толстого, с его проповедью религиозно-моральных идей. Имплицитно включенные в цитате идеи представляют собой «добро» по учению Толстого. «Я верю, – пишет Толстой, – что благо мое возможно на земле только тогда, когда все люди будут исполнять учение Христа» [ТОЛСТОЙ 1957: 453]. А учение Христа, по толкованию Толстого, легче может осуществиться при условиях нищеты, в жизни бедных людей, которые естественным путем связываются с природой и занимаются физическим трудом [ср. ТОЛСТОЙ 1957: 418–427].

Вера, которая и по своему имени детерминирована на полную передачу себя идеям, под влиянием вышеприведенных, популярных в то время идей колеблется в правоте правил жизни, по которым они с братом жили до этого. Ее неуверенность выражают слова, сходные с теми, которыми главный герой рассказа «Скучной истории» отвечает на вопрос его приемной дочери о смысле жизни: «Не знаю, ничего не знаю» [ЧЕХОВ 1976а: 417] – говорит Вера. Мироззренческий поворот, постепенное оформление собственной позиции противопоставляет ее брату, и конфликт между ними изображается снова *мотивом*



книги: с одной стороны, актом отказа от совместного чтения, а с другой – упоминанием повести о сельской учительнице, пересказ которой содержит в себе историю эмансипированной женщины.

С развитием самосознания Веры, в ее реплики постепенно входят выражения, представляющие близкую к повествовательной оценке позицию. Она, например, два раза повторяет, что *скучно* с братом, о *скуке* программы которого раньше говорил сам нарратор («Даже в его походке, жестикации, в манере сбрасывать с папиросы пепел я читал всю эту программу от а до ижицы, со всей ее шумихой, *скукой* и порядочностью.» [ЧЕХОВ 1976а: 413, курсив – И.Р.]). Появление выражений, употребляемых гомодиегетическим нарратором, в речи героини свидетельствует о повышении компетенции Веры. Однако, несмотря на ее более близкую к нарраторской позицию, окончательное решение героини не получает однозначную положительную оценку в рассказе. Хотя готовность Веры на более полезное и самоидентичное действие кажется хорошим решением с точки зрения сюжетных моментов (и сама героиня в этом отношении оказывается «хорошим человеком»), но нет ни намека на ее дальнейшую судьбу, подтверждающую правильность выбранного пути (как его нет ни в конце рассказа «Невеста» (1903) или пьесы «Чайка» (1896) – в двух произведениях с похожей сюжетной развязкой).

Колетание читательского восприятия усиливается также замечанием повествователя об аспекте Лядовского, который снова ощущает ролевою игру в поведении сестры: «В этой (т.е. черной – И.Р.) работе, совершаемой всегда с некоторою торжественностью, он видел что-то натянутое, фальшивое, видел и фаризейство и кокетство» [ЧЕХОВ 1976а: 420]. Или в другом месте: «Оказывается, что наша *ingénue* осталась играть еще и в водевиле» [ЧЕХОВ 1976а: 421]. Хотя подход к личности Веры имеет связь с некомпетентностью литературной оценки Лядовского, его мнение имеет все-таки соприкосновение и с аспектом повествователя, который также сравнивает лицо героини с лицом односторонних, сильно верующих людей. Интересно, что хотя взгляд обоих персонажей является достаточно ограниченным, после вторжения в их жизнь идей «восьмидесятых годов» они оказываются способными видеть и с того аспекта, который оказывается более компетентным в отношении оценки другого человека.

Исходя из того, что ни одна из служащих высоким идеям фигур не является представителем абсолютного этического добра, конфликт добрых и злых начал остается нерешенным. Полемика идеологического характера с теоретическим предположением Толстого незакончена, потому что испытание его идей не разворачивается в целом. Хотя, на первый взгляд оказывается, что мотивирующая к действию идея выполняет свою функцию (Вера идет вперед по пути самосознания), автор не пишет об осуществлении ее действий, порожденных в духе новых импульсов, а фокусирует внимание читателя на образе брата, который представлен как погруженный в автоматизм, в продолжение своего бессмысленного, рутинного действия человек, и чей образ описан в эпилоге с мотивом полного забвения. Вместо презентации положительного морального качества, формирование персонажей направлено на разоблачение

односторонности позиций, некритически воспринимающих идею – как и на ее низшие, так и на высшие формы.

Критика обоих персонажей подкрепляется использованием множественного числа в названии рассказа. В произведении есть два центральных персонажа, которые, согласно паратексту, одинаково осуждаются. По этой логике наша неуверенность в дальнейшей судьбе героини переключается в более явный скептицизм, который проецируется на фигуру путем изображения в эпилоге бесследной, лишней жизни брата, который также упоминается как искренне верующий «в свою программу» [ЧЕХОВ 1976а: 414] человек. В этом отношении определение «хороший» можно понимать только с иронией: оно относится к персонажам, которые хотят добра, однако не осознают контекст своего поведения, считаемого ими «хорошим».

В то же время следует учитывать и обобщающую функцию множественного числа. Если множественное число обозначает группу, то под ней следует понимать группу последователей идеи добра, то есть сообщество, проникнутое духом толстовского учения восьмидесятых годов, среда которого представлена фигурой Веры. Таким образом, история судьбы героини, связанная с реализацией идей, с обобщающей силой иллюстрирует дистанцию между готовностью к самоотверженному поступку и его реализации. Неясный, но «достижимый» факт противоречий и потенциальных трудностей в реализации идей также указывает на амбивалентный характер толстовского учения.

Функция конструирования текста с постоянным указанием на сюжеты, построенные на литературных шаблонах, и на разные стереотипные роли заключается также в том, чтобы способствовать пониманию упрощенного, однопланового мышления, довести читателя до осознания нереалистичности идеологии персонажей, бесплодности их образа жизни, представляющего собой исключительность идеала. Возвращаясь к нашему исходному вопросу, мы можем суммировать, что написанный «в духе Толстого» рассказ представляет собой немало критических моментов и ироничных оттенков, направленных на теории писателя. Люди «хорошие» в кавычках: они хотят добра, но из-за своего узкого кругозора не в состоянии адекватно оценить моральные ситуации и оказываются непредусмотрительными в реальном адаптировании признанных ценностей.

Идея нравственного добра – которое способствует совершенствованию личности и в то же время полезно другим людям, – действительно может проявляться в действии, «оправдание» добра возможно на уровне действия. Последний аспект, впрочем, становится одним из ключевых моментов, одним из главных вопросов поздней поэтики самого Толстого, а именно: может ли идея добра быть преобразована в действие в жизни героев. То, что на уровне философских идей и популярных тезисов Толстого оказывается критикой, если мы подходим ближе к художественным произведениям Толстого из 80–90-х годов, представляет собой настоящую проблему творчества самого писателя и достойно более внимательного рассмотрения. После идейного поворота автор ищет новые пути, в том числе, в поэтике и начинает писать по новым творческим принципам. С одной стороны, появляется новый тематический



элемент: в своих поздних текстах Толстой стремится к тому, чтобы показать человека, возрожденного в духе, изображать и в действии следствия духовного поворота, реализующиеся в поступках человека [HAJNÁDY 2018: 443]. Постановка вопроса в поздних рассказах и повестях автора связывается именно с тем, что также является темой у Чехова: могут ли оплодотворить жизнь возвышенные, оказывающие сильное влияние на героиню идеи? Оправдается ли новая философия жизни, окажется ли она более продуктивной и полезной, чем «программа» брата, основанная на постоянной необходимости в писательстве? Проявится ли божественное начало в человеческих актах?

Как мы видим, рассказ Чехова не изображает новую жизненную фазу Веры, только отдельные моменты, которые представляют собой начало действия, и которые – имея в виду комментарий брата, его иронию над новым образом жизни сестры – оказываются амбивалентными. Но написать «неожитие» не получается и Толстому, ведь героизм святых людей остается в тайне, то есть не приспособлен к изображению [HAJNÁDY 2018: 442]. Показать возрождение личности можно только в форме «народных рассказов», многослойная художественная проза «сопротивляется» изображению такого жизненного материала. Как заметил Золтан Хайнади, у Толстого интеграция разных моральных и поэтических аспектов в текст создала семантическую напряженность [HAJNÁDY 2024].

Альтернативные концы одних текстов («Война и мир» /1869/, «Анна Каренина», «Дьявол» /1891/) и варианты текстов поздних рассказов Толстого также говорят об этой дилемме. В 80–90-е годы для Толстого законченность уже не является критерием совершенности, незаконченный рассказ может быть законченным, и законченный рассказ не обязательно должен быть законченным [HAJNÁDY 2024]. То есть он приближается к такой поэтике, в которой незаконченность, открытость, фрагментарность являются элементами нарочной нарративной стратегии, как и у Чехова. Таким образом, наблюдаемый в поэтике Толстого прозаический поворот и формирующаяся писательская манера Чехова соприкасаются в свойстве «открытого финала», все чаще используемого в 80-х годах, а потом становящимся характерным приемом для творчества последнего писателя. Постепенное отдаление² Чехова от Толстого на идеологическом уровне уравнивается осторожным сближением авторов на поэтическом уровне.

К этому наблюдению мы также можем добавить и то, что принцип конструирования действия в рассказе «Хорошие люди» напоминает нам о

² О конечном этапе этого процесса свидетельствует известное замечание Чехова из письма к А.А. Суворину в 1894 году: «[...] толстовская философия сильно трогала меня, владела мною лет 6–7, и действовали на меня не основные положения, которые были мне известны и раньше, а толстовская манера выражаться, рассудительность и, вероятно, гипнотизм своего рода. Теперь же во мне что-то протестует; расчетливость и справедливость говорят мне, что в электричестве и в любви к человеку больше, чем в целомудрии и в воздержании от мяса. Война зло и суд зло, но из этого не следует, что я должен ходить в лаптях и спать на печи вместе с работником и его женой и проч. и проч. Но дело не в этом, не в «за и против», а в том, что так или иначе, а для меня Толстой уже уплыл, его в душе моей нет, и он вышел из меня, сказав: се оставляю дом ваш пуст. Я свободен от постоя» [ЧЕХОВ 1977: 283–284].



структурообразующей технике Толстого, насколько важную роль в нем играют параллель и контрапункт. Золтан Хайнади обратил внимание на то, что у многих произведений Толстого структура организована на основании двойной точки зрения. «Из схем монологического мышления Толстой пытался вырваться с помощью формирования двух или более персонажей, которые представляют собой разные этические нормы» [HAJNÁDY 2018: 439–440]. Также это предстает перед нами и в рассказе Чехова с двумя центральными персонажами, мировосприятие которых постепенно отдаляется друг от друга, однако остается неразрешимым, который из них можно считать воплощением добра.

Возникает вопрос, осознали ли сами писатели сближение своих поэтических принципов, есть ли намек на то, что Толстой рефлексировал на творческое решение открытого финала у Чехова, или наоборот, что Чехов заметил стремление Толстого не решать, не показывать конца истории, не занимать одностороннюю позицию, связанную с изображаемой действительностью?

Впервые с Чеховым-писателем Толстой познакомился в 1888 году, таким образом в его публицистической деятельности и в дневниковых записях возникает имя современного ему писателя только после того, как Чехов написал рассказ «Хорошие люди», на который Толстой не дал отклика и, наверное, даже не читал его. Однако он читал и высоко оценил многие другие чеховские рассказы (в том числе «Злоумышленник», «Попрыгунья», «Беглец» – по дневнику Д.П. Маковицкого); известны его многочисленные отзывы о «Душечке», в том числе его послесловие к рассказу, помещенному в первом томе «Круга чтения» (Москва, 1906). Эта рефлексия имплицитно содержит в себе ожидание такого завершения, в котором автор «хвалит» Оленьку, и, по суждению Толстого, справедливо выступает в отношении героини. По мнению Толстого Чехов и дал такое завершение – квази против своей воли.³ В восприятии Толстого главная героиня произведения является примером любви в действии, и видимо он рад тому, что Чехов, по его чтению, не вносит элемент неопределенности в финал рассказа.

Другая рефлексия старшего писателя касается проблематики «добра» – речь идет о рассказе Чехова «Дама с собачкой». О рассказе Чехова говорится, что: «Это все Ницше. Люди, не выработавшие в себе ясного мирозерцания, разделяющего добро и зло. Прежде робели, искали; теперь же, думая, что они по ту сторону добра и зла, остаются по сю сторону, то есть почти животные» [ТОЛСТОЙ 1985: 111]. С трансформированной формулой, взятой из работ Ницше («По ту сторону добра и зла»), Толстой сосредоточивается на ощущаемом им полном отсутствии основных этических ценностей у главных героев. Толстой логично выражает свою мысль, намекая на – выражаясь терминами Н. Гартмана – аксиологическую дистанцию блага по отношению к обуславливающим ценностям [ГАРТМАН 2002]. Между высшими ценностями жизни (такими как сознание, сила, свобода и т.д.) и благом «обнаруживается пробел, разрывающий этот

³ Ср.: «он хотел свалить Душечку и обратил на нее усиленное внимание поэта и вознес ее» [ТОЛСТОЙ 1983: 317].



ряд, некая принципиальная гетерогенность: материи указанных ценностей только вместе составляют личностное существо в его заранее данном ценностном характере, который еще не является нравственным. Они все в определенных рамках должны быть реализованы в некоем существе там, где оно вообще способно к добру и злу. В этой способности как раз и состоит этическая сущность личности. Но в силу этого личность еще не является ни доброй, ни злой. Даже при полной реализации этих ценностей она еще всецело существует по эту сторону добра и зла, пребывает в состоянии до собственно *кризиса*» [ГАРТМАН 2002, курсив – И.Р.] – пишет Гартман. Толстой как раз считает, что герои Чехова представляют собой нравственное состояние человека, и исключает из чтения те моменты рассказа, в которых изображается именно *кризис*: осознание «порядка сердца» (цитируя Паскаля по Гартману), чувства ценностной высоты. В этом плане его не удовлетворяет незаконченность рассказа, из-за которой мы не видим «бытие блага» (выражение Гартмана). Ссылка на Ницше свидетельствует и о том, что Толстой даже считает героев исключенными из «стада» людей, которые живут по общим правилам этики.⁴

Отзывы писателя о Чехове свидетельствуют, с одной стороны, о том, что Толстой не обращал внимания на особую концовку произведений Чехова, не видел в решении «не закончить» тот прием, который может стать подходящим ему поэтическим средством, или который совпадает с его новой художественной концепцией. С другой стороны, он не обращал внимания и на то, что ориентация героев к ценностной высоте является темой изображения и у Чехова, несмотря на его отказ от проповеди идей добра/доброты в форме художественных творений.

Если Толстой читает рассказы Чехова вдохновенно, но не с чутьем ко всем слоям значения, то Чехов читает Толстого с большим «любопытством и [...] наивным удивлением» [ЧЕХОВ 1976а: 291], однако мало пишет о своих впечатлениях более подробно. Тем не менее, мы знаем, что он, например, высоко

⁴ Использование Толстым ницшеанской формулы вызывает в наш ход мыслей монографию современного ему философа Льва Шестова о содержании добра у Толстого и Ницше. В рамках данной статьи нет возможности подробно рассмотреть этот вопрос, мы лишь хотим отметить, что, по мнению Шестова, Толстой ошибается, считая, что «право смотреть на всех людей сверху вниз и считать, что за него – Бог и против всех его врагов – Бог» [ШЕСТОВ 2000]. Такая горделивая позиция подразумевает «обожествление» добра и выделение зла в качестве точки отсчета: «Добру нужно зло как объект мщения, а добрым людям – злые люди, которых можно призвать к суду, хотя бы к воображаемому суду совести» [ШЕСТОВ 2000]. В своей книге, посвященной Толстому и Ницше («Добро в учении гр. Толстого и Ницше», 1900), Шестов ставит бунт немецкого философа против необходимости добра выше, то есть ближе к евангельскому учению, чем осуждающую позицию русского писателя, которая, по его мнению, проявляется в большей части его творчества. Однако Шестов сам осознает и поворот, который в жизни Толстого приводит изменение не только в его мировоззрении, но и в его поэтических решениях (ср. «Разрушающий и созидующий мир», 1906, «Творчество из ничего (А.П. Чехов)», 1908, «На страшном суде. Последние произведения Л.Н. Толстого», 1929).

ценил «Войну и мир», «Холстомер» или «Воскресение»⁵, но статью Толстого об искусстве уже не считал значительной по теме [ЧЕХОВ 1979: 143–144]. То есть в личных замечаниях Чехова нет следа того, что он заметил бы изменение художественных принципов автора, следившего за идеологическим поворотом. А явление отдаления Чехова, касающегося философской системы Толстого, демонстрирует уже цитируемое нами письмо.

Таким образом, в определенном смысле оба писатели «слепы» на те моменты, в которых они смогли бы увидеть свои собственные эстетические позиции. Критические замечания Толстого и неприятие Чеховым теоретических посылок Толстого свидетельствуют об отсутствии осознанного сближения авторов в их эстетической концепции. То, что читатель ощущает, это, наверно, единственно возможная реакция искусства на снижение семантического напряжения, вызванного нравственным содержанием. Представители разных поэтических миров, независимо друг от друга, подходя с далеких теоретических позиций приходят к схожему художественному решению. Взаимное уважение, выходящее за рамки прямых художественных рефлексий, является проявлением того, что обе литературные величины, несмотря на пульсации близости или удаленности их отдельных миров и идеологических позиций, занимались поэтическим экспериментом, подчиняясь силе самой природы искусства, максимально расширяя возможности современного литературного языка.

Библиография

- БЕРДНИКОВ, Г. [BERDNIKOV, G.] 1970: А. П. Чехов: идейные и творческие искания. Ленинград, Издательство «Художественная литература» [A.P. Cehov: Ideological and creative demands. Leningrad, Hudožestvennaâ literatura].
- ГАРТМАН, Н. [GARTMAN] 2002: Этика. Санкт-Петербург: Владимир Даль, Часть 16. [Ethics. Saint Petersburg: Vladimir Dal']
<http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000157/st015.shtml> (Дата обращения: 01. 03. 2024)
- Л.Д. ОПУЛЬСКАЯ, З.С. ПАПЕРНЫЙ, С.Е. ШАТАЛОВ [L.D. OPUL'SKAÂ, Z.S. PAPERNYJ, S.E. ŠATALOV] 1977: Чехов и его время. Москва, Наука. [Čehov and his time. Moscow, Nauka]
- Л.Д. ОПУЛЬСКАЯ, З. С. ПАПЕРНЫЙ, С. Е. ШАТАЛОВ [L. D. OPUL'SKAÂ, Z. S. PAPERNYJ, S. E. ŠATALOV] 1980: Чехов и Лев Толстой. Москва, Наука, [Čehov and Lev Tolstoj. Moskva, Nauka].

⁵ Заслуживает внимание замечание Чехова, связанное с концом произведения: «Конца у повести нет, а то, что есть, нельзя назвать концом. Писать, писать, а потом взять и свалить всё на текст из евангелия, – это уж очень по-богословски. Решать все текстом из евангелия – это так же произвольно, как делить арестантов на пять разрядов. Почему на пять, а не на десять? Почему текст из евангелия, а не из корана? Надо сначала заставить уверовать в евангелие, в то, что именно оно истина, а потом уж решать всё текстами» [ЧЕХОВ 1980: 30].



- ТОЛСТОЙ о Чехова. Неизвестные высказывания. [TOLSTOJ about Čehov. Unknown sayings.] http://old.old.imli.ru/litnasledstvo/Tom%2068/%D0%A2%D0%BE%D0%BC%2068-48_%D0%A2%D0%BE%D0%BB%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%B9.pdf (Дата обращения: 01. 03. 2024)
- ТОЛСТОЙ Л.Н. [TOLSTOJ L.N.] 1983: Послесловие к рассказу Чехова «Душечка» [Afterword to Čehov's story "Darling"] // Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 22 тт. Москва: Художественная литература, Т. 15. [Tolstoj L.N. Collected Works in 22 Volumes. Moscow: Hudožestvennaâ literatura Vol. 15] 315–318.
- ТОЛСТОЙ Л. Н. [TOLSTOJ L.N.] 1985: Собрание сочинений в 22 томах. Т. 22. Москва: Художественная литература [Collected Works in 22 Volumes. Vol. 22. Moscow: Hudožestvennaâ literatura]
- ЧЕХОВ А. П. [ČENOV A. P.] 1976а: Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 5. [Рассказы. Юморески], 1886 / Текст подгот. и примеч. сост. А. Л. Гришунин, Э. А. Полоцкая, В. М. Родионова, И. Ю. Твердохлебов; Ред. тома Г. А. Бялый. Москва: Наука [Complete collection of works and letters: In 30 volumes. Works: In 18 volumes. Volume 5. [Stories. Humoresque], 1886 / Text prepared. and notes added by. A. L. Grišunin, E. A. Polockaâ, V. M. Rodionova, I. Ū. Tverdohlebov; Ed. volumes by G. A. Bâlyj. Moscow: Nauka]
- ЧЕХОВ А. П. [ČENOV A. P.] 1976б: Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 4. Письма, январь 1890 – февраль 1892 / Тексты подгот. и примеч. сост. Е. Н. Коншина, И. Е. Гитович, Л. Д. Опульская, Н. А. Роскина; Редактор четвертого тома М. Л. Семанова. Москва, Наука. [Complete collection of works and letters: In 30 volumes. Letters: In 12 volumes. Volume 4. Letters, January 1890 - February 1892 / Texts prepared. and notes added by E. N. Konšina, I. E. Gitovič, L. D. Opuľskaâ, N. A. Roskina; The editor of the fourth volume is M. L. Semanova. Moscow, Nauka.]
- ЧЕХОВ А. П. [ČENOV A. P.] 1977: Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 5. Письма, Март 1892 – 1894. Москва: Наука [Complete Works and Letters: In 30 volumes. Letters: In 12 volumes. Vol. 5. Letters, March 1892 – 1894. Moscow: Nauka].
- ЧЕХОВ А. П. [ČENOV A. P.] 1979: Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 7. Письма, июнь 1897 – декабрь 1898 / Тексты подгот. и примеч. сост. К. М. Виноградова, Л. К. Гавриленко, М. П. Гриельская, Е. Н. Дунаева, В. Б. Катаев; Ред. седьмого тома А. И. Ревякин. Москва, Наука. [Complete collection of works and letters: In 30 volumes. Letters: In 12 volumes. Volume 7. Letters, June 1897 – December 1898 / Texts prepared. and notes added by K. M. Vinogradova, L. K. Gavrilenko, M. P. Griel'skaâ, E. N. Dunaeva, V. B. Kataev; Ed. seventh volume A. I. Revâkin. Moscow, Nauka.]
- ЧЕХОВ. А. П. [ČENOV A. P.] 1980: Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 9. Письма, 1900 – март 1901 / Тексты подготовили и примечания составили И. Е. Гитович, А. М. Малахова, М. А. Соколова; Редактор девятого тома А. И. Ревякин. Москва, Наука. [Complete collection of works and letters: In 30 volumes. Letters: In 12 volumes. Volume 9. Letters, 1900 – March 1901 / Texts prepared and notes compiled by I. E. Gitovič, A. M. Malahova, M. A. Sokolova; The editor of the ninth volume is A. I. Revâkin. Moscow, Nauka.]
- ШЕСТОВ, Л. [ŠESTOV, L.] 2000: Добро в учении гр. Толстого и Ницше. [Good in the teachings of Count Tolstoj and Nietzsche.] <https://www.vehi.net/shestov/dobro.html> (Дата обращения: 24. 03. 2024).
- НАНН, Beverly 1977: Chekhov. A study of the major stories and plays. Cambridge, London, New York, Melbourne, Cambridge University Press.



Hajnáy Zoltán 2018: Lev Tolsztoj poétikai fordulata. *Vigilia* 6. (83. évf.) [Lev Tolstoy's poetic turn] 439–447.

Hajnáy Zoltán 2024: Az *átváltozás*-mitológéma újraértelmezése Tolsztoj kései műveiben. Kézirat. Megjelenés alatt a „Kovács Árpád 80” című kötetben. [The reinterpretation of the transformation mythology in Tolstoy's late works. Manuscript. To appear in the volume "Árpád Kovács 80".]

Speirs, Logan 1971: *Tolstoy and Chekhov*. Cambridge, University Press.

Winner, Th. 1966: *Chekhov and His Prose*. New York, Chicago, San Francisco, Holt, Rinehart and Winston, 4.

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



Ката ЮРАЧЕК

БИБЛЕЙСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ В ЧЕХОВСКОМ РАССКАЗЕ «УБИЙСТВО»

Biblical parallels in Chekhov's short story *Murder*

Abstract

The paper explores biblical allusions in Anton Pavlovich Chekhov's short story *Murder*. It aims not merely to identify certain biblical themes, but, through an analysis of Chekhov's text and its biblical parallels, to attempt to provide a deeper understanding of the main character's changing worldview (a question interpreted by researchers in different, often conflicting ways). The paper also points to motivic and semantic connections between the biblical text and the internal struggle of faith that affects Chekhov's heroes. On one hand, two Old Testament stories from the Book of Genesis are examined: the fratricide of Abel by his brother Cain, and Jacob acquiring first-born status and the paternal blessing instead of his brother Esau, as well as Jacob's struggle with the angel. On the other hand, certain sections of the New Testament Gospel of Matthew are explored, as referenced in *Murder*, which point to two groups of ideas: the argument between Jesus and the Pharisees concerning proper religious practice and the true essence of faith, and Jesus's allegory about the camel, as well as his words on murder, which both ratify and amend the Ten Commandments. Through the prism of these references, Yakov's (and also Matvey's) internal journeys are interpreted as a shift between the law of the Old Testament and the teachings of the New Testament.

Keywords: *short fiction of Chekhov, biblical themes, intertextuality, Murder*

Анализ творчества А. П. Чехова в контексте библейских сюжетов является существенным, хотя и далеко не главным направлением литературоведческих исследований.¹ В то время как в американской критической литературе мы встречаем значительное количество работ, идентифицирующих определенные библейские истории или текстовые комплексы в произведениях Чехова (см. МИНАЙЛОВИЧ, 1993, DE SHERBININ, 1993, JACKSON, 1993, AXELROD, 1993 в сборнике статей «Reading Chekhov's Text» под редакцией Роберта Льюиса Джексона; о «парадигме Марии» см. DESHERBININ, 1997; о «теме Соломона» см. SWIFT, 2004; о ветхозаветной истории Сусанны см. SIEGEL, 2013), в русскоязычном дискурсе такие вопросы не настолько распространены. Настоящее исследование направлено на выявление библейских аллюзий в рассказе «Убийство». В то же время, наша цель не ограничивается лишь идентификацией библейских сюжетов в произведении, но заключается и в том, чтобы через интерпретацию найденных библейских параллелей определить, насколько

¹ Можно рассматривать как другое направление в исследованиях о Чехове работы, сопоставляющие его произведения с собственным поиском веры писателя. Последняя статья в этом направлении была написана Денисом Жерноклеевым [ZHERNOKLEYEV 2023].



искренним можно считать прозрение одного из главных героев произведения, Якова. В контексте рассказа это прозрение выражается в отказе от старой веры и обретении новой.²

Противоречивые интерпретации новой веры Якова

Критическая литература лишь касательно затрагивает чеховское «Убийство». В рамках интерпретирующих исследований основным предметом внимания становится вопрос о том, следует ли считать подлинным обретение веры главным героем, совершившим убийство вместе со своей сестрой Аглаей.³ При этом оценка новой веры Якова далеко неоднозначна: различные исследователи, рассматривая этот вопрос, часто приходят к совершенно разным, противоречивым результатам.⁴ Александр Измайлов, один из первых исследователей творчества Чехова, подчеркивает меланхоличность и безысходность произведения:

Философия этого рассказа ясна. Лучше никакой веры, чем такое бессмыслие веры, это таскание камней, [...] это дьяволово неистовство с пролитием братней крови из-за постного масла. Чехов поднял здесь руку не на религию и христианство, а только на то сплошное извращение религии и христианства, какое, к сожалению, бесспорнейший факт русской народной жизни. [ИЗМАЙЛОВ 2002: 883–886]

Дональд Рэйфилд отмечает, что конец повествования «не столь мощен, как остальная часть рассказа, и покаяние Якова менее убедительно, чем у его сломленной жертвы, Матвея, чья скрытая доброта и застенчивый язык предвосхищают упорную честность Мисаила Полознева⁵» [RAYFIELD 1999: 188]. Аналогично Рэйфилду, Борис Зайцев анализирует произведение с биографической

² Методологически наш подход схож с методом работы Вольфа Шмида, который в рассказе «Студент» идентифицирует события Великой пятницы, указывая на мыслительные параллели между миром произведения Чехова и библейским сюжетом. Раскрывая текстовые взаимосвязи, исследователь приходит к заключению, что прозрение героя нельзя рассматривать как достоверное [ШМИД 1998].

³ Еще одним аспектом интерпретации рассказа является его связь с пространственной поэтикой. Основываясь на этой перспективе, Нина Разумова находит параллели с рассказом *В ссылке*, отмечая, что оба произведения озабочены религиозной тематикой, и можно обнаружить диалог с толстовско-достоевскими традициями – особенно с романом «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского [РАЗУМОВА 2001: 208–228]. В рассказе *В ссылке* Роберт Льюис Джексон также выдвигает аналогии с поэтикой Достоевского [JACKSON 1994: 191]. Радислав Лапушин проводит параллель между пространственной композицией рассказа и произведением Чехова «Гусев» [ЛАПУШИН 2010: 165–170]. Эти три рассказа рассматриваются критикой как художественная обработка сахалинской поездки.

⁴ Как указывает Илдико Регеци, оценка рассказа «Невеста» также является амбивалентной [REGÉCSI 2000: 81]. В обоих произведениях мы видим аналогичные связи в системе отношений между субъектом прозрения и тем, кто вызывает это прозрение. Об этой теме в контексте «Невесты» пишет Каталин Кроо [КРОО 1997].

⁵ Герой повести «Моя жизнь».



точки зрения, связывая простую веру Якова с желанием Чехова разобраться в собственной вере, а судьбу героя сравнивает с участью Раскольникова:

Странным образом тот Антон Чехов, который не весьма любил Достоевского, пошел тут даже дальше Достоевского. Правда, у Якова Иваныча и у Раскольникова подготовка неодинаковая. Все же Раскольников после каторги только продолжал стоять на пороге, Яков же Иваныч окончательно все решил, каторга все ему открыла. [ЗАЙЦЕВ 1999: 385]

Владимир Катаев, считающий оценку Зайцева недостаточно исчерпывающей, полагает, что хотя Яков действительно избавляется от своих прежних сомнений, на их место приходят новые, возможно, еще более мучительные вопросы. Он оценивает конец рассказа как типичную «чеховскую концовку»: «герой, пытавшийся найти ответ на вопросы, совершивший «неадекватное» действие, оказывается перед новыми, еще более сложными вопросами, на решение которых не хватит всех его сил и жизни» [КАТАЕВ 1979: 183]. На эту проблему также указывает Радислав Лапушин: по его мнению, трансформация героя (и мира) реальна, но «далеко не убедительна и непроверяема». Достоверность найденной веры подрывают внешние обстоятельства, а также вопросы, заданные Яковым, которые прогнозируют будущие неопределенности и сомнения [LAPUSHIN 2010: 168–170]:

...почему жребий людей так различен, почему эта простая вера, которую другие получают от [Б]ога⁶ даром вместе с жизнью, досталась ему так дорого, что от всех этих ужасов и страданий, которые, очевидно, будут без перерыва продолжаться до самой его смерти, у него трясутся, как у пьяницы, руки и ноги? (ЧЕХОВ 1977: 160)

Как стало очевидно, в контексте соответствующего дискурса особое внимание уделяется формированию нового мировоззрения, то есть вопросу подлинности прозрения героя. Источником различных оценок может служить тот факт, что конец повествования не определяет ясно, каково это новое вероучение. К разъяснению этого вопроса и может подвести нас раскрытие системы библейских отсылок.

Вопрос веры в контексте рассказа

Источник конфликта между двумя персонажами, Яковым и Матвеем Тереховыми, можно идентифицировать как вопрос правильной веры. Вся их семья пыталась найти верный подход к вере из поколения в поколение. Оба

⁶ В советском издании произведений Чехова слово «бог» написано с маленькой буквы «б». Однако в первой публикации (журнал «Русская мысль», 1895 № 11) слово было написано с заглавной буквы.



двоюродных брата следуют похожему пути, однако делают это с временным сдвигом: Матвей уже нашел новую (или по крайней мере, иную) веру, а Яков еще только ищет ее.

Оба глубоко религиозны, но их вера подрывается так называемым «мечтанием». Это беспокойство побуждает их искать свой собственный путь; таким образом, они выходят за рамки официальной практики веры. Оба формируют свои собственные догмы: Матвей стремится найти истинную практику веры в посте и самоистязании, его секта следует строгому ритуалу афонского монастыря; для Якова также важна регулярность, точное соблюдение церковных правил. Буквальное, крайне строгое соблюдение придает ему уверенность в собственном ритуале молитвы. Можно заметить, что они даже одинаково критикуют представителей церкви. Их связывает и негативное отношение к внешнему миру. В жизненной истории Матвея особое место занимает гнев, который он чувствует по отношению к тем, кто, по его мнению, неправильно практикует веру, из-за чего он не может молиться. Также Матвей разгневанно преследует Якова, регулярно смущает его во время молитвы, подрывает его веру, побуждает его пересмотреть свою жизнь. На уровне материального мира это враждебное отношение связано с постным маслом: Матвей в прошлом обвинял священников в том, что они не воздерживаются от масла («Я даже постного масла остерегаюсь, а он, небось, осетрину ел.» [ЧЕХОВ 1977: 139]), а для Якова масло становится поводом для ссоры, которая приводит к смерти Матвея («А я тебе говорю, ты не можешь есть масла!» [ЧЕХОВ 1977: 152]). Можно отметить, что обнаружение нового мировоззрения в обоих случаях связано с пасхальным периодом, что также подтверждает идею воскресения, духовного обновления.⁷ Пророк-Матвей обращен своим бывшим хозяином, Осипом Варлаамичем, который призывает его вернуться к обществу людей:

Ну, запер дверь и – «давно, говорит, я до тебя добираться, такой-сякой... Ты, говорит, думаешь, что ты святой? Нет, ты не святой, а богоотступник, еретик и злодей!..» [...] Говорил часа два. Пронял он меня своими словами, открылись мои глаза.[...] «Будь, говорит, обыкновенным человеком, ешь, пей, одевайся и молись, как все, а что сверх обыкновения, то от беса. Вериги, говорит, твои от беса, посты твои от беса, моленная твоя от беса; всё, говорит, это гордость». [ЧЕХОВ 1977:140–141]

В интерпретации Матвея именно в подтверждение слов Осипа Варлаамича Бог посылает ему длительную болезнь. Таким образом, в истории Матвея четко очерчивается поворотный момент, отрыв от прежних убеждений, обращение к другому виду веры, переосмысление собственной роли. Под воздействием страданий Матвей снова становится человеком, подобным другим

⁷ Таким образом, этот рассказ может быть классифицирован как часть корпуса «пасхальных рассказов» писателя, по формулировке Анатолия Собенникова [СОБЕННИКОВ1997: 121–159].



людям. После выздоровления он отправляется в путь как апостол и ставит перед собой цель обращения Якова, становится катализатором его прозрения.

Библейские параллели

В контексте взаимоотношений персонажей и дискуссий о вере выделяются три библейских интертекста: Каин и Авель, история Иакова, а также определенные части Евангелия от Матфея. В дальнейшем мы раскроем их и проинтерпретируем в контексте «Убийства».

Ветхозаветные связи

Сюжет братоубийства связан с историей Каина и Авеля. В библейском тексте можно выделить сюжетные и мотивные элементы, значимые в отношениях Якова и Матфея:

И был Авель пастырь овец, а Каин был земледелец. Спустя несколько времени Каин принёс от плодов земли дар Господу, и Авель также принёс от первородных стада своего и от тука их. И призрел Господь на Авеля и на дар его, а на Каина и на дар его не призрел. Каин сильно огорчился, и поникло лицо его. И сказал Господь Каину: почему ты огорчился? и отчего поникло лицо твоё? если делаешь доброе, то не поднимаешь ли лица? а если не делаешь доброго, то у дверей грех лежит; он влечёт тебя к себе, но ты господствуй над ним. [БЫТИЕ 4: 2–8]

Подобно Каину, Яков также неправильно проявляет свою веру: по словам Матфея, его «молитва не угодна [Б]огу». В библейском тексте важен призыв к сдерживанию гнева. В «Убийстве», как и в случае Каина, Яков терпит неудачу, не будучи в состоянии контролировать себя, словно вмешалась чужая сила, превратившая его в страшное дикое животное. Этот мотив повторно проявляется непосредственно перед совершением убийства:

Яков Иваныч, сжав кулаки, не глядя на него, чтобы не ударить, быстро вышел из молельной. Так же, как давеча на дороге, *чувствуя себя громадным, страшным зверем*, он прошел через сени в серую, грязную, пропитанную туманом и дымом половину, где обыкновенно мужики пили чай, и тут долго ходил из угла в угол, тяжело ступая, так что звенела посуда на полках и шатались столы. [ЧЕХОВ 1977: 152– курсив наш]

Эта трансформация проявляется в том числе физически: Яков словно увеличивается, его шаги тяжелы, предметы вокруг начинают двигаться. Таким образом, материальный мир непосредственно отражает внутренний мир персонажа. В сцене убийства жесты, связанные с библейским мотивом, – крик и сжатый кулак, – повторяются, в то время как кулак Якова уже наносит удар:



«– А я тебе говорю, ты не можешь есть масла! – крикнул Яков. [...] крикнул он неистовым голосом, хотя Матвей не сказал ни слова. – Не смей! – повторил он и ударил кулаком по столу» [ЧЕХОВ 1977: 152–153].

Интертекстуальные связи с библейским текстом закодированы и в имени Якова. В ветхозаветной истории о Иакове этот герой также вписывается в цепочку поколений (что выражается в метафоре лестницы, которую Иаков видит во сне). Братьев Исав и Иакова еще до их рождения Бог помещает в иерархические отношения [БЫТИЕ 25: 23]. Конфликт между ними основан на стремлении к первенству. Философия, передаваемая семьей Тереховых из поколения в поколение («делиться – разориться»), резко поднимает вопрос о честности Якова и отражает библейское предание. Право на первородство и благословение от отца, – символические жесты, которые служат укреплению иерархических отношений, подобно богатству семьи Тереховых, – не могут быть разделены между братьями. Хотя Иаков и приобретает обе эти ценности недостойным образом, – первое в обмен на пищу, второе путем обмана, – утраченное право, независимо от того, честно ли оно было получено или нет, не может быть возвращено:

...кто же это, который достал дичи и принёс мне, и я ел от всего, прежде нежели ты пришёл, и я благословил его? он и будет благословен. Исав [...] сказал отцу своему: отец мой! благослови и меня. Но он сказал: брат твой пришёл с хитростью и взял благословение твоё. [БЫТИЕ 27: 33–35]

После произошедших событий Иакову приходится бежать от мести Исав и покинуть родной дом. Этот путь тесно переплетается с его поиском Бога. В рассказе Чехова Яков сначала оказывается в тюрьме, а затем после приговора его отправляют на каторгу на остров Сахалин, что также вынуждает его покинуть свой дом. В его случае это тоже тесно связано с поиском истинной веры.

С поиском веры связано и столкновение Иакова с загадочной сущностью, предшествующей его возвращению домой. В этой истории отношения героя с Богом напряженные, как и поиск веры Якова в «Убийстве». Иаков одерживает победу в борьбе, но физически и духовно навсегда меняется, получая новое имя (Израиль) и ранение в бедро [БЫТИЕ 32: 25–30]. Яков Чехова также теряет свое имя (теперь он Яшка/Веник) и, хотя уже не имеет возможности примириться с двоюродным братом, возвращается к людям, метафорически описывая круговой путь и завершая поиски предыдущих поколений. В то же время, этот эпизод можно связать с обращением Матвея, которого в течение одной ночи возвращает на праведный путь Осип Варлаамич, после чего Матвей возвращается домой.

Библейская история сквозит в отношениях между Яковом и Матвеем, отражаясь на нескольких уровнях. Иаков, как младший брат, борющийся за право первенства, отображается как в Матвее, так и в самом Якове. Яков активно претендует на право первенства, защищая его и совершая



трансгрессию подобную той, которую совершил Иаков, стремясь получить это право. Одновременно происходит «инверсия обозначения первенства» (BARTHES 1977: 134), противоположная ветхозаветной легенде: Яков лишается обозначения (собственного имени-отчества); из-за совершенного преступления его лишают имущества, дома и имени. Права по Ветхому Завету и семейная традиция подвергаются сомнению в Новом Завете.

Евангелие от Матфея

Третья отмеченная нами библейская параллель связана с Евангелием от Матфея и здесь тоже одним из знаков является имя героя. Матфей был апостолом Христа, подобно тому, как Матвей стремится распространить учение Осипа Варламича. Вопросы, поднимаемые Матвеем (до его обращения) и Яковом (в настоящее время рассказа), совпадают с теми, которые фарисеи обсуждают с Иисусом в евангельском тексте (Мф. 15: 2–7, 17–20). В библейском тексте и в «Убийстве» проявляется одинаковый конфликт между ключевыми ценностями. Соблюдение традиций, внешнего формального порядка, которого фарисеи требуют от Иисуса и его последователей, ставится в противоположность уважению к семейным отношениям и словам, исходящим из сердца человека. Как фарисеи, так и Матвей и Яков искажают до крайности человечность, игнорируя божественные заповеди.

В Евангелии Иисус часто выступает против фарисеев и книжников, которые стоят на вершине социальной иерархии, возвышаясь над остальными, и вместо этого провозглашает равенство всех людей (Мф. 23: 8–10). Фарисеи неправильно толкуют связи между богатством и верой: «Горе вам, вожди слепые, которые говорите: «если кто поклянется храмом, то ничего, а если кто поклянется золотом храма, то повинен». Безумные и слепые! что больше: золото, или храм, освящающий золото?» (Мф. 23: 16–17). Духовные ценности замещаются материальными: «Горе вам, книжники и фарисеи, лицемеры, что даёте десятину с мяты, аниса и тмина, и оставили важнейшее в законе: суд, милость и веру; сие надлежало делать, и того не оставлять.» (Мф. 23: 23). Подобно этому, Матвей требует от Якова исправить свое отсутствие братской привязанности. Эти слова возрождают в памяти последнего случаи, когда он не был человеческим.

В выступлении Осипа Варламича центральным элементом является бес – как источник всего отличного от среднего, разделяющего людей друг от друга. Изгнание беса появляется несколько раз в Евангелии, но два текстовых места особенно значимы с точки зрения нашей темы. Истории исцеления немых и слепых «бесноватых» в композиционном отношении аналогичны: признается совершенное Иисусом чудо, а затем следует полемика фарисеев (Мф. 9: 32–34, 12: 22–24). Тем не менее, обвинение в бесовстве двойное: фарисеи приписывают чудеса Иисуса бесу. Аналогично, в рассказе как Матвей, так и Яков обвиняют друг друга в бесовстве и грехе:

– Братец, уймись! Вас обуяла гордость бесовская!
– Молчи! (Яков застучал ногами.) Уходи, дьявол!
– Вы, ежели желаете знать, – продолжал Матвей громко, тоже начиная сердиться, – вы богоотступник и еретик. Бесы окаянные заслонили от вас истинный свет, ваша молитва не угодна [Б]огу. [ЧЕХОВ 1977: 153]

Модальность слов Иисуса, адресованных фарисеям, и перечисление грехов с восклицаниями могут быть сопоставлены с речью Осипа Варламыча, адресованной Матвею, которая, как уже цитировалась, представлена в повествовании с точки зрения адресата. После своего обращения в апостола Матвей проповедует: «Теперь и я, как Осип Варламыч, всё наставляю братца и сестрицу и укоряю их, но выходит глас вопиющего в пустыне. Не дал мне [Б]огу дара» [ЧЕХОВ 1977: 141]. Выделенный фрагмент цитирует конкретное место из Евангелия от Матфея, «глас вопиющего в пустыне» (Мф. 3:3), что отсылает к Иоанну Крестителю. Попытка Матвея обратиться к своей семье напрямую отражает текст Евангелия:

Или ночью, подкравшись, Матвей входил в молельную и говорил тихо: «Братец, ваша молитва не угодна [Б]огу. Потому что сказано: *прежде смиришься с братом твоим, и тогда прииди и принеси дар твой*. Вы же деньги в рост даете, водочкой торгуете. Покайтесь!» (ЧЕХОВ 1977: 145 – курсив наш)

Выделенная фраза отсылает к пятой главе Евангелия, а конкретно – к тому месту, где Иисус переосмысливает основные принципы Ветхого Завета, относящиеся к человеческим отношениям и поведению, в том числе Десять заповедей. В частности, упоминается убийство:

Вы слышали, что сказано древним: «не убивай, кто же убьёт, подлежит суду». А Я говорю вам, что всякий, гневающийся на брата своего напрасно, подлежит суду; кто же скажет брату своему: «рака», подлежит синедрону; а кто скажет: «безумный», подлежит геенне огненной. Итак, если ты принесёшь дар твой к жертвеннику и там вспомнишь, что брат твой имеет что-нибудь против тебя, оставь там дар твой пред жертвенником, и пойдя прежде примиришься с братом твоим, и тогда приди и принеси дар твой. Мирись с соперником твоим скорее, пока ты ещё на пути с ним, чтобы соперник не отдал тебя судье, а судья не отдал бы тебя слуге, и не ввергли бы тебя в темницу; истинно говорю тебе: ты не выйдешь оттуда, пока не отдашь до последнего кодранта. (Мф. 5: 21–26)



Здесь имеет место полемика между старыми и новыми учениями, между законами Ветхого и Нового Завета. Важен и временной аспект, предупреждение о необходимости своевременного разрешения конфликтов с другим человеком. Судьба Якова в «Убийстве» развивается в соответствии с тем, на что указывает библейский текст. Таким образом, библейский текст вписывается в отношения Матвея и Якова, выходя за рамки семейной истории и индивидуальной судьбы и поднимая общие вопросы межличностных отношений и иерархии ценностей.

Попытка переосмыслить старый закон (Ветхий Завет) и двигаться в сторону нового закона (Новый Завет) в «Убийстве» освещается именно в контексте русской действительности. Открыто говорится о том, что бабушка «была старой веры». Кроме того, вопрос, заданный следователем Якову («Вы раскольник?»), указывает на раскол в церкви, который обозначает разделение между старообрядцами и новообрядцами.

Пробуждение Якова в свете новозаветного учения

Мысли Якова периодически оказываются в центре повествования. В своем внутреннем мире Яков непрерывно «вращает» три типа повторяющихся элементов, воспоминания: 1. слова Матвея, 2. определенные события в его жизни и 3. текст Евангелия от Матфея. Явление реитерации играет важную роль: постоянно всплывающие воспоминания являются семантическими единицами, которые переосмысливаются к концу сюжета. Для понимания того, как они взаимодействуют, стоит детально проанализировать соответствующие места в тексте. Слова Матвея оказывают сильное воздействие на Якова, заставляя всплыть другие воспоминания:

Начинал Яков снова читать и петь, но уже не мог успокоиться и, сам того не замечая, вдруг задумывался над книгой; хотя *слова брата считал он пустяками*, но почему-то и ему в последнее время тоже стало приходить на память, что *богатому трудно войти в царство небесное*, что *в третьем году он купил очень выгодно краденую лошадь*, что *еще при покойнице жене однажды какой-то пьяница умер у него в трактире от водки...* [ЧЕХОВ 1977: 145– курсив наш]

До приезда Матвея жизнь Якова руководилась порядком, церковным календарем и обычаями, которым он полностью подчинил свою жизнь и волю. Матвей не следует церковному уставу, не питается и не молится в соответствии с предписаниями Якова и снова и снова призывает Якова изменить свою жизнь⁸ в тот самый момент, когда тот читает/поет священные тексты в соответствии с установленным порядком. Эти вмешательства выводят Якова

⁸ Андрей Степанов относит запрос Матвея к категории «невозможных просьб» [СТЕПАНОВ 2005: 208]. Следует заметить, что на другом уровне сюжета Яков в итоге выполняет просьбу Матвея.



из равновесия, разрушают для него привычный образ жизни, обеспечивавший безопасность и ориентир.

Описанные мысли в процессе цитирования всё сильнее проникают в сознание Якова, он не может спать из-за них («И Якову ночью, пока он ворочался с боку на бок, вспоминались и краденая лошадь, и пьяница, и евангельские слова о верблюде.» [ЧЕХОВ 1977: 146]), а затем начинается мыслительный процесс даже без слов Матвея:

Опять почему-то, как в прошлую бессонную ночь, он вспомнил слова про верблюда и затем полезли в голову разные воспомина-ния то о мужике, который продавал краденую лошадь, то о пья-нице, то о бабах, которые приносили ему в заклад самовары. [ЧЕХОВ 1977: 149]

Под влиянием слов Матвея цепной реакцией активизируется другое направление мыслей Якова. «Слова о верблюде» снова отсылают к Евангелию от Матфея:

Если же хочешь войти в жизнь вечную, соблюди заповеди. Говорит Ему: какие? Иисус же сказал: «не убивай»; «не прелюбодействуй»; «не кради»; «не лжесвидетельствуй»; «почитай отца и мать»; и: «любви ближнего твоего, как самого себя». Юноша говорит Ему: всё это сохранил я от юности моей; чего ещё недостаёт мне? Иисус сказал ему: если хочешь быть совершенным, пойди, продай имение твоё и раздай нищим; и будешь иметь сокровище на небесах; и приходи и следуй за Мною. Услышав слово сие, юноша отошёл с печалью, потому что у него было большое имение. Иисус же сказал ученикам Своим: истинно говорю вам, что трудно богатому войти в Царство Небесное; и ещё говорю вам: удобнее верблюду пройти сквозь игольные уши, нежели богатому войти в Царство Божие. (Мф. 19: 17–24)

Матвей и Яков процитировали два разных фрагмента библейского текста, но оба содержат подтверждение Десяти заповедей, одновременно их расширяя. В выделенном здесь участке текста центральное место занимает отречение, которое связывается с достижением Царствия Небесного.

Выводы

Исходя из вышеизложенного, мы должны согласиться с В. Катаевым и Р. Лапушиным в том, что окончательное состояние Якова двусмысленно. Он достиг понимания библейского текста и учений Иисуса, которые, по сравнению с прежними обрядами, призывают к очень «простой» вере, но его страдания от этого не прекращаются. Даже если остался лишь один вопрос, не все получило ответ. Проблему, сформулированную в конце рассказа, – почему



люди разные, почему один получает веру «от Бога даром вместе с жизнью», а Яков должен за это страдать, – можно связать с учением, которое Яков получает от Осипа Варламыча через Матвея. Как мы показали, это можно проследить до библейского текста.

Ключевым моментом объединения с другими людьми является принятие обыкновенности и осуждение отклонения от нее: «Будь, говорит, обыкновенным человеком, ешь, пей, одевайся и молись, как все, а что сверх обыкновения, то от беса» (ЧЕХОВ 1977: 140–141). Здесь рассказ намечает систему ценностей, в которой обыкновенность является образцом для подражания, а все, что сверх нее, «от беса». Хотя Яков «все знает и понимает», именно эту обыкновенность он не может реализовать в своей жизни. Отклонение от нее может быть понято в двух направлениях. В начале рассказа он оторван от общества, стремится к образцу, установленному в житиях святых, практикует свою веру по собственным правилам. Он презирает священство (и Матвея) именно, потому что они не придерживаются установленного порядка, склонны к мелким нарушениям, то есть слишком обыденны. В конце рассказа, хотя происходит когнитивное преобразование, понимание, реструктуризация ценностей, лишь на первый взгляд кажется, что Яков теперь в меньшей степени отгорожен от людей. Его объединение с собственным сообществом оказывается невозможным, ведь он стал исключительным в отрицательном смысле: совершил убийство.

Библиография

- ЗАЙЦЕВ, Б.К. [ZAJCEV, B.K.] 1999: Чехов. // Зайцев, Б.К., Собрание сочинений. Том 5. Москва: Русская книга. [Čehov // Zajcev, B.K., Collected works. Volume 5. Moscow: Russkaâ kniga] 333–464.
- ИЗМАЙЛОВ, А.А. [IZMAJLOV, A.A.] 2002: Вера или неверие? (Религия Чехова) // А.П. Чехов: pro et contra. Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – нач. XX в.: Антология. Санкт-Петербург: РХГИ. [Belief of disbelief? (Čehov's religion) // A.P. Čehov: pro et contra. The work of A.P. Čehov in Russian thought at the end of the 19th – beginning of the 20th century. Anthology. Saint Petersburg: RHGI] 872–865.
- КАТАЕВ, В.Б. [KATAEV, V.B.] 1979: Проза Чехова: проблемы интерпретации. Москва: Издательство МГУ [Čehov's prose: problems of interpretation. Moscow: Moscow University Press].
- КРОО К. [KROO K.] 1997: Нарративная компетенция в «Невесте» Чехова [Narrative competence in Čehov's *Betrothed*]. // *Studia Slavica Hung.* 42: 141–149.
- РАЗУМОВА, Н.Е. [RAZUMOVA, N.E.] 2001: Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск: Томский государственный университет [The work of Chekhov from the aspect of space. Tomsk: Tomsk State University].
- СОБЕННИКОВ, А. [SOBENNIKOV, A.] 1997: Между Есть Бог и Нет Бога... (о религиозно-философских традициях в творчестве А.П. Чехова). Иркутск: Иркутский государственный университет [Between "There is a God" and "There is no God"... (concerning religious-philosophical traditions in the works of A.P. Chekhov)]. Irkutsk: Irkutsk University Press].



- СТЕПАНОВ, А.Д. [СТЕРАНОВ, А.Д.] 2005: Проблемы коммуникации у Чехова. Москва: Языки славянской культуры [The problems of communication in Čehov. Moscow: Āzyki slavianskoj kul'tury].
- ЧЕХОВ, А.П. [ЇЕНОВ, А.П.] 1977: Убийство // Чехов, А.П., Полное собрание сочинений писем. Т. 9., 1894–1897. Москва: Наука. [Murder // Čehov, A.P., The complete collection of writings and letters. Volume 9. Moscow: Nauka] 133–160.
- ШМИД, В. [SCHMID, W.] 1998: Мнимое прозрение Ивана Великопольского («Студент»). // Шмид, В: Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. Санкт-Петербург: ИНАПРЕСС. [The illusory epiphany of Ivan Velikopolsky (*The Student*) // Schmid, W. Prose as poetry. Pushkin, Dostoevsky, Chekhov, avant-garde. Saint Petersburg: Inapress] 278–291.
- AXELROD, W.C. 1993: Passage from Holy Saturday to Easter Day in Holy Night. // Jackson, R.L. (ed.): Reading Chekhov's Text. Evanston (Ill.): Northwestern University Press. 96–102.
- BARTHES, R. 1977: The Struggle with the Angel. // Barthes, R. Image – Music – Text. London: Fontana Press. 125–141.
- DE SHERBININ, J. 1997: Chekhov and Russian Religious Culture. The Poetics of the Marian Paradigm. Evanston (Ill.): Northwestern University Press.
- DE SHERBININ, J.W. 1993: Life beyond Text: The Nature of Illusion in *The Teacher of Literature* // Jackson, R.L. (ed.), Reading Chekhov's Text. Evanston (Ill.): Northwestern University Press. 115–126.
- JACKSON, R.L. 1994: Dantesque and Dostoevskian Motifs in Čehov's *In Exile*. // Russian Literature // 35/2: 181–193. // [https://doi.org/10.1016/0304-3479\(94\)90031-0](https://doi.org/10.1016/0304-3479(94)90031-0) (Дата обращения: 30. 03. 2024)
- LAPUSHIN, R. 2010: „Dew on the Grass”. The Poetics of Inbetweenness in Chekhov. New York: Peter Lang. // <https://doi.org/10.3726/978-1-4539-0028-4> (Дата обращения: 30. 03. 2024)
- МИХАИЛОВИЧ, А. 1993: Eschatology and Entombment // Jackson, R.L. (ed.), Reading Chekhov's Text. Evanston (Ill.): Northwestern University Press. 103–114.
- RAYFIELD, D. 1999: Understanding Chekhov. A Critical Study of Chekhov's Prose and Drama. Madison: The University of Wisconsin Press.
- REGÉCZII. 2000: Csehov és a korai egzisztenciabölcselet. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó.
- SIEGEL, E.A. 2013: Chekhov's Susannas // A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues. // 24: 74–96. // <https://doi.org/10.2979/nashim.24.74> (Дата обращения: 30. 03. 2024)
- SWIFT, M.S. 2004: Biblical Subtexts and Religious Themes in the Works of Anton Chekhov. New York: P. Lang.
- ZHERNOKLEYEV, D. 2023: Religion // Corrigan, Y. (ed.), Chekhov in Context. Cambridge University Press. 109–115. // <https://doi.org/10.1017/9781108900096.018> (Дата обращения: 30. 03. 2024)

Kata JURACSEK
Eötvös Loránd University
Budapest, Hungary
juracsek.kata@btk.elte.hu
ORCID: 0009-0006-7038-6262



Агнеш ДУККОН

**ВЕНГЕРСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ ДОСТОЕВСКОГО ДО 1920-Х ГГ. В КОНТЕКСТЕ
ЕВРОПЕЙСКОГО И ВЕНГЕРСКОГО МОДЕРНИЗМА**

**Hungarian Reception of Dostoevsky until 1920th in the Context of European
and Hungarian Modernism**

Abstract

This paper deals with the questions Dostoevsky's reception in Hungary in the last decades of the 19th and in the first two decades of the 20th centuries. The author investigates the growing interest towards Dostoevsky in the context of the new tendencies of the art and literature and gives a detailed survey of the most characteristic reactions (i.e. reviews, studies, introductions to the books) about the new translations and editions of Dostoevsky's works. Among the most relevant questions are treated the stereotypes about Russian culture and people, living in Hungary through the past centuries, the various interpretations of the *Crime and Punishment* and some comparative aspects in the analysis of this novel.

Keywords: *Dostoevsky, Hungarian reception, Russian culture, Crime and Punishment, stereotypes, Hamlet, Raskolnikov*

Ранний этап восприятия: последние десятилетия XIX века – новые ориентации и веяния в культуре

Венгерская исследовательница русско-венгерских литературных связей, Жужанна Зельдхейи-Деак в своей книге посвящает целую главу новым тенденциям в венгерской литературе, которые определили и восприятие русской литературы. Она характеризует положение венгерской культуры 1870–1880-х гг. с следующими словами:

«В 1870-е и особенно 1880-е годы начинается новый период восприятия русской литературы в Венгрии. [...] Новое поколение желает наладить более тесные связи с западными литературами [...], и при этом они обращают большое внимание и на русскую литературу, особенно на современную русскую прозу. В 1880-е годы уже появляются переводчики, владеющие русским языком, но всё ещё большую роль играют немецкие и французские переводы-посредники.» [ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК 2004: 81]

Таким образом почва была подготовлена для рецепции Достоевского, хотя популярность Тургенева ещё в полном свете сияла на горизонте венгерской интеллигенции. Как выше цитировалось, представители молодого поколения литераторов уже стремились ближе познакомиться с новыми веяниями и идеями европейской культуры, и в первых переводах Достоевского они предугадывали оригинальность и новизну поэтики писателя. В этот ранний период



рецепции еще нет таких глубоких и оригинальных философских и эстетических анализов, какие появляются в 1920-е г. и позже, но тем не менее у некоторых авторов обнаруживаются самостоятельные мысли, правильное понимание главных проблем романов.

Первая часть настоящей статьи в хронологическом порядке рассматривает содержание рецензий, предисловий и критик, появившихся в венгерских периодических изданиях и к переводам произведений Достоевского до начала XX века, чтобы выявить разнообразие восприятия, да и общие мотивы и переключки во взглядах авторов. Мы стараемся указать на типичные черты ранней рецепции Достоевского, в том числе, например, на роль стереотипов в трактовке русской культуры и влияние иностранной (прежде всего немецкой) критической литературы на венгерских авторов. На этом фоне станут видными и оригинальные точки зрения рецензентов.

В 1879 г. появилось краткое предисловие к публикации венгерского перевода «Кроткой» (*A szerény asszony*) Достоевского в газете *Vasárnapi újság* (Воскресенская газета), имя автора не указано. В предисловии подчеркивается новизна книги: эта повесть является первым произведением Достоевского, переведенным на венгерский язык. Даже имя писателя может оказаться для венгерских читателей совсем неизвестным. В статье упоминается роман «Братья Карамазовы», выходящий в номерах «Вестника Европы» как новейшее произведение писателя, которого автор считает – вместе с Тургеневым и Л. Толстым – самым значительным русским писателем настоящего времени. Говорится и о мастерстве Достоевского анализировать и показать глубокие и сложные процессы человеческой души.

Более содержательная статья принадлежит перу Тамашу Сана (*Szana Tamás*) в газете *Nemzet* (Народ) за 1885 г. под заглавием «Достоевский» (*Dosztójevszkij*). Тамаш Сана (1844–1904) – эстет, критик, искусствовед, сотрудник нескольких журналов, на страницах которых он выступает представителем оппозиционной литературы против академизма. Он написал статьи об «Онегине» (1871, 1879), о «Войне и мире» Л. Толстого (1870) и рецензию об «Униженных и оскорбленных» Достоевского. Сана рецензирует роман, появившийся на венгерском языке в переводе Белы Й. Фаи (*Fái J. Béla*) у издательства братьев Реваи под заглавием «Страдающие». В рецензии подчеркивается, что в Венгрии в последнее время пробудился большой интерес к русским писателям. После французских авторов они стали самыми популярными из современной мировой литературы. Сана называет Тургенева, Гоголя и Владимира Соллогуба, как самых известных русских писателей перед венгерской читательской публикой. Этот спектр – пишет Сана – теперь обогащается с новым именем, а именно с Достоевским, произведения которого до сих пор были в Венгрии мало известны; лишь некоторые повести и рассказы появились в литературных газетах. Сана называет Достоевского «знаменитым социалистом и агитатором» – это указывает на то, что он имеет сравнительно мало информации о биографии писателя. 1840-е годы, идеи французского утопического социализма в круге Петрашевского, арест и наказание членов (в том числе и



Достоевского) стали общеизвестными в Европе, но более подробные факты о жизни писателя в это время еще не дошли до венгерских литераторов. Автор статьи именно в этом социальном ключе трактует роман «Униженные и оскорбленные», высоко оценивая мастерство Достоевского в создании верных, психологически точно и реально изображенных характеров. Критик сравнивает творческий метод Достоевского с поэтикой Золи: французский писатель часто преувеличивает пошлости жизни, употребляет слишком яркие краски в разоблачении общественного зла, а Достоевский умеет показать более богатые оттенки и более полную картину жизни в «Страдающих», без натуралистических мелочей.

Знаменитый фольклорист, Шандор Шоймоши (Solymossy Sándor 1864–1945), профессор Будапештского Университета, член Венгерской Академии Наук, исследователь различных жанров устного поэтического творчества (сказок, баллад и др.) в 1888 опубликовал рецензию о «Преступлении и наказании» в «Столичной Газете» (*Fővárosi Lapok*) [SOLYMOSSY 1888/308: 2257–2260]. Интерес к русской литературе и позже остался у него, в следующие годы он написал статьи о Максиме Горьком (1903) и о русской литературной жизни (1895).

В начале рецензии автор устанавливает: в венгерской публицистике часто повторяется мнение, что в Европе в последнее время возрос интерес к русской литературе. Пока недавно знали еще несколько выдающихся поэтов и писателей, в том числе Пушкина, Лермонтова и Гоголя, то с конца 1870-х гг. стали появляться новые переводы и новые авторы. Шоймоши приветствует это положительное явление, говорит о том, что Запад лишь в последние десятилетия открывает себе богатство русской культуры. Он повторяет и те отрицательные стереотипы о России, которые были в обиходе на Западе с давних времен: тиранство и дикие нравы в высших кругах общества, тупость, суеверие и фанатизм в народе. Но высокий уровень литературы свидетельствует и о том, что в России должна существовать такая почва, из которой могли вырасти гениальные творители, высказывающие «новое слово» для Европы.

Экскурс: Об исторических корнях стереотипов

Надо заметить, что подобная негативная пропаганда о русском царстве появилась уже в XVI веке: австрийский дипломат, барон Сигизмунд Герберштейн (Sigismund Herberstein, 1486–1566) совершил две поездки в Московское Государство в 1517 и 1526 г., с трудным поручением посредничества в заключении русско-польского перемирия. После возвращения на родину он составил и издал книгу *Rerum moscoviticarum commentarii* (HERBERSTEIN 1549) из своих путевых записок, в которой рисовал подробную и в некоторых отношениях предвзятую картину о жизни и «диких» обычаях народа, о грубости нравов. Однако он и сообщил интересные географические, исторические и этнографические сведения с гравюрами на дереве, подробно описал православную религию и литургию. Книга Герберштейна была издана много раз еще в XVI веке на латинском, немецком, итальянском, английском и чешском языках, и остались известны и

использованы по Европе, в том числе и в Венгерском Королевстве.¹ Одно интересное отражение этой известности мы обнаружили в календаре за 1631 год венгерско-немецкого ученого-полигистора, Давида Фрелиха (1595–1648), издававшего календари на немецком, латинском, венгерском и чешском языках в разных типографиях Силезии и Венгерского Королевства [ДУККОН 1998: 251–264]. В его календарном обзоре повторяются известные из книги Герберштейна сведения и стереотипы о России [FRÖLICH 1631]. Другое появление влияния распространенных отрицательных мнений о русских можно обнаружить у знаменитого венгерского поэта и полководца, Миклоша Зриньи (Zrínyi Miklós 1620–1664). Он имел книгу Герберштейна в своей библиотеке, и характеристику русских мог черпать из нее. В своем трактате „Az török áfium ellen való orvosság” (Целебное средство против турецкого дурмана, 1660) Зриньи характеризовал русских с такими эпитетами, которые стали известны (почти как крылатые слова) по книге Герберштейна: народ грубый, российская политика глупая, правление тираническое, военное искусство русских «никудашное». По этим причинам он считал нелепостью прибегать за помощь к русским в освободительной борьбе от турецкой власти. [ZRINYI 1985: 213]

Пятьдесят лет позже это негативное мнение диаметрально противоположно изменилось – по крайней мере опять в календарной пропаганде (т. к. в XVII–XVIII веках эти популярные издания исполняли и роль газет и журналов). В календаре за 1711, изданном в венгерском городе Комаром, было опубликовано подробное сообщение о Петре I и о русско-турецкой войне, в котором положительно оцениваются политические и культурные устремления русского царя [Ujj Kalendarium 1711: E₆b]. Это изменение взглядов вытекало из политических интересов и целей: Россия была нужна Габсбургской Империи в борьбе против турецкой власти, и после вхождения России в Святую Лигу в конце XVII века начали появляться в западной прессе несколько положительно настроенные известия. [BLOME 2000: 161–176, ДУККОН 2006: 45–48]

В XIX-м веке исторические и политические отношения также определяли мнения венгров о Российской Империи и вообще, о русской культуре. «Общезападные» суждения дополнялись с взглядами маркиза де Кюстена и русских эмигрантов (Герцена, Огарева), оказавшими влияние также на венгерскую рецепцию русской культуры. Еще добавляется к этому общее настроение Европы по поводу русско-турецкой войны: «в это время немецко-русские, а также русско-австро-венгерские отношения стали враждебными, ведь Монархия желала поражения России.» [ЗЁЛЬДХЕЙИ-ДЕАК 2004: 72] В эти же десятилетия и слово *нигилизм* все чаще появляется в венгерской прессе, сначала в отрицательном смысле, ибо сведения черпались из немецких источников, работы Альфонза Туна были доступны и по-венгерски, а несколько позже, под влиянием французских интерпретаций, появились и более доброжелательные мнения [THUN 1884]. Но общее восприятие нигилизма в венгерском обществе осталось всё-

¹ Первые русские переводы появились в XVIII веке (1748, 1784), с XIX века издавались новые переводы (напр. 1866), новейшие: в 1988, 2008.



таки отрицательным, как об этом свидетельствует и „*A jövő század regénye*” (Роман будущего столетия, 1873) Мора Йокаи. В утопии венгерского писателя русский нигилизм выступает угрожающей для всей Европы опасностью, против которой всеми силами нужно бороться. Йокаи относился к русской культуре не односторонно, он использовал к роману много различных источников о русских, любил поэзию Пушкина и Лермонтова, читал их произведения в немецком переводе Боденштедта, но радикальные идеи и движения были для него неприемлемы.

В этом процессе значительный переворот принесло отмежевание литературы от актуальных политических событий: как мы видим в статье Шоймоши, открылось ему богатство русской культуры и появилось сильное желание как можно больше узнать ее. В статье Шоймоши чувствуется, что он обладает лишь поверхностной информацией о русской культуре, повторяет общие места (напр. низкий уровень науки, некультурность русского народа и т. д.), но отдает должное «новой» литературе, «новым» гениальным писателям, в том числе Достоевскому. В Венгрии считали его «новым», так как первый перевод из его творчества вышел лишь в 1879 г. («Кроткая») – два года перед смертью писателя. Автор рецензии с похвальными словами пишет о романе «Преступление и наказание». Первое венгерское издание, перевод Эндре Сабо получил название «Раскольников» – по всей вероятности, под влиянием первого немецкого перевода [DOSTOJEWSKI 1882].

Шоймоши кратко пересказывает содержание, говорит о биографии писателя, и смысл романа понимает и анализирует в ключе общественно-философских проблем. Он уделяет особенное внимание идее и личности Раскольникова, а также внутренним терзаниям совести, и высоко оценивает реалистическое изображение петербургской жизни. В конце статьи выражает желание увидеть и роман «Записки из мертвого дома» в венгерском переводе. По видимому, Шоймоши читал его по немецки, и предлагал Эндре Сабо² перевести на венгерский язык [ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК 2004: 72].

В 1889 г. появилась краткая рецензия о романе «Игрок» в газете *Fővárosi Lapok* («Столичная газета»), имя автора не указано. В статье выдвигается на первый план мастерство изображения болезненной страсти к азартной игре и психологического анализа персонажей, подчеркивается и общественная критика в романе. Автор считает все эти проблемы актуальными и в венгерском обществе, по его мнению роман может служить зеркалом для «одержимых» разными пагубными страстями.

Следующий отклик о романе «Преступление и наказание» вышел на свет в журнале *Magyar Szemle* (Венгерское обозрение) в 1897, это – статья «Раскольников» Шандора Хевеши (Hevesi Sándor).

Шандор Хевеши (1873–1939) был известным писателем и драматургом, с 1923 директором Национального Театра. Как режиссёр и директор театра, он

² Эндре Сабо был одним из первых переводчиков, который переводил русские произведения из оригинального.



совершил значительный переворот и обновление в венгерском театральном искусстве на рубеже двух веков. Он поставил на сцену «Ревизора» (1915) и «Женюха» (1923) Гоголя в собственном переводе, обе комедии имели большой успех в Национальном Театре. Хевеши считает роман Достоевского уникальным в современной литературе: как он утверждает, реализм русского писателя выше и сильнее, чем реализм и натурализм Золи, а эпическое полотно интереснее, лучше, чем у Додэ (Daudet). Пока Золя создает лишь статистику, Достоевский творит поэзию – пишет он. Интересно заметить, что в Венгрии в последние десятилетия XIX века интеллигенция параллельно читала и сравнивала друг с другом западноевропейскую и русскую литературу, и из этого соревнования почти всегда вышла победителем русская литература. Писатель Жигмонд Йушт (Jústh Zsigmond 1863–1894), например, очень высоко ценил искусство Тургенева, Толстого и Достоевского, он познакомился с их произведениями в Франции. Хотя он и отлично знал современных английских и французских писателей, художников, был знаком с некоторыми представителями парижского художественного мира 1880-х г., но русские авторы, особенно Тургенев, оказали на него более сильное влияние. В начале 1890-х гг. он даже посетил виллы Виардо и Тургенева в Буживале, о впечатлениях подробно пишет в своем дневнике [JUSTH 1977: 304–309]. В творчестве и жизнеощущении Йушта уже можно уловить знаки новых духовных течений, напр. декадентства, сецессиона (стиль модерн); понимание и восприятие русских писателей оттеняется у него с этими моментами.

Возвращаясь к статье Хевеши, стоит подчеркнуть его оригинальную мысль сравнивать «преступление» Ореста, героя трагедии Эсхила, Гамлета Шекспира и Раскольникова. По усмотрению автора, после нарушения морального закона героями, видны три разных процесса угрызения совести. Орест вынужден был убивать под обязанностью мести, наложенной на него богами, следуя древнейшей традиции; Гамлет совершил убийство ради правосудия, а Раскольников – современный человек – убивал «для себя», т. е. по теории, совершив философский эксперимент с собственной совестью. Ореста преследуют Эринии, богини угрызения совести после казни своей матери и ее любовника. Гамлет до совершения мести уже страдает от ясного сознания неизбежного преступления, значит, обоих героев вынуждает к поступку какая-то внешняя причина – по крайней мере им воспринятой «высшей», «неизбежной». В греческой трагедии это – долг мести, коренившийся в божественном, трансцендентном законе. Положение Гамлета является более сложным: его принуждает к мести призрак отца, но для христианина не может быть оправданным никакого такого человеческого «правосудия». Гамлет по-своему интерпретирует появление призрака, будто из его подсознательного вдруг пробивался древний закон «око за око, и зуб за зуб» [Мф 5:38–39], отодвигая на задний план новый, христианский закон, отречение от мести. Раскольников после убийства неминуемо испытывает внутреннюю раздвоенность из-за бессмысленного эксперимента. Тут не было никакого высшего принуждения, ни подсознательного искушения, герой Достоевского совершил индивидуальный и свободный



поступок. (Добавим: писатель гениально показывает в романе, что никакой рационализм не защищает человека от демонов собственной души, одержимой идеей «если нет Бога, все позволено». «Свободная воля» попадет в плен злых сил – «не рассудок, так бес», говорит про себя Раскольников, когда увидит топор в дворницкой.) Хевеши видит в душевных терзаниях героя Достоевского трагизм современного человека: ложные теории и неправильное толкование «разумного эгоизма» и «свободы» опровергаются лишь с ценой преступления. Больная, страдающая совесть – уже на каторге – приводит его к раскаянию и перспективе воскресения. Вывод автора статьи: наказание, бичь каждый преступник носит в собственном сердце. В дальнейшем в статье разбираются ключевые моменты романа, автора особенно занимают разговоры Порфирия Петровича с Раскольниковым. По его мнению, в этих сценах разоблачается весь трагизм Раскольникова. Хевеши характеризует и других важных персонажей романа, подробнее образы Разумихина и Сони. В конце статьи он суммирует свои мысли, и оставаясь на плоскости Эпилога, устанавливает, что «роман Достоевского проповедует очищающую силу евангельской любви» [HEVESI 1897: 388]. Важно заметить, что в подходе автора к роману Достоевского отражается мышление драматурга: его внимание больше всего привлекает внутренняя борьба и трагичность героя – не случайно нашел параллели в таких мировых образах драматических произведений, как Орест и Гамлет.

«Шекспировская» аналогия в связи с Достоевским появляется и в эссе другого автора, Шандора Броди (Bródy Sándor, 1863–1924), писателя, журналиста, одного из влиятельнейших представителей венгерской литературы рубежа двух веков. Он был и вдохновителем новой литературной и художественной программы писательского круга журнала *Nyugat* (Ньюгат = Запад). Броди стремился в своих произведениях сливать натурализм и романтизм, используя опыт французской и русской литературы. Кроме статей о русской литературе, он переводил пьесу Арцыбашева «Страдающие» (1918). В эссе „*Az orosz Shakespeare*” (Русский Шекспир) Броди называет Достоевского «Шекспиром Севера», и романы «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы» – библиями писательского мастерства [BRÓDY 1900: 111]. Он указывает на разнообразие характеров, на то, что каждый из них представляет собой самостоятельный голос. Поэтическая ценность романа состоит в *способе* созидания образов. По усмотрению Броди истинный писатель необходимо должен быть истинным патриотом, но не в смысле пропаганды или политической агитации, а по внутренним убеждениям. Как Бальзак не мог быть иным, как французом, выразителем эссенции, сущности французского духа, так и Достоевский стал представителем и выразителем духа своего народа, самой сущности своей родины. Броди ссылается на «Пушкинскую речь», в которой выражается кредо писателя, его приверженность родине, мечта о призвании России в продвижении человеческой цивилизации.

В 1904 г. появилось новое венгерское издание «Преступления и наказания» в переводе Эндре Сабо, уже с русского языка, и предисловие под заглавием «Достоевский» написал литературовед, критик и писатель, Геза Войнович



(Voivovich Géza, 1877–1952). Между 1914–1944 он был главным редактором журнала „*Budapesti Szemle*” (Будапештского Обозрения), в 1935–49 гг. главным секретарем Венгерской Академии Наук. Войнович редактировал и серию «Классические романы», и писал предисловия к некоторым изданиям, в том числе и к русским романам.

В введении к «Преступлению и наказанию» автор сосредоточивает мысли на психологическом анализе персонажей. Он обращает внимание на то, что писателя интересует больше всего человек, у него очень мало описаний природы; окружения героев (городские сцены, площади и улицы) изображаются лишь в той мере, в какой они нужны к освещению характера и поступков главных фигур. Это свойство поэтики Достоевского Войнович сравнивает с методом живописцев Ренессанса: художник работает всегда на таком пространстве полотна, какое именно нужно для изображаемой фигуры. Так и у Достоевского, мы видим лишь тот узкий круг, самое минимальное окружение, в котором действует герой. Автор еще устанавливает, что фигуры Достоевского являются скорее героями намерения, а не поступка. Он ссылается на мнение Мережковского, когда пишет, что в некоторых частях романов Достоевского так тесно переплетаются искусство и наука, что нельзя их разделить друг от друга. Именно в психологическом анализе души, в показе подсознательных сфер можно проследить эту связь между наукой и искусством, и автор упоминает первый сон Раскольникова как пример мастерства изображения.

Первые десятилетия XX века: под эгидой новых направлений литературы и искусства

С первого десятилетия XX века в венгерской культуре все определеннее чувствуется дух обновления: в 1908 был основан новый литературный журнал *Nyugat* («Ньюгат», 1908–1941), который стал главным форумом радикальных стремлений нового поколения, и даже дата первого появления стала символом нового периода венгерской литературы. В редакции принимали участие самые значительные поэты и литераторы, ставшие потом классиками (среди них Михай Бабич, Дежьё Костолани, Жигмонд Мориц, Дьюла Ийеш), опубликовались стихотворения крупного поэта Эндре Ади (1877–1919), общественный и политический радикализм которого сообщил динамизм литературной жизни (между прочим, он тоже интересовался русской литературой, посвятил стихотворения Пушкину и написал статьи о Тургеневе). Именно в это время разворачиваются в искусстве и литературе разнообразные течения и направления, стиль модерн и авангардные стремления, например, экспрессионизм Лайоша Кашшака (1887–1967). В 1920-30-е годы Кашшак опубликовал эссе и статьи о берлинской выставке русских художников, среди них о Малевиче, Татлине, Родченко (1922), о романе «Дело Артамоновых» (1926), о Маяковском (1930), В. Катаеве, М. Шолохове (1935) и о Достоевском (1936), но анализ этой статьи уже выходит за рамки данного периода рецепции.

Противоборствующие тенденции, как западная и восточная ориентации в культуре, находят выражение в разных журналах, параллельно



с «Ньюгатом», стараясь уравнивать односторонность влияний. В это время стал выходить и *Napkelet* («Восток», 1923–1940), считавшийся тоже авторитетным литературным и критическим форумом. Оба журнала имели определяющее влияние на формирование мыслей и вкуса венгерской интеллигенции. Между этими полюсами существовало еще много различных периодических изданий, в которых одинаково публиковались отклики, рецензии, и даже очень основательные анализы о русской литературе. Интересно заметить, что популярность Льва Толстого в Венгрии доходит до своего апогея в первые десятилетия XX века, а Достоевский и Чехов возбуждают сильный интерес венгерских читателей несколько позже, в 1920–30-е годы – хотя, конечно, как и первая часть нашего исследования доказывает, интерес к их творчеству обозначался еще в 1880-е годы [ДУККОН 2021a: 197–207.] Чехова также начали переводить на венгерский язык с конца 1880-х гг. А с первого десятилетия XX века выходят на свет собрания сочинений Достоевского и Чехова на венгерском языке, и доступ к полному творчеству обоих писателей способствует и развитию критического восприятия. Не только литераторы, но и философы, психологи и богословы посвящают серьезные анализы произведениям русских авторов [ДУККОН 2007: 87–94].

Второе десятилетие XX века заканчивалось для Венгрии трагично: поражение и распад Австро-Венгерской Монархии в Первой мировой войне, потом хаотичное время Венгерской Советской Республики и ее поражение (с 21 марта до 1 августа 1919-го года, «красный террор», потом «белый террор»), и наконец Трианонский договор (4 июня 1920) ввергли страну в глубокую беду. Несмотря на послевоенные тяжелые годы, на чувство позора и отчаяния из-за несправедливого («диктата») мира, в культуре пробудились новые духовные силы, в области литературы, изобразительного искусства, музыки и науки появились гениальные творцы, развертывались значительные инициативы, зарождались новые журналы и книгоиздательства [ДУККОН 2021b: 262–280]. На этом фоне произошло в Венгрии настоящее восприятие двух великих русских писателей, Достоевского и Чехова.

На нижеследующих страницах мы показываем несколько интересных примеров рецепции русской литературы этого периода.

В 1907 г. поэт, прозаик и критик Дежьё Костолани (1885–1936) опубликовал в газете *Budapesti Napló* («Будапештский Дневник») театральную критику под псевдонимом Lehotay/Лехотаи об адаптации и постановлении на сцену романа Достоевского «Преступление и наказание». Заглавие пьесы – «Раскольников» одновременно указывает на первый венгерский перевод и на концепцию драматурга, поставить героя Достоевского в центр пьесы. После краткого изложения сюжета Костолани выражает сомнение в удачности предприятия сделать из такого сложного, глубокого романа пьесу, потому что именно богатство оттенков, глубина мыслей потеряется. Однако он признает, что эта проблема существует лишь для таких зрителей, которые прежде уже читали роман и получили определяющее впечатление о полном мире произведения. Костолани критикует и концепцию драматурга, который интерпретирует



поступок Раскольникова в ключе нитшеанской морали, т. е. выявить право сильного человека переступить границы.

Эссе, критики и рецензии о русской литературе Костолани начал опубликовывать еще в раннем периоде творчества, в это время возник у него особенный интерес и к русской драме. Несколько позже, в 1922 г. он перевел пьесу Чехова «Три сестры» при помощи немецкого посредника [ZÁGONYI 1982: 76–91]. В последствии он сообщил эссе и статьи о Пушкине, Тургеневе, Достоевском и театральные критики о постановках на сцене чеховских драм в будапештских театрах. Он издал антологию «Современные поэты» (1914), в которой включил и переводы стихотворений русских поэтов – от Пушкина, Лермонтова, Фета, Фофанова, Блока и Ф. Сологуба. В 1921 г. Костолани опубликовал статью в журнале «Ньюгат» о романе «Степанчиково и его обитатели» (перевод Золтана Трочани). Поэта занимает почти исключительно образ Фомы, которого называет «русским Тартюффом». Еще ассоциирует он эту фигуру с образом Яго; как он пишет: Шекспир в своей фигуре показывает могучесть и абсурдность зла, а Достоевский доводит характер Фомы до абсурдной смешности. Костолани подчеркивает и фантастичность этого характера. Заключение эссе достойно перу поэта: «Юмор Достоевского – это радуга на безнадежном, зимнем небе...смех ночи» [KOSZTOLÁNYI 1921: 82–84].

Статья «Достоевский» эссеиста и критика, Микшы Феньё³ появилась в апрельском номере журнала «Ньюгат» за 1919 год – значит сразу после образования Венгерской Советской Республики –, и содержание носит на себе настроение времени. Автор в полемическом тоне защищает мысль, что Достоевский лучше выражает стремления и характер коммунистической культуры, чем, например, Горький – который, может быть, актуально и политически стоит ближе к культуре коммунизма, но пророчество Достоевского, универсализм его мыслей более органично согласуются с идеалом коммунизма. Феньё цитирует взгляд Мережковского, что настоящий смысл пророчества остается скрытым и перед самим писателем, как это часто бывает у пророков: он мечтал о теократии, в которой нет больше границ, потому что всеобщая, универсальная вера и любовь стирает их, и соединяет все человечество. В этом пророчестве – по мнению автора статьи – скрывается и идеал русской революции. Те социалистические идеи, которые теперь по всему миру распространяются, уже появились в горячих мечтах «маленьких», «униженных», «смешных» и «бедных» людей Достоевского. Феньё возражает против мнения полуобразованных критиков, осуждающих «национализм» и православие Достоевского: он утверждает, что коммунистическая культура и не может желать себе гениальнейшего, благороднейшего гения, чем Достоевский, но надо иметь в виду

³ Микша Феньё (1877–1972), критик, эссеист, автор политических и экономических произведений. В 1908 г. он принадлежал к основателям «Ньюгат»-а, потом стал редактором и главным сотрудником журнала. Его публицистическая и организаторская деятельность в большой мере способствовала разрыванию современной венгерской литературы.



целого человека и его дух в целом, без мелочных, недобросовестных взвешиваний его отдельных высказываний насчет призвания русского народа. Критик считает опасным стирание границы между политической агитацией и искусством, ведь таким образом можно испортить культуру, возвеличить бесталанных, партийных «художников» и подавить истинных талантов. (Увы, предостережение Феньё напрасно прозвучало в самом начале эксперимента сотворения коммунистической культуры, в Венгрии с 1949, а в Советском Союзе сразу после 1917 совершилось именно это опасное заблуждение.)

В этом же году сообщил рецензию о «Преступлении и наказании» писатель и критик Йеньё Миклош (Miklós Jenő, 1878–1934), в журнале *Érdekes Újság* («Интересная Газета»). Он писал рассказы импрессионистической тональности, а в литературном круге журнала «Ньюгат» встречались его работы с уважением. В стиле рецензии также чувствуется импрессионистическая тональность, присущая рассказам автора. Как он «пересказывает» содержание романа, действительно получается своего рода рассказ, но автор не упускает из виду самые важные философические мысли, пронизывающие произведения Достоевского. В центре внимания Миклоша стоит образ Раскольникова, как мы видели это у других, вышеупомянутых критиков и писателей. Повторяется и мнение, звучавшее часто в кругах интеллигенции на рубеже двух веков: религия Достоевского – это религия страдающих, религия самопожертвования и сострадания, его образы – трагичны и святы. Вера писателя в будущее России осуществляется, ибо Россия принесет «добрую весть», евангелие, утешение для страдающих, бедных людей. Автор заканчивает статью с утверждением: Достоевский был святым и видел далеко в будущее.

Эти две последние статьи являются интересными документами ожиданий и надежд представителей т. н. демократических и социалистических духовных веяний. В универсализме Достоевского они действительно верно почувствовали евангельскую основу, то новое слово, которое может возродить человека. Но история пошла своим путем и коммунистические (книжные) идеи превратились в страшную действительность, из идеала универсальности любви вышел униформизм мышления, господство ложных идей и мир страха. На земле вместо «Божьего царства» победил двойник, т. е. великий инквизитор и Антихрист (ссылаясь на знаменитые образы Достоевского и Владимира Соловьева). В 1920–1930-е годы эти же философические размышления появляются и у некоторых венгерских филологов, писателей и богословов, пишущие серьезные и глубокие исследования и эссе о Достоевском [ДУККОН 2007]. В настоящей статье мы старались показать те общие мысли и мнения о русском писателе, которые были адресованы к более широкому кругу читателей и ориентировали литературное восприятие по актуальным тенденциям культуры и жизни.

Библиография

- BLOME, Astrid. 2000: Die Zeitung als historische Quelle. Ein Beispiel aus dem petrinischen Rußland // Zeitung, Zeitschrift Intelligenzblatt und Kalender. Beiträge zur historischen Presseforschung. Hrsg. A. BLOME, Edition lumière Bremen. 161–177.
- BRÓDY Sándor. 1900: Bródy, Az orosz Shakespeare // Fehér könyv I. k., a szerző kiadása [Bródy, S. The Russian Shakespeare // White Book, vol. I. Edition of the Author] 111–128.
- DOSTOJEWSKI 1882: Raskolnikow. Deutsch von Wilhelm Henckel. Leipzig.
- DUKKON Ágnes 2021a: Gondolatok a magyarországi Csehov-recepció kezdeti szakaszáról // Kultúrák és médiumok párbeszéde. Anton Pavlovics Csehov, szerk. REGÉCZI Ildikó, Debreceni Egyetemi Kiadó – Didakt Kiadó [Reflections on the First Period of Chekhov's Reception in Hungary // Dialog of Cultures and Media. Anton Pavlovich Chekhov, ed. by Ildikó REGÉCZI, University Publishing House – Didakt] Debrecen, 197–207.
- FRÖLICH, David 1631: Schreibkalender auff das Jahr 1631 [...] von David Frölich, Breslau, typ. Baumann, Országos Széchényi Könyvtár [National Library Széchényi], Budapest, RMK III. 1464.
- HERBERSTEIN, Sigismund 1549: Rerum moscovitarum commentarii, Viennae, Johann Singriener, 1549 [Herberstein, S. Notes on Muscovite Affairs, Viennae, Johann Singriener]
- HEVESI Sándor 1897: Raskolnyikov // Magyar Szemle, 1897. aug. 15 [Hevesi S. Raskolnikov // Hungarian Review, 05. August 1897] 386–388.
- JUSTH Zsigmond 1977: Justh Zsigmond Naplója és levelei, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest [Diary and Letters of Zsigmond Justh, Literary Publishing House, Budapest].
- KOSZTOLÁNYI Dezső 1921: Sztjepancsikovo és lakosai // Nyugat, 1921. I. köt. [Kosztolányi, D. Stepančikovo and its Inhabitants // Nyugat/West, 1921, vol. I.] 82–84.
- SOLYMOSSY S. 1888: A „Raskolnyikov” írója. // Dosztojevszkij M. Tódor: „Raskolnyikov”. Regény három kötetben. Ford. Szabó Endre. Budapest, Singer és Wolfner kiad. // Fővárosi Lapok, 1888 nov. 7. 308. sz. [Sándor Solymossy, The Author of „Raskolnikov” // Dostoevsky M. Todor, „Raskolnikov”. Novel in three volume. Transl. by Endre SZABÓ, Budapest, Publishing House of Singer and Wolfner // The Journal of the Capital, 7th Nov. 1888, nr. 308] 2257–2260.
- THUN, A. 1884: A nihilisták (Az orosz forradalmi mozgalmak története). Ford. SZENTGYÖRGYI VÖRÖS Dezső, Budapest, 1884. [The Nihilists. (History of the Russian Revolutionary Movements). Transl. by SZENTGYÖRGYI VÖRÖS Dezső, Budapest]
- Ujj Kalendarium 1711-re. Komárom, typ. TÖLTÉSI István. MOL, P 566. cs. XLIII/a, E₆b. [New Calendar of the Year 1711, Printing office TÖLTÉSI István, MOL, P 566. cs. XLIII/a, E₆b.]
- VOINOVICH, G. 1904: Dosztojevszkij. Előszó // Dosztojevszkij: Bűn és bűnhődés. Klasszikus regénytár. Ford. Szabó Endre, Budapest, Révai Testvérek Kiadó, 1904, I–VI. [Voinovich, G. Dostoevsky. Preface // Dostoevsky, Crime and Punishment. Classical Novels. Transl. by Endre SZABÓ, Budapest, Publishing House of Révai Brothers]
- ZÁGONYI, E. 1982: Kosztolányi *Három nővér*-fordítása // Irodalomtörténeti közlemények 1982/1 [E. Zágonyi, Translation of the Drame *Three Sisters* of Chekhov by D. Kosztolányi // Publications of the History of Literature 1982/1.] 76–91.
- ZRÍNYI Miklós 1985: Az török áfium ellen való orvosság // Zrínyi Miklós Prózai Művei, szerk. KOVÁCS Sándor Iván, Zrínyi Katonai Kiadó, Budapest, 1985 [M. Zrínyi. Antidote against the Turkish Opium // Prose Works of Nicolaus Zrínyi, ed. by KOVÁCS, S. I., Publishing House of Zrínyi Military Academy, Budapest]



- ДУККОН А. 1998: Российская тематика в одном календаре XVII в. и некоторые вопросы изучения творчества Зриньи // *Studia Slavica Hung.* 43 (1998) [Russian Theme in a 17th century Calendar and some Questions to the Studies of Zrínyi's Works] // *Studia Slavica Hung.* 43]: 251–264.
- ДУККОН А. 2006: Русские темы в старых венгерских календарях // *Dissertationes Slavicae, Sectio Historiae Litterarum XXIV*, Szeged, 2006 [Agnes Dukkon. Russian Topics in the old Hungarian Calendars // *Dissertationes Slavicae, Sectio Historiae Litterarum XXIV*, Szeged, 45–48.
- ДУККОН А. 2007: Рецепция Достоевского в Венгрии в 1920–40-е годы в ключе экзистенциальной философии // *Studia Slavica Hung.* 52/1–2 (2007) [Reception of Dostoevsky in Hungary between 1920–1944 from the perspective of the Philosophy of Existentialism // *Studia Slavica Hung.* 52/1–2] 87–94.
- ДУККОН 2021b: Дуккон, А. Культурное и философско-эстетическое значение творчества Ф. М. Достоевского в жизни венгерской интеллигенции 1920-х гг. // *Достоевский. Материалы и исследования 23*, ред. К. А. БАРИШТ, Н. Ф. БУДАНОВА, Нестор-История, Санкт-Петербург [Cultural, Philosophical and Aesthetic Importance of F. M. Dostoevsky's works in the life of the Hungarian Intellectual Class // *Dostoevsky. Materials and Investigations 23*, Nestor-Istoria, Sankt-Petersbourg] 262–280.
- ЗЁЛЬДХЕЙИ-ДЕАК Жужанна 2004: Роль немецкого посредничества в венгерской рецепции русской литературы (XIX век). *Vorträge und Abhandlungen zur Slawistik*, hrs. von Peter THIERGEN (Bamberg), Verlag Otto Sagner, München. [The Role of the German Intermediation in the Hungarian Reception of the Russian literature (19th Century). *Vorträge und Abhandlungen zur Slawistik*, hrs. von Peter Thiergen (Bamberg), Verlag Otto Sagner, München]

Агнеш ДУККОН
Университет им. Лоранда Этвеша
Институт славянской и балтийской филологии Будапешт, Венгрия
dukkonagnes@gmail.com
ORCID: 0000-0003-0833-9263



Ильдико Мария РАЦ

ЖЕНСКИЕ АРХЕТИПЫ БУНИНСКИХ ОБРАЗОВ**Female archetypes of Bunin's images****Abstract:**

The system of ideas, Sophiology and philosophy of love of Vladimir Solovyov had a significant influence on the religious philosophy and formation of aesthetic views of the Russian Silver Age. Although the Nobel Prize-winning Russian writer in exile, Ivan Bunin, consciously distanced himself from the ideological and poetic tendencies of Russian Symbolism, the philosophical roots of Bunin's prose after 1910 can be traced in Russian religious philosophy and Eastern religious teachings (Buddhism and Taoism). Bunin's philosophy of love is also imbued with the dualistic vision that is fundamental to his philosophy of being, and the dichotomy of 'heavenly' and 'earthly' love is reflected in the 'angelic' and 'demonic' opposites of his female figures. Yet the former is the embodiment of the unattainable ideal of the Eternal Feminine, the latter, the *Femme Fatale*, the bearer of the earthly promise of carnal pleasures, of sexuality. The author's female heroines also include the avatar of the Wise Woman (the embodiment of some ancient, archaic wisdom) or the Emanation of Isis (as the embodiment of cosmic energy, standing above the earthly laws of life and death). And like the symbols of *yin* and *yang* in Chinese philosophy, in the depths of each of Bunin's female figures lurks something of its opposite.

Keywords: *Ivan Bunin, Vladimir Solovyov's Sophiology, Eternal Feminine, Femme Fatale, female archetypes.*

Мистический культ женщины в русском серебряном веке

В поэзии и прозе писателя-эмигранта И. А. Бунина, первого русского лауреата Нобелевской премии по литературе, пробиваются ростки того многогранного мистического культа женщины, который возрос на философии Владимира Соловьева¹, определившего новое направление русской мысли на рубеже веков. Система взглядов Соловьева, его софиология и философия любви оказали решающее влияние на активно развивавшуюся в начале XX века религиозную философию, что привело также к прорыву в формировании эстетических взглядов

¹ «По мнению Соловьева «*весь мировой и исторический процесс есть процесс реализации и воплощения Вечной женственности в великом многообразии форм и степеней*». По Соловьеву, София – не земное существо, а принцип абсолютной женственности, чей божественный облик проступает сквозь черты земной возлюбленной. Отдельно взятая, конкретная женщина воплощает Вечную женственность лишь частично» – пишет венгерский профессор Золтан Хайнади [HAJNÁDY 2017: 80; см. HAJNÁDY 2002].



русских символистов и в русском менталитете.² Философское понимание Эроса в Серебряном веке нашло отражение в цикле «Смысл любви», опубликованном в 1892–1893 годах, и неотделимо от софиологии Соловьева. Двойственная направленность Софии³ на Абсолют, с одной стороны, и Творение, с другой стороны, создает возможность для того, чтобы за эмпирической природой любви раскрывался «вечный» принцип, духовный аспект «Всеединства». Соловьевская философия любви, которую можно трактовать как софианскую утопию, питается из бесчисленных источников (среди прочих необходимо назвать Данте и Петрарку). Она восходит к платоновской доктрине любви, к мифу об андрогине и далее к специфическому варианту эротической философии Франца фон Баадера, философа-богослова периода немецкого романтизма. Согласно теории Баадера, цель любви – реализовать в человеке божественную идею, чтобы восстановить тем самым полноту человеческой личности. Соединяясь в любви, мужчина и женщина вновь обретают первоначальную целостность, это состояние Баадер (вслед за Платоном) называет *андрогинией*.

Русские мыслители начала XX века подходили к описанию природы любви с гуманистических позиций: сексуальность для них не исчерпывалась продолжением рода и была переплетена с сутью духовной культуры человечества: религией, художественным творчеством, поиском новых нравственных ценностей. Борис Вышеславцев, выдающийся представитель русского религиозно-философского возрождения, признает бесспорные заслуги Фрейда в раскрытии эротической природы подсознания, однако же считает, что тезисы Фрейда следует уточнить, исходя из положений платоновского учения об Эросе. На самом деле, Эрос гораздо больше того, что можно было бы свести к либидо как сексуальному желанию. Вышеславцев смещает акцент: в его трактовке Эрос на самом деле направлен на то, что является «самой возвышенной» ценностью для Платона. Платоническая сублимация – противоположность профанизации, и Фрейд, по мнению Вышеславцева, не раз в нее впадает (мания сексуальной профанизации). Эрос Платона обращен в бесконечность с целью сделать существование более полным и ценным. Эрос у него – любовь к самой жизни, стремление к полноте, к полноточности, рождение в красоте, стремление к бессмертию. Эрос – жажда воплощения, преображения, воскресения, вера в то, что «красота спасет мир» (по Достоевскому) [ВЫШЕСЛАВЦЕВ 1994: 32].

² В то же время не следует забывать, что отпочковавшиеся от учения Соловьева вариации на тему философии любви – в философской и богословской интерпретации В. Розанова, П. Флоренского – четко обрисовывают характерную для рубежа веков, концепцию панэротизма, нацеленную на синтез христианского аскетизма и гедонизма эллинистической цивилизации, культ тела и сформулированную в творчестве А. Блока, А. Белого и Вяч. Иванова, а также в идее т.н. «Третьего завета» З. Гиппиус, Д. Мережковского и Д. Filosofova.

³ «Невозможно точно определить место Софии в русской религиозной философии и искусстве. Софиология располагается в где-то между философией и теософией. София соединяет мужской принцип, Логос, с женским принципом, чувственностью и заключенными в красоте идеальными формами творения» [НАЖНАДУ 2007: 175].



Согласно Соловьеву, любовь, или соединение мужской энергии с пробуждающим мир женским принципом, не реализуется во всей своей полноте за наше земное существование, поскольку мы не можем постичь ее бесконечность, нам не дается во времени опыт безвременья – дар любви.⁴ Полна описаниями невоплощенной, обреченной на исчезновение любви и малая проза Бунина. В отличие от Соловьева, для которого эротическая любовь является прообразом и идеалом всех иных видов любви, способным триумфально победить смерть и восстановить совершенство человеческой личности, в произведениях Бунина такую возможность дает лишь «небесная» сущность любви, земное воплощение «Вечной женственности»⁵.

Идея вечной женственности

Изображение и мифологизация женского начала, стоящего над материальным творением, восходит к одному из религиозных постулатов *гностики* примерно I века н.э., где София почиталась как женское воплощение божественной мудрости (трактат «Пистис София»). Извилистый путь Софии начинается с пребывания в идеальном состоянии на момент сотворения, затем происходит грехопадение, обретение Господа и новое вознесение в мир совершенства. В русской религиозной философии, расцвет которой на рубеже веков опирался главным образом на учение Соловьева, мужское начало, Логос, связывается с женским началом, Софией⁶, воплощающимся в красоте. «Небесный предмет любви только один, всегда и для всех один и тот же – вечная Женственность Божия», – пишет Соловьев в четвертой статье цикла «Смысл любви» [СОЛОВЬЕВ 1991:146].

В рассказе Бунина «Натали» две ипостаси богини красоты – абстрактная, нематериальная, совершенная идея, Афродита Урания и Афродита Пандемос, влюбляющаяся в земного человека, – находят воплощение в золотоволосой черноглазой Натали и чувственной, синеглазой с каштановыми волосами Соне. Изображая множество деталей, неиссякаемую бурю эмоций и вакханалию чувств⁷, писатель достоверно передает пробуждение в душе и теле героя любви к двум женщинам: почти религиозное обожание мучительной красоты Натали и эротическое опьянение чувственной телесностью Сони. Сюжет намеренно тривиален: молодой, полный ожиданий и жадный до счастья герой приезжает на каникулы в поисках «любви без романтики». Подобно персонажу Гоголя Чичикову, собирающему мертвые души, протагонист «Натали» стремится коллекционировать любовные приключения. Однако судьба

⁴ Так у Платона любовь для человека связана с желанием бессмертия.

⁵ Фауст Гёте также поклоняется идеалу женственности: «Вечная женственность нас привлекает» [ГЁТЕ 2019: 300].

⁶ Среди венгерских исследователей внимание на материнский аспект Бога обратил Иштван Габор Челени, связав образ Софии по Соловьеву с христианским учением о Святом духе. (Соловьев сначала определял Софию как Мировую душу, потом как Святой дух и, наконец, как субстанцию Святой Троицы). [См. CSELÉNYI 2016].

⁷ Золтан Хайнади также обращает внимание на то, насколько центральную роль играет в поэтическом языке Бунина магия цвета, литургия звуков, оргия ароматов [ХАЙНАДИ 2009: 253–270].



вмешивается в эти планы. Ранняя смерть Натали, конечность земного существования не позволяют испытать космическое совершенство.

Память превращает женские образы Бунина, облагороженные концепцией Вечной женственности, в желанный и недостижимый идеал. Через воспоминания своего окружения вновь оживает Лушка, бывшая горничная и возлюбленная покойного помещика Хвощинского из рассказа «Грамматика любви». В «Темных аллеях» память отрезвлена действительностью, когда живущий в воспоминаниях главного героя Николая Андреевича и сформированный под влиянием Вечной женственности идеал возлюбленной развенчан при личной встрече спустя тридцать лет. Совсем иной является память о Марусе в рассказе Бунина «Руся». Бывшая возлюбленная воплощает Вечную женственность и утраченную родину (Русь), которую писатель не мог забыть и после двадцати лет, прожитых в эмиграции, и память о которой оставалась для него навеки неизменной. В повести «Митина любовь» память создает идеализированный образ возлюбленной героя Кати: ее идеал сливается с младенческим воспоминанием о няне и пережитым в саду явлением Вечной женственности. Однако в данном произведении внутренняя тяга к совершенству и полученный в физическом измерении опыт расходятся, и таинство любви для Мити навеки утрачивается. Главный герой повести внезапно осознает, что по-соловьевски мистическая «небесная» красота Кати (ее идеализированный образ) и «земная» смертная из плоти и крови (реальная Катя) не идентичны друг другу, и высвобожденный и аккумулятивный любовью мощный эмоциональный заряд находит выход в самоубийстве Мити.

Архетип роковой женщины

Дихотомия «небесной» и «земной» любви отражается в противопоставленности «ангельского» и «демонического» у героинь Бунина. Если первая репрезентирует непостижимую идею Вечной женственности, то вторая воплощает собой земное обещание телесных радостей, сексуальность. «Роковая женщина» как архетип присутствует в литературе, искусстве, как и в субкультурах, с древнейших времен. Образ женщины, своей красотой и сексуальной привлекательностью обрекающей мужчину на гибель помимо его воли – неотъемлемая часть мифологической и фольклорной традиции со времен библейской Евы. Вспомним Далилу, возлюбленную Самсона, дочь Иродиады Саломею, Лилит из еврейской мифологии, Цирцею из «Одиссеи», превратившую мужчин в свиней, прекрасную нимфу Калипсо. Роковые женщины древности – Елена Троянская, Клеопатра египетская – в Новое время становятся Кармен или Матой Хари.

Русская литература ориентирована на женщин, однако в характерах героинь, созданных русскими поэтами и прозаиками, находит отражение определяющий земное бытие принцип дуализма. «У женских образов Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Достоевского и даже Толстого наряду с ангельскими чертами присутствуют демонические [...] Демоническая красота не только вызывает ужас, но и неодолимо притягивает своей манящей и соблазнительной магической силой» [НАЖНАДЫ 2021: 68–70]. Из бунинских женщин этот архетип



представляет Оля Мещерская («Легкое дыхание»): она, подобно магниту, притягивает мужчин и играет с ними, как мифологические богини некогда играли со смертными. Импульсивная жизненная энергия поглощает и саму Олю – казачий офицер не причина ее гибели, а лишь способ достижения конца. Похожа на нее и жена капитана из рассказа «Сны Чанга». Это чувственно прекрасное и ветреное создание, которое замученный алкогольной зависимостью муж даже пытается убить. Вот как склонный к философствованию герой описывает общие черты таких женщин: «Есть, брат, женские души, – объясняет капитан Чангу, – которые вечно томятся какой-то печальной жадной любви и которые от этого от самого никогда и никого не любят» [БУНИН 1965–1967, IV: 381]. Героини бунинских рассказов этого периода неспособны к настоящей любви из-за того, что влюблены в само бытие. Оля Мещерская просто флиртует с мужчинами, Александра Васильевна («Чаша жизни») всю свою жизнь любит не отца Кира, а лишь «свою девичью косу, свой мордовский взгляд», собственную молодость, жена капитана «вечно томится какой-то печальной жадной любви», на самом же деле она никого не любит.

Классической Фам Фаталь является Мария Сосновская из рассказа «Дело корнета Елагина», редкой красоты актриса и истинный феномен модерна. Она живет легкомысленной жизнью, гонится за чувственными удовольствиями, поклоняется искусству и играет не только на сцене – она разыгрывает комедию с чувствами мужчин и даже с судьбой и смертью. Части рассказа, описывающие образ жизни Сосновской, заключают в себе противоречие: ее жизнь безнравственна и скандальна и в то же время полна идеалистических фантазий. Играя со смертью, актриса «со страстью» любит жизнь: «Все было у нее: красота, молодость, слава, деньги, сотни поклонников, и всем этим она пользовалась со страстью и упоением. И однако жизнь ее была сплошным томлением, непрестанной жадной уйти прочь от постылого земного мира, где все всегда не то и не то» [БУНИН 1965–1967, V: 289].

Если рассматривать поведение дьявольски обворожительной Сосновской с точки зрения психологии, несложно увидеть патологические признаки биполярного расстройства. Героиня, предлагавшая многим «умереть за одну ночь с ней», «страдала припадками тоски, отчаяния», то была «весела, кокетлива», то вдруг «начнет бросать, бить об пол стаканы, рюмки» [БУНИН 1965–1967, V: 281]. Врач, лечивший ее от начинавшейся чахотки, отмечает, что «она мучилась сильным нервным расстройством, потерей памяти и галлюцинациями» [Там же]. Сосновская пристрастилась к «гашишу, вину» (употребление алкоголя и наркотиков), а позже попала в гарем в Константинополе (травма).⁸ Бунин психологически очень точно рисует картину психиатрического заболевания демонической героини, которая страдает биполярным расстройством, однако психология в произведении отступает на второй план перед онтологией,

⁸ Клинические исследования показывают, что в развитии биполярного расстройства, помимо наследственной предрасположенности, серьезным фактором служат негативные события в жизни (травмы), употребление алкоголя или наркотиков [См. FÜREDI-NÉMETH 2015].



в которой находят проявления вечные закономерности бытия. Чем интенсивнее героини Бунина ощущают жизнь, тем явственней чувствуют близость смерти, а избыточная жажда жизни, согласно жизненной философии писателя, прямо пропорциональна тяге к смерти.

Обозначенные напрямую в рассказе «Сны Чанга» «две истины» также находят отражение в бунинских женских образах, представляющих одновременно «Вечную женственность» и «Роковую женщину». В глубине женских образов Бунина сокрыто нечто им противоположное, подобно космическим силам *инь* и *ян* в китайской философии, которые с древнейших времен противостоят и все же дополняют друг друга.

Образ мудрой женщины

Архетип «Мудрой женщины» встречается еще в Библии, ее образ описан в «Книге притчей Соломоновых».⁹ Женская мудрость создает, поддерживает, хранит ценности, а женская глупость разрушает, так как от женщины зависят дом (семья) и успех или поражение мужа. Согласно индийским учениям и традициям шаманизма, из всех времен года прообраз Мудрой женщины подобен зиме, когда столь выпукло ощущается безмолвие, происходит погружение в себя и обретение космического знания благодаря глубинам и высотам пережитого. Мудрая женщина обладает качествами хранительницы, преобразовательницы и целительницы, она видит то, что сокрыто от других. По К. Г. Юнгу этот архетип является носителем характерных черт учительницы, целительницы или жрицы, с фигурой «Мудреца» связано тайное знание и спиритизм [См. Юнг 2020].

Из женских образов Бунина этими качествами обладает таинственная безымянная героиня из рассказа «Чистый понедельник». Она хороша настоящей индийской, персидской красотой: с точки зрения внешнего вида, характера и окружения из двойственного культурного и духовного наследия России героиня несет в себе «восточное». Восточный у героини не только характер, но и наряд: каракулевая шубка, каракулевая шляпка, шелковый архалук, отороченный соболем — наследство астраханской¹⁰ бабушки. «Москва, Астрахань, Персия, Индия» ощущаются в слегка пьяном запахе ее волос. Фигурирующий в рассказе знаменитый русский актер называет героиню Шамаханской¹¹ царицей. Л. Долгополов указывает на эмблематичность обстановки в ее комнате, в которой как бы сходятся различные культуры: возле широкого турецкого дивана стоит дорогое пианино, на котором девушка играет «Лунную сонату» Бетховена, а на стене висит портрет босого Толстого¹², как намек на «толстовский дух», явленный через героиню [Долгополов 1977: 333–345]. Девушка проявляет живой интерес к истории допетровской Руси, родины предков, традиции которой сохранились «только в каких-нибудь северных монастырях» или в русских летописях, питающих

⁹ Книга Притчей Соломоновых 14:1.

¹⁰ Астрахань — восточные ворота России на границе Европы и Азии.

¹¹ Шемаха — столица древнего кавказского ханства.

¹² Портрет Толстого — метафорический образ России и одновременно отсылка к «бегству» Толстого, который незадолго до смерти решил «жить для спасения души».



воображение героини. Исследователи текста усматривают в ее «непонятной и загадочной» фигуре образ Москвы, бывшей столицы северо-восточного княжества, древнего русского города, хранящего архитектурные, исторические и культурные традиции [БОРИСОВ 2002; ЛЕКМАНОВ 2016].

Бесконечное может коснуться человека как существа смертного двумя способами. С одной стороны, через земную любовь, которая дает человеку лишь временное счастье, так как она «испепеляет» души бунинских героев. С другой стороны – в удовлетворении стремления к небесной красоте, то есть в единении с творящей сущностью бесконечной Вселенной, которое и человека делает бессмертным. В рассказе Бунина «Чистый понедельник» героиня выбирает второй путь и вместо земных благ и любви этого мира – передачу интуитивного знания и опыта, сохранение духовных ценностей. Ее фигура в рассказе становится метафорой мудрости Востока, спасительницы культурного наследия человечества.

Эманация Исиды

Одна из священных богинь Древнего Египта, Исида, является архетипом «Мага» согласно теории Юнга. Она обладает магическими знаниями и раскрывает смертным древние тайны мистерии жизни и смерти. Богиня женственности и плодородия воплощает космическую энергию, стоящую над земными законами бытия.

Здесь также в качестве архетипа может рассматриваться вызванный к жизни имманентными желаниями влюбленного главного героя женский образ из повести «Митина любовь». В домашней обстановке Митя, уехавший от любовного разочарования в деревню, создает идеализированную копию Кати, которая начинает жить собственной жизнью и принимает форму видений. Деревенская природа является носителем образа Кати, вся она пронизана Катиной эманацией:

<...> Теперь же в мире была Катя, была душа, этот мир в себе воплотившая и надо всем над ним торжествующая.
<...> Он выходил в поле: еще пусто, серо было в поле, еще щеткой торчало жнивье, еще колчеваты и фиолетовы были высохшие полевые дороги... И все это была нагота молодости, поры ожидания – и все это была Катя [Бунин 1965–1967, V: 201].

Для юноши идеализированный образ Кати воплощает ту всепоглощающую и животворную древнюю стихию, без которой невозможно представить саму жизнь и отсутствие которой может закончиться смертью.

В рассказе «Грамматика любви» приводится цитата из любовного сборника прошлого века: «Женщину мы обожаем за то, что она владычествует над нашей мечтой идеальной» [БУНИН 1965–1967, IV: 306] – таким образом, покойная горничная Лушка становится для умершего помещика сакральным



идеалом женского принципа. Он почитает Лушку не только как супругу, но и как божество, после смерти превратив ее комнату в настоящее святилище:

Передний угол весь был занят божницей без стекол, уставленной и увешанной образами; среди них выделялся и величиной и древностью образ в серебряной ризе, и на нем, желтея воском, как мертвым телом, лежали венчальные свечи в бледно-зеленых бантах [Бунин 1965–1967, IV: 303–304].

В рассказе передана загадочная и таинственная сила, и женская притягательность Лушки, причину которых не стоит искать во внешнем эффекте, производимом обликом, и которые выходят за границы земного бытия. Как свидетельствует окружение, Лушка превратилась в космическую энегрию, которая стоит над земными законами жизни и смерти и способна влиять на человеческие судьбы.

В этот же ряд можно поставить «прекрасную незнакомку» из рассказа «Солнечный удар»: всем своим существом она излучает космическую силу, энергию Солнца, и проведенная с ней ночь почти истощает жизненный запас влюбленного поручика. Здесь же следует вспомнить персонажа Оли Мещерской («Легкое дыхание»), которую бурная жажда жизни влечет за «Великий предел»¹³, после которого, согласно космическому закону восстановления баланса, следует лишь самоуничтожение. Прекратив физическое существование, Оля продолжает жить в памяти, в непрерывно обновляющейся природе, с которой теперь слилась физически. При воспроизведении в памяти «легкого» женственного дыхания Оли, о котором помнит ее бывшая гимназическая классная дама, оно вновь и вновь, в каждый праздник, циклически «рассеивается в мире». Цикличность воспоминаний вплетается в вечный круговорот жизни, в непрерывную смену времен года, в цепь неизменного возрождения природы, вводя бунинский рассказ в смысловой контекст мифов о сотворении мира.

Заключение: Эрос и Танатос

В одной из самых ранних, опубликованных в 1888 году статей Бунин называет любовь тем вечным, молодым и живым чувством, которое служит неиссякаемым источником для поэзии. Любовь освещает серую прозу будней, пробуждает в душе благородные чувства и не дает нам погибнуть в путях материализма и эгоизма [Бунин 1965–1967, IX: 490]. И все же его более поздние женские образы не несут в себе обещания совершенства и счастья. В художественном мире Бунина проблематика жизни и смерти тесно и глубоко переплетена с кругом вопросов об Эросе и Танатосе.

¹³ В китайской философии «Великий предел» – это предельное состояние бытия, наибольшее разделение на прошлое и будущее, начало времени и всех начал, причина выделения двух сил: инь (женской) и ян (мужской). Также это момент перехода, когда явления превращаются в свою противоположность.



Герои позднего цикла рассказов «Темные аллеи», подобно Данте, сопровождаемому Вергилием в «Божественной комедии», сходят в ад страстей и проходят его мрачные жерла. Они находятся под влиянием Вечной женственности, подчинены женскому принципу, космическую полноту которого не могут ощутить в силу ограниченности своей земной сути. Бытие во всей своей полноте и красоте открывается им лишь на мгновение в пресуществлении, и герои Бунина навеки сохраняют это мгновение в глубине души, до конца жизни вспоминают ту минуту, когда безвозвратно растратили «самое дорогое и милое сердцу».

Таким образом, рассматривая творчество Бунина как единую систему взглядов, мы можем заключить, что дуалистический подход, в общем характерный для его жизненных воззрений, находит отражение и в его философии любви.

Библиография

- БОРИСОВ, Ю. Н. [BORISOV, Ū. N.] 2002: Грибоедов и Чехов в повествовательном пространстве бунинского текста (рассказ «Чистый понедельник») // Русская повесть как форма времени (отв. ред. А.С. Янушкевич). Томск: Издательство Томск. ун-та. [Griboyedov and Chekhov in the narrative space of Bunin's text (the story "Clean Monday") // Russian Narrative as a Form of Time (ed. A.S. Yanushkevich). Tomsk: Tomsk University Press.]
- БУНИН, И.А. [BUNIN, I.A.] 1965–1967: Собр. соч.: В 9 т. (Под общ. ред. А.С. Мясникова, Б.С. Рюрикова, А.Т. Твардовского), Т. 4., 5., 9. Москва: Художественная Литература [Collected Works: In 9 vols. (Edited by A.S. Myasnikov, B.S. Rurikov, A.T. Tvardovsky), Vol. 4., 5., 9. Moscow: Hudožestvennaâ Literatura]
- ВЫШЕСЛАВЦЕВ, Б. П. [VYŠESLAVCEV, B. P.] 1994: Этика преображенного эроса. Москва: Республика [The ethics of transformed Eros. Moscow: Respublika]
- ГЁТЕ, И.В. [ГОЕТНЕ, J.W.] 2019: Фауст: трагедия: поэтический перевод Ч. 2. (Перевод с немецкого: А.И. Фефилов) Ульяновск: УлГУ [Faust: Tragedy: a poetic translation Ch. 2. (Translation from German: A.I. Fefilov) Ulyanovsk: UIGU]
- ДОЛГОПОЛОВ, Л. [DOLGOPOLOV, L.] 1977: Литературное движение века и Иван Бунин // Долгополов, Л. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX–начала XX века. Ленинград: Советский писатель [Literary movement of the century and Ivan Bunin // Dolgopolov, L. At the turn of the century. On Russian literature of the late 19–early 20 century. Leningrad: Sovetskiy pisatel']
- ЛЕКМАНОВ, О.А. [ЛЕКМАНОВ, О.А.] 2016: Иван Бунин «Чистый понедельник» (Опыт пристального чтения): Пояснения для читателя. Москва: Б.С.Г. Пресс [Ivan Bunin "Clean Monday" (Experience of close reading): Explanations for the reader. Moscow: B.S.G. Press]
- СОЛОВЬЕВ, В.С. [SOLOV'EV, V.S.] 1991: Философия искусства и литературная критика. Москва: Искусство [Philosophy of Art and Literary Criticism. Moscow: Iskusstvo]
- ХАЙНАДИ, З. [HAJNÁDY, Z.] 2009: Чувственное искушение слов. Бунин. «Жизнь Арсеньева. Юность» // Вопросы литературы. [The sensual temptation of words. Bunin. "Life of Arsenyev. Youth" // Voprosy Literaturny] 2009/1: 253–270.



- ЮНГ, К.Г. [JUNG, C.G.] 2020: Архетипы и коллективное бессознательное (перевод с немецкого А. Чечиной). Москва: Издательство АСТ. [The Archetypes and the Collective Unconscious (translated from German by A. Chechina). Moscow: AST Publishing House]
- CSELÉNYI, I. G. 2016: Isten anyai arca. Egy hipotézis nyomában [Motherly face of God. In pursuit of a hypothesis] Budapest: Magyarországi Aquinói Szent Tamás Társaság [Hungarian Thomas Aquinas Society].
- FÜREDI J. – NÉMETH A. (szerk.) 2015: A pszichiátria magyar kézikönyve [The Hungarian handbook of psychiatry] Budapest: Medicina Könyvkiadó [Medicina Publishing House].
- HAJNÁDY, Z. 2002: Sophia és Logosz. Az orosz kultúra paradigmaticus-szintagmatikus rendszere (Bináris oppozíció, leküzdésük alternatívái) [Sophia and Logos. The paradigmatic-syntagmatic system of Russian culture (Binary opposition, alternatives to overcome them)] Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó [Kossuth University Press].
- HAJNÁDY, Z. 2007: Sophia és Logosz [Sophia and Logos] // Debreceni szemle [Debrecen Review]. 15/2: 174–185.
- HAJNÁDY, Z. 2017: Szophia és Logosz. A kozmikus és történelmi világrend organonjai [Sophia and Logos. Organons of the cosmic and historical world order] // Vallástudományi Szemle [Religious Studies Review]. 2017/3: 71–85.
- HAJNÁDY, Z. 2021: Szakrális és démonikus nőalakok orosz poétikai kontextusban [Sacred and demonic female figures in a Russian poetic context] // A női dimenzió [Female dimension]. 2021/1: 64–76.

Ильдико Мария РАЦ
независимая исследовательница
Будапешт, Венгрия
ildiko@raczt.hu
ORCID: 0000–0003–2289–7114



Сергей ШУЛЬЦ

**ХРОНОТОП «СТИХОВ О НЕИЗВЕСТНОМ СОЛДАТЕ»
О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА**

**The chronotope of O. E. Mandelshtam's
*Poems about the Unknown Soldier***

Abstract

The chronotope of O.E. Mandelstam's *Poems about the Unknown Soldier* has at least three levels: (1) the level of internal time-space as immanent to the subject, the author-hero; this is the level of subjective refraction of events in individual consciousness/thinking; (2) the level of external time-space: the historical and natural beginning of world life (historical and physical cosmos) in their correlation; here worldly life is presented as if outside any of its perception from the outside, "by itself"; and (3) the mythical-symbolic dimension shining through the other two; the events here are interpreted in their parabolical content, including in the aspect of the philosophy of culture and intertextuality as a kind of "new mythology".

Keywords: *O.E. Mandelstam, chronotope, subjectivity, physical and historical cosmos, mythic symbolism, parabolical content, philosophy of culture, intertextuality*

Традиция устанавливать памятники Неизвестному солдату возникла в Европе, как известно, после окончания первой мировой войны. К этим военным и следующим за ними годам Мандельштам обращается в своих «Стихах о неизвестном солдате» (1937). Поэт подключается к дешифровке классической мифологемы о погибшем герое, оставшемся «непрославленным», однако вызывающем к поэтическому и всякому иному восславлению. Как и положено в мифологии/мифопоэтике, будущая слава героя для потомков важнее, чем его непосредственные подвиги. У Мандельштама она придает солдатскому подвигу высшую осмысленность, делая его символом искупления (искупительной жертвы) и воскресения.

Согласно верному замечанию Б.М. Гаспарова, «Одной из основных тем позднего Мандельштама является осознание поэтом неизбежности собственной гибели – неизбежности, вызываемой не столько внешними обстоятельствами, сколько внутренней сущностью поэтической миссии, понимаемой как искупительная жертва» [ГАСПАРОВ Б. М. 1993: 213]. Тем самым образ неизвестного солдата – автобиографичен.

Изображение поэтом «относящегося к смерти отчужденного бытия» [ХАЙНАДИ 2009] погибшего/погибающего героя призвано преодолеть неизбежность смерти через ее художественно-философскую, символично-мифологического трактовку. Читателю необходимо осознать, что «неизвестный солдат» – не столько погибший, сколько погибающий, т.к. его онтологический



статус – статус персонажа фикционального и мифопоэтического текста, хронотоп которого, по определению, навеки приостановлен¹.

Хронотоп «Стихов...» имеет по меньшей мере три уровня: 1) уровень внутреннего времени-пространства как имманентного субъекту, автору-герою; это уровень субъективного преломления событий в индивидуальном сознании/мышлении; 2) уровень исторического и природного начал мировой жизни (физический и исторический космос) в их корреляции; этот уровень указывает на буквально-событийную основу лишь косвенно; здесь мировая жизнь представлена словно вне какого-либо ее восприятия извне, «сама по себе» 3) мифо-символическое измерение², просвечивающее через два остальных; события тут осмыслены в их иносказательной наполненности, в том числе в аспекте философии культуры и интертекстуальности как своего рода «новой мифологии»³.

В целом художественное время «Стихов...» нелинейно, зигзагообразно, калейдоскопически перекомбинирует фрагменты прошлого, настоящего и будущего; художественное пространство же предстает нарочито несплошным, разорванным, по-мифопоэтически сгруппированным только лишь вокруг персонажей и вещей и не существующим помимо них.⁴ Весь хронотоп в целом, каждый из трех его уровней оказываются у Мандельштама фрагментарными: они состоят из «серий» (Ж. Делёз), «точечностей», «кусков» (Р. Рорти), ассоциаций (ср.: [Шульц 2017б]), что напоминает о романтическом принципе «вершинной композиции», описанном В.М. Жирмунским [ЖИРМУНСКИЙ 1978]. У Мандельштама данный принцип доведен до крайности в том числе за счет нарочитых «темнот», рассчитанных на сотворчество читателя в формировании художественного смысла произведения.

Сначала о «внутреннем» (субъективном) измерении хронотопа. После начальных образов внешней хронотопичности («Этот воздух пусть будет свидетелем...»⁵) сразу заданы мотивы хронотопичности имманентной, существующей изнутри субъекта. Первый символ имманентной хронотопичности для Мандельштама – сердце («дальнобойное сердце его»), что корреспондирует концепту внутреннего времени, трактованному Августином, Паскалем, Кантом, Кьеркегором, Хайдеггером, Н.А. Бердяевым, экзистенциализмом и др. Это время конституирует внутреннее ядро личности, благодаря которому она только и держится и которое никто не способен порушить.

Носитель этой имманентной хронотопичности у Мандельштама – автор-герой, он же «неизвестный солдат». Две эти роли и их мифо-символические

¹ Еще Г. Зедльмайр писал о времени художественного произведения вообще – как о покоящемся в себе, довлеющем себе [ЗЕДЛЬМАЙР 2000], т.е., уточним, именно «приостановленном».

² Именно два последних измерения хронотопа не позволяют согласиться с концепцией М. Л. Гаспарова, утверждающего якобы «лояльность» Мандельштама советской власти: [ГАСПАРОВ М.Л. 1996].

³ В данном случае сама по себе интертекстуальность – только разновидность мифо-символического начала.

⁴ О подобной трактовке пространства в принципе см.: [ШУЛЬЦ 2011].

⁵ Мандельштамовский текст здесь и везде далее цитируется по изданию: [МАНДЕЛЬШТАМ 1991].



проекции, конечно, не всегда совпадают в тексте, иногда они даже разводятся. Динамика их сосуществования – отдельная тема.

Поэт подразумевает максимально полное воспроизведение действительности такой, какой она дана в сознании, в субъективном восприятии. События обеих недавних войн (первой мировой и гражданской), недавних русских революций – в том числе в их проекции на французскую революцию 1789 года, затем события репрессий как продолжения обеих войн, события гипотетического будущего и т.п. увиденны автором-героем через личностное преломление, в его личностной эпистемологии и понимающей онтологии. Без знания реалий эпохи – в том числе автобиографических реалий Мандельштама – понять «Стихи...» невозможно. Вместе с тем эти конкретные реалии имеют значение лишь в их сращенности с мифо-символическим началом.

Имманентное измерение хронотопа реализуется у Мандельштама также через восходящий к Канту мотив априорности пространства и времени, не являющихся, согласно философу, свойствами внешнего мира, а заданными изнутри субъекта. С точки зрения Канта, пространство и время как «чистые созерцания» конституируют созерцаемое в качестве того, что «непредметно и нетематично», но «не есть просто ничто» (см.: [ХАЙДЕГГЕР 1997: 26]). Кант имеет в виду субъективный их статус. Упор на субъективность помогает автору-герою преодолеть «объективные» обстоятельства. Но в конце концов Мандельштам, трансформируя Канта, приходит к признанию истинной онтологичности мировой жизни, ее хронотопа, субъекта как части этого хронотопа⁶. Понимание субъектом себя и мира у Мандельштама – факт онтологии⁷.

Согласно Канту, вопрос о бытии в его истории тесно связан с вопросом о конечности (смертности) человека (см.: [ХАЙДЕГГЕР 1997: 128]). Мысль о смерти и гипотетическом воскресении – основная в «Стихах...» У Мандельштама смерть конституирует человека лишь в связке с конституированием того через духовное бессмертие в истории/природе. Здесь-то и проступает один из ключевых моментов хронотопа «Стихов...» – его приостановленность, благодаря которой «неизвестный солдат» – не столько погибший, сколько погибающий. И воскреснуть он должен тоже как погибающий. Налицо реставрация античных (и не только) мотивов умирающего и воскресающего бога, прежде всего Диониса, на образ которого в тексте намекает фраза о «шевелиющихся виноградинах».

Мандельштам продолжает привычное с эпохи Возрождения соотношение макрокосма и микрокосма. Микрокосм оказывается столь же богат, полон, как и макрокосм. Неизвестный солдат как микрокосм – это каждый из людей, это и сам автор-герой. Но он же и макрокосм, подобно первочеловеку древнеиндийской мифологии Пуруше, из частей тела которого был составлен внешний

⁶ Хайдеггер в своей концепции времени также исходил из собственной перетрактовки Канта.

⁷ Отметим здесь явное совпадение построений Мандельштама с идеей Хайдеггера и Гадамера о понимании как способе быть, с идеей понимания как онтологичности. Ценное сближение Мандельштама и Хайдеггера проведено в работе: [АВЕРИНЦЕВ 1990].



мир. Мандельштамовский «неизвестный солдат» занимает собой словно бы весь космос, причем не только «телесно», но и «духовно», более того, «неизвестный солдат» сам является этим космосом. Подобно принятому в древнеиндийской мысли, Мандельштам отождествляет психическое и космическое, что в тексте становится отождествлением исторического и физического космоса.

В феноменологии Э. Гуссерля⁸ сознание было понято как значимое и вне связи с внешним миром, даже превышающее последний по онтологической силе. Это важно для Мандельштама потому, что соотносено с теми тенденциями Канта, которые поэт учел и трансформировал. В итоге Мандельштам преодолевает обоих философов как близких солипсизму и утверждает онтологическое равновесие, коррелирование, взаимоналожение сознания (т.е. человека) и мира.

Теперь об историческо-природном измерении хронотопа «Стихов...» Мандельштамом отчетливо задано конкретное историческое время, однако его воплощение в тексте оказывается наполнено сплошь иносказательными мифологемами, символами, непрямыми развертываниями ассоциаций, интертекстов, прихотливых смысловых схождений и т.п. Историческое время, показанное в «Стихах...», осознано прежде всего экзистенциально-субъективно, но также и вне субъективной призмы, – как нечто совсем отдельное от автора-героя и в этой отдельности экзистирующее, бытийствующее «само по себе». Тем самым по принципу дополнительности Мандельштамом учитываются два пути восприятия мира: через субъекта, субъективность (принцип Нового времени) и путь восприятия «непосредственного», «прямого», существующего словно вне субъекта⁹.

Хронотоп «Стихов...» объединяет категории физического и исторического космоса (условно говоря, категории природы и культуры) в качестве сцепленных, взаимопереходящих. Хайдеггер справедливо определял понятие «природы» («фюзис») у Аристотеля в качестве близкого категории бытия [ХАЙДЕГГЕР 2004: 145]. В соответствии с так понятым Аристотелем мандельштамовская «природа» онтологична, она бытийствует. Этот статус приобретается ею в процессе коррелирования ее с культурой, осознанной Мандельштамом не просто в виде истории, но как сама история. При этом в соответствии с античной традицией физический и исторический космос для Мандельштама является живым и вместе с тем он предстает в виде художественного произведения – эстетизированным.

Могила «неизвестного солдата» – в живом космосе, что делает оксюморон и сам космос, и могилу в нем. В «Стихах...» утверждается хронотоп «окультуренной природы», однако в настоящем времени торжества тоталитаризма сама природа, сама история/культура рушатся. В итоге «окультуренная природа» «Стихов...» реализуется в «хаосмосе»¹⁰, диффузно объединяющем хаос и космос, небытие и бытие. Человек («неизвестный солдат») осознан

⁸ Как известно, оказавшей воздействие на модернизм.

⁹ Насчет второго подхода термин «объективный» явно не подойдет. Дихотомия данных подходов впервые была осмыслена М. Хайдеггером.

¹⁰ Термин «хаосмос» встречается у Дж. Джойса, А.Ф. Лосева.



Мандельштамом как символ также хаосмоса, вместе с ним «распятый» и вместе с ним долженствующий воскреснуть (в виде чистого космоса; во всяком случае, в виде его метонимии точно).

Налицо исключительное внимание Мандельштама к будущему и прошлому, последнее имеет ценность в качестве необходимой основы всего того, что подлежит обновлению «светом»:

Весть летит светопыльной обновою –
Я не Лейпциг, не Ватерлоо,
Я не Битва Народов. Я – новое,–
От меня будет свету светло.

Настоящее расценивается поэтом в качестве антропологической катастрофы. Мандельштам стремится показать действительную связь между катаклизмами первой мировой и последующими событиями вплоть до середины 1930-х гг.: в этот промежуток включен распад восточноевропейского культурно-исторического звена – Российской империи; для автора-героя это личная и невосполнимая утрата, начало общемирового апокалипсиса.

Третье измерение хронотопа «Стихов...» выводит на уровень религиозных (христианских, античных, древнеиндийских...), культурфилософских, литературных и иных аллюзий, на уровень мандельштамовского «мифа о поэте», расширяющегося от автобиографического аспекта до гораздо более широкого. На уровне третьего измерения раскрывается иносказательная мифо-символика многочисленных ассоциативно-смысловых образных схождений, понятых поэтом в качестве модернистского «созидания традиции» [КЭВАНА 1993].

Космизм Мандельштама корреспондирует тютчевскому, у которого человеческая душа бытийствует в своего рода «нераздельности и неслиянности» космоса и хаоса. От Тютчева – и Ломоносова¹¹ – идет линия к социальному космизму «Философии общего дела» Н.Ф. Федорова (воскрешение умерших в целях социально-религиозных; подробнее см.: [ЖИВОВ 1992]), «Двенадцати» Блока, к работе М. Шелера «Положение человека в космосе» (1928) и др. Мандельштам полемизирует с блоковской идеей позитивности социальной революции, мнимой связи последней с евангельскими концепциями социального блага.

Среди претекстов символично-мифологического измерения хронотопа «Стихов...» – литература т.н. «потерянного поколения», осмысляющая роль тяжелого опыта первой мировой войны для бывших солдат, ищущих своего места в послевоенной жизни (ранний У.Фолкнер, Э. Хемингуэй и др.) Другим важным фоном «Стихов...» является созданная после второй мировой войны пьеса Ж.П. Сартра *Альтонские затворники*, где бывший немецкий офицер (поданный в качестве трагического героя) считает события второй мировой не закончившимися и продолжает жить их страшным напряженным наполнением. У Мандельштама

¹¹ По поводу взаимосвязей Тютчева и Мандельштама см.: [ОСПОВАТ, РОНЕН 1999]; по поводу Ломоносова и Мандельштама см.: [ЛЕВИН 1979; РОНЕН 2002].



– из другого лагеря – налицо столь же страшное напряжение по поводу, казалось бы, прошедших (две войны, революции), но имплицитно длящихся событий.

В христианской традиции существует разграничение Церкви воинствующей (сражающейся со злом на земле) и Церкви небесной (торжествующей на небесах). Эти мотивы заданы в мандельштамовских «Стихах...», будучи осмысленными в том числе через призму ветхозаветного архетипа «Господа воинств», покровительствующего «земным воинствам Израиля и небесным полчищам, которые сражаются с Ним против Его врагов и врагов Его народа» [ТРУБЕЦКОЙ 1994: 268]. Как пишет С.Н. Трубецкой, в позднейший период понятие «Господа воинств» «очищается, одухотворяется, не теряя, однако, своего исконного смысла», теперь появляется новое понятие «Господа сил» [ТРУБЕЦКОЙ 1994: 269]. В процитированной книге С.Н. Трубецкого (1906) очень много и иных смысловых переключек с Мандельштамом, что требует отдельного рассмотрения.

В мифо-символическом измерении *Стихов...* «речь идет о гибели миллионов во время битвы, когда небеса угрожают земному войску» [ИВАНОВ 1990].¹² Мандельштам учитывает в развитии своего сюжета мотивы возможного притворства дьявольских сил (низвергнутых Богом с небес) силами добра (о таком притворстве, например, предупреждал в «Дон Кихоте» упоминаемый в мандельштамовском тексте Сервантес), а также мотивы возможных вполне искренних попыток дьявольских сил вернуться на путь добра; отсюда аллюзии в тексте на лермонтовского «Демона».

Но теологии известно, что искренность таких попыток еще не гарантирует достижения нужного результата; это также, безусловно, учитывается поэтом. Добро и зло, свет и тьма в «Стихах...» могут доходить до грани перепутывания; нередко раскол и борьба происходят также и внутри той или иной «монады» добра. Поэтому осмысление автором-героем мотивов возможного притворного и непритворного оборачивания дьявольского и ангельского, добра и зла создает в сюжетике «Стихов...» установку на следование «ясности ясеневой и зоркости яворовой», т.е. духовной бдительности. Этой установке поэт следует сполна.

У Дж. Мильтона в поэме *Потерянный рай* появляется коррелирующий с дихотомией Церкви небесной и Церкви земной мотив битвы небесного воинства и воинства земного (подпавшая под инфернальность земная жизнь); в мильтоновском же «Возвращенном рае» моделируется преодоление грехопадения человека и земли, что находит отклик в мандельштамовских «Стихах...» (ср.: [ШУЛЬЦ 2020]).

Отзвуки метасюжета о битве двух воинств заметны также у И. Босха, Шекспира, Сервантеса, Байрона, Баратынского, Лермонтова, Я. Гашека и др. Все перечисленные выше фигуры (и ряд других) входят в интертекст мандельштамовского космизма (подробнее см.: [СЕМЕНКО 1990]).

¹² «Замечание Вяч.Вс. Иванова необходимо воспринимать с уточнением насчет столкновения именно сил тьмы и света, зла и добра, причем надо раскрыть весь церковный контекст фразы, иначе мандельштамовские смысловые акценты смещаются».



В финале «Стихов...» вводится мотив «переклички» персонажей-«солдат», «сверки» уцелевших и погибших в бою. Однако это не перекличка обреченных, это перекличка долженствующих победить. В данном эпизоде факт рождения из природно-биологического превращается в факт истории, жизни духа:

Наливаются кровью аорты
И звучит по рядам шепотком:
- Я рожден в девяносто четвертом,
Я рожден в девяносто втором...
И, в кулак зажимая истертый
Год рожденья с гурьбой и гуртом,
Я шепчу обескровленным ртом:
- Я рожден в ночь с второго на третье
Января в девяносто одном
Ненадежном году, и столетья
Окружают меня огнем.

«Ночь с второго на третье» - это, как известно, ночь первого снега в пушкинском «Евгении Онегине» накануне дуэли Онегина и Ленского. Аллюзия на эту сцену вводит в *Стихи...* щемяще-гибельную ноту. Однако финальное упоминание «столетий», «окружающих огнем» автора-героя – это указание на эпохи-зоны огня очистительного, исцеляющего.

Мандельштамовскую сцену переклички допустимо сопоставить также с эпизодом гоголевских «Мертвых душ» когда Чичиков производит виртуальную перекличку купленных им умерших (и беглых) крепостных, рассуждая об их участи, об их достоинствах и недостатках. Чичиков, мнящий себя распорядителем жизни и смерти, здесь пытается неловко и кощунственно мимикрировать к фигуре Судии на Страшном суде, в результате чего мотив подражания Христу оказывается подан Гоголем через негатив и апофатику. Мандельштамовская же «перекличка» рождений не только через гоголевский эпизод апофатики, но и напрямую обращена к факту Рождества Христова как начала истории и к факту Страшного суда как ее завершения, но и ее обновления. Но в этом фрагменте «Стихов...» отзывается все наполнение символики *Мертвых душ* в целом – и танатографическое, и витальное (поданное с мыслью о воскресении) (см.: [Шульц 2017а]).

В ситуации обвала истории, выдаваемого тоталитаризмом за нечто обратное (ср., например, зловещую фразу Сталина 1930-х гг.: «Жить стало лучше, жить стало веселее»), мандельштамовский автор-герой констатирует осознание своей личной ответственности за наличие «власти тьмы», своей вины за воцарившуюся ночь: вина уже в том, что победа над тьмой пока не достигнута. Именно принятие на себя «вины и ответственности» (выражение М.М. Бахтина) позволяет мандельштамовскому автору-герою наметить выход



из сферы хаосмоса в сферу подлинной истории, сферу обновленной окультуренной природы и обозначить контуры новой космогонии как нового пришествия.¹³

Библиография

- АВЕРИНЦЕВ, С. С. [AVERINCEV, S. S.] 1990: Ранний Мандельштам // Знамя. 1990, № 4. [Early Mandel'stam // Znamâ. 1990, №. 4.] 207–212.
- ГАСПАРОВ, Б. М. [GASPAROV, B.M.] 1993: Смерть в воздухе (к интерпретации *Стихов о неизвестном солдате*) [Death in the Air (towards the interpretation of *Poems about the Unknown Soldier*)] // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. Москва: Наука, [Literary leitmotifs. Essays on Russian literature of the 20th century. Moscow: Nauka] 213–240.
- ГАСПАРОВ, М. Л. [GASPAROV, M. L.] 1996: О. Мандельштам: гражданская лирика 1937 года. Москва: РГГУ [O. Mandelstam: civil lyrics of 1937. Moscow: Russian State University for the Humanities].
- ЖИВОВ, В. М. [ŽIVOV, V. M.] 1992: Космологические утопии в восприятии большевистской революции и антикосмологические мотивы в русской поэзии 1920-1930-х годов (Стихи о неизвестном солдате О. Мандельштама) // Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту [Cosmological utopias in the perception of the Bolshevik revolution and anti-cosmological motifs in Russian poetry of the 1920-1930s (Poems about the unknown soldier O. Mandelstam)] // Collection of articles for the 70th anniversary of prof. Ū.M. Lotman. Tartu] 411–434.
- ЖИРМУНСКИЙ, В. М. [ŽIRMUNSKIJ, V.M.] 1978: Байрон и Пушкин. Пушкин и Западные литературы. Ленинград: Наука. [Byron and Pushkin. Pushkin and Western literatures. Leningrad: Nauka].
- ЗЕДЛЬМАЙР, Г. [SEDLMAJR, H.] 2000: Искусство и истина. Санкт-Петербург: Аxiома [Art and truth. St. Petersburg: Axioma].
- КЭВАНА, К. [CAVANAN, K.] 1993: Модернистское созидание традиции: О. Мандельштам, Т.С. Элиот, Э. Паунд // Русская литература XX в. в исследованиях американских ученых. Санкт-Петербург. [Russian literature of the 20th century. in the research of American scientists. St. Petersburg] 400–421.
- ЛЕВИН, Ю. [LEVIN, Ū.] 1979: Заметки о поэзии О. Мандельштама тридцатых годов (*Стихи о неизвестном солдате*) // Slavica Hierosolymitana. Vol. IV. [Notes on the poetry of O. Mandelstam of the thirties (Poems about the unknown soldier) // Slavica Hierosolymitana. 1979. Vol. IV.] 185–213.
- МАНДЕЛЬШТАМ, О. Э. [MANDEL'STAM, O. E.] 1991: Стихи о неизвестном солдате // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: в 4 т. Москва: Terra Т.1. [Poems about the unknown soldier // Mandelstam O.E. Collection cit.: in 4 volumes. Moscow: Terra, 1991. T.1.] 244–249.
- ОСПОВАТ, А., РОНЕН, О. [OSPOVAT, A., RONEN, O.] 1999: Камень веры (Тютчев, Гоголь и Мандельштам) // Тютчевский сборник II. Тарту [Stone of Faith (Tûtčev, Gogol' and Mandel'stam) // Tûtčev collection II. Tartu] 48–55.

¹³ В данной статье методы философского анализа, философской критики соседствуют с методами собственно литературоведческими, что, на наш взгляд, взаимодополняет друг друга уже хотя бы потому, что литература и философия, согласно Шеллингу и Хайдеггеру, тождественны.



- РОНЕН, О [RONEN O.] 2002: К сюжету Стихов о Неизвестном солдате // Ронен О. Поэтика О. Мандельштама. Санкт-Петербург: Гиперион [To the plot of Poems about the Unknown Soldier // Ronen O. Poetics of O. Mandel'stam. St. Petersburg: Hyperion] 96–118.
- СЕМЕНКО, И.М. [SEMENKO, I.M.] 1990: Творческая история *Стихов о неизвестном солдате* // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воспоминания. Материалы к биографии. *Новые стихи*. Комментарии. Исследования. Воронеж: Издательство Воронежского университета [Creative history of Poems about the unknown soldier // Life and creativity of O.E. Mandelstam. Memories. Materials for the biography. New poems. Comments. Research. Voronež: Voronež University Publishing House] 479–505.
- ТРУБЕЦКОЙ, С. Н. [TRUBECKOJ, S. N.] 1994: Учение о Логосе в его истории // Трубецкой С.Н. Сочинения. Москва: Мысль, [The doctrine of Logos in its history // Trubeckoj S.N. Essays. Moscow: Mysl'].]
- ХАЙДЕГГЕР, М. [HEIDEGGER, M] 1997: Кант и проблема метафизики. Москва: Русское феноменологическое общество, [Kant and the problem of metaphysics. Moscow: Russian Phenomenological Society].
- ХАЙДЕГГЕР, М. [HEIDEGGER, M] 2004: О существе и понятии «фюзис» // Васильева Т.В. Семь встреч с М. Хайдеггером. Москва: Издатель Савин С.А. [On the essence and concept of “fusus” // Vasil'eva T.V. Seven meetings with M. Heidegger. Moscow: Publisher Savin S.A.] 119–134.
- ХАЙНАДИ, З. [HAJNÁDY, Z.] 2009: Искусство и метафизика смерти. Лев Толстой и Мартин Хайдеггер: философско-поэтический опыт сравнительного изучения // Вопросы литературы. 2009, №5. [Art and metaphysics of death. Leo Tolstoy and Martin Heidegger: philosophical and poetic experience of comparative study // Questions of literature. 2009, No. 5] 304–332.
- ШУЛЬЦ, С. А. [SHUL'TS, S. A.] 2011: П.А. Флоренский и М. Хайдеггер: поэтика пространственности // Восток-Запад: пространство природы и пространство культуры в русской литературе и фольклоре. Волгоград [Florenskij and M. Heidegger: the poetics of spatiality // East-West: the space of nature and the space of culture in Russian literature and folklore. Volgograd] 97–103.
- ШУЛЬЦ, С. А. [SHUL'TS, S. A.] 2017а: Поэма Гоголя Мертвые души: внутренний мир и литературно-философские контексты. Санкт-Петербург: Алетейя [Gogol's poem “Dead Souls”: the inner world and literary and philosophical contexts. St. Petersburg: Aletejâ].
- ШУЛЬЦ, С.А. [SHUL'TS, S.A.] 2017б: Экзистенциально-логические формы в инструментальной музыке В.А. Моцарта и лирике О.Э. Мандельштама // Вопросы филологии, 2017, №1. [Existential-logical forms in instrumental music V.A. Mozart and the lyrics of O.E. Mandel'stam // Questions of Philology, 2017, No. 1] 81–88.
- ШУЛЬЦ, С.А. [SHUL'TS, S.A.] 2020: А. Н. Радищев, Н. В. Гоголь, О. Э. Мандельштам: к метафизике человека и истории // Гоголь и русская духовная культура. Девятнадцатые Гоголевские чтения: Москва; Новосибирск: Новосиб. изд. дом [A. N. Radišev, N. V. Gogol', O. È. Mandel'stam: towards the metaphysics of man and history // Gogol' and Russian spiritual culture. Nineteenth Gogol' Readings: Moscow; Novosibirsk: Novosibirsk publishing house] 97–103.

Сергей ШУЛЬЦ
независимый исследователь
Ростов-на-Дону, Россия
s_shulz@mail.ru
ORCID: 0000-0002-3429-6714



Александр КУБАСОВ

**КОМЕДИЯ НА СЛЕЗНОМ ФОНЕ: ИНТЕРФЕРЕНЦИЯ КАТАРСИСОВ
В ПЬЕСЕ Л.С. ПЕТРУШЕВСКОЙ «КВАРТИРА КОЛОМБИНЫ»**

**Comedy against a tearful background: interference of catharsis
in the play by L.S. Petrushevskaya *Colombina's Apartment***

Abstract

The article raises the question of catharsis in modern dramaturgy as a complex and ambiguous aesthetic reaction of the reader. The concept of “interference of catharsis” is introduced. It means the combination of two of its types – laughter and tears, due to which a synergistic effect occurs that enhances both reactions. The introduced definition is tested based on the analysis of Petrushevskaya’s one-act play *Colombina's Apartment*, which is recognized as an example of a philosophical farce. It is noted that in modern drama, the place of pure tearful and laughter catharsis has been taken by their reduced derivatives. Irony replaces open laughter, and feelings of bitterness or regret replace tears. The analyzed play is recognized as an example of modern metadrama. She uses not only the traditional characters of the commedia dell'arte (Harlequin, Pierrot and Columbine) in a new time and in a new setting, but also the poetics of puppet theater, as well as the realities of Soviet children's theater. Laughter, which operates throughout the entire play, is removed at the end by the bitterly ironic aesthetic reaction of the readers, which is caused by compassion for the funny characters. Superimposed on one another, they create what is called the interference of catharsis.

Keywords: *catharsis, metadrama, philosophical farce, L.S. Petrushevskaya.*

Категория катарсиса, то есть «очищающего сострадания», относится к числу древнейших эстетических категорий и освящена множеством имен крупных ученых, которые разрабатывали ее. Этот ряд можно начать Аристотелем и завершить Д. Лукачем и З. Фрейдом.

Выделяют два основных вида катарсиса – слезный и смеховой, воплощенных, прежде всего, в трагедии и комедии, ключевых жанрах драматургии. Театральный критик рубежа XIX–XX веков емко сформулировал: «Театр, как таковой, прост донельзя: растрогайте меня или рассмешите» [КУГЕЛЬ 1922: 15]. Фактически он имел в виду два вида катарсиса, ради которых и приходит зритель в театр.

Однако, помимо двух вариантов «чистой» эстетической реакции зрителя, возможны и переходные ее формы. Л. С. Выготский в книге «Психология искусства» писал о том, что «никакой другой термин из употреблявшихся до сих пор в психологии не выражает с такой полнотой и ясностью того центрального для эстетической реакции факта, что мучительные и неприятные аффекты подвергаются некоторому разряду, уничтожению, превращению в противоположные и что эстетическая реакция как таковая в сущности сводится к такому



катарсису, то есть к сложному превращению чувств» [ВЫГОТСКИЙ 1987: 204]. Отталкиваясь от мнения Выготского, можно утверждать, что случаи, когда сквозь смех пробиваются слезы, или наоборот, когда смех оборачивается слезами – это и есть собственно катарсис, характеризующийся прежде всего своей переходностью, реализующийся как «закон эстетической реакции». Эта реакция, по словам Выготского, «заключает в себе аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение» [Там же].

Художественную формулировку понятия катарсиса можно найти у Н. В. Гоголя, который писал: «Часто сквозь *видимый* миру смех льются *невидимые* миру слезы». Эта фраза из «Мертвых душ» фактически стала афоризмом, вошла в корпус русских крылатых выражений. Для нас в ней важно указание на очередность планов: внешний, видимый – смеховой и скрытый, невидимый – слезный.

Вводимое в данной работе понятие «интерференция катарсисов» построено по модели термина, взятого из точных наук. Там интерференция обозначает наложение когерентных волн, в результате чего увеличивается или уменьшается их амплитуда. *Интерференция катарсисов – совмещение смехового и слезного видов катарсиса, за счет чего возникает синергетический эффект, усиливающий обе реакции.*

Особенностью катарсической реакции, отраженной в современной литературе, является ее редукция и качественная неоднородность, то есть слезы и смех редко реализуются в беспримесном виде. В античном театре между типами катарсисов была отчетливая граница: после трагедии демонстрировалась комедия, восполняя слезный аспект мировидения человека аспектом смеховым. В современном искусстве границы между катарсисами размыты, на место чистых реакций пришли их дериваты, замещающие открытый смех – иронией, черным юмором, усмешкой, а слезы – чувством горечи, сожаления, сострадания или умиления.

Категория катарсиса давно доказала эвристическую продуктивность в процессе анализа произведений самых разных писателей. Можно указать достаточно большое число исследований о катарсисе в творчестве русских классиков [НАЈНАДЫ 1985, ПОМЕРАНЦ 1994, ПЕРЕЯСЛОВА 2012, ЗАХАРОВА 2013]. Исследование катарсиса в современной литературе – актуальная задача, в данной статье мы обращаемся к творчеству Л.С. Петрушевской.

Одноактные пьесы Петрушевской-драматурга тяготеют к жанру философского фарса. Яркий пример такого рода – «Квартира Коломбины» (1981). Смысловый костяк пьесы можно рассматривать как развертывание широко известной концептуальной метафоры. Суть ее в том, что театр и жизнь взаимобратимы и нераздельны. Афористическая реализация такого подхода реализована в известной фразе из комедии Шекспира *As You Like It*: «Вся жизнь – театр, и люди в нем – актеры». В «Квартире Коломбины» Петрушевская показывает не столько театр сам по себе, сколько *игру в театр*, который есть жизнь, которая есть театр, который есть жизнь и т. д. Действительность предстает как некое умножение театральности во времени и в пространстве, когда



предыдущая театральность не исчезает, а в снятом виде присутствует в новой театральности, уходит в ее подпочву, питая ее изнутри.

Игра в метатеатральном произведении приобретает онтологический характер: она есть и форма жизни, и одновременно форма отношения к жизни. Игралют все: герои, играющие в других героев, играющий героями и героями героев автор и сопричастный им креативный читатель. Все это в конечном итоге и создает образ карнавализованной действительности, которая предполагает и даже требует порождения смеха [БАХТИН 1965].

Другая причина тяготения Петрушевской к фарсу объясняется тем, что фарс оперирует готовыми типами, «формализованными персонажами». Л. Я. Гинзбург писала: «Формализованные персонажи – это персонажи, в разной мере и разными способами варьирующие традиционные роли, которые стали уже готовой, отстоявшейся формой для эстетически перерабатываемого опыта» [ГИНЗБУРГ 1979: 42]. В чем традиционность ролей Пьеро, Арлекина и Коломбины? Конечно, в первую очередь вспоминается комедия дель арте. Пьеро – это «готовая, отстоявшаяся форма» для роли неудачливого соперника Арлекина. Коломбина – связующее звено между двумя влюбленными в нее героями.

Комедия дель арте, будучи по природе карнавальнoй травестией, у Петрушевской получает удвоение. Травестийность травестии достигается разными способами. Один из самых простых и очевидных заключается в русификации итальянского материала. У героев есть не только традиционные имена-клише, но и отчества: Коломбина оказывается Коломбиной *Ивановной*, а домашнее имя ее еще более амбивалентно. Арлекин интимно называет ее *Колей*, а она в свою очередь его *Ариком*. Пьеро на какое-то время обретает имя *Маня*, *Манюра*. То есть уже именовслова пьесы демонстрирует принцип удвоения приема. Отметим гендерную инверсию (Коломбина – Коля; Пьеро – Маня), что связано с внутренней комедийной характеристикой героев – маскулинностью женщины и женственностью мужчины.

Травестия травестии связана и с переворачиванием традиционных ролей. Арлекин – не столько удачливый любовник Коломбины, сколько ее незадачливый муж, а Коломбина играет роль главного трикстера-провокатора (хотя, по сути, все трое могут быть признаны таковыми). Провокация читателя начинается с самого начала пьесы:

Пьеро:

Я человек в театре новый...

Коломбина:

Я не замужем, вы что.

Пьеро:

Давно?

Коломбина (считает в уме):

Уже неделю [ПЕТРУШЕВСКАЯ 1996: 260].

Приведенный фрагмент дает один из ключей к прочтению текста Петрушевской. Первая реплика Пьеро и следующая за ней фраза Коломбины про то,



что она «не замужем» связаны между собой довольно прихотливо. Фраза «Я человек в театре новый...» оказывается не только утвердительной, но и вопросительной. Она оказывается вдобавок эквивалентна вопросу «Вы замужем?», потому что далее следует резкий ответ с явно возмущенной интонацией: «Я не замужем, вы что». Коломбина восполняет эллипсис в речи Пьеро, отмеченный в тексте пьесы многоточием. Очевидно, что Коломбина Ивановна, будучи опытной актрисой, привыкла отвечать не столько на то, о чем говорится прямо, сколько на то, что опущено, переведено собеседником в подтекст. У Пьеро, начинающего актера, такого навыка пока нет. Не знающий в достаточной мере мира театра, он склонен наивно верить тому, что ему говорят коллеги, в том числе и про личную жизнь друг друга. Тогда как верить нельзя никому. Весь мир театра – это мир обмана, вернее – миражный мир, в котором миражи создаются из ничего, на пустом месте, из воздуха. А так как Коломбина тоже из этого же мира, то и она лжет. Очевидно, Коломбина догадывается, что коллеги уже донесли Пьеро про нее, что замужем. Поэтому ее ответ адресуется не только начинающему актеру, но и своим партнерам по театру.

Следующая реплика наивного Пьеро «Давно?» свидетельствует, что он верит Коломбине. Его реплика тоже эллипсична, с опущенным компонентом. Полный вариант ее должен быть такой – «Давно не замужем?». Далее следует ретардация, отмеченная ремаркой «считает в уме». Напряженный счет в уме до семи характеризует специфически актерский ум, далекий от однозначной арифметики. Слова Коломбины, конечно, игровые, но только в авторском кругозоре. Они свидетельствуют о легкости переворачивания ситуаций, о быстрой смене ролевых обликов. Для социальной роли «жена / не жена» семь дней оказывается большим сроком – «уже неделя».

Сборник статей Петрушевской, изданный под названием «Девятый том», можно рассматривать как дополнительный объяснительный материал для произведений писательницы. В статье «Краткая история "Трех девушек"» она, в частности, пишет: «Композиторы говорят, что любую музыкальную фразу слушатель как бы допевает сам, и если композитор пошел другим путем, неожиданным, то человек испытывает наслаждение от этого хода. *То есть творец все время играет со своим зрителем*» [ПЕТРУШЕВСКАЯ 2003: 55]. «Допевание фразы» героя зрителем и при этом несовпадение текста с ожиданиями зрителя / читателя – одна из особенностей стиля Петрушевской-драматурга. Если автор сознательно занимается редукцией текста, то читатель наоборот – его восполнением. Частичная «нулевая степень письма» (выражение Р. Барта) создает условия для неоднозначного его прочтения, позволяет быть импровизатором не только автору, но и интерпретатору его текстов, в том числе и читателю. Другой источник импровизационности заключается в самой природе комедии дель арте. И здесь тоже заметен принцип удвоения: герои «Квартиры Коломбины» заняты импровизацией импровизации. Любое удвоение чревато не только усилением приема, но и переводом его в нечто противоположное, по принципу «минус на минус дает плюс». Так и импровизационность, будучи удвоенной, обретает



антонимичный характер. Игра актеров, с одной стороны, импровизационна, а с другой – каждое слово выверено автором и отнюдь не случайно.

Молодым венгерским филологом справедливо отмечено, что автор пост-модернистского паратекста, написанного на фундаменте водевиля А.П. Чехова «Юбилей», стремится «к эклектическому смешению художественных языков» [Фуру 2019: 239]. В определенной степени отмеченная особенность присуща и «Квартире Коломбины» и является одним из проявлений общей игровой стихии пьесы. Петрушевская смешивает бытовой жаргон, театральные реплики, советизмы в общую картину.

Особенно важным моментом, обуславливающим фарсовый характер пьесы, является возможность воплощения сюжета «Квартиры Коломбины» как кукольного представления. Иначе говоря, пьесу можно играть непосредственно на сцене, а можно и из-за ширмы, в форме кукольного спектакля. Петрушевская показывает балаган, где люди похожи на кукол, то есть вдвойне условны. Напомним, что Пьеро, Арлекин и Коломбина – это традиционные роли бродячих актеров и ближайшие театральные «родственники» русского балаганного Петрушки, венгерского витязя Ласло или французского Полишинеля. Во всех случаях представления с ними изначально разыгрывались на улицах и площадях.

Представление о скрытом кукольном театре задается с помощью знаков-символов. В «Квартире Коломбины» сама квартира выступает, если можно так выразиться, как «декорации в роли декорации». Недаром она вынесена в заглавие произведения и служит средством воплощения того же эффекта удвоения. Подробного описания бытовой обстановки в «Квартире Коломбины» нет. Указаны только отдельные предметы, обретающие по ходу пьесы символический смысл: стол, кровать, похожая на «шарикову нору», часы. Современный стационарный кукольный театр, в отличие от народного, площадного, – это всегда театр в театре: помимо рамп, на сцене обычно находится еще одна сцена-ширма, скрывающая актеров-кукловодов. Поэтому ширма – важнейшая символическая реалья в «Квартире Коломбины» (в другой пьесе Петрушевской «Дом и дерево» ее смысловым дериватом является забор).

Л.Я. Гинзбург заметила: «Традиционные образы архаической литературы или сказки, народной комедии обладают удивительной живучестью и способностью к символическому освоению новых, самых изощренных и сложных содержаний» [Гинзбург 1979: 43]. Кукольность и метатеатральность пьес Петрушевской связаны с «символическим освоением» вечной, но особенно актуальной в начале 80-х годов XX века проблемы внутренней свободы личности.

Елена Толстая писала о метатеатральности «Золотого ключика» Алексея Толстого, о том, что «кукла "находит себя" в том, что она кукла, актер, она как бы обрамляется двойной рамкой, играя самоё себя, и на этом волшебном пути *обретает свободу действий – вернее, ее иллюзии*. Самореализация происходит не на выходе из мира условностей в мир имманентных ценностей, <...> а в создании условности второго порядка и господстве над нею – это решение постсимволистское, именно в нем новизна сказки, а не только в чисто



авантюрном депсихологизированном сюжете» [ТОЛСТАЯ 1997: 31]. Персонажи «Квартиры Коломбины» смешны, но не только. При всех своих различиях, они свободны. Однако самым свободным, безусловно, является автор, созидающий вторичную условность и доказывающий с ее помощью, что условность первичная, официальная и официозная, не является вечной и серьезной, что балаган реальной действительности достоин иронического отношения к себе.

Фарсы Л.С. Петрушевской не только имплицитно кукольны, но еще и мистериальны. С.Д. Кржижановский в «Философеме о театре» рассуждает о том, что именно мистерия склонна к тому, чтобы театрализовать все вокруг, в том числе и самоё себя. Это театральный «пир на весь мир». По словам Кржижановского, «всякий допущенный к мистерии является актером» [КРЖИЖАНОВСКИЙ 2006: 56]. Так как театр везде – не только на сцене, но и в зрительном зале, то зрители поневоле становятся особого рода «соактерами», которые созерцают актеров. Другая особенность мистерии заключается в том, что она возводит быт на уровень бытия. Поэтому Кржижановский характеризует мистирию как негативный театр, который «идет не от личности через лицо к личине, а от личины через лицо к личности. Срывая их одно за другим, – сначала личину, потом лицо, потом и личность, – маленькие "я" встречаются в одном большом "Я". Они не играют его, а суть в нем, так как задача мистерии в том, чтобы перестать играть в свои "я", которые суть не подлинности, но роли» [КРЖИЖАНОВСКИЙ 2006: 56–57]. «Одно большое "Я"» – это Бог, недаром фрагмент завершается указанием на аналог современной мистерии: «Короче: все бедные вариации мистерии объединяются в богослужение: литургию» [Там же]. У Петрушевской мистериальность, конечно, не лежит на поверхности. Она имплицитна. Срывая «сначала личину, потом лицо», автор «Квартиры Коломбины» останавливается перед личностью, не только не срывая, но зачастую и не открывая ее. Открыть личность в себе через Бога оставлена на долю зрителя.

Замечено, что реплики и монологи Пьеро, Коломбины и Арлекина являют собой «откровенно сочиненные, пародийно заостренные образы речи актеров советского детского театра» [МЕРКОТУН 2012: 215]. В данном случае уместно говорить именно об «образе речи», тогда как будь перед нами реалистическое произведение, то жизнеподобную целеустановку автора передавала бы речь персонажей как таковая. Трудность задачи, стоящей перед актером, заключается в том, что он должен говорить как бы в двойном регистре: и непосредственно от имени своего героя, и вместе с тем дистанцируясь от своей речи, объективируя ее и удаляя от своих уст, создавая тем самым «образ речи».

Профессиональный статус героев (не просто актеры, а работники детского театра), их игровые, иногда двусмысленные реплики, узнаваемые ситуации – все это создает вокруг основного сюжета еще один, который можно назвать дополнительным, ассоциативным. Он носит вероятностный, дискретный, пульсирующий характер. Приведем пример механизма рождения такого рода ассоциативного микросюжета. Диалог начинается с вопроса о муже Коломбины, Арике-Арлекине:



Пьеро:

А где он?

Коломбина:

Он? Пошел в магазин.

Пьеро:

За чем?

Коломбина:

За капустой [ПЕТРУШЕВСКАЯ 1996: 260].

Казалось бы, спонтанно рождающиеся ответы Коломбины ничем не мотивированы, кроме ситуации. Однако в глубине их есть своя логика. Поход в магазин именно «за капустой» рождает аллюзию на прошлое амплуа Арлекина. Если Пьеро уже целый год играет в театре «котика с усами», то вполне допустимо, что Арлекин играл или играет «козлика». Так что логично, что он пошел за капустой. Все эти детские роли – своеобразная «театральная шинель», лоно, из которого выходят актеры. Петрушевская работает, используя ассоциативный потенциал слова. Герои в роли «актеров детского театра» поневоле могут вызывать в сознании общеизвестный детский стишок В.А. Жуковского.

Там котик усатый
По садику бродит,
А козлик рогатый
За котиком ходит;
И лапочкой котик
Помадит свой ротик;
А козлик седою
Трясет бороною.

Эпитеты, которые сопровождают героев стишка, вторично, по принципу обратной связи, проецируются на содержание происходящего в пьесе. Коломбина действительно хотела сделать «козлика-Арлекина» «рогатым», но неудачно.

Целый пучок аллюзий рождается в сцене разговора героев на темы *трагедий* Шекспира «Гамлет» и «Ромео и Джульетта». Травестия здесь создается с помощью интонации. Пьеро, сначала сравнивает Коломбину с матерью: «Нет, я вас очень уважаю, Коломбина Ивановна. Вы нам как мать». А потом начинает разговаривать с ней как капризный ребенок:

Пьеро

Я пошел. Скоро кулинария откроется, репетиция начнется.

Коломбина

Мандарины, мандарины же, вы забыли? Ему еще бежать за мандаринами. Какой вы смешной! Какая у вас рука большая! Давайте померяем, у кого ладошка больше, у вас или у меня?

Сравнивают ладони.

Пьеро (*капризно*)

Я хочу сыграть Гамлета.



Коломбина

Гамлет – это возрастная роль. От пятидесяти.

Пьеро

А тогда я хочу сыграть Ромео.

Коломбина

Ишь какой! Я играю Джульетту, а он сразу Ромео! Да я, чтобы пробиться, семнадцать лет ждала эту роль! Нашелся какой Ромео. Ромео – возрастная роль.

Пьеро (*капризно*)

А я хочу Ромео! [ПЕТРУШЕВСКАЯ 1996: 264]

Выпрашивая роль Гамлета и сравнивая Коломбину с «матерью», Пьеро тем самым проецирует ее на Гертруду, которую та вполне может играть по своим возрастным данным. Однако если Коломбина играет Джульетту, то и в другой шекспировской трагедии она, скорее всего, все еще остается Офелией, а не Гертрудой.

Коломбина, предлагая Пьеро сравнить их ладошки, провоцирует его на роль любовника, от которой тот методично уклоняется. Когда же Пьеро соглашается на роль Ромео при Коломбине Ивановне, уже сопротивляется сама «Джульетта», считающая, что Ромео-Пьеро еще не дорос до этой «возрастной роли». Претензия молодого актера на роли молодых Гамлета и Ромео нарушает неписанные абсурдные каноны театрального мира.

Отметим, что обе пьесы, в которых хочет играть Пьеро, являются трагедиями, с присущим им типом катарсиса. Однако этот тип эстетической реакции только обозначен как далекий потенциальный отзвук, который остается пока недоступным как зрителю, так и участникам разворачивающегося театрального действия, принимающего характер трагифарса.

Фарс генетически связан с эротикой. Александр Горнфельд писал о том, что веселость фарсов «вообще груба до невозможности, насмешка подчас жестока, сюжет откровенно неприличен, речь действующих лиц полна сквернословия» [ГОРНФЕЛЬД 1902: 328]. Современный фарс отличает набор писанных и неписанных табу, хотя «неприличность сюжета», как правило, бывает достаточно внятно заявлена. Интрига «Квартиры Коломбины» связана с попыткой оболыщения Коломбиной Пьеро, уловления наивного «котика с усами» в женские сети.

Кульминация пьесы реализуется в обмене героев гендерными ролями, который протекает в темпе музыкального *presto*. Превращения отмечаются то возникновением героя над ширмой, то исчезновением за ней каждый раз в новом облиции. Завершается пьеса обнаружением общей «рамки-рампы», демонстрацией фикциональности разыгранного фарса.



Арлекин

Дальнейшее покажет будущее.

Коломбина

Вы можете идти, Пьеро. Всего вам наилучшего. Если будет еще что, заходите.

Арлекину

Остальных гениальных просьба задержаться.

Конец [ПЕТРУШЕВСКАЯ 1996: 270].

Хотя слово «актер» и не названо в заключительной реплике Коломбины, оно очевидно возникает как определяемое слово при определении. Имеется в виду, что гениальны актеры, игравшие тюзовских актеров, игравших фарсовые роли-маски, которые, в свою очередь, тоже играли несколько ролей. Таким образом, получается, что на протяжении всей пьесы Петрушевской мультиплицируется фикциональность. Именно в акцентировании выдумки заключается смысл финала «Квартиры Коломбины». Но ведь глубокий автор не создает фантазию ради самой фантазии, у него должен быть и какой-то серьезный message. В отличие от театра, жизнь нельзя назвать выдумкой. В одном из интервью Петрушевская высказала общеизвестные, но важные слова о предназначении искусства: *«Искусство вообще должно ставить вопросы. Что такое, пардон, жизнь. Смерть. Разлука. Почему гибнут невинные. Где справедливость»* [ПЕТРУШЕВСКАЯ 2003: 316]. В «Квартире Коломбины» поставлена проблема прозрачности и призрачности границ между театром и жизнью, правдоподобием и фантазией. Проблема эта является одним из изводов все того же глобального вопроса: «Что такое, пардон, жизнь?» Возможный вариант ответа на него может быть такой: жизнь всегда и сейчас – это гениальный спектакль, режиссером которого выступает Господь Бог, сотворивший человека в том числе и актером. Актер по природе своей должен быть внутренне свободен. Это вечно творящая личность в рамках играемого спектакля-жизни. И каждый актер проживает свои роли в этой вечной всемирной человеческой комедии в меру отпущенного ему дара.

«Сложное превращение чувств», о котором писал Выготский в «Психологии искусства» и которое происходит в финале смешной комедии, собственно и есть катарсис. Очищение смехом, длившееся на протяжении всей пьесы, под конец усиливается другой реакцией, если и не совсем слезной, то уж точно горько-иронической. Эта горечь смешана с внезапно возникающим состраданием к смешным героям, которые так бестолково проживают свою жизнь. Усиление смеха качественно другим чувством и есть собственно то, что было нами определено как «интерференция катарсисов». Возникает эффект «зеркала», в которое должен заглянуть зритель, увидеть в нем не чужое, а свое лицо, и задаться вопросом: «Не живу ли и я так же, как Коломбина, Арлекин или Пьеро? Не играю ли и я столь же нелепую роль в моей единственной и неповторимой жизни?».



Библиография

- БАХТИН, М. М. [ВАНТИН, М. М.] 1965: Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва: Художественная литература [The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance. Moscow: Hudožestvennaâ literatura].
- ВЫГОТСКИЙ, Л. С. [VYGOTSKII, L. S.] 1987: Психология искусства. Москва: Педагогика. [Psychology of art. Moscow: Pedagogy].
- ГИНЗБУРГ, Л.Я. [GINZBURG, L. Â.] 1979: О литературном герое. Ленинград: Сов. писатель. [About a literary hero. Leningrad: Sov. writer].
- ГОРНФЕЛЬД Г. [GORN'FEL'D G.] 1902: Фарс, вид комедии // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. XXXV (69). Санкт-Петербург: Изд-во Семеновская типо-литография. [Farce, a type of comedy // Encyclopedic Dictionary of Brockhaus and Efron. St. Petersburg] 1902/XXXV (69): 327–328.
- ЗАХАРОВА, О.В. [ZAHAROVA, O.V.] 2013: Проблема катарсиса у Достоевского: из газетной полемики 1873 года // Проблемы исторической поэтики. [The problem of catharsis in Dostoevsky: from a newspaper polemic of 1873 // Problems of historical poetics] 2013/11: 219–229.
- КРЖИЖАНОВСКИЙ, С.Д. [KRŽIŽANOVSKII, S.D.] 2006: Собр. соч.: в 6 т. Т.4. Санкт-Петербург: «Симпозиум». [Collected works: in 6 volumes. T.4. St. Petersburg: “Symposium”].
- КУГЕЛЬ, А.Р. [KUGEL', A.R.] 1922: Утверждение театра. Москва. [Theater approval. Moscow].
- МЕРКОТУН, Е.А. [MERKOTUN, E.A.] 2012: «Самораспад» персонажа как реплика в диалоге: парадоксы одноактного драматического действия // Уральский филологический вестник. Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. Екатеринбург. [“Self-disintegration” of a character as a remark in dialogue: paradoxes of a one-act dramatic action // Ural Philological Bulletin. Russian literature of the XX–XXI centuries: directions and trends. Ekaterinburg] 2012/ 1: 208–220.
- ПЕРЕЯСЛОВА, М.О. [PEREÂSLOVA, M.O.] 2012: Катарсическое начало в русской прозе конца XIX–начала XX веков: на материале произведений А.П.Чехова и Г.Газданов. Автореф. дис. канд. филол. наук. Москва [Cathartic beginning in Russian prose of the late 19th and early 20th centuries: based on the works of A.P. Chekhov and G. Gazdanov. Author's abstract. dis. Ph.D. Philol. Sci. Moscow].
- ПЕТРУШЕВСКАЯ, Л.С. [PETRUŠEVSKAÂ, L.S.] 1996: Собр. соч.: в 5 т. Т.3. Пьесы. Харьков: Фолио; Москва: ТКО АСТ. [Collection works: in 5 volumes. T.3. Plays. Kharkov: Folio; Moscow: TKO AST].
- ПЕТРУШЕВСКАЯ, Л.С. [PETRUŠEVSKAÂ, L.S.] 2003: Девятый том. Москва: Изд-во Эксмо. [Ninth volume. Moscow: Eksmo Publishing House].
- ПОМЕРАНЦ, Г. [POMERANC, G.] 1994: Есть ли катарсис у Достоевского? Обзор неакадемической критики // Достоевский и мировая культура. Санкт-Петербург [Does Dostoevsky have catharsis? Review of non-academic criticism // Dostoevsky and world culture. Saint Petersburg] 1994/2: 14–24.
- ТОЛСТАЯ, Е.Д. [TOLSTAÂ, E.D.] 1997: Буратино и подтексты Алексея Толстого // Известия АН. Серия литературы и языка [Pinocchio and the subtexts of Alexei Tolstoy // Izvestia AN. Literature and Language Series] 56(2): 28–39.



- ФУРО Агнеш [FURÓ Ágnes] 2019: Наследие А.П.Чехова на грани жанров и эпох. «Юбилей» В. Г. Сорокина // *Мировая литература глазами молодежи. Цифровая эпоха / под ред. С.В.Рудаковой. Магнитогорск [The legacy of A.P. Chekhov on the verge of genres and eras. “Anniversary” by V.G. Sorokin // World literature through the eyes of youth. Digital era / ed. S.V. Rudakova. Magnitogorsk] 237–242.*
- HAJNÁDY Zoltán 1985: *Lev Tolsztoj. Tragikum, halál, katarzis. Budapest, Akadémiai Kiadó [Leo Tolstoy. Tragic, death, catharsis. Budapest, Academic Publishing House].*

Александр КУБАСОВ
Уральский государственный педагогический университет
Екатеринбург, Россия
kubas2002@mail.ru
ORCID: 0000-0001-9074-1133



Жужанна КАЛАФАТИЧ

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ БИОГРАФИЧЕСКИХ ФАКТОВ
В СБОРНИКЕ «ДЕВЯТЫЙ ТОМ» Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ****The artistic interpretation of biographical facts
in L. Petrushevskaya's *Ninth Volume*****Abstract**

The paper deals with the interpenetrability of the boundaries between artistic prose and autobiography and documentary. By analysing Petrushevskaya's *Ninth Volume*, the paper examines how the rhetorical tropes of fiction operate in a text that is essentially autobiographical in nature, mixing different genres, and how archetypal, psychological or literary patterns are projected on to biographical material. The cyclical arrangement of texts belonging to different periods and the blending of different discourses create the figure of a special autobiographical hero reflecting on the work.

Keywords: *autobiography, Ninth Volume, rhetorical tropes, creative self-reflection, philological discourse*

Одна из характерных черт современной русской литературы – увеличение автобиографических элементов в литературных произведениях (достаточно вспомнить тексты Сергея Гандлевского, Дмитрия Галковского, Сергея Довлатова или Михаила Шишкина), расцвет мемуарной прозы. Читателей всегда привлекала возможность заглянуть во внутренний мир и историю жизни человека, скрывающегося за именем автора, и возможность референциального чтения. В то же время четкое определение понятий автобиографии, автобиографизма и автобиографического дискурса – задача почти невыполнимая. В работах исследователей автобиографии можно выделить более узкую и более широкую трактовку автобиографии. Ведь, по мнению Филиппа Лежена, термин автобиография используется как для обозначения любого текста, основанного на автобиографическом пакте, в котором автор предлагает читателю дискурс о себе, так и для описания конкретной реализации этого дискурса, который отвечает на вопрос «кто я?» и рассказывает о том, «как я стал таким» [LEJEUNE 2003: 230]. В современных автобиографических исследованиях подчеркивается, что «Я»-повествование не обозначает какого-либо отдельного жанра¹, а привлекает внимание к различным способам наррации, различным типам текстов, в которых субъект исследуется через и посредством письма [MATHIEU-CASTELLANI 1996: 192]. Безусловно, в истории литературы бывают периоды,

¹ Ср. «Автобиографичность привязанна к жанру – до определенной степени она может проявиться в любом тексте художественной литературы.» [ХАЙНАДИ 2008: 223]



когда потребность в фактичности возрастает, а жанровые разновидности в сфере нон-фикшн становятся доминирующими. Так произошло в русской литературе двадцатых годов на родине и в эмиграции, когда в иерархии литературных жанров ведущее место заняли факто-монтажи, мемуары и дневники [МОРАНЯК-БАМБУРАЧ 1991: 103], а также значительно возросло количество фикциональных автобиографических романов и рассказов. Но и сегодня мы можем наблюдать эстетизацию повседневного материала, взаимодействие литературного и документального начал.

К этому явлению, известному как «новый биографизм» или «новый автобиографизм», обращались известные литературоведы (в том числе Марк Липовецкий) и критики (Наталья Иванова, Сергей Чупринин), хотя и по-разному трактуя это понятие. Чупринин, например, использует новый автобиографизм как синоним филологического романа (в котором герой – филолог, а сюжет построен на филологической деятельности) [ЧУПРИНИН 2002], а Иванова рассматривает его как новую художественную систему [ИВАНОВА 2011]. Термин был введен Липовецким, который в своем исследовании «ПМС (постмодернизм сегодня)» первым заговорил о новом автобиографизме, опираясь на концепцию голландского литературоведа Доуве В. Фоккемы, исследующего явления позднего постмодернизма. Этот новый автобиографизм, по мнению Липовецкого, является результатом ревизии традиционной (модернистской) концепции личности как некоей целостности [ЛИПОВЕЦКИЙ 2002].

Фоккема выделяет два периода в рамках постмодернизма. Первый – это период возникновения и довольно агрессивного утверждения постмодернистских стратегий, для которого характерна полемика с модернистскими и реалистическими мифологиями. Второй период начался в 1980 году с публикации романа Умберто Эко «Имя розы». В этот период эксперименты не являются столь доминирующими, к тому же вновь признается существование внетекстовой (референциальной) реальности. Фоккема выделяет пять типов письма, которые, по его мнению, знаменуют конец постмодернизма или являются его существенными изменениями. Это феминистическая литература, историографическая метапроза, постколониальное и автобиографическое письмо, а также проза, фокусирующаяся на культурной идентичности [ЛИПОВЕЦКИЙ 2002].

Отличительной особенностью «нового автобиографизма», как это освещается и в работе по истории русской литературы Лейдермана и Липовецкого, является то, что в центре внимания воспоминаний находятся не так называемые великие исторические события, а маленький мир повседневной жизни. Кроме того, временной разрыв между пережитым опытом и его фиксацией очень мал, так что часто героями мемуаров становятся еще живые люди, родственники и коллеги [ЛЕЙДЕРМАН, ЛИПОВЕЦКИЙ 2003: 593]. Такие тексты во многом характеризуются тем, что фигура героя и его взгляд на жизнь оказываются близки к авторской интерпретации. Это становится особенно очевидным, когда мы можем сопоставить данный текст с элементами биографии и интервью автора.



Традиционно автобиография определяется в отличие от вымысла, а термин нон-фикшн также широко используется в русской литературе. Однако определить границы прозы нон-фикшн практически невозможно, так как этот термин объединяет произведения разных форм, содержания и жанров, включая эссе, документальные рассказы, философско-эстетические трактаты, мемуары и т.д. Параллельно с этим явлением значительно изменилось и расширилось и понятие документа. К нему теперь относятся не только письма и дневники, но и различные записные книжки, филологические заметки и каталожные карточки (см. работы Михаила Безродного, Михаила Гаспарова, Александра Жолковского). Новая мемуарная литература свободна от жанровых канонов и норм, открыта к смешению жанров, способна включать в себя филологические исследования, эссе, рецензии, анекдоты и путевые заметки, оставляя при этом широкий простор для авторского эксперимента. Известный литературовед Александр Чудаков, один из участников дискуссии за круглым столом в номере Знамя за 2003 году, считает, что в творчестве действительно великих писателей художественная литература (*bell lettre*) и документальность, нон-фикшн, присутствуют одновременно и рядом, и между ними нет непроницаемой стены. Иными словами, в фиктивных произведениях можно уловить голос и фигуру автора, а в документальных – почувствовать авторский подбор и расположение жизненных фактов и интерпретацию действительности [ЧУДАКОВ 2003]. Достаточно вспомнить некоторые произведения Довлатова, которые на первый взгляд кажутся нон-фикшн, но в то же время в них часто присутствует игровой элемент, поскольку почти все даты и события намеренно искажены и трансформированы. Новые формы и интерпретации личности и авторства, а также метафорическое упорядочивание и романизация биографических фактов встречаются и в «Девятом томе» Людмилы Петрушевской².

В книге, вышедшей в 2003 году, собраны и систематизированы ранее опубликованные и неопубликованные работы Петрушевской, написанные в разные периоды. Самый ранний текст («Театральные мечты») относится к концу 1970-х годов, а самые поздние («Добрые люди»; «Десять лет спустя») – к 2002 году. По определению автора, произведение представляет собой дневник, но на самом деле это скорее сборник автобиографических рассказов, дневниковых записей, писем, заметок, статей, очерков, лекций и интервью. Именно поэтому автобиографически мотивированное произведение не может быть подвергнуто жанровой классификации, и том в целом кажется исключением из правил.

Авторский замысел, сознательное редактирование повествования отражены в том, как расположены в книге тексты. «Девятый том» делится на два

² Несмотря на то, что Петрушевская является крупной фигурой в современной русской литературе, лишь несколько ее произведений были переведены на венгерский язык. В Венгрии она известна прежде всего как драматург, и только немного ее прозаических произведений было опубликовано в журналах и антологиях. Ее избранные страшные истории были напечатаны издательством Turortex отдельным томом. Творчество Петрушевской сложно для восприятия хотя бы потому, что в нем сочетаются самые разные традиции и стили (реализм, абсурдистская литература, традиция «другой литературы», постмодернизм).



больших раздела с отдельными названиями. Названия разделов «Мой театральный роман» и «Название книги» устанавливают паратекстуальную связь с двумя известными романами Булгакова и Умберто Эко. Игровые названия отсылают читателя и к «Театральному роману» Булгакова и «Имени розы» Эко. Выбор названий разделов не только указывает на тематическое разделение, поскольку 17 текстов первой части посвящены вопросам взаимоотношений Петрушевской и театра, а вторая часть, состоящая из 27 подглав, рассматривает проблемы взаимосвязи Петрушевской и литературы, прозы, а также предвещает важнейший вопрос творческой самоинтерпретации, неразрывное, теснейшее переплетение жизни и искусства, жизни и литературы. Рассказчик всегда сосредоточивается на изложении соображений и творческих принципов, которые привели к созданию тех или иных произведений, на том, как в них представлена жизнь автора, и как написанное и завершенное произведение изменило саму жизнь автора.

В обеих частях наблюдаются смешение интимного, личного, дневникового и публичного, иногда научного, филологического дискурсов, сочетание исповедальности и более объективного изложения творческих принципов. На самом деле события жизни автобиографического героя интересны лишь постольку, поскольку они имеют отношение к творческой деятельности, к той или иной форме художественного самовыражения. Благодаря этому мы можем наблюдать огромное количество жизненных ситуаций и ролей: героиня то актер, то журналист, то скульптор, то писатель, то драматург, то сотрудничает с другими художниками. Например, она является сценаристом таких работ выдающегося деятеля российской анимации Юрия Норштейна, как «Сказка сказок» и «Шинель», а также работала в качестве драматурга с Горюновым и Ефремовым, писала рассказы по просьбе И. Борисовой и Анны Берзер. Отдельный текст посвящен личности Арбузова и их совместной работе в его студии. Но она также предстает в роли реципиента, читателя или зрителя. Работы, представленные в «Моем театральном романе», раскрывают сложную систему взаимоотношений в театральном мире между режиссерами, драматургами, актерами, критиками и цензорами.

Автобиографическая героиня Петрушевской постоянно анализирует и интерпретирует собственное творчество и творчество других авторов. Во всех своих работах Петрушевская озабочена опытом взаимности, интеллектуальной, духовной встречи. Диалог распространяется и на литературные произведения: Петрушевская ощущает себя соавтором классиков XIX века, продолжателем их традиции. В ее понимании великие произведения всегда останутся актуальными, потому что сама жизнь продолжает писать их сюжет. Особенно ярко это проявляется в очерке «Три ли сестры?», в котором рассказчик продолжает размышлять о чеховской драме, обращаясь к событиям из русской истории и истории собственной семьи. В очерке проводятся параллели между тремя сестрами, женщинами царской семьи Романовых, и родственниками и предками писательницы. Таким приемом текст как бы позволяет



предположить, что драма жизни является продолжением литературной драмы, добавляя к ней новый сюжет.

«Три сестры ли и брат, Прозоровы, четыре ли сестры и брат, царевны и царевич; или мои бабки-деды, сестра и два брата, все высокообразованные; Ирина Прозорова знала три языка плюс итальянский и играла на рояле прекрасно, мой-то дедушка Коля знал одиннадцать языков и играл на скрипке – это все те времена.

Они стремились в Москву, не в Питер, заметьте. Это как сейчас – кто в Париж, тот не в Канаду.

Царевы дети тоже страдали, видимо, в своем петербургском климате, не успеешь порадоваться холодной весне, опять небо черное, но и это не предел, очутились в Свердловске, бедные деточки.

Одни зарыты в шахте, моя прабабушка убита на дороге, Александра, в девичестве Андреевич-Андреевская, поехала в голодном 18-м году в свое бывшее имение, красноармейцы расстреляли. Ее сын Павел умер таксистом в Париже, дочь Маруся и сын Коля скончались в Москве при Брежневе.

По возрасту прабабушка Шура была как старшая из чеховских трех сестер. То есть к восемнадцатому году Прозоровы будут уже немолоды.» [ПЕТРУШЕВСКАЯ 2003: 89]

Сюжет литературного произведения продолжается в реальной жизни, только для того, чтобы персонажи снова перешли в мир вымысла. Иными словами, эту родословную можно не только проследить в жизни, но и создать на ее основе новый сюжет литературного текста. Именно поэтому исследователи творчества Петрушевской видят в пьесе «Три девушки в голубом», написанной в 1980 году, репрезентацию того будущего, о котором с таким восторженным пафосом говорили чеховские герои.

Пьеса Петрушевской «Три девушки в голубом» в постановке Марка Захарова была впервые показана на сцене театра имени Ленинского комсомола в 1983 году после долгого репетиционного периода, который затянулся на несколько лет из-за процедуры получения разрешения. Произведение, обозначенное как комедия, находясь в диалоге с творчеством Чехова, ставит в центр внимания то, что лежит под/за поверхностью действительности, работу обыденного сознания. В этом игровом диалоге, помимо обращения к типичным мотивам чеховской пьесы, ее пространственно-временной структуре и поэтическим особенностям (сюжетосложение, выстраивание ситуации, построение диалога), герои также трансформируются, травестируются. Связь между двумя произведениями отражена и в венгерской постановке. Премьера пьесы Петрушевской состоялась в 1987 году в театре имени Йожефа Катона. Режиссером спектакля стал Тамаш Ашер, который несколькими годами ранее поставил ставший культовым спектакль «Три сестры». Главные роли в «Трех девушках в голубом» исполнили в основном те актеры, которые участвовали в чеховской постановке (Юли Башти, Дороттья Удварош, Ласло Шинко, Аги Сиртеш).³

³ Об особенностях исполнения ролей писал Андраш Пайи в своем театральном отзыве [PÁLYI 1987].



Символично, что раздел «Мой театральный роман» предшествует разделу, в котором вспоминается и рассказывается о детстве и юности автобиографического героя. Такая концептуальная структура подчеркивает, что становление автора, рождение автора – более значимое и важное событие, чем настоящее, фактическое рождение [СЕРГО 2005: 72]. Судьба, подлинная история, начинается с театра, со становления личности творца, поэтому понятно, почему слово «роман» в названии раздела можно трактовать как любовный роман. Отношения между людьми (любовь, семья, детско-родительские отношения, разочарование, усыновление) и события в жизни человека (рождение, создание семьи, прощание, отпускание кого-то, чего-то важного, примирение) накладываются на творческий процесс и создают некую образную, метафорическую сеть, связывающую в единое целое тексты, написанные в разное время и принадлежащие к различным жанрам.

Все началось с телефонного звонка: в январе 1972 года героине позвонил Михаил Горюнов, помощник главного режиссера МХАТа Олега Ефремова, и спросил, не может ли Петрушевская написать для них пьесу. Так начинаются отношения, которые приведут к рождению Петрушевской как драматурга. Автобиографический герой считает пьесу, написанную по просьбе Ефремова, своим ребенком, но затем уничтожает ее, в надежде тем самым освободиться от влечения к театру и Ефремову. Произведение, выброшенное в мусоропровод, разлагается и распадается, как знаменитое легкое дыхание Бунина. «Выкинувши пьесу, я со своим кумиром покончила навсегда» [ПЕТРУШЕВСКАЯ 2003: 8], – думает герой, хотя настоящие отношения разворачиваются только после этого. На самом деле перед нами история некой борьбы, стремления героини стать уважаемым, почитаемым и любимым художником словестности, писателем. В эмоциональной буре любви – разочарования – примирения рождаются новые пьесы, объединяющие героиню с театром и режиссером в семью, как это часто делают дети. Любовь трактуется в повествовании как своего рода усыновление, принятие пишущей героини и ее пьес-детей в семью [СЕРГО 2005: 73]. Муж забирает настоящих детей из дома только для того, чтобы жена могла писать.

Ефремов – центральная фигура в первой и последней главках «Моего театрального романа», и, соответственно, герой автобиографического нарратива. О концептуальном характере рамки свидетельствует текст о смерти режиссера. В главе «Ушел» автобиографическая героиня на вопрос «Правда, что он тебя любил?» отвечает: «Да нет, это было выше. Священная дружба» [ПЕТРУШЕВСКАЯ 2003: 112]. Любовь к театру и режиссеру выводятся из сферы обыденности, отношения становятся сакрализованными. «Любовь мужчины и женщины друг к другу не так велика и не так бессмертна. Есть более бессмертные вещи». [ПЕТРУШЕВСКАЯ 2003: 112], – признает рассказчик. Смыслом этой нефизической любви является создание, рождение общего ребенка, рождение произведения, и вместе с тем и рождение самого драматурга, автора.

Тайны творчества, рождения и преображения исследуются и во второй главе, но автобиографический рассказчик в ней представляет другие жизненные периоды и роли.



Размышления в большей степени связаны с книгами, авторами (например, Мамардашвили, Джойс, Пруст, Булгаков, Платонов, Пильняк, Зощенко, Хармс) и опытом чтения. Этот раздел также представляет большой интерес с точки зрения социологии чтения, поскольку в нем акцентируется внимание на публикациях, распространении литературных произведений и читательских привычках периода застоя 1960-х и 1970-х годов. Это был период, когда приобретение и чтение некоторых книг требовало серьезной конспирации, было опасным и грозило тюремным заключением. Поэтому роль читателя становится в жизни автобиографического героя не менее важной, чем роль автора. Можно сказать, что именно из воспринимающего отношения к текстам и книгам, из поиска интерпретационного ключа рождается понятие автора [СЕРГО 2005: 74]. В интерпретации рассказчика, цитирующего Толстого, Бабеля, Зощенко, автор – это читатель, который черпает из текста жизни, питается им, присваивает его, фактически реализует себя в роли героя и существует до тех пор, пока жив его герой. «А по Станиславскому режиссер должен спрятаться, умереть в актере. Писатель – в герое или скрытом нарраторе» [ПЕТРУШЕВСКАЯ 2003: 106].

Петрушевская прошла долгий и трудный путь к публикации своих работ, к встрече со зрителем и читателем, к становлению признанным автором. Быть избранным и признанным – тоже страшно, потому что это отрывает автора от его живительной, вдохновляющей среды, от повседневного мира. Ее преследует гоголевский «портрет». «И вдруг я вспомнила, что уже давно ничего не пишу. Что я куплена...». [ПЕТРУШЕВСКАЯ 2003: 314] – и осознание этого возвращает ее к работе. 26 мая она начинает писать повесть «Время ночь», главный герой и один из рассказчиков которой – одинокая нищая старуха, чья повседневная жизнь поднимает важные онтологические вопросы. Это произведение является залогом возрождения, символически спасая автора от творческой смерти.

Как видно, все тексты «Девятого тома» содержат размышления о творчестве, о судьбе художника, «которые выстраиваются в особый, надсобытийный сюжет» [СЕРГО 2005: 74]. То есть биография Петрушевской, хотя и может рассматриваться как следствие пройденного жизненного пути, пережитых впечатлений, может быть понята и как риторический троп, и это ведет в сторону вымысла, художественного оформления жизненного материала.

Библиография

- LEJEUNE, P. 2003: *Önéletírás, élettörténet, napló*. [Autobiography, life story, diary] Budapest: L'Harmattan.
- MATIEU-CASTELLANI, G. 1996: *La scène judiciaire de l'autobiographie* [The judicial scene of the autobiography]. Paris: PUF.
- PÁLYI, A. 1987: *Ami nyers és ami igaz // Színház* [What is raw and what is true // Theater] 8: 1–4.
- ИВАНОВА, Н. Б. [IVANOVA, N. B.] 2011: *Русский крест. Литература и читатель в начале нового века*. Москва: Время [Russian Cross. Literature and thereaderat the beginning of the new century. Moscow: Vremâ].



- ЛЕЙДЕРМАН, Н. Л. – ЛИПОВЕЦКИЙ, М. Н. [LEJDERMAN, N. L. – LIPOVECKIJ, M. N.] 2003: Русская литература XX века: 1950–1990-е годы. Москва: Академия [Russian Literature of the XX century: 1950–1990s. Moscow: Academia].
- ЛИПОВЕЦКИЙ, М. Н. [LIPOVECKIJ, M. N.] 2002: ПМС (пост модернизм сегодня) // Знамя PMS (Postmodernism Today) // Znamâ] 5: 200–212. <http://magazines.russ.ru/znamia/2002/5/lipov.html> (Дата обращения: 29. 03. 2024).
- МОРАНЯК-БАМБУРАЧ, Н. [MORANÂK-BAMBURACĀ, N.] 1991: Факт и фикция. Штосс в жизни Б. Пильняка [Fact and fiction. Stoss in the life of B. Pilnyak] // Russian Literature 29: 101–112.
- ПЕТРУШЕВСКАЯ, Л. [PETRUŠEVSKAA, L.] 2003: Девятый том. Москва: Эксмо [Ninth Volume. Moscow: Eksmo].
- СЕРГО, Ю. Н. [SERGO, Ū. N.] 2005: Автопортрет в жанре «non-fiction» (По книге Л. Петрушевской «Девятый том») // Филологический класс [Self-portrait in the genre of „non-fiction” (Based on L. Petrushevskaya's book Ninth Volume // Philological Class] 13: 71–74.
- ХАЙНАДИ, З. [HAJNÁDY, Z.] 2008: Зрительно-биографическая эмблема // Вопросы литературы [A visual-biographical emblem // Voprosy literatury] 2: 222–236.
- ЧУДАКОВ, А. [ČUDAКOV, A.] 2003: Литература non fiction: вымыслы и реальность // Знамя [Literature non fiction: fictions and reality // Znamâ] 1. <http://magazines.russ.ru/znamia/2003/1/r1.html> (Дата обращения: 01. 04. 2024).
- ЧУПРИНИН, С. И. [ČUPRININ, S. I.] 2002: Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям. Москва: Время. [Russian literature today. Life according to concepts. Moscow: Vremâ] <https://readli.net/russkaya-literatura-segodnya-zhizn-po-ponyatiyam/> (Дата обращения: 01. 04. 2024).

Жужанна КАЛАФАТИЧ
Будапештский экономический университет
Будапешт, Венгрия
kalafatics@gmail.com
ORCID: 0000-0001-7093-7788



Ангелика МОЛНАР

**ИНОСКАЗАТЕЛЬНОСТЬ В РОМАНЕ БОРИСА АКУНИНА
«ПЕЛАГИЯ И ЧЕРНЫЙ МОНАХ»**

**Metaphoricity in the novel "Pelagia and the Black Monk"
by Boris Akunin**

Abstract:

The paper discusses the tropological game in Boris Akunin's detective novel *Pelagia and the Black Monk*. The author focuses on the transformation of the main images in this contemporary work. Various periphrases and similes are then studied, as well as the destruction and renewal of redundant tropes, and the generation of new metaphors, particularly those related to color, nature, and zoomorphic images (e.g. the color black, rays). The figurative order of the text of the novel offers such potential correlations that expand the plan of interpretation of the novel in a new and unexpected direction, testifying to a truly postmodern rewriting of lingual, literal, and poetical clichés. A key role in this process is played also by details (see Z. Hajnady).

Keywords: *Pelagia and the Black Monk, game, metaphors, imagery, tropes*

Введение

Детективные романы Бориса Акунина до сих пор пользуются особой популярностью. Это, вероятно, можно объяснить тем, что они являются одновременно и постмодернистскими произведениями, и строятся как языковые эксперименты, так и интертекстуальные игры с литературой в результате переработки классических произведений [см. об этом напр. БОБКОВА 2009; ГОЛОВАЧЕВА 2015; РАНЧИН 2004; СНИГИРЕВА–ПОДЧИНЕНОВ 2015]. Так обстоит дело и с его романом «Пелагия и черный монах», название которого отсылает к повести А.П. Чехова «Черный монах». Он содержит и пародию на высокую и массовую литературу, посредством заимствования различных текстов, стилей и самопародирования. Представляются, комбинируются и высмеиваются и разные жанры, в том числе послание и исповедь, детектив и приключенческий роман и т.п. Так и другие приемы представляют собой игру, которая накладывается на поэтическую основу. В статье рассмотрим, что сохранилось и что изменилось у Акунина с точки зрения постмодернистского развенчания [см. напр. КУРИЦЫН 2000; ЭПШТЕЙН 1996] канонического литературного языка и попыток построения нового слова. Следовательно, наш анализ второго романа писателя о Пелагии должен фокусироваться не только на средствах деформации классических произведений, но и на конструкции современного текста, в частности, при помощи преобразования деталей.



Совершенно верно отмечает Золтан Хайнади, что художественная деталь никогда не бывает изолированной, а является неотъемлемой частью целого [HAJNÁDY 1990]. Это означает, что с помощью детали читатель может воссоздать единую картину мира. У Чехова все детали кажутся равноценными и равноправными, но играют несравненно большую роль, чем другие компоненты текста. Если согласиться с тем утверждением, что чеховский подтекст – «это результат повторения или вариации мотива или детали, отдельные звенья которых находятся в сложном взаимодействии друг с другом и из которых рождается новый, более глубокий смысл» [HAJNÁDY 2004: 57], то следует вдвойне усиленно искать следы этого приема применительно пародийного варианта классического произведения, так как традиционные методы создания поэтического текста перенимаются Акуниным искаженно. Писатель иронически раскрывает книжность фраз и тропов, в частности связанных с цветовыми образами (см. «черный»), в то же время обновляет их, как и детали: например «вязание» или «сверкание» в результате их трансформаций служат выявлению текстопорождения.

В своей статье *Textus-szubtextus-kontextus* (Текст – подтекст – контекст) [HAJNÁDY 2011] Хайнади на примере пьесы «Три сестры» показывает, что «подтекст» у Чехова создается посредством рассредоточенного повтора или варьирования детали или мотива, все звенья которого вступают друг с другом в сложные взаимоотношения, из чего и рождается новый смысл, сообщающий о трагическом конфликте, не демонстрируемом на сцене. Этот аспект позволяет открыть также методологическую обоснованность исследования Хайнади о саде, в котором он обращает внимание и на то, что в повести «Черный монах», построенной на контрасте деревьев жизни и смерти, а также французского и английского парков, символика сада только эмблематично репрезентирует переходное состояние бытия [HAJNÁDY 2006]. Отметим, что этот образ сада и мотив садоводства у Чехова напоминают и гаршинское произведение «Красный цветок», в котором сумасшедший дом превращается в огромный сад. Однако оставим в стороне эту перекличку, фокусируемся лишь на безумии у Акунина, так как и другие высокие темы и «онегинские» аллюзии чеховской повести не получают развития в современном произведении. К примеру, встреча с «роковой женщиной» лишь слабо напоминает свидание Онегина и Татьяны. Появление черного монаха перед Ковриным в саду трансформируется у писателя-постмодерниста в неожиданное «вырастание» призрака из земли.

Анализ

Согласно легенде в чеховской повести, одетый в черное монах идет по пустыне Аравии. В тексте современного романа эта фраза воспроизводится примерно так же, но с добавлением нового элемента и созвучия: одетый в черное монах ходит по территории Нового Арарата, и, в отличие от чеховского, не объезжает весь универсум. Как мистическая основа легенды у Чехова состоит в том, что черный монах должен снова явиться на земле, так и в акунинском монастыре верят в возвращение Святого Василиска, основателя скита. Коврину призрак является в виде черного, высокого столба, похожего на вихрь.



Черный цвет и вихревое движение коннотируют образ смерти и также доминируют в описании окружающего мира и персонажей в романе Акунина. Различие в том, что акунинский Черный Монах пугает жителей и посетителей обители, щедро тратящих деньги на ее содержание.

Черный цвет характеризует мир Новоараратской обители и скита Василиска. Монах, сообщаящий епископу Митрофанию о появлении у них страшной фигуры, именуется как «чернец», и, подобно другим, он суеверен и «хуже бабы болтливой» [АКУНИН 2004: 18]. Он иронически определяется даже как «предвестник Апокалипсиса» [АКУНИН 2004: 5]. Такие перифразы служат как для всеобщей игры в романе Акунина, снижающем высокий стиль монашеской темы, так и для профанации тревожной обстановки, свойственной типичному детективу. Монахи же облачены в черную рясу, вдобавок к этому, архимандрит Виталий ездит в черной карете и двигается подобно вихрю: «черным смерчем выскочил наружу» [АКУНИН 2004: 357], что позволяет фигурально сопоставить его образ с Черным Монахом.

Пустынники, одетые в черное и носящие куколь, также могут напоминать этот образ, однако, они переселяются на остров Окольный, над которым «огненный перст рассек небо на две половины, так что одна сделалась светлая, а другая черная, и вонзился во вспенившиеся воды» [АКУНИН 2004: 11], чтобы поскорее попасть в белый мир – «Светлый чертог», т.е. умереть. Черный Монах тоже освящен: он будто сияет неземно ярко [АКУНИН 2004: 21]. Так в тексте романа выстраиваются оппозиции черного и белого цветов.

Игра с черным цветом проводится и на уровне имен: в губернском городе возведен монумент на месте клада пугачевского генерала, произведенного «самозванцем в графы Чернышевы» [АКУНИН 2004: 29]. Это давнее событие, представленное как реальное, предвещает главное преступление в мире романа: желающий разбогатеть авантюрист надевает наряд Черного Монаха и начинает убивать людей. Поэтические презентации расследования этого дела принадлежат к разным речевым регистрам и являются экспериментами автора в области стилизации. Рассмотрим кратко каждую из них.

Архиерей первым посылает на место странных происшествий своего приемного сына Алексея Ленточкина, докладывающего о своих действиях в письменном виде. Письма героя также представляют собой игру с различными языками, как и сам текст романа. Это относится и к черно-белым и метафорическим описаниям природы и монаха: «Но вот по глади пролегла желтая дорожка, и цвет ночи сделался из монотонно чернильного переливчатым, тьма поджалась, уползла на край неба, а посерединке воссияла луна. ... загородив бледный диск ночного светила, появился узкий черный силуэт» [АКУНИН 2004: 68].

В речи Алеши с такой же пародийно-деконструктивной целью употребляются перифразы, фигуры и тропы для описания мира монастыря: «я же прислан сюда экзорцистом от Священной Инквизиции» [АКУНИН 2004: 63], чтобы изучить жизнь «всей этой муравьиной рати архимуравья Виталия Второго», который «не поп, а ядро, которым выпалили из пушки» [АКУНИН 2004: 58]. Так герой проявляет кощунственную иронию и в отношении других церковных



служителей («зовут главного крота отец Израиль», который в молодости «коллекционировал женщин», как «Дон Гуан» [АКУНИН 2004: 63]), и он создает новые, нарочно приземленные сближения, которые делают текст порой весьма комичным даже при детализации трагических событий. К примеру, герой задается вопросом о своем участии в смерти своего первого попутчика, который был склонен толковать и душевные явления с точки зрения «эвакуации пищи»: «кто убил бедного обжору – я или Черный Монах?» [АКУНИН 2004: 71–72].

Помимо игры слов, письма Алеши богато насыщены лексическими повторами (см. напр. «камень»: Черный Монах пришел к «окаменевшим от ужаса супругам», и после выкидыша и смерти жены бакенщик «привязав к шее камень, бросился в воду» [АКУНИН 2004: 75]) и звуковыми повторами (см. как в повествовательном тексте: «в Арарате стряслось» [АКУНИН 2004: 6]), а также необычными сочетаниями, совмещением несовместимых элементов: «на Принцесс Грез глазею (о, прелестная, где ты?)» [АКУНИН 2004: 63]. Герой присваивает себе как чужие научные открытия, так и крылатые фразы, словно нарратор романа, также заимствующий их: например «сделать измеряемым» мистическое [АКУНИН 2004: 79]. Любитель сочинения писем Ленточкин (ср. Девушкин) подписывается и разными именами, например: «Раб лампы» [АКУНИН 2004: 64] (ср. пушкинский Пимен). Наряду с Пелагией, он один имеет право быть не совсем уважительным к епископу, обращаясь к нему, в частности в таком виде: «кудесник Мерлин» [АКУНИН 2004: 76]. Однако шуточный тон первых писем Алеши постепенно сменяется более деловитым и предвещающим катастрофу. Его последнее письмо обрывается на самом интересном моменте: на разгадке тайны Черного Монаха. Затем архиерею поступает лишь короткое извещение о госпитализации сумасшедшего юноши.

Речь второго следователя, Лагранжа имеет более сильную военную лексическую окраску как в связи с монахами (ср. у Алеши «ядро» и «рать»): «отец Виталий, похожий на победоносного полководца» [АКУНИН 2004: 107], так и (в силу донжуанского характера героя) с представительницами другого пола: «пора начинать атаку по всему фронту» [АКУНИН 2004: 93]. При успешном спасении корабля переход в другой, словно иной мир монастыря маркируется и сменой статуса: переодеванием женщин тоже в черное. И соблазненная полицмейстером паломница Наталья Генриховна сменила «легкомысленную шляпку на постный черный платок» [АКУНИН 2004: 97]. Такое преобразование дамы, покинувшей героя без прощания, он воспринимает не по-джентльменски, мысленно называя ее «петербургской козой» [АКУНИН 2004: 100].

В соревновании мужчин-двойников Лагранжа и капитана корабля брата Ионы перед «роковой женщиной» воспроизводится русалочный топос в сниженно-комичном варианте: «будто храбрый капитан услышал губительную песню Сирены или бегущую по волнам деву», он «робко пробасил» имя дамы, но Лагранж оттолкнул «зуброобразного брата Иону» [АКУНИН 2004: 98–99], чтобы познакомиться с ней. Образ Лидии Евгеньевны в каждом эпизоде представляется посредством черно-белой цветовой гаммы (см. звездной, но темной ночи, одежды и т.п.) и в виде раненой птицы. Перед новой встречей с ней



Лагранжу ничего не было видно, «кроме черного, испещренного звездами неба», и всего одной «кошки», которая тоже была «черная» [АКУНИН 2004: 111]. Эти образы словно подготавливают появление героини, у которой «вуаль порчала перед лицом легкой паутинкой», край шляпы держали ее «белые порхающие руки» [АКУНИН 2004: 111], «слабый цвет звезд, отразившись в ее глазах, ... заискрился», она «плавно махнула рукой» [АКУНИН 2004: 112], и «этот круг, прочерченный белым по черному, напомнил Феликсу Станиславовичу взмах крыла раненой птицы» [АКУНИН 2004: 113].

Следующие примеры также свидетельствуют о том, как по-другому обозначается в связи с Лагранжем тот же самый мир, куда попал и Ленточкин. Дело в том, что второй следователь поселяется в иную гостиницу, в «Приют смиренных» [АКУНИН 2004: 101], и при нем происходит пожар на острове. Огненная стихия представляется метафорой-определением, в которой сопоставляются купина и огнетушительный аппарат, т.е. библейский (религиозный) и технический (научный) образы: «алым кустом» пылает «Опресночная», люди «бегают вокруг огненной купины», а Лагранж думает: «сюда брандспойты бы» [АКУНИН 2004: 106].

Появляются характерные для героя словообороты и в отношении иных лиц, и подтверждается, что он только женщинам умеет говорить «красивости» [АКУНИН 2004: 112]. Алеша и раньше казался ему «чикчирикнутым» [АКУНИН 2004: 102], а теперь и сумасшедший физик «идиот в берете», поэтому Лямпе называет его в ответ «малиновая голова» («дуб», «чугунный лоб» [АКУНИН 2004: 100], видя его «дубовость» и близкую смерть. Лагранж не пишет письма, лишь записывает слова свидетелей, согласно которым фигура Черного Монаха напоминает вампира: тот «носился над водами», за Постной косой, у него были «перепончатые, как у летучей мыши, крылья (сами знаете, у кого такие бывают)» [АКУНИН 2004: 102–103]. Еще одно смешное сближение появляется в предмете речи героя перед тем, как его убивают: «на призрак коммунизма Черный Монах несколько не похож» [АКУНИН 2004: 119].

В описании эпизода с товарищем прокурора, с третьим следователем, природа становится более спокойно-поэтичной, чем в случае полицмейстера, что свидетельствует о более сдержанном и нежном характере героя, однако, здесь также подчеркиваются черно-белые цвета и создаются новые метафоры: «из молока выехал черный косматый горб – малая скала» [АКУНИН 2004: 152], «скатерть тумана» [АКУНИН 2004: 154]. Образ «роковой женщины» дополняется новой цветовой, природной и зооморфной атрибутикой (см. огонь и конь), более напоминающей страстных героинь Тургенева: «лоскут ткани ... игривой бабочкой покружился ... амазонка скакала дальше» [АКУНИН 2004: 181], «оранжевая полоса заката растопырилась в обе стороны от черного коня, словно у него вдруг выросли огненные крылья» [АКУНИН 2004: 183]. Для потрясенного Матвея Бенционовича и луна сближается с апельсином: герой «смотрит в окно, на висящую в небе апельсиновую дольку – молодой месяц» [АКУНИН 2004: 185]. Отметим, что слово «оранжерея», обозначающее «стеклянный



дворец» [АКУНИН 2004: 274], теплицу, в которой прячется «идиот» Алеша, созвучно с оранжевым цветом (см. *оранж*).

В этих наименованиях наблюдаются не только отклики на другие произведения (см. «Идиот», «Бесы» Достоевского), но и развенчание чужого поэтического языка. С целью демонстрации акунинской игры с отсылками и тропами перечислим еще несколько стертых перифраз, сравнений, анималистических и цветочных метафор и клишированных культурных коннотаций в связи с трансформацией образа Алеши после его встречи с Черным Монахом и попадания в психиатрическую лечебницу: он наг, как юродивый, его нога «тощая, сметанно-белая в тусклом сиянии луны» [АКУНИН 2004: 275], у «былого Керубино» «ребра торчали, словно спицы под натянутым зонтиком», «заморыш ... не задорный щенок, ... брошенный волчонок» [АКУНИН 2004: 276], «обнаженный фавн» [АКУНИН 2004: 277].

Приведем примеры тому, как в определениях, данных говорящим, отражается ироническое снижение поэтических образов и интертекстуальных отсылок, и обыгрывание языковых и жаргонных клише. По мнению врача, у Алеши «идиотизм – сгорает на глазах» [АКУНИН 2004: 255] (см. *огонь и идиот*), и Пелагия убеждается при его виде в том, что «в какую насмешку над человеком превратился насмешливый Алексей Степанович» [АКУНИН 2004: 304] (см. *смех*). Черный Монах повлиял отрицательно и на Бердичевского, искажив лучшее его качество: согласно сочувственному утверждению Пелагии, «как мало ума осталось в умнейшем Матвее Бенционовиче» [АКУНИН 2004: 304]), лепетавшем «бесчисленные ... извинения» [АКУНИН 2004: 263] (в формулировке врача, квазинаучная речь которого тоже обнажается: «бездны вселенской виноватости» [АКУНИН 2004: 264], так как у больного «энтропоз» и человек превратился «в руину» [АКУНИН 2004: 255]). Вместе с тем, сумасшествие у каждого следователя является лишь временным либо кажущимся, и относится скорее к речевому модусу: их речь становится такой, как у сумасшедших.

Именно женское занятие, вязание, помогает героине в ее деле, несмотря на то, что оно ей не слишком удается: она имела «мешочек для рукоделья» [АКУНИН 2004: 209], чтобы вывязывать душегреечку, потом «посмотрела на поползший вкривь и вкось ряд, вздохнула, но распускать не стала – пусть уж будет, как будет» [АКУНИН 2004: 33]. Ясно, что вещь (см. *деталь*) является скорее инструментом и прикрытием для следовательницы: чтобы попасть в павильон со святой водой и переодеться, она «поковыряла в нем [в простейшем навесном замке] вязальной спицей», а затем отправилась на озеро так, что «мешочек с вязаньем оставила на шее» [АКУНИН 2004: 288–289]. Кроме того, образ героини с рукоделием становится новой метафорой дискурсивности: как метафорический перенос или непривычное сочетание требует активности со стороны читателя, так и Пелагия разгадывает загадку, распутывает запутанное дело.

А переодевание понадобится героине потому, что все, связанное с делом Черного Монаха, оказывается скоморошничеством: каждый участник дела примеряет на себя роли. Героиня не хуже Алеши владеет мастерством перевоплощения. Актерство помогает ей в раскрытии дела среди разных лицедеев,



в частности, «роковой женщины». Покажем в этой связи перевоплощения героини при переступлении границ разных миров. Пелагия представляет собой в мире романа настоящую актрису и на основании ее прошлой, вовсе не святой, мирской жизни. Об этом становится известно из слов Митрофания, который и предостерегает ее: «в последний раз чуть жизни через лицедейство это не лишилась» [АКУНИН 2004: 202], однако, в новом следствии она снова переодевается и подвергается опасности. По приезде в другой, темный мир Нового Арапата, сильно отличающийся от светлого архиерейского мира, она снимает с себя монашескую рясу, однако для прикрытия сначала надевает «черный плащ с капюшоном» [АКУНИН 2004: 250]. Отметим, что позже она переодевается также в чернеца Пелагия, но в промежутке она превращается и в прекрасную даму, модно одетую Полину Андреевну Лисицыну с «рыжими завитками» и «окулярами» [АКУНИН 2004: 214], несмотря на то, что монашине «приторность» «женского рая» населения «Непорочной девы» [АКУНИН 2004: 216] кажется отталкивающей. Она находится именно в таком гриме когда ей станет угрожать «дама в черном» [АКУНИН 2004: 213].

Причина нападения на нее «роковой женщиной» Горейко и ее пособником, братом Ионой в том, что с невольной помощью Пелагии, владеющей «британским искусством *лукинг-дауна*» [АКУНИН 2004: 269], доктор Коровин (ср. у Чехова имя больного – Коврин) издевался над Горейко, думая так вылечить ее из «книжности», подражания героиням Достоевского. Больная и называет его «палачом», а врач психиатрической больницы готовит ей наказание, так как она зашла в исполнении своей роли слишком далеко и переступила нравственные границы. Однако этот метод настолько же неэффективен, как, впрочем, и его другие, такие же «книжные» методы. К врачу нужен особый женский подход / язык («мужчине – лъсти» [АКУНИН 2004: 236]) и настоящие актерские способности для того, чтобы Пелагия попала к нему. Она же правильно полагает, что разгадку преступлений необходимо искать среди больных. Ясно и то, что доктор Коровин – не профессионал, а лишь играет роль врача. Его язык кишит квазинаучными терминами: у него «идиосинкразическая аллергия» на женщин [АКУНИН 2004: 239]. Таким же образом пародируются в тексте романа и слишком поэтичные фразы (литературные языки); например, в повествовании высмеивается книжность так: «про „бездну” обычно пишут для пушей эффектности» [АКУНИН 2004: 221]. А читатель может сделать вывод, что главной метапоэтической проблемой романа является поиск адекватного, нового слова вместо деконструированных, «убитых» языков.

Больные действительно кажутся яркими фигурами и подозреваемыми для Пелагии именно потому, что вжились в разные роли. На наш взгляд, эти персонажи – всего лишь амплуа, т.е. образы, воплощающие литературные прототипы и соответствующие им языки, которыми автор играет. Такова и «роковая женщина» (и ее слово), таков и романтический художник (и его слово), представленный наподобие искусителя: «люди искусства ведут родословие от мятежного ангела Сатаны» [АКУНИН 2004: 253]. Так у Акунина воссоздается романтическое представление, сближающее высокое искусство и злую силу



(см. «гений и злодейство»), а театральное и изобразительное искусство одинаково принимают участие в новой текстуальной метафоризации совершения и раскрытия преступления.

К таким же выводам о пародизации канонических и создании новых образов можно прийти на основании наблюдений относительно мира науки в романе. Согласно определению врача, если больной художник «Есихин – гений зла», то больной физик «Лямпе ... гений добра» [АКУНИН 2004: 259]. Лямпе якобы источает эманацию (присваивая себе его открытие и словоупотребление, Алеша называет его «фиолетовый Фауст» [АКУНИН 2004: 72]) и видит излучение других людей разными цветами. Он и дает наименование «эманации смерти» [АКУНИН 2004: 402], имеющей неземной красноватый свет [АКУНИН 2004: 403] и чудесный спектр – «пенетрационные лучи» [АКУНИН 2004: 409]. Так и последний день расследования, когда Пелагия проливает свет на личность настоящего убийцы, имеет разные цвета, подобно ее лицу, на котором прогрессирует синяк (см. она в одежде монашка объясняет, синяк оттого, что ее/его проучили [АКУНИН 2004: 290]): «того же оттенка был и день – мягко-солнечный, с туманной дымкой» [АКУНИН 2004: 367]. Так переносится атрибут героини в нарративное обозначение эпизода, а метафора разноцветия продолжает развиваться и образ героини – монахини-следовательницы становится метафорой всеобщей игры, в том числе и языком.

Лямпе же отличается «тяжелейшим расстройством дискурсивности» – «нарушением связной речи» [АКУНИН 2004: 258]. Требуемый героем новый язык предстает как широкая цветовая гамма, многоцветие, радуга, в отличие от убийственного черного цвета. На самом деле белый цвет излучает, а черный вбирает в себя все цвета, поэтому и эта плоскость в тексте романа Акунина широко развернута. Духовные лица даже спорят о христианском смысле этого цвета, будто «во все черных, неотмываемых грешников не бывает» и «православный ад тоже чистилище» [АКУНИН 2004: 373]. Однако именно таким грешником становится настоящий преступник.

Когда раскрывается, кто убийца, второй Черный Монах, в тексте романа каждая метафора получает свое новое разрешение. В связи со сверканием и излучением и предлагается неожиданное разрешение загадки. Лямпе первым нарядился Черным Монахом, чтобы отпугивать людей и спасти их жизнь. Только Алеше, бывшему студенту естественнонаучного факультета, удастся сразу же понять, что за этой маской скрывается пациент лечебницы. Ради него он и принимает вид неменяемого, затем второго Черного Монаха – преступника. Пелагия отождествляет черную, мерно покачивающуюся тень, которая скрежещет, режет камень – «идеально круглый шар ... размером ... с большой снежный ком ... радужными разводами» [АКУНИН 2004: 446] – с чудовищем легенд и мифов, имеющим зооморфный вид и смертоносный взгляд: «страшно блеснули в прорезях куколя глаза ... так сверкает взгляд василиска ... с жабьим туловом, змеиным хвостом и петушьей головой» [АКУНИН 2004: 447]. «Чудища, от смертоносного взора которого трескаются камни, вянут цветы и падают намертво люди» [АКУНИН 2004: 448]. На Окольнем острове, где



расположен скит Святого Василиска, действительно быстро умирают люди и вымирает природа из-за облучения. Так на деле осуществляется предрекание мифического поверья и появляется мифический образ.

Алеша же мечтает о богатстве посредством платины из метеорита, и вслед за Лямпе использует алмазный «сверкающий» напильник как единственный инструмент, который способен добить ее. Герой из-за своей жадности и в самом деле смертельно опасен и пытается нанести удар Пелагии: у него «сверкнули белые зубы» [АКУНИН 2004: 452]. Определение детали – опасной вещи, инструмента и угрожающей части тела человека одинаково: «сверкающее», что может также связывать их на уровне дискурса со смертоносным камнем. Мотивы огня, света и сияния также подвергаются здесь изменению. Епископ, успешно совмещавший христианскую веру с научными знаниями при разгадке слов Лямпе, отправил Алешу в монастырь на расследование дела со скрытой целью: очистить его от грешного атеизма. Это формулируется героем иносказательно: «пусть подышит чистым воздухом святой обители» [АКУНИН 2004: 46], однако в результате походов Леночкина духовному отцу кажется, что его «мальчик совсем заплутал в тумане» [АКУНИН 2004: 82]. Митрофаней «хотел в нем духовное зрение пробудить, да вспышка получилась слишком яркой – от нее он вовсе ослеп» [АКУНИН 2004: 82]. Алеша действительно слепнет: буквально от излучения, переносно – от идеи богатства, и совершает преступления в качестве второго Черного Монаха, окутавшись «ослепительным сиянием» [АКУНИН 2004: 72]. Это выражается и в его желании превратиться в настоящего Василиска: после бегства за рубеж он хочет взять другое имя – «мистер Базилик» [АКУНИН 2004: 462]. А на остров к Пелагии приплывают спасатели – монахи с архиереем, чей посох и пылающие факелы символизируют воинственную веру и очистительный огонь. Таким образом, смертельный взгляд мифического существа реализуется в мире романа как в облучении, так и в убийстве людей. А стертая метафора с помощью природных образов развертывается в реализацию нового фигурального выражения в тексте романа.

В эпилоге, предсказывающем и «наказание», уплывающий грешник Алеша видит колокольню «Радости Всех Скорбящих». Напомним, что психиатрическая лечебница называется «скорбным домом». Герой думает, что он один – исключительный гений, который одолел все препятствия перед своим обогащением и оставил позади бедных сумасшедших, однако финал, отсылающий к прежним метафорам текста, говорит о другом. Герой же назван как «кормчий», который на корабле «замурлыкал веселую песенку», но его «накатил тошнота» [АКУНИН 2004: 461]. Физическая, не осознанная трансформация несостоявшегося физика показывает, что сильное излучение скоро принесет ему смерть: у него появилась «круглая проплешина, очень похожая на тонзуру» [АКУНИН 2004: 462]. Последнее слово относится к монашескому образу, однако этот Черный Монах – существо без души. Разоблачается как псевдоличность преступника, так и его «убийственный» насмешливый язык.



Заключение

Конфликт старого и обновленного языка, фантастического и реального, веры и науки Акунин представляет в новом ключе, декларируя, что под видом детектива предлагает как свою интерпретацию чеховской повести и русской классической литературы, так и игру с развенчанием литературных и языковых клише («преступления») и созданием нового слова («роман»). Так при помощи обнажения стертых тропов и создания новых, цветowych, пространственных, предметных и других метафор и деталей автор переиначивает канон, вводит инновативные аномалии и трансформирует смысл взаимодействующих текстов. «Черный Монах» становится всеобъемлющим образом этого процесса, а «вязание» метафоризирует расследование преступления, что в свою очередь, метапоэтически соответствует плетению ткани сюжета, текста и языка романа Акунина.

Библиография

- АКУНИН, Б. [AKUNIN, B.] 2004: Пелагия и черный монах. Москва: АСТ [Pelagiya and The Black Monk. Moskva: AST].
- БОБКОВА, Н.Г. [BOBKOVA, N.G.] 2009: Функции «Двойного кодирования» в детективах Б. Акунина о Фандорине и Пелагии // Мир науки, культуры, образования. [Functions of "Double Coding" in B. Akunin's Detective Stories about Fandorin and Pelagia // Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya] 5: 62–66.
- ГОЛОВАЧЕВА, А.Г. [GOLOVACHEVA, A.G.] 2015: Диалогия Б. Акунина как полилог великой русской литературы // Вопросы русской литературы. [The Dialogy of B. Akunin as Polilogy of Great Russian Literature // Voprosy russkoy literatury] 1: 88–135.
- КУРИЦЫН, В.Н. [KURITSYN, V.N.] 2000: Русский литературный постмодернизм. Москва: ОГИ [Russian Literary Postmodernism. Moskva: OGI].
- РАНЧИН, А.М. [RANCHIN, A.M.] 2004: Романы Б. Акунина и классическая традиция // Новое литературное обозрение [B. Akunin's Novels and the Classical Tradition // Novoye literaturnoe obozrenie] 67: 235–266.
- СНИГИРЕВА, Т.А. – ПОДЧИНЕНОВ, А.В. [Snigireva, T.A. – Podchinenov, A.V.] 2015: Трилогия Б. Акунина «Провинциальный детективъ»: от водевиля к трагифарсу // Ученые записки Петрозаводского государственного университета [B. Akunin's Trilogy "Provincial Detective": From Vaudeville to Tragifarce // Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta] 3: 76–81.
- ЭПШТЕЙН, М.Н. [EPSHTEYN M.N.] 1996: Истоки и смысл русского постмодернизма. // Звезда. [Istoki i smysl russkogo postmodernizma. // Zvezda] 8: 166–188.
- HAJNÁDY, Z. 1990: Művészi részlet – egyetemes világgép. Filológiai Közlemények [Artistic detail – universal image of world. Journal of Philology] 4: 215–221.
- HAJNÁDY, Z. 2004: A Három nővér szubtextusa // Modern Filológiai Közlemények [The Subtext of Three Sisters. Modern Philological Bulletins] 6. 2: 57–64.
- HAJNÁDY, Z. 2006: A kert mint archetipikus toposz Csehovnál. // Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe I-II. szerk. Kroó K. [The Garden as Archetypical Topos at Chekhov. // Introduction to the 19th century Russian Literature ed. Kroó K.] Budapest: Bölcsész Konzorcium [Philosophers Consortium]. 636–651.



HAJNÁDY, Z. 2011: Textus-szubtextus-kontextus (Csehov: *Három nővér*) // Közelítések – Közvetítések szerk. Regéczi I. [Text-Subtext-Context (Chekhov's *Three Sisters*). // Approaches – Mediations ed. Regéczi I.]. Debrecen: Didakt Kiadó [Didakt Publishing House]. 92–106.

Ангелика МОЛНАР
Дебреценский университет
Дебрецен, Венгрия
molnar.angelika@arts.unideb.hu
ORCID: 0000-0002-7896-1480



Тюнде САБО

**ГРОТЕСК И ПАРАДОКС – ЖЕНСКИЙ И МУЖСКОЙ НАРРАТИВЫ
В РОМАНАХ ВИКТОРА ЕРОФЕЕВА****Grotesque and paradox: Female and male narratives
in Victor Erofeyev's novels****Abstract**

This paper examines the narrative dynamics of two novels by Victor Erofeyev. The female discourse of *Russian Beauty* is characterized by the vertical dynamics of grotesque, while the discourse of the autobiographical narrator of *Good Stalin* is characterized by the dynamics of paradox, a horizontal movement between opposing truths. In both novels the Soviet aesthetic canon is undermined through the dynamics of narrative that denies the possibility of a singular truth.

Keywords: *The Russian Beauty, Good Stalin, narrative dynamics, grotesque, paradox*

Характеристика, которую дал ранним произведениям Виктора Ерофеева в 1990-ом году Е. Добренко может быть применена к творчеству писателя в целом: «Ерофеевская проза – сплошная эстетическая и этическая провокация. Писатель „подрывает“ сложившуюся психологию homo soveticus через опрокидывание скрытых, табуированных зон сознания, через эпатаж, через шок» [цит. СКОРОПАНОВА 2007: 239]. Эпатаж и шокирование читателя вполне вписываются в эстетику постмодернизма, к которому причисляется и творчество Ерофеева. Н. Лейдерман и М. Липовецкий рассматривают его в рамках «Постмодернистского квазиисторизма», поскольку «абсурдность фиксирует разрыв целостности исторического процесса: причинно-следственные связи теряют свою силу. Но постоянство „национального характера“ предлагает парадоксальную целостность – через абсурд» [ЛЕЙДЕРМАН, ЛИПОВЕЦКИЙ 2003/II: 481].

Интерес не столько к историческому процессу, сколько к «национальному характеру» лежит и в основе двух широко известных романов Ерофеева – «Русской красавицы» (1990) и «Хорошего Сталина» (2004). Русская/советская ментальность в них рассматривается с двух крайних точек зрения – выходца из абсолютного низа общества в «Русской красавице» и члена принадлежавшей к высшей номенклатуре семьи в «Хорошем Сталине». Повествование в обоих произведениях ведется от первого лица. В романе «Русская красавица» рассказывает о перипетиях своей судьбы фиктивный женский персонаж – проститутка Ирина Тараканова, а «Хороший Сталин» – автобиографический роман, в котором автор-повествователь говорит от своего имени.

В центре обоих сюжетов лежит травматическое событие, которое служит поводом для повествователей создать свой текст. В «Русской красавице»



неожиданно умирает возлюбленный героини, а после его смерти она беременеет будто бы от его призрака. Эти события резко меняют ее жизнь, и Ирина вынуждена искать выход из ситуации, в которую попала против воли. В «Хорошем Сталине» сам автор-повествователь пытается осмыслить свой путь к «отцеубийству», которое совершается изданием неподцензурного альманаха «Метрополь». Пути, которые проходят герои-повествователи до и после травматического события, резко отличаются друг от друга: Ирина после подающих большие надежды отношений с самым влиятельным советским писателем, теряет все и покончит с собой, а автобиографический герой в «Хорошем Сталине» из ребенка приближенных к властям родителей превращается в диссидентского писателя, лишив этим отца политической карьеры.

Несмотря на то, что между сюжетами двух произведений (кроме исторического фона) нет ничего общего и также отличается статус нарратора, использованные в них нарративные стратегии довольно близки. Оба нарративы нелинейны, в них хронологический порядок не соблюдается, часто смешиваются события разных временных отрезков. Поэтому они также фрагментарны: в большинстве случаев отдельные эпизоды связаны между собой на основе сугубо личных ассоциаций повествователя. Оба нарратива характеризует «литературность»: обилие аллюзий, явных или скрытых цитат, присутствие разных культурных кодов, игра с разными жанровыми особенностями.

За этими общими постмодернистскими приемами наблюдается особая динамика, связанная с определенными риторическими приемами. Женский нарратив романа «Русская красавица», на мой взгляд, основан на вертикальной динамике «вниз-вверх», характерной для *гротеска* в описании М. Бахтина. А в мужском нарративе романа «Хороший Сталин» преобладает горизонтальная динамика между равноправными членами разных дихотомий, связанная с мышлением в *парадоксах*.

Реалистический гротеск «Русской красавицы»

М. Бахтин, во введении к своей основополагающей работе о романе Ф. Рабле народную смеховую культуру европейского средневековья и Ренессанса считает расцветом гротескного реализма и выделяет три тесно взаимосвязанных и переплетённых сферы его проявления как: 1/ обрядово-зрелищные формы, 2/ словесные смеховые произведения разного рода и 3/ различные формы и жанры фамильярно-площадной речи [БАХТИН 1990: 9]. Как утверждает Бахтин, смеховую культуру (карнавал) характеризует своеобразная логика «обратности» и непрерывных перемещений «верха» и «низа», «она строится в известной мере как пародия на обычную, то есть внекарнавальную жизнь, как мир „наизнанку“» [Там же: 16]. «Ведущей особенностью гротескного реализма является *снижение*, то есть перевод всего высокого, духовного, идеального, отвлеченного в материально-телесный план, в план земли и тела в их неразрывном единстве» [Там же: 26]. Согласно наблюдениям Бахтина, в XX-ом веке гротескный реализм превращается в литературный «реалистический гротеск», отчасти сохранивший особенности народно-карнавальных форм.



Нарратив романа «Русская красавица» строится именно по принципу «снижения», и потому представляет собой позднюю версию реалистического гротеска, восходящего к гротескному реализму средневековья и Ренессанса. Как уже было отмечено, повествователь в этом романе по своему социальному положению представляет социальные низы. Ирина Тараканова – проститутка, приехавшая в столицу из провинциального городка. В Москве она сталкивается с миром советской элиты, так как ее клиенты из ряда дипломатов, врачей, высокопоставленных чиновников и деятелей культуры. Таким образом, в повествовании создается «двумириность» – основа для карнавального мироощущения. Высокий «официозный» мир клиентов Ирины снижается, показан «наизнанку», а в восприятии героини-повествователя доминирует – мотивированный ее «профессией» – материально-телесный план, который в ее тексте разработан детально.

В изображении материально-телесного мира, как утверждает Бахтин, «...акценты лежат [...] на отверстиях, на выпуклостях, на всяких ответвлениях и отростках: разинутый рот, детородный орган, груди, фалл, толстый живот, нос. Тело раскрывает свою сущность, как растущее и выходящее за свои пределы начало, только в таких актах, как совокупление, беременность, роды, агония, еда, питье, испражнение» [Там же: 33].

В записках Ирины Таракановой преобладают именно эти акты и гротескные в таком смысле образы человеческого тела. «Профессией» героини обоснованы описания разного типа половых актов, и акцент всегда ставится на отверстиях и выпуклостях человеческого тела. Характерны в этом плане первый эпизод сюжета с описанием передвижения пальца гинеколога во влагалище героини, или частые упоминания половых органов мужчин.

Еще более сильным подтверждением связи повествования Ирины с гротескным реализмом является изображение «двойного тела». Согласно концепции Бахтина, «одна из основных тенденций гротескного образа тела сводится к тому, чтобы показать два тела в одном: одно – рождающее и отмирающее, другое – зачинаемое, вынашиваемое, рождаемое. Это – всегда чреватое и рождающее тело или хотя бы готовое к зачатию и оплодотворению – с подчеркнутым фаллом или детородным органом» [Там же: 33]. В двух выделенных эпизодах сюжета романа – смерти героини и ее возлюбленного – показано именно двойное тело героев. Немолодой уже Владимир Сергеевич умирает во время полового акта, готовым оплодотворить – и его смерть служит исходным пунктом интриги, которая разрешается самоубийством беременной героини.

Ритуальные действия в духе карнавальной традиции играют важнейшую роль в романе Ерофеева. Упомянутый выше эпизод смерти возлюбленного Ирины начинается с садо-мазохистического акта: Владимир Сергеевич просит Ирину сильно бить его, дать ему таким образом возможность покаяться в грехах. В этой эротической сцене легко узнаваем отзвук описанной Бахтиным составляющей карнавальной традиции: побоев короля. После побоев «Лазарь» Владимира Сергеевича «воскрешается» и он умирает, завершив половой акт «как молодой». Этот момент явно демонстрирует основной смысл



карнавального мироощущения, как его понимает Бахтин – «единство жизни-смерти-рождения» [Там же: 166].

Другое ритуальное действие, которое сама героиня Ерофеева воспринимает как ритуал самопожертвования – это бег по «татарскому» полю. Своим поступком, вбирая в себя «вонючее, как гной семя главного врага России, плотоядного демона, узурпатора и самодержца» [ЕРОФЕЕВ 2010: 185], Ирина хочет спасти Россию и таким образом стать святой. Сама идея ритуального совоплощения с некой нечистой силой во спасение страны – является снижением и высмеиванием стремлений не только новых друзей героини – диссидентов-интеллигентов, но и философско-исторических концепций спасения России. Задуманный Ириной ритуал жертвоприношения заканчивается неудачей, и одновременно является поворотной точкой сюжета: после побега в поле Ирина заболела, ее начинает посещать призрак Владимира Сергеевича и происходит мистическое зачатие ее ребенка. Таким образом, в побеге героини и последующих событиях также присутствует, как и в сцене смерти Владимира Сергеевича, отголосок карнавального мироощущения о единстве жизни-смерти-рождения.

Стремление героини Ерофеева стать святой связано и с другой основной сферой проявления гротеска в карнавальном традици – с пародированием священных текстов. Бахтин в романе Рабле выделяет, в том числе, сцену, в которой Гаргантюа топит в своей моче сотни тысяч людей, считая этот эпизод «травестирующей аллюзией на евангельское чудо насыщения собравшейся толпы народа пятью хлебами» [БАХТИН 1990: 211]. Зачатие ребенка Ирины от злого призрака-демона выступает похожей «травестирующей аллюзией» – на чудо непорочного зачатия. По ходу повествования героиня время от времени намекает на свою избранность и на то, что ее беременность необъяснима с бытовой точки зрения. Одновременно Ирина снижает, приземляет свой плод, предназначая ему не задачу спасения, а задачу отмщения человечеству: «Я рожу вам такое чудовище, что оно отомстит за меня, как Гитлер или еще кто-нибудь...» [ЕРОФЕЕВ 2010: 75].

Связанной с зачатием «травестирующей аллюзией» выступает «воскрешение Лазаря», которое в понимании героини обозначает возбуждение мужской силы своего пожилого возлюбленного. Фраза травестирует не столько известный евангельский эпизод, сколько роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», использовавший этот эпизод. Учитывая критику Ерофеева в связи с образом Сони Мармеладовой,¹ можно предположить, что сам образ героини-проститутки и ее судьба в романе Ерофеева являются травестией на «священную» проститутку Соню, но не только. Красота Ирины и ее карнавальная попытка спасти Россию явно снижают также и идею Достоевского о спасительной роли красоты.²

¹ «Трудно представить себе, что Сонечка Мармеладова – несчастная проститутка. Она торгует телом, которого нет» [ЕРОФЕЕВ 1996: 123]. О диалоге с творчеством Ф.М. Достоевского в романе «Русская красавица» см. [ПРОХОРОВА 2010].

² «Профессия» Ирины и ее взаимоотношения с Владимиром Сергеевичем безусловно травестируют также представления философа Вл. Соловьева о вечной женственности –



Перипетии своей судьбы героиня Ерофеева время от времени осмысляет на фоне биографий святых женщин. В своем прощальном письме (оформленном как приглашение на свадьбу с призраком-женихом) Ирина отождествляет себя с Жанной д'Арк и Марией Египетской [Там же: 272]. Некоторые моменты ее жизненного пути действительно восходят к биографиям этих святых – тем самым снижая, травестируя жанр жития. Одним из «перевернутых» карнавальных событий, ссылающихся на историю Марии Египетской является именно вышеупомянутый побег Ирины голой по «татарскому» полю.³

Язык героини-повествователя явно соотносится с языком карнавальной традиции, как его охарактеризовал Бахтин. Согласно его описанию, «фамильярно-площадную речь» в системе гротескного реализма характеризует «все то, что непосредственно связано с жизнью площади, что несет на себе печать площадной неофициальности и свободы, [...] некоторые явления фамильярной речи – ругательства, божба и клятвы, проклятия...» [БАХТИН 1990: 169].

В силу низкого социального статуса героини-повествователя, ее записки имитируют фамильярно-площадную речь. Текст Ирины ориентирован на устный, неофициальный и нелитературный язык. Поскольку в ее тексте на первый план выступает материально-телесный мир, сама лексическая составляющая повествования и формы обращения к остальным персонажам часто выходят за пределы литературного языка (особенно изображаемой эпохи) и она не раз пользуется бранью и клятвой. Ирина также попадает в ситуацию, когда выступает в прямом смысле на площади перед толпой: по пути к «татарскому» полю она останавливается на базаре провинциального города, где пытается «посоветоваться с народом» [ЕРОФЕЕВ 2010: 200].

При преобладании характерных черт карнавальной традиции, наряду с динамикой снижения на всех описанных уровнях нарратива Ирины, в нем наблюдается и динамика, направленная «вверх». Эта динамика обоснована желанием героини быть причастной именно к тому миру, который травестируется в ее тексте: Ирина настаивает на том, чтобы Леонардик, самого высокого статуса в советской иерархии писатель, женился на ней. Ее стремление попасть в официальный мир верхов отражается и в манере повествования, в котором время от времени появляются фразы стилистически высокого регистра, призванные выражать причастность героини-повествователя к «высокому» миру. Ирина прибегает к использованию фраз высокого регистра, когда она пытается что-то понять в чуждом для нее мире или приспособиться к нему.

В итоге, повествование героини Ерофеева характеризуется, прежде всего, вертикальной динамикой: карнавальным снижением официального мира советской элиты и одновременно попыткой восхождения в этот «высокий» для героини-повествователя мир. Такая динамика представляет собой позднюю

неслучайно, что имя и отчество персонажа (без фамилии) совпадают с именем и отчеством Соловьева. О значении учения Соловьева о Софии для русской культуры см. [HAIJNÁDY 2002].

³ Мария Египетская была проституткой уже 17 лет, когда услышала голос, под влиянием которого ушла в пустыню и там боролась с искушением плоти. Она была совершенно голой, когда ее незадолго до смерти нашел старец Зосима, от которого она убежала [см. VORAGINE 1990].



версию реалистического гротеска, восходящего к гротескному реализму средневековья и Ренессанса, как его описал М. Бахтин.

Парадоксальность «Хорошего Сталина»

Нарратив романа «Хороший Сталин» также динамичен, но основан на «горизонтальной» динамике «между двумя взаимоисключающими истинами», характерной для парадокса [ШИРОКОВА 2014: 278].

Как отмечает В. Шмид, в парадоксе часто «взаимоисключающими являются не столько стороны самой действительности, сколько применяемые к ним точки зрения» [ШМИД 2001: 11]. В сюжете романа «Хороший Сталин» присутствуют как минимум три жанровых кода,⁴ поэтому в повествовании постоянно меняются точки зрения, часто исключаящие друг друга. Их столкновения лежат в основе парадоксальности нарратива. В то же время, наряду с плюрализмом точек зрения, на чисто авторском уровне происходит метафоризация образа Сталина, благодаря чему выстраивается единая картина с сильной авторской позицией. Поскольку единая авторская позиция противоречит множественности других взглядов (включивших и взгляд самого автора-повествователя в разных возрастах), рождается парадокс еще на одном уровне нарратива.⁵

Автобиографическая составляющая в романе состоит в основном из дихотомий, между членами которых происходит постоянное движение. Автор-повествователь свою детскую ипостась представляет раздвоенным существом, как по внешности, так и по характеру: «Безумный взгляд черных глаз, сверлящих мир, с тем чтобы высверлить в нем новый, небывалый закон, принадлежит застенчивому сутулому ребенку с нежной, обаятельной улыбкой, возникшей на людоедских губах» [ЕРОФЕЕВ 2010а: 30].

Формирование личности Ерофеева-мальчика тоже обосновано дихотомиями – противоположными менталитетами отца и матери и двух культур, советской и французской. Тогда как отец представлен как «один из самых блестящих советских дипломатов своего времени [...] по своим взглядам – убежденный коммунист, сталинский 'сокол'» [Там же: 17, 18], мать постепенно становится приверженкой современной ей культуры, присваивающей либеральные ценности и презирающей мужа-чиновника.

На дихотомии французской и советской культур основаны третья и четвертая главы произведения. В третьей главе ребенок, принадлежащий советской номенклатуре, знакомится с французским миром и наблюдает его влияние на родителей. В четвертой, зараженный уже французской культурой подросток, сравнивает свой парижский опыт с московской жизнью. Автобиографический герой переживает не только конфликт между парижским опытом и

⁴ Жанры автобиографии, где в центре внимания стоит становление писателя; семейного романа, сфокусированного на взаимоотношениях отцов и детей, в первую очередь, на отношении Ерофеева-старшего к советской власти и лично к Сталину; и историко-философского эссе, с помощью которого осмысляются особенности русской ментальности.

⁵ К этому добавляется еще один уровень парадокса: название произведения, представляющее собой оксюморон – «синтаксическую редукцию парадокса» [Шмид 2001: 11].



московской действительностью, но и пропасть между сыном дипломата и детьми коммуналок. Автор-повествователь подчеркивает, что его «двойное гражданство в культуре», сложилось «из бытовой семиотики, невидимых мелочей, которые вошли в [его] кровь» [Там же: 143].

Идеологического типа противостояние окружающему миру и, в первую очередь, отцу начинается в старших классах, когда молодой Ерофеев становится моралистом, увлекается поэзией шестидесятников и стихами Евтушенко. Во взаимоотношениях молодого Ерофеева с родителями возникают противоречия на идеологической основе: «Домашняя обстановка делалась все более шизофренической и парадоксальной (sic!). [...] На человеческом уровне мы, безусловно, любили друг друга, но идеологический конфликт с годами перерос в необъявленную холодную войну» [Там же: 287].

Образ отца сам по себе двойственен: в основе его лежит дихотомия европейской изысканности в образе жизни, с одной стороны, и верности советской идеологии, с другой. Одна из главных задач автора-повествователя, которую он пытается решить с помощью воспроизведения жизненного пути отца, заключается в осмыслении дихотомии порядочности и служения греховному режиму, то есть в вопросе: «Мог ли нацистский дипломат быть достойным человеком, верно служа Гитлеру?» [Там же: 210]. Сам Ерофеев-старший отвечает на этот вопрос отрицательно, не поняв, что он прямо относится и к нему самому. Однако, автор-повествователь утверждает возможность такого парадокса, настаивая на порядочности отца с самого начала сюжета: «Отец был *порядочным* человеком...» [Там же: 18].

С точки зрения Ерофеева-младшего, отец выступает абсолютно достойно в связи со скандалом альманаха «Метрополь». ⁶ Выход неподцензурного сборника становится поворотным моментом в жизни обоих – как сына, так и отца. Процессы, ведущие к этому событию, осмысляются автором-повествователем опять-таки в дихотомиях – случая и судьбы, фикции и действительности.

С одной стороны, автор-повествователь уже само свое появление на свет оценивает как «дело голого, по-своему филигранного случая» [Там же: 46] – и практически все приключения отца во время войны и знакомство с будущей женой служат тому подтверждением. Случайным фактором его жизни оценивается и Париж, а также сближение с поэтами-шестидесятниками, непосредственно приведшее к изданию альманаха. С другой стороны, «отцеубийство», то есть издание альманаха представлено как нечто «почти полностью предопределенное жизненным назначением» [Там же: 295], проявляющимся еще в претензии бабушки, обвинявшей мальчика в убийстве дедушки.

Осознание дихотомии случая и судьбы является важным этапом в превращении молодого Ерофеева в писателя. Именно рассмотрение и осмысление алгоритма случайности и фатализма выделяет его, по собственной оценке, среди

⁶ В роман включено собственное эссе Ерофеева про историю создания альманаха и также про последствия его «публикации» см. [Ерофеев 1996: 493–507]. Историю издания реконструируют на основе других источников [Бит-Юнан, Фельдман 2018: 31–41].



русских писателей, поскольку, как он считает, русскому писателю «не дано проникнуть в двойственный мир случайности и закономерности, услышать их музыкальный ритм. Он не осваивает случайность» [Там же: 154].

В силу того, что случайное и одновременно predetermined «отцеубийство» является результатом формирования писателя и совершается созданием литературного произведения, в ведущем к нему процессе играет основополагающую роль дихотомия действительности и фикции. Разные этапы этого процесса четко отмечены автором-повествователем. Мир для Ерофеева-мальчика сначала раскалывается на действительность и мир выдумки, и «из вранья родилось его отношение к слову» [Там же: 206].

Начало настоящего литературного творчества характеризуется как «шизофрения [...] дневного мышления категориями и ночного – бредовыми образами» и молодой Ерофеев «отказывает действительности в том, что она реальна» [Там же: 258, 265]. Сама мотивация создания альманаха объясняется особым значением фикции – слова и литературы – в СССР. Как утверждает автор-повествователь, «Советский Союз был Империей Слова и Образа», где «жизнь существует в голове, в самоубеждении сознания, в образной системе слова, а не в реальности...» [Там же: 298].

Параллельно этому, сам роман «Хороший Сталин», как любой литературный текст с документальной основой, соединяет в своем сюжете действительность и фикцию – с однозначным преобладанием второй. Ярче всего проявляется это в образе Сталина, который строится отнюдь не на исторических фактах или поступках и личности «вождя народа». ⁷ Его образ сугубо метафоричен, и построен не на дихотомиях, а отражает особую авторскую позицию. Эта позиция противоречит общим представлениям («доксе») о Сталине, и потому представляет собой еще один уровень парадокса в повествовании.

Образ Сталина как исторического лица воспроизведен, прежде всего, с помощью воспоминаний Ерофеева-старшего, из которых выделены лишь отдельные эпизоды, демонстрирующие личные отношения между ним и Сталиным, и носящие характерные черты баек (см. эпизод с вызовом врача Сталиным к переводчику, или с официантом, обрызгавшим мундир Сталина). В этих «байках» важно не столько историческое лицо, сколько его личный облик в восприятии Ерофеева-старшего. Автором-повествователем проводится параллель между отцом – хозяином «коммунистической ячейки» (то есть семьи) и Сталиным, державшим «всех русских за детей» [Там же: 138]. Именно этими «семейными» отношениями, а также иррациональностью мышления русских объясняется парадоксальный образ «хорошего Сталина»: «Народ *значил* образ *хорошего* Сталина, спасителя России и отца великой нации. Мой отец шел вместе с моим народом» [Там же: 125].

⁷ Еще раннюю прозу В. Ерофеева М. Липовецкий характеризует следующим образом: «Вик. Ерофеев создает особого рода художественную культурологию современной исторической реальности и отечественной истории вообще» [ЛИПОВЕЦКИЙ 1990: 64].



Для самого автора-повествователя, который позиционирует себя вне советского общества, Сталин существует лишь как фиктивное лицо. Он начинает интересоваться образом вождя по мере того, как у Ерофеева-старшего возникают претензии к деятельности Сталина. Сталин предстает как фиктивный собеседник, в выдуманном общении с которым автор-повествователь пытается понять суть сталинизма и русскую ментальность. В Сталине он видит, прежде всего, человека мечты, который, пытаясь переделать человеческий материал, бросил «метафизический вызов природе» [Там же: 55]. Именно преданность мечте сближает образ Сталина с русской ментальностью: по мнению автора-повествователя «русские мечтают пафосно, старомодно. В этом разгадка моего папы – сталинского сокола. И – разгадка моей страны. Ради мечты не страшны никакие жертвы. Миллионы – нипочем. [...] Русская душа по натуре своей сталинистка» [Там же: 249, 230].

Сталин, пытавшийся преобразовать мир вокруг себя, воспринимается «в качестве художника, создавшего в реальности свой проект мира» [Там же: 247]. Это же предельное расширение метафорического значения феномена сталинизма, который охватывает таким образом и сферу художественного творчества. Отсюда и параллель с самим автором-повествователем, который «тоже чувствует Сталина в себе» [Там же: 344].⁸ Получается, что создание собственного мира – будь тот только художественным – тоже может привести к убийству. И в самом деле, альманах «Метрополь», согласно признанию автора-повествователя, был сооружен как «литературная атомная бомба» чтобы с ее помощью «похоронить советскую литературу». В качестве побочного эффекта произошло настоящее политическое «убийство» отца.⁹

Сам же роман «Хороший Сталин» и в этом смысле парадоксален. С одной стороны, анализ феномена сталинизма и указание на параллель между деятельностью Сталина и русской ментальностью деконструирует миф о Сталине как историческом лице, поскольку «анализ – враг мечты. Разгадка – смерть сказки» [Там же: 250]. С другой стороны, предельное расширение метафорического значения образа релятивизирует злодеяния исторического лица (не смотря на то, что позиция автора по отношению к сталинской эпохе и самому Сталину однозначно отрицательна). А с помощью создания собственного текста сам автор выступает продолжателем сталинской, и заодно русской литературной традиции, в которой «писатель больше, чем писатель»: оказывается, он сам – маленький Сталин.

⁸ Более конкретный пример, когда он ощущает себя «Сталиным канадской литературы», историю которой он придумал сам для срочного отчета в ИМЛИ.

⁹ «Отцеубийство» как определение происшедшего активизирует широкий круг художественных и нехудожественных текстов (роман «Братья Карамазовы», статью З. Фрейда о Достоевском, роман А. Белого «Петербург», историю П. Морозова и т.д.), в контексте которых история Ерофеева приобретает дополнительный смысл. Тема – для дальнейшего рассмотрения.



Заключение

Итак, анализ двух «провокационных» произведений Вик. Ерофеева показывает, что сложившийся взгляд на мир и эстетический канон советской эпохи в них «подрывается» с помощью нарративов, основанных на известных риторических приемах гротеска и парадокса.

Благодаря периферийному социальному положению повествователя и его специфическому женскому взгляду на мир в романе «Русская красавица», обычные причинно-следственные связи нарратива сменяются вертикальной динамикой. Снижение образов советской элиты и их официозного мира, и также особая роль телесно-материального плана в повествовании – представляют собой постмодернистскую версию реалистического гротеска, сохранившего особенности народно-смеховой культуры.

Построенный же на дихотомиях разных взглядов мужской нарратив в романе «Хороший Сталин» характеризует горизонтальная динамика. Движение между разными точками зрения – основной принцип парадокса, который «является процессом, непрекращающимся движением», и тем самым «держит и наблюдателя в постоянном движении» [Шмид 2001: 13–14]. В итоге, в обоих романах остывший советский эстетический канон подрывается с помощью динамики нарратива, не поддающейся однозначному истолкованию и тем самым отрицая возможность единственной истины.

Библиография

- HAJNÁDY, Z. 2002: *Sophia és Logosz*. Debrecen: DE Kossuth Egyetemi Kiadó [Sophia and Logos. Debrecen: DE Kossuth University Press].
- VORAGINE, de J. 1990: *Legenda Aurea* (ford. Veszprémy László et al.) [(transl. by László Veszprémy et al.)]. Budapest: Helikon.
- БАХТИН, М.М. [BANTIN M.M.] 1990: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература [The Works of François Rabelais and the Popular Culture of the Middle Ages and the Renaissance, Moskva: Hudožestvennaâ literatura].
- БИТ-ЮНАН, Ю.Г., ФЕЛЬДМАН, Д.М. [BIT-ÛNAN, Û.G, FEL'DMAN D.M.] 2018: К истории альманаха «Метрополь» // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». № 11 (44) [On the history of the almanach "Metropol" // Bulletin of the Russian State University for the Humanities. Series "History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies". № 11 (44)] 31–41.
- ЕРОФЕЕВ, В. [EROFEEV, V.] 2010: *Русская красавица*. Санкт-Петербург: Азбука-классика [Russian beauty. Saint-Petersburg: Azbuka-klassika].
- ЕРОФЕЕВ, В. [EROFEEV, V.] 2010a: *Хороший Сталин*. Санкт-Петербург: Азбука-классика [Good Stalin. Saint-Petersburg: Azbuka-klassika].
- ЕРОФЕЕВ, В. [EROFEEV, V.] 1996: *Время «Метрополя» // Страшный суд. Роман. Рассказы, Маленькие эссе*. Москва: Союз фотохудожников России [Time of "Metropol" // The Last Judgment. Novel. Stories, Short Essays. Moscow: Union of Photo Artists of Russia] 493–507.



- ЛЕЙДЕРМАН, Н.Л., ЛИПОВЕЦКИЙ, М.Н. [LEIDERMAN, N.L., LIPOVECKIJ, M.N.] 2003: Современная русская литература: 1950–1990-е годы. В 2 т. Т. 2: 1968–1990. Москва: «Академия» [Contemporary Russian Literature: 1950–1990. In 2 volumes. Vol. 2: 1968–1990. Moscow: “Akademiâ”].
- ЛИПОВЕЦКИЙ, М.Н. [ЛИПОВЕЦКИЙ, М.Н.] 1990: Мир как текст: Вик. Ерофеев. Тело Анны, или Конец русского авангарда // Литературное обозрение № 6. [The World as Text: Vik. Erofeev. Anna's Body, or the End of the Russian Avant-garde// Literary Review No. 6.] 63–65.
- ПРОХОРОВА, Т.Г. [ПРОХОРОВА, Т.Г.] 2010: Диалог с Ф.М. Достоевским в романе Виктора Ерофеева «Русская красавица» // Ученые записки Казанского государственного университета. Том 152, кн. 2. Гуманитарные науки [Dialogue with F. M. Dostoevskij in the novel by Viktor Erofeev "Russian Beauty" // Scientific notes of Kazan State University. Volume 152, Book 2. Humanities] 101–112.
- СКОРОПАНОВА, И.С. [SKOROPANOVA, I.S.] 2007: Русская постмодернистская литература. Москва: Флинта-Наука [Russian Postmodern Literature. Moscow: Flinta-Nauka].
- ШИРОКОВА, Л.М. [ŠIROKOVA, L.M.] 2014: Природа парадокса (постановка проблемы) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. № 3(1) [The nature of paradox (statement of the problem) // Bulletin of the Nizhny Novgorod University named after N.I. Lobačevskij. №. 3(1)] 275–279.
- ШМИД, В. [SCHMID, W.] 2000: Заметки о парадоксе // Парадоксы русской литературы. Сборник статей (под ред. Маркович, В., Шмид В.). Санкт-Петербург: Инапресс [Notes on paradox // Paradoxes of Russian literature. Collection of articles (edited by Markovič, V., Schmid V.). Saint Petersburg: Inapress].

Тюнде САБО
Печский университет
Институт славистики
Кафедра русской филологии
Печ, Венгрия
szabo.tunde@pte.hu



Светлана РУДАКОВА

**ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЦВЕТА И СВЕТА В ЛУЧШИХ РАБОТАХ
ФЕСТИВАЛЯ ВИДЕОПОЭЗИИ «ВИДЕОСТИХИЯ»**

**The features of the use of color and light in the best works
of the festival of video poetry *Videostikhiya***

Abstract

This paper deals with video poetry as a phenomenon of contemporary art. A brief excursion into the history of video poetry is presented. The popularity of video poetry in the early 21st century is explained in this paper through many factors, one of which is the systematic, since 2002, holding of various festivals and contests of poetic video clips. The main attention is focused on the analysis of video clips presented at the international festival of video poetry ‘Videostichia’. The peculiarity of the use of such a technique as color in the best video clips is revealed. It is noted that video poetry revises the idea of color, making it more symbolic and memorable. Each clip transforms the ordinary perception of color, turning it into a symbol of art and life.

Keywords: *video poetry, Videosykhia festival, color*

Видеопэзия в современном культурном медиапространстве выступает феноменом в чем-то типичным, но во многом уникальным. Типичность этого явления в том, что в нем отражаются основные тенденции тех процессов, которые мы наблюдаем в современном обществе, а именно усиление роли визуальности, формирование у молодого поколения так называемого клипового мышления, восприятие явлений действительности прежде всего через образный ряд.

Типичность видеопэзии и в ее связи с традициями. Исторические корни видеопэзии уходят глубоко в прошлое. Первые примеры визуализации поэтического текста мы видим уже в античности, но визуализация эта связана была с особым представлением текстового пространства, соотносимого с центральным образом произведений. Именно в этот период начала формироваться и распространяться такая форма поэзии, как фигурные стихи, в которых текст образовывал графический рисунок, чтобы акцентировать внимание на главной идеи или на центральном образе стихотворения. Подобное мы обнаруживаем в творчестве поэта Древней Греции Симмия Родосского (5–4 вв. до н. э.) [SIMIAS DE RODES 2012]. Такая форма представления получила развитие в Средневековье, например, в Московской Руси с такими формами в своей поэзии экспериментировал С. Полоцкий [ПОЛОЦКИЙ С. 2018]. Обращались к фигурной или визуальной поэзии и в эпоху Просвещения. Но особенно популярной она стала в конце XIX – начале XX века в поэзии модернистов как европейских, так и русских школ (чаще всего в это время стали появляться



каллиграммы). Прославившийся созданием каллиграмм Г. Аполлинер, размышляя об экспериментах в области визуализации поэзии, пришел к такому выводу: «Это искусство таит в себе огромные возможности, вершиной его может стать синтез музыки, живописи и литературы» [APOLLINAIRE 1918].

Другие исследователи связывают появление видеопэзии с кинематографом, его развитие в Европе и России в начале XX века вызвало интерес к совмещению поэзии с видео. Первый российский художественный фильм «Стенька Разин» (или «Стенька Разин и княжна») 1908 г. [СТЕНЬКА РАЗИН 1908] некоторыми рассматривается как первая версия кинопэзии, смешивающая два искусства схожей природы – поэзию и кино.

Эти исторические аспекты позволяют понять, что современная видеопэзия является органичным сочетанием лирики, кино, визуального и звукового искусства.

Но по мнению же большинства исследователей видеопэзии, история этого феномена современной культуры в том формате, о котором говорим мы сейчас (видеопэзия как органичное соединение литературы, кино, визуального и звукового искусства [ДАВЫДОВ 2012; ЖИТЕНЕВ 2010]), начинается в конце 1960-х годов с появлением качественно иной аппаратуры для видеозаписи, именно в это время авторы начали активно экспериментировать на поле синтеза поэзии и видео, используя новые видеотехнологии для создания эффектных способов трансформации и представления поэтического материала для широкой аудитории.

Пионером таких экспериментов стал португальский поэт Эрнесто Мело е Кастро, который в 1960-е гг. в процессе видео опытов создал первую поэтическую видеозарисовку [DE MELO E CASTRO 2007: 175–184]. Появлению термина «видеопэзия» научный мир обязан канадскому исследователю венгерского происхождения Тому Кёнвешу, который создал серию видеопэм и в работе 1978 года впервые описал произведения этого жанра [KONYVES]. Значимость и масштабность явлению видеопэзии придал Джанни Тоти, создавший в начале 1980-х годов на основе поэтических текстов ряд концептуальных видеоклипов (VideoPoemOpera, VideoSyntheatronica, VideoPoemetti) и определивший их как поэтронику [СТЕПАНОВ 2001; LISCH SANDRA, MORETTI SILVIA 2012].

В России по-прежнему нет единого мнения о том, кто является основоположником видеопэзии в нашей культуре. Некоторые утверждают, что это К. Кедров и Д. Пригов [ПОГА 2018; РОДИОНОВА, ТРОПОЛЬСКАЯ 2012; СЕМЁНОВА 2007], ведь именно К. Кедров в 1984 году создал любительский фильм на основе метафорического стихотворения «Компьютер любви», а Д. Пригов в начале 1990-х годов организовал ряд видеоперформансов с опорой на собственные поэтические тексты. К основоположникам российской видеопэзии относят и членов пермской группы «Эскиз» (В. Кальпиди, В. Дрожачих, В. Смирнов, В. Остапенко, Ю. Чернышев и А. Безукладников), которые в начале 1980-х г. создали слайд-поэму «В тени Кадриогра», синтезировав при её представлении для зрителей возможности различных искусств [СИДЯКИНА 2004]. Другие исследователи в качестве тех, кто стоит у истоков российской видеопэзии, называют А. Горнона и Е. Кацубу. Так, А. Горнон в 2000-х годах создал 4 анимационных фильма, основанных на его собственных



полисемантических стихотворениях. Е. Кацюба же в своих видео экспериментах выступил продолжателем традиций русского футуризма и визуальной поэзии [Сидякина 2014; Степанов 2001].

В начале XXI века интерес к видеопэзии становится всё более системным и активным, способствуя развитию новых творческих форм и выразительных средств в медиапространстве. Видеопэзия находит понимание и поддержку на фестивалях и конкурсах поэтического кино и поэтических видеоклипов в разных городах Европы и России, что свидетельствует о растущем значении видеопэзии в современной культуре. Один из первых таких фестивалей по видеопэзии – «Зебра» – был проведен в Берлине в 2002 г. В России первый подобного рода фестиваль прошел в 2007 г. в Москве – «Пятая нога» (первоначальное название «Заря»).

Международный фестиваль видеопэзии «Видеостихия» в Магнитогорске проходит с 2018 г. География и количество его участников год от года растет. В 2023 году было подано 444 заявки, возраст участников – от 14 до 90 лет, материалы на конкурс были присланы из 11 стран, Россия была представлена почти всеми регионами [ВИДЕОСТИХИЯ 2023]. Феномен магнитогорского фестиваля видеопэзии «Видеостихия» и в том, что с ним связана и другая – академическая – традиция. В научном сообществе магнитогорских филологов появилось желание изучить феномен видеопэзии [ЗАЙЦЕВА 2021; ПОСТНИКОВА 2024; РУДАКОВА 2022], привлекая для обсуждения вопросов, связанных с ним, и представителей других научных школ. Как результат, состоялось уже три Всероссийских научно-практических конференции «Видеопэзия как феномен современной поэтической, читательской и зрительской культуры», материалы которых представлены в 18-м, 22-м и 27-м выпусках журнала «Libri Magistri» [Материалы I 2021; Материалы II 2022; Материалы III 2023].

Видеопэзия изначально создавалась на стыке нескольких искусств – вербального, визуального и аудиального.

Тексты поэтов, таящие в себе множество смыслов, находят новое выражение в кинематографическом исполнении. Режиссеры, сценаристы и актеры воплощают эти тексты в жизнь, создавая визуальные образы, которые перекликаются с вербальным посланием и образуют с ним единое целое. Это сочетание обогащает как слово, так и кинематический язык, где средства выражения, такие как цвет, свет и звук, становятся ключевыми для формирования эмоциональной основы для взаимодействия с аудиторией; в кинематографе режиссеры и операторы используют визуальный и звуковой языки для создания многослойного нарратива, связанного со звучащим словом. Такое синергетическое сочетание искусства слова и кинематографа создает для зрителя особое пространство для глубокого погружения в мир текста, выходящего за рамки обычного восприятия.

Сложность создания поэтического видеоклипа заключается в объединении визуального и аудио рядов с первоначально заданным поэтом смысловым наполнением. Это требует отталкивания от прямой интерпретации поэтического текста для избежания смыслового дублирования. Упор делается



на выразительности и создании уникального связующего образа, который бы входил в резонанс как авторской задумке, так и восприятию аудитории.

Эксперименты и с изобразительным, и со звуковым рядами и в прошлом, и в настоящем видеопоззии привязаны так или иначе именно к поэтическому тексту. И с каждым годом все очевидней становится первенство поэтического слова в том художественном продукте (видеоклипе), который создается. А потому многие законы, особенности лирического мира воспринимаются и учитываются авторами поэтических клипов.

В настоящее время, как показывает анализ лучших работ, представленных на фестивале «Видеостихия», это становится очевидно.

Как в поэзии главным образом, на котором, как правило, сосредоточено внимание, – это лирический герой, так и в лучших видеоклипах фестиваля внимание зрителей сосредоточено на человеческом лице – камера фиксирует внимание на его эмоциях, за его движениями следит глаз зрителя. Лица самые разные, но они так показаны на экране, что забыть их, не ощутить их эмоций невозможно. И чаще всего образы этих лиц созвучны настроению лирических героев стихотворений, которые представляют на экране авторы.

Цвет играет ключевую роль в создании атмосферы и настроения в любом произведении, как в изобразительном искусстве, кинематографе, так и в поэзии. Еще И.-В. Гёте в своих работах о цвете подчеркивал его способность влиять на человеческое восприятие и чувства, а потому называл цвет мощным инструментом в руках истинного художника [ГЁТЕ 311]. В эпоху цветного кино это понимание только углубилось, что дало возможность создателям кинопроизведений делать акцент на определенных эмоциях или идеях посредством использования цвета.

Изучая видеоклипы лауреатов фестиваля «Видеостихия», мы обратили внимание на то, что цвет становится не просто элементом декора, а средством, способным усилить или дополнить поэтический текст новыми смыслами.

Цвет может вызывать воспоминания, эмоции, ассоциироваться с определенными идеями или символами. С приходом цветного кино режиссёры начали активно экспериментировать с палитрой, насыщенностью и оттенками, вписывая цвет в сюжетную линию, создавая эмоциональный фон истории и определенную эстетику. В видеопоззии этот инструмент (цвет) получает еще более яркую выразительность благодаря возможности мгновенного воздействия на зрителя. Так, например, холодные оттенки могут вызывать чувство одиночества или отчужденности, а теплые – чувство близости и комфорта. Подобный прием, например, используется в работе А. Гилляровой и В. Некрасова «Мертвые стихи» (на стихи А. Гилляровой), отмеченной Дипломом 2 степени в номинации «Современная поэзия» [ГИЛЛЯРОВА 2023], в клипе Э. Пасечника «Родинки» (стихи Ш. Алекс), награжденном Дипломом 3 степени в номинации «Современная поэзия».

Выделение с помощью цвета значимой мысли используется К. Ахмировой, автором ролика «Тишина» на стихи Р. Рождественского, получившего Дипломом 1 степени в номинации «Классика жанра» [АХМИРОВА 2023]. В основе и



стихотворения, и видеоклипа – размышления о жизни и смерти, о жизненных циклах, о смене поколений как условии для новой жизни. Тишина становится здесь символом страшного удара, вызванного смертью родного человека, удара, изменившего отношение к жизни, которая вдруг утратила свой смысл. Через систему ассоциативно связанных образов и поэт, и автор видеоклипа показывают, как в сознании человека неразрывно связаны между собой дорогие, для сердца сакральные воспоминания о близких. В клипе на фоне приглушенных красок, как будто потускневших, стертых (так автор клипа передает ощущение смертельной тишины, что обрушилась на героиню, потерявшую близкого человека), в момент, когда героиня достигает пика своего эмоционального отчаяния, что переключается со строками Р. Рождественского:

Так тихо,
что музыку надо, как чье-то лицо,
вспоминать,
Так тихо,
что даже тишайшие мысли
далёко
слышны [РОЖДЕСТВЕНСКИЙ 2014a], –

в кадре появляется девочка в яркой красной куртке и розовых шарфе и шапке, и все меняется. Красный цвет с его энергией, связанной с жизненной активностью, фокусировка внимания на ребенке будто перестраивают картину мира, у героини вновь появляется смысл, силы и желание двигаться дальше, жить, что созвучно с поэтическим текстом, его смыслом, ярче его оттеняя:

Так тихо,
что хочется заново
жизнь
начинать [РОЖДЕСТВЕНСКИЙ 2014a].

Использование контрастных цветов, прежде всего черного и белого, может подчеркивать внутренние конфликты или противоборство образов, сил, начал, описанных в произведении. Подобный подход определил образность поэтического видеоклипа Кукин Б. «Мерцающее утро» (на стихи Н. Делаланд), удостоенного Диплом 3 степени в номинации «Современная поэзия». Строки стихотворения Н. Делаланд:

Мерцающее утро. Долгий вход
в рассвет по затаившим радость крышам.
Зима молчит мелодией глухой
и, кажется, сама себя не слышит.
Но сразу видно – немота бела,
узорчатые лапки галок – звонки [ДЕЛАЛАНД 2018], –

в этом ролике не просто оживают в рисованной контрастными (черный и белый цвет) красками анимации, они наполняются новым смыслом, обретая



иную глубину и звучание. Игра черного и белого с финальным торжеством белого цвета, когда мы видим, как взмывает в небо человек, превращающийся в птицу, создает новую очень позитивную интерпретацию смысла завершающих строк стихотворения:

Поцеловав повеселевших птиц,
сминал пакет и нес до ближней урны.
Свет замечал и начинал расти.
Иначе и не наступает утро [ДЕЛАЛАНД 2018].

Если мы вспомним и русскую, и мировую поэзию, то обратим внимание на то, что лирики не перегружают цветами свои тексты, предпочитая акцентировать внимание на одном или двух цветах, выделение которых ведет к постижению скрытого в образах стихотворения смысла. Для поэтов важнее не отображать мир как таковой, а выражать особенности его восприятия, через какие-то намеки передавать состояния, отдельные эмоции, какие-то сокровенные мысли. Потому цвет для поэта часто не просто элемент описания, а ключ к пониманию скрытых смыслов.

Следуя этому принципу, создатели видеоклипов, получивших Дипломы фестиваля «Видеостихия», интуитивно использовали ограниченный цветовой спектр, иногда даже предпочитая монохромность насыщенности цвета, акцентируя внимание не на визуальном образе, а на ощущениях, на сложности образов и мыслей. Авторы поэтических видеороликов старались переместить акцент со зрительского впечатления на внутренние ощущения, вывести зрителя за границы привычного восприятия красок, направляя его в мир внутренних переживаний. Это не просто выбор стиля, это попытка подтолкнуть зрителя обойти внешние образы и погрузиться в их осмысление, открыв для себя суть содержания произведения.

Авторы часто использовали приглушенные, экономные цветовые схемы или даже обращались к черно-белой графике для создания стиля монохромного кино, стремясь максимально сконцентрировать внимание на образах текста, визуализируемом в клипе. Это означает, что такой возврат к простоте цветопередачи (черно-белый или близкий этому вариант картинки) одновременно является и значительным шагом вперед, движением к более глубокому пониманию произведения.

В таких видеоклипах цвет стал не просто средством для воссоздания реальных жизни, он преобразился в нечто символическое, подобное, например, мы видим в клипе В. Кисленко «Филологов не понимает физтех» (на стихи Р. Рождественского) [КИСЛЕНКО 2023].

Произведение Р. Рождественского «Филологов не понимает физтех...» посвящено сложнейшим духовно-нравственным вопросам, важнейший из которых – проблема понимания. Автор фиксирует внимание читателя на том, что в современном обществе люди утратили способность вести нормальный диалог, они находятся в состоянии постоянного конфликта с собой, с миром. Поведение людей напоминает общение глухих: слушают, но не слышат, смотрят,



но образ остается незамеченным, произносят слова, но их никто не понимает. И происходит это потому, что люди замкнулись в своем мире, закрывшись от духовного света, предпочитая духовную слепоту и эгоистичность свету истины. Потому обречены они на непонимание. Только отказавшись от ложных убеждений, распахнув душу свету, люди смогут обрести возможность найти подлинную любовь. Именно свет такой глубокой, зрелой любви может «пробудить» и позволить тем, кто был глух перед лицом чужих эмоций и мыслей, наконец услышать и понять друг друга.

Создавая видеоролик, посвященный этому произведению Р. Рождественского [РОЖДЕСТВЕНСКИЙ 2014б], автор выбрал интересный ход: не только приглушил краски, сделав их тусклыми, выбрал контрастные цвета – мрачные темные кадры сменяются кадрами, будто пронизанные светом, но в тот момент, когда герой произведения испытывает крайнюю степень напряженности, возникает как следствие невозможности быть понятым:

Отец считает, что сыну к лицу
вовсе не то.
А сын не может сказать отцу:
«Выкинь пальто!..»
Не понимает внуков своих
заслуженный дед... [РОЖДЕСТВЕНСКИЙ 2014б], –

появляется чистый заполняющий почти всё пространство кадра голубой цвет неба, что вдруг появляется над головой. Голубой в этом ролике становится цветом небесного, идеального мира:

Для разговора глухонемых
нужен свет [РОЖДЕСТВЕНСКИЙ 2014б], –

голубой – символ того идеального света, той истины, которая открывается герою, смысл жизни – в любви, в единении с близкими.

Как видим, видеопозия связана с различными аспектами искусства. Важным является диалог между словом, которое несет идеи и образы, и языком кино. Использование цвета и света в видеоклипе становится не просто технологией, а способом раскрытия новых глубин смыслов поэтического текста.

Создание видеоклипов является искусством слияния визуального и аудиального компонентов в единое целое. Цвет в этом контексте выступает как выразительное средство, передающее эмоции, создающее атмосферу, ассоциативно связанное с различными идеями. Видеопозия пересматривает представление о цвете, делая его более символическим и запоминающимся. Каждый клип трансформирует обыденное восприятие цвета, превращая его в некий символ.

Библиография

- АХМИРОВА К. [АНМИРОВА К.] 2023: VS-2023 Диплом 1 ст. «Классика жанра». «Тишина» (Р. Рождественский) [VS-2023 1st Degree Diploma. 'Classics of the Genre'. 'Silence' (R. Roždestvenskij)]. URL: <https://rutube.ru/video/ffe49546a8bcdd4992d484216120ff2/?r=wd> (Дата обращения: 19. 11. 2024).
- ВИДЕОСТИХИЯ – 2023. Подведение итогов. Магнитогорск [Summarising the results. Magnitogorsk]. URL: <https://www.ogbmagnitka.ru/ifestival-2023.html> (дата обращения: 19. 11. 2024).
- ГЁТЕ, И.-В. [GOETHE, I.W.] 1957: К изучению цвета. Хроматика // Гёте И.-В. Избранные сочинения по естествознанию. Москва – Ленинград: АН СССР. [To the study of colour. Chromatics // Goethe I.-W. Selected Works on Natural Science. Moscow - Leningrad: USSR Academy of Sciences.] 261–342.
- ГИЛЛЯРОВА, А., НЕКРАСОВ, В. [GILLÂROVA, A., NEKRASOV, V.] 2023: VS-2023 Диплом 2ст. «Современная поэзия». «Мёртвые стихи» (А. Гиллярова) [VS-2023 Diploma 2st. 'Contemporary Poetry'. 'Dead Poems' (A. Gillârova)]. URL: <https://rutube.ru/video/b8884cf4ee6622251cd6ae24ffa38e96/?r=wd> (Дата обращения: 19. 11. 2024).
- ДАВЫДОВ, Д. М. [DAVYDOV, D. M.] 2012: Видеопоэзия как феномен и как разнообразие практик // Русский Гулливер. [Videopoetry as a phenomenon and as a diversity of practices // Russian Gulliver] 2012/1. URL: <http://www.gulliveruPp.ru/gvideon/?artide=1843> (Дата обращения: 19. 08. 2023).
- ДЕЛАЛАНД, Н. [DELALAND, N.] 2018: «Мерцающее утро...» // Крещатик. ['Shimmering morning...'] // Krešatik] 2018/4. URL: <https://magazines.gorky.media/kreschatik/2018/4/mercayayushhee-utro.html?ysclid=lvetp2e3sz800185686> (Дата обращения: 19. 11. 2024).
- ЖИТЕНЕВ, А.А. [ЖИТЕНЕВ, А.А.] 2010: Современная литература в контексте медиа: феномен видеопоэзии // Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI вв.: сб. науч. ст.: в 2 ч. Ч. 1 / под ред. С.Я. Гончаровой–Грабовской. Минск: РИВШ. [Modern literature in the context of media: the phenomenon of video poetry // Russian and Belarusian literature at the turn of 20th-21st centuries: a collection of scientific articles: in 2 parts. P. 1 / ed. by S. Â. Gončarova–Grabovskaâ. Minsk: RIVSH] 78–83.
- ЗАЙЦЕВА, Т.Б. [ЗАЙЦЕВА, Т.Б.] 2021: Предметно-смысловое пространство видеопоэзии, представленной в номинации «Поэзия Урала» на международном фестивале «Видеостихия» [Subject-meaning space of video poetry presented in the nomination 'Poetry of the Urals' at the international festival 'Videostihia'] // Libri Magistri. 2021/4 (18): 90–102.
- ЗВОНКА, Н. [ZVONKA, N.] 2023: VS-2023 Диплом 1 ст. «Современная поэзия». «Платок» (Н. Лятошинский). [VS-2023 Diploma 1st. 'Contemporary Poetry'. 'The Handkerchief' (N. Lâtošinskij)] URL: <https://rutube.ru/video/9b775c48a02fb5212d444d150c7f9d4a/?r=wd> (Дата обращения: 19. 11. 2023).
- КИСЛЕНКО, В. [KISLENKO, V.] 2023: VS-2023 Диплом 3ст. «Классика жанра». «Филологов не понимает физтех» (Р. Рождественский). [VS-2023 Diploma 3st. 'Classics of the Genre'. 'Philologists do not understand phystech' (R. Rozhdestvensky)] URL: <https://rutube.ru/video/d8875497c0d8022971e813368effde65/?r=wd> (Дата обращения: 19. 11. 2023).



- МАТЕРИАЛЫ II Всероссийской научно-практической конференции «Видеопэзия как феномен современной поэтической, читательской и зрительской культуры», проведенной 10 ноября 2022 г. в рамках IV международного фестиваля видеопэзии «Видеостихия» [Proceedings of the All-Russian theoretical and practical conference “Video Poetry as a Phenomenon of Modern Poetic, Reader and Spectator Culture,” held on Nov. 10, 2022 as a part of the 4th international festival of video poetry “Videostikhiya”] // Libri Magistri. 2022/4 (22): 78–149.
- МАТЕРИАЛЫ III Всероссийской научно-практической конференции «Видеопэзия как феномен современной поэтической, читательской и зрительской культуры», проведенной 5 декабря 2023 г. в рамках V международного фестиваля видеопэзии «Видеостихия» [Proceedings of the All-Russian theoretical and practical conference “Video Poetry as a Phenomenon of Modern Poetic, Reader and Spectator Culture,” held on Dec. 5, 2023 as a part of the 5th international festival of video poetry “Videostikhiya”] // Libri Magistri. 2024/1 (27):33–101.
- МАТЕРИАЛЫ Всероссийской научно-практической конференции «Видеопэзия как феномен современной поэтической, читательской и зрительской культуры», проведенной 28 октября 2021 г. в рамках IV Международного Фестиваля Видеопэзии «Видеостихия» [Proceedings of the All-Russian theoretical and practical conference “Video Poetry as a Phenomenon of Modern Poetic, Reader and Spectator Culture,” held on Oct. 28, 2021 as a part of the 3th international festival of video poetry “Videostikhiya”] // Libri Magistri. 2021/4 (18): 90–128.
- ПАСЕЧНИК, Э. [PASEČNIK, È.] 2023: VS-2023 Диплом 3ст. «Современная поэзия». «Родинки» (Ш. Алекс). [VS-2023 Diploma 3st. ‘Contemporary Poetry’. ‘Moles’ (Š. Alex).] URL: <https://rutube.ru/video/11588e89c7c2a31f1d48166a2ba550f5/?r=wd> (Дата обращения: 19.11.2023).
- ПОГА, Л.Н. [POGA, L.N.] 2018: Видеопэзия как способ репрезентации поэтического высказывания в условиях современной художественной культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств [Video poetry as a way of representation of poetic statement in the conditions of modern artistic culture // Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts] 2018/44: 33–40.
- ПОЛОЦКИЙ, С. [POŁOCKI, S.] 2018: Стихи фигурные. [The verses are figurative] URL: <https://poem-of-day.rifmovnik.ru/2018/12/12/simeon-polotskij/> (Дата обращения: 15. 10. 2023).
- ПОСТНИКОВА, Е. Г. [POSTNIKOVA, E. G.] Архетипическое начало женских образов в видеопэзии [Archetypal origin of female images in video poetry] // Libri Magistri. 2024/1 (27): 78–91.
- РОДИОНОВ, А. [RODIONOV, A] – ТРОПОЛЬСКАЯ, Е. [TROPOL'SKAÁ, E.] 2012: Алхимический жанр // Октябрь [Alchemical genre // October] 2012/3. URL: <http://magazinePp.rusPp.ru/october/2012/3/tr.html> (Дата обращения: 15. 10. 2023).
- РОЖДЕСТВЕНСКИЙ, Р. [ROŽDESTVENSKIJ, R.] 2014: Тишина. [Silence] URL: https://stih.pro/tishina/ot/rozhdestvenskiy_r (Дата обращения: 20. 12. 2023).
- РОЖДЕСТВЕНСКИЙ, Р. [ROŽDESTVENSKIJ, R.] 2014: Филологов не понимает физтех... [Philologists don't understand phystech]. URL: https://stih.pro/filologov-ne-ponimaet-fizteh/ot/rozhdestvenskiy_r (Дата обращения: 20. 12. 2023).
- РУДАКОВА, С.В. [RUDAKOVA, S.V.] 2022: Своеобразие световых образов, представленных на фестивале видеопэзии «Видеостихия» [The peculiarity of the light and color images in the works presented at the video poetry festival “Videostihia”] // Libri Magistri. 2022/4 (22): 107–128.



- СЕМЁНОВА, Е. [SEMËNOVA, E.] 2007: Клип для музыки Эвтерпы // Литературная газета [Clip for Euterpa's muse // Literaturnââ gazeta]. 01.01.2007. URL: <https://lgz.ru/article/klip-dlya-muzy-evterpy/> (дата обращения 02. 09. 2023).
- СИДЯКИНА, А. [SIDĀKINA, A.] 2004: Из истории советского видеоарта. Видео-перформанс «Слайд-поэма “В тени Кадриорга”» (Пермь, 1982). [From the history of Soviet video art. Video performance “Slide-poem “In the Shadow of Kadriorg”” (Perm, 1982)]. URL: <http://www.teterin.ru/kadriorg/> (Дата обращения: 21. 09. 2023).
- СИДЯКИНА, А.А. [SIDĀKINA, A.] 2014: Уральский поэтический видеоарт в процессе становления Российской видеопоззии // Вестник Челябинского государственного университета [Ural poetic video art in the process of formation of Russian video poetry // Vestnik of Chelyabinsk State University] 2014/23 (352): 152–155.
- СТЕНЬКА РАЗИН. Понизовая вольница (1908). [Stenka Razin. Ponizovaya Volnitsa (1908)] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rDNvQ4ijmfA&t=49s> (Дата обращения: 12. 07. 2023).
- СТЕПАНОВ, Е. [СТЕРАНОВ, Е.] Новые жанры современной русской поэзии: видеопоззия, лингвобелены, листовертни, танкетки, цифровая поэзия // Дети Ра [New genres of contemporary Russian poetry: videopoetry, lingvobeleniya, livertni, tanketki, digital poetry // Deti Ra] 2001/12(86). URL: <http://magazinePp.rusPp.ru/ra/2011/12/s35.html> (дата обращения: 15. 07. 2023).
- KONYVES, T. Video poetry 2007: A Manifesto. URL: http://www.academia.edu/1479620/Videopoetry_a_manifesto (Дата обращения: 15.11.2023).
- DE MELO, E CASTRO E. M. Videopoetry // Media Poetry: An International Antology. Chicago: Intellect Books: The University of Chicago Press, 175–184.
- APOLLINAIRE, G. 1918: Calligrammes; poèmes de la paix et da la guerre, 1913–1916. Paris: Mercvre de France.
- LISCH, S., MORETTI, S.: 2012. Gianni Toti o della poetronica. Pisa: Edizioni ETS.
- SIMIAS DE RODES: 2012: Os primeiros poemas visuais ou caligramas, século III A.C. URL: <https://alfius.blogspot.com/2012/11/simias-de-rodes-os-primeiros-poemas.html> (Дата обращения: 15. 07. 2023).

Светлана РУДАКОВА
Магнитогорский государственный технический
университет имени Г. И. Носова
Магнитогорск, Россия
rudakovamasu@mail.ru
ORCID: 0000-0001-8378-061X



КУЛЬТУРОЛОГИЯ

CULTUROLOGY

KULTURWISSENSCHAFT

György RUZSA

NOTES ON A RUSSIAN FOUR-PART ICON

Заметки о русской четырехчастной иконе

Abstract

В исследовании анализируется четырехчастная русская икона XIX века преимущественно с иконологических позиций. В ее левой верхней части изображена икона Богоматери «Умягчение злых сердец». Другое название этой иконы – «Симеоново проречение». В правой верхней части иконы изображен первосвященник в открытом гробу (возможно, митрополит Киевский Никифор, †1121). В левой нижней части иконы предстает святитель Николай с Христом и Богородицей. В правой нижней части иконы в центре изображен митрополит Алексий со святыми Екатериной справа и Александрой слева.

Keywords: *iconology, 19th century Russian icon, belilo, Theotokos “Softener of Evil Hearts”, Metropolitan Nicephorus of Kiev (†1121), Saint Nicholas, Metropolitan Saint Alexius, Saint Catherine, Saint Alexandra.*

In Russia, four-division or, in other words, four-part icons are of considerable significance. Among them, works depicting four different representations of the Holy Mother of God stand out. Others show saints or sacred scenes. Sometimes there are links between these images, but most often they appear independently of each other. The greatest number of four-part icons were produced in the 19th century. They are usually without a *kovcheg* (i.e. a recessed central field), the *kovcheg* being marked only by a simple border. Sometimes Christ on the Cross was painted between the four images.

Our icon¹ is noteworthy not only for its peculiar iconography but also for its high quality. The exact place of the icon's origin cannot be defined. It might have been made in the Central Russian region in a smaller-size workshop, in the early 19th century. This hypothesis is supported by the following technical features: the icon board in this case also has no *kovcheg* (recessed central field), the panel is grounded without a *pavoloka* (cloth glued to the icon board), and a very thin gypsum priming was used. In stylistic regards, it is dominated by linearity, with fairly few colours applied and the use of a great amount of *belilo*, that is, lead-containing white paints that “glow” as it were. As for its function, the icon was probably used for domestic devotion. This is also suggested by the area blackened by burning candles at the bottom middle. Such damage is very rare with icons used in churches.

¹ Four-part icon. Russian, early 19th c. The Mother of God “*Softener of Evil Hearts*”; The translation of Saint Nikifor's ashes; Saint Nicholas; Three saints: St. Catherine, the Metropolitan St. Alexius, St. Alexandra. Wood. 27 x 23.5 cm. Private collection. Inv.no.: 128.



Illustration No. 1.

The icon was sold at the 2018 auction of the Nagyházy Gallery and Auction House.² In the upper left compartment of the icon we see the depiction of the Theotokos as the “*Softener of Evil Hearts*” (Russian: „Умягчение злых сердец”). Another name for this is „*The icon of Simeon’s Prophecy*” (Russian: „Симеоново проречение”). The name “*Softener of Evil Hearts*”, or “*Melter of Hard Hearts*” comes from the fact that those who turn to this icon in prayer have their physical and

² Nagyházy Gallery and Auction House. Auction no. 234. Budapest, Nagyházy Galéria és Aukciósház, 2018. No 37, p. 22.

spiritual suffering alleviated, and when they pray before the icon for their enemies, their hostility is softened and a generous sense of forgiveness moves into their hearts.

Another source of the icon's name is the Gospel of Saint Luke. After the blessing, Simeon turned to the Mother of God and spoke prophetic words: "And Simeon blessed them, and said unto Mary his mother, Behold, this child is set for the fall and rising again of many in Israel; and for a sign which shall be spoken against; - (Yeah, a sword shall pierce through thy own soul also,) that the thoughts of many hearts may be revealed." (Lk 2, 34-35.) With this Simeon foretold the immense sorrow of the Theotokos at the suffering of her son. This prediction of Simeon is represented in this iconographic type by a sensuous symbol, namely, the seven swords (daggers) thrust into the body of the Mother of God. The number seven in the Scriptures usually refers to the totality of something. Here it indicates the infinite sorrow and heartache of Mary's life on earth.

Very close to the iconographic type of the Holy Mother of God as "*The Softener of Evil Hearts*" is the Marian icon of "*The Seven Swords*" also known as the „*Toshenskaya Icon of the Mother of*" or "*Icon of the Theotokos of Toshnya*" (Russian: "Семистрельная икона Богородицы", "Тошенская икона Богородицы"). (Its Roman Catholic equivalent is approximately the Virgin of Seven Sorrows.) The origin of its cult is probably linked to the Crusades. The Seven Sorrows of the Virgin refer to the following seven events: 1. The circumcision of Jesus; 2. The flight of the Holy Family to Egypt; 3. The twelve-year-old Jesus in the temple; 4. The taking of Christ and Christ carrying the cross; 5. The crucifixion of Christ; 6. The descent from the cross; and 7. The entombment of Christ.) In the iconographic type of the Theotokos of "*The Seven Swords*", the seven swords are thrust into the body of the Virgin from the right and left, while in the iconographic type of the Mother of God "*The Softener of Evil Hearts*", three swords are thrust into the body of the Theotokos from the right and three from the left, and the seventh sword pierces her body from underneath.

Several miracles are associated with the icon of "The Seven Swords" or Toshenskaya" icon of the Theotokos. In the north, on the banks of the Tosnya River in the Vologda region, lived a lame peasant. In his dream, a voice commanded him to pray for his healing in front of an icon of the Mother of God in the bell tower, where there were many old icons. When he climbed up with great difficulty, he noticed that the icon was covered with rubbish and mud, and was used as a step for the bell ringers. When the icon was cleaned and a short service was celebrated in front of it, the lame man was cured. And in 1830, the icon put an end to the cholera illness in the city of Vologda [ДМИТРИЕВА 2004].



Illustration No. 2.

In the upper right field of the icon we can see a high priest in an open coffin. The inscription above mentions the name of Nikifor. Several ecclesiastical figures are known by the name of Nicephorus (Nikifor), such as Metropolitan Nicephorus of Kiev (†1121), Monk Nicephorus (Greek: Νικηφόρος ο Μονάζων) the Hesychast, who lived in the 13th century, the Holy Monk Nikifor Vazheosersky (†1516), the Holy Monk Nikifor Kozheosersky (†1640), the Metropolitan of Astrakhan Nikifor (†1682), or the famous theologian, physicist and mathematician Archbishop Nikifor Feotokis (Greek: Νικηφόρος Θεοτόκης, Russian: Никифор Феотокики or Никифор Феотокис), who was born on the island of Corfu in 1731 and died in Moscow in 1800. He was Greek by birth, but lived in Russia for most of his life. We do not know which of the above-mentioned prelates is depicted in the upper right composition of the icon. The scene represents the translation of the ashes of a high priest, the bishop's mitre and white omophorion of his vestments being clearly discernible. Caption:

ПРИНЕСЕНИЕ МОЩЕЙ СВ НИКИФОРА ПАТ[РИАРХА] (TRANSLATION OF THE HOLY PAT[RIARCH] NIKIFOR'S ASHES).

It is notable that the scratched text on the back of the icon also refers to Nicephorus as Patriarch. It may permit the cautious assumption that perhaps Metropolitan Nicephorus of Kiev (†1121) was named Patriarch. In the lower left part of the icon we see Saint Nicholas (Greek: Άγιος Νικόλαος, Russian: Святитель Николай) (c. 270 – 6 December 343) with Christ and the Mother of God.

St. Nicholas is holding the open book of the New Testament in his left hand, in which a passage from Christ's sermon in the field can be read from Luke's Gospel:

ВО ВРЕМЯ ОНО, СТА ИИСУС НА МЕСТЕ РАВНЕ, И НАРОД УЧЕНИК [ЕГО, И МНОЖЕСТВО МНОГОЛЮДЕЙ...] (AND HE CAME DOWN WITH THEM, AND STOOD IN THE PLAIN, AND THE COMPANY OF HIS DISCIPLES, [AND A GREAT MULTITUDE OF PEOPLE...] Lk 6, 17.

At the top, on the left, there is a small half-length image of Christ, with a small half-length figure of the Theotokos on the right. This depiction refers to the miracle at the Council of Nicea in 325.

It was here that St. Nicholas struck the heretic Arius in the face in the heat of a controversy. St. Nicholas was stripped of his episcopal dignity. But in the night Christ and his Mother appeared to him. The Mother of God gave him back the omophorion, restoring him to his episcopal title. Christ gave him the Book of the Gospels, another attribute of St. Nicholas, so that he could continue to teach. The source of this momentous event can be found in *Vita Compilata* written down sometime between 860 and 965.



Illustration No. 3

Also noteworthy is the position of the fingers of St Nicholas's right hand. The index finger, held upright, is vertical and straight, indicating a letter I. The middle finger is slightly bent and together with the index finger they suggest the letter X. The ring finger, bent in a semicircle, resembles the letter C. Finally, the little finger, slightly bent in a semicircle, also indicates the letter C. Together they combine into ICXC, the abbreviation of the name of Jesus Christ. In the lower right field of the icon, the Metropolitan Saint Alexius is painted in the middle, with Saints Catherine on his right and Alexandra on his left. St. Catherine of Alexandria (Greek Αικατερίνη, Αικατερίνα) was born around 282 and died around 305. St. Catherine, daughter of King Costus, was a scholar in all the liberal arts. She argued with the pagan emperor about Christianity. After a long debate, the emperor summoned fifty wise men to persuade St. Catherine. But in the end they got all converted to Christ's faith. The emperor wanted to have her body torn apart by a wheel with iron saws and spikes. Her body was carried by angels to Mount Sinai. The famous monastery of St. Catherine of Sinai, which also houses a large collection of early icons, bears her name [ΓΑΛ&ΒΑΡΗΣ 2002: 1-38].

Saint Catherine is venerated as the patron saint of philosophers, librarians, young students and wheelwrights, among others.³ Her attributes are the spiked wheel and the crown, as she was a royal daughter. She also appears in this icon with a crown, but without a wheel. The inscription of the female saint to the left of Metropolitan Alexius reads Alexandra. This is not Alexandra of Rome known from the legend of St. George, for that saint was a monarch and is always depicted with a crown. Here a little-known saint, Alexandra of Alexandria, also known as St. Alexandra of Egypt, is represented, who died around 376. She appears in the simple brown robe of hermits with a cross in her hand. According to her hagiography, there was a young man deeply in love with her who kept suing her persistently. Not wanting to cause him grief, she chose the eremitic life; she left Alexandria and retired to a crypt in a cemetery. There she spent ten years in work and prayer, contemplating the faith of the patriarchs and the holy fathers.

The Metropolitan Alexius is thus seen between two Alexandrian women saints. The metropolitan was born in Moscow around 1300 and died there on 12 February 1378. He was one of the most influential metropolitans. In 1354, the Patriarch of Constantinople installed him Metropolitan of Kiev and all Rus'. Upon his initiative, the construction of the Moscow Kremlin began in stone in 1366.⁴ The best-known representation of the saint, most probably from the eighties of the 15th century, is associated with the workshop of the icon painter Dyonisy, who depicted him in a hagiographic icon [DYONISY, LAZAREV 1971]. Another noteworthy icon also in the Tretyakov Gallery in Moscow is hypothetically attributed to the icon painter Georgy Zinoviev [ZINOVIEV].

³ From the immense special literature, let me call attention to an English- and a Russian-language work: WALSH C. 2007. See also БЕЛОМЕСТНЫХ И ДР. 2008.

⁴ One title from the libraryful literature on the saint: СЕМЕНЧЕНКО 1981. See also МЕЛЬНИК 2014, 2017, ТУРИЛОВ-СЕДОВА 2000.



Incidentally, our most carefully and meticulously painted icon shows a large burn mark at the bottom of the middle part, caused by a candle or lantern flame, which fortunately does not extend to the essential depictions of the icon. Finally, although not strictly related to our subject, we must mention here an interesting Russian story. It is well known that the use of candles is widespread in the Christian liturgy. (Candles also refer to the Holy Trinity by virtue of the trinity and unity of flame, wick and wax. They also symbolize Christ in the sense that a candle is destroyed while giving light. Christ also undertook death to redeem mankind.) Our story is linked to an icon set up by a roadside.

In Russia, icons were placed on posts at roadsides and crossroads in kiots (glass icon cases) to encourage prayer, contemplation and pious deeds. These icons were all destroyed under Stalinism. An old story was recorded of a simple peasant returning home from town drunk as a skunk. On the way, he picked a quarrel with his fellow travellers; as he put it: “the devil was busy in his head”. The muzhik ended his narrative by saying: “When you see the icon on the side of the road, with a small candle in front of it, it sobers you up. You wish your fellow traveller good health, and believe it or not, you even forget to swear” [ЦЕХАНСКАЯ 1998: 102].

Bibliography

- DYONISY, early 16th c. 197 x 152 cm. inv. no. 013289. В. И. Антонова, Н. Е. Мнева: Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. Том первый. XI - начало XVI века. Государственная Третьяковская галерея. Москва, Издательство «Искусство», 1963. No 279., 336–341.
- LAZAREV, V. N.: Moscow school of icon-painting. Moscow, Iskusstvo, 1971. Workshop of Dyonisy. 1480–1490.
- WALSH C. 2007: The Cult of St. Katherine of Alexandria in Early Medieval Europe. Aldershot, Burlington.
- ZINOVIEV Georgy (?): c. the 1690s. 172 x 107 cm. inv. no. 14955. В. И. Антонова, Н. Е. Мнева: Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. Том второй. XVI - начало XVIII века. Государственная Третьяковская галерея. Москва, Издательство «Искусство», 1963. № 884., 184.
- БЕЛОМЕСТНЫХ, М. А., ГЕРАСИМЕНКО, Н. В., ГРИНЧЕНКО, О. С., Э. П. И., ЛУКАШЕВИЧ, А. А., ОБЛИЦОВА, Т. Ю., ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ, А. С., ТУРИЛОВ, А. А. [BELOMESTNYH, M. A., GERASIMENKO, N. V., GRINČENKO, O. S., È. P. I., LUKAŠEVIČ, A. A., OBLICOVA, T. Ů., PREOBRAŽENSKII, A. S., TURILOV, A. A.] 2008: Екатерина // Православная энциклопедия. Москва [Ekaterina // Orthodox Encyclopedia. Moscow] т. XXVIII. 100–115.
- ДМИТРИЕВА Н. В. [ДМИТРИЕВА N. V.] 2004: О Тебе радуется! Сретенский монастырь.
- СЕМЕНЧЕНКО Г. В. 1981: Духовная грамота митрополита Алексея. // Источниковедческие исследования по истории феодальной России. Москва.
- Турилов. А. А. – Седова Р. А. 2000: Алексей. In Православная энциклопедия. Москва, т. I. 637–648.,
- МЕЛЬНИК А. Г. 2014: Практика почитания св. Алексея, митрополита всея Руси, в XVI веке. In Труды Отдела древнерусской литературы (ТОДРЛ). Санкт-Петербург., Наука, т. 62. 53–69.



- МЕЛЬНИК А. Г. 2017: История распространения культа св. Алексея митрополита в России конца XV-XVI века. In Макариевские чтения. Трудники на исторической почве. Можайск, Белый ветер, т. 24. 151–161.
- ЦЕХАНСКАЯ 1998 К. В.: Икона в жизни русского народа. Москва.
- ΓΑΛΒΑΡΗΣ Γ. 2002: Η Αγία Αικατερίνα σε εικόνες της Ι. Μονής Σινά. In Σιναϊτικά ανάλεκτα. τ. 1: Πρακτικά συνεδρίου «Το Σινά διά μέσου των αιώνων». Αθήνα.

Illustrations

- 1) Four-part icon. Russian, early 19th c. The Mother of God, “*Softener of Evil Hearts*”; Translation of Saint Nikifor’s ashes; Saint Nicholas; Three saints: St. Catherine, the Metropolitan St. Alexius, St. Alexandra. Wood. 27 x 23.5 cm. (Photo Fruzsina Spitzer)
- 2) Detail of the four-field icon. (Top left: Theotokos “*Softener of Evil Hearts*”) (Photo Fruzsina Spitzer)
- 3) Detail of the four-part icon. (Bottom left: Saint Nicholas) (Photo Fruzsina Spitzer)

György RUZSA
Eötvös Loránd University
Budapest, Hungary
ruzsaagyorgylajos@gmail.com



Peter KÁŠA

**THE BEGINNINGS OF A COLLECTIVE IDENTITY OF SLOVAKS
IN THE CENTRAL EUROPEAN CONTEXT**

**Зарождение коллективной идентичности словаков
в центральноевропейском контексте**

Аннотация

Настоящая статья исследует взаимосвязи при формировании словацкой национальной идентичности в период Просвещения и раннего национального движения. Интеллектуальная элита словацкого происхождения идентифицировала и определяла словаков и словацкий народ в рамках современной австрийской государственности, традиционного венгерского патриотизма и культурного «славизма». Результаты нашей работы однозначно показывают, что современный словацкий национализм с самых ранних времен своего формирования богато расслаивался, впитывал в себя новые идейные побуждения и образовал взаимные связи с соседними славянскими и неславянскими культурами.

Ключевые слова: *просвещение, народность, язык, литература, венгерский культурный ареал, «славизм»*

Priorities and key issues in the formation of the Slovak collective identity included the necessity of linguistic and ethnic identification and the unification of communities with similar customs, folk habits, cultural traditions, and historical memory. These long-term and complex processes created new communication systems where Slovak nationality was developed as a specific ontological feature, ensuring and guaranteeing collective rights to members of the ethnic community. The nationally oriented intellectual elite necessarily had to organize its relations with geographically close neighbors (e.g. Hungarians, Czechs, and Germans) as well as with linguistically related Slavic ethnicities, both politically and culturally. It is true that Slovakia was for eight centuries only a geographic and cultural region of Hungary without transparent legal legitimacy. While Slovaks did not have their own institutional representation like monarchs and nobility, their ethnic elite was consistently a natural and important part of the official Hungarian social elites and power institutions. The processes leading to the formation of the collective identity of Slovaks have many non-standard elements in the Central European and Slavic cultural context. While national elites in neighboring ethnic communities (Poles, Czechs, and Hungarians) declared evident and continuous (although temporarily interrupted) developmental unity of "nation and state", improvisation was necessary in the Slovak environment in terms of seeking alternative arguments for creating national unity. Slovakia (a Slovak land, country, or homeland) existed for centuries only virtually in the form of constructed images [ANDERSON 2006] or ideas as a natural and integral part of historically and culturally respected Hungary



[SZARKA 2022: 7-10]. Since the Slovak elite lacked an institutionalized and generally accepted political platform, alternative bases were created by "fictitious facts" such as Slovak-Slavic legends and myths from the earliest history, about the Principality of Nitra and the Great Moravian Empire. Stories of great glory, a tragic decline, a millennia-long sleep, and an expected resurrection had a symbolic and mobilizing function for the Slovak ethnic community. Although this national chiliasm was not solely a Slovak specificity, it continuously deformed historical memory and limited the real image of Slovak history to a considerable extent.

The Czech historian of nationalism Miroslav Hroch classifies Slovaks (the Slovak community) into the third subgroup of non-governing ethnic groups, which never knew statehood and where for many centuries literary language and creation in this language were completely or almost completely absent [HROCH 1999: 14]. The Slovak national movement as a process of gradual presentation or revelation of hidden social structure can be provisionally delimited by the years 1780–1850 and internally divided into three periods: (i) 1780–1820, Enlightenment and education of the ethnic group within the fading Hungarian patriotism (Hungarism); (ii) 1820–1840, the emergence of the idea of Slavic mutualism (Slavism) and consolidation of Czech–Slovak unity in the Lutheran environment; and (iii) 1840–1850, a symbolic unification of Catholics and Lutherans and the formation of collective consciousness (Slovakness). During the entire period, the national elites advocated for the autochthony of the Slovak ethnicity, its own traditions, culture, and language, but at the same time, they also respected traditional and functional imperial laws and the Hungarian legal system. The change occurred in the 1840 and 1850s, when the educational activities of Slovak national awakening (the codification of the language, the establishment of national associations, and the publication of newspapers and magazines) precisely defined the demarcation of the Slovak nation vis-à-vis state institutions and began a political struggle for collective rights (the establishment of the Slovak National Council and the formation of the Slovak army). Three groups of demands gradually emerged in declarations, aimed at changing the status of the hitherto subordinate and hidden nation: (i) overcoming cultural and linguistic inferiority through the development and cultivation of their own literary language and building of national culture, (ii) overcoming the political incapacity of the members of the ethnic group and the right to political decision-making, and (iii) eliminating the subordinate social status of members of the ethnic group [HROCH 1999: 14].

Collective identity: History, confessionism, and language

Some historians in the past and present have proceeded from the assumption that Slovak ethnic identity can be clearly identified as early as the early Middle Ages, in the 9th and 10th centuries. They recall that the political turn associated with the emergence of the Kingdom of Hungary in the 11th century weakened the possibilities of further presence of Slovakness or the Slovak ethnicity. The revitalization of the "golden age" could thus begin only in the Enlightenment era, when not only public and civil life was modernized, but a new layer of Slovak intellectuals



was also formed, who, within a universal civil life, elevated a narrower ethnic identity mainly associated with language and historical memory, etc. The history of Slovakia and Slovaks was influenced by all the turning points of what is usually called great Central European history. During the two centuries after the Battle of Mohács (in 1526), not only political borders but also ethnic and confessional maps changed in Hungary. The territory of present-day Slovakia came under the strong religious influence of the German Reformation of Martin Luther, and in the 16th century, it became almost entirely Lutheran. The character of society was influenced by are catholicization, anti-Habsburg uprisings, and last but not least, the migration of Hungarian nobility from the south to the north, Czech Protestants from the west to the east, and Slovak peasants from the north to the south, to the Great Plain. Thus, the Slovak community was deeply fragmented not only socially but also in religion, language, geography, education, and world view. In the 17th century, during the intense religious wars, in Hungary as well, there was a successful return to Catholicism (recatholicization), where the secular power, represented by the Habsburgs, also adopted Catholic symbols and transformed the state into a "Catholic Marian Empire and Kingdom." This was also associated with various forms of discrimination against the Slovak Lutheran elite, which lived in covert and later overt tensions with the Catholic Hungarian state. Lutherans developed active alternative communities. Contacts with Czech ecclesiastical circles were particularly popular and active. Czech was the core of the church- and literary language of Slovak Lutherans for four centuries. Based on the Czech–Slovak linguistic and religious unity, a bilingual Czechoslovak collective identity was also built, which was the core of the future broader Slavic ideology of Slavism. Naturally, many Slovak Lutherans did not give up their Hungarian identity either, as they associated it with nobility privileges and a common resistance of the nobility against the Habsburg and Ottoman empires. The early period of the Slovak national movement is defined precisely by this ambivalence, that is, a different and internally differentiated understanding of Hungarism and Slavism in Catholic and Lutheran circles [BANÍK 2000: 93]. Until the 19th century, the concept of "nation" did not take into account the ethnic principle. This means that even the Hungarian ethnic group in Hungary did not have any privileges for many centuries. During the reign of Empress Maria Theresa in the 18th century, the Slovak ethnic consciousness of the nobility strengthened, but Slovak–Hungarian bilingualism was also widespread. Subsequently, during the reign of Emperor Joseph II, the centralization of power and state institutions took place, which included the introduction of German as the official language of the Habsburg Empire and the disruption of noble privileges in Hungary. This met with a strong resistance, and a strong opposition and anti-German Hungarian patriotism arose. An important element of the Slovak national movement and the formation of collective identity was that Slovak national educators (priests and teachers) were unable to win over many nobles of Slovak roots from the Slovak ethnic territory to their side, who maintained conservative attitudes and, above all, for rational and pragmatic reasons, did not trust illusions and new social concepts but leaned not only towards political but also



linguistic Hungarism, which gradually grew into Hungarian ethnic nationalism [MRVA 2014: 210].

Enlightenment: Homeland and nation

The question of ethnicity and ethnic differentiation was a peripheral issue throughout the Middle Ages and the early modern period. In the consciousness of the social elite, ethnicity was obscured by privileged social status and kinship with the nobility, from which a multiethnic community of *natio hungarica* was formed. Hungarian linguistic and ethnic consciousness was gradually formed and strengthened in this political structure during the anti-Habsburg uprisings. The first dispute that publicly and openly declared the ethnic contradictions between Hungarians and Slovaks arose in 1722, when a book was published by a professor of the University of Trnava, Michal Bencsik, entitled *Novissima diaeta* ("To the Supreme Council"), in which he wrote that the inhabitants of Trenčín County were descendants of Slavs who had sold their land for a white horse and were, therefore, forever subjects of the Hungarians. With various arguments he wanted to support the superiority of Hungarians over Slovaks in Hungary. The book drew wide publicity and spurred polemical discussions, which resulted in another polemical book, which was a defence of the Slovaks. The author was a Catholic priest, Ján Baltazár Magin, who thus opposed the ethnic humiliation of the majesty of the famous county of Trenčín.

The Jesuit priest Sámuel Timon (1675–1736), who was one of the founders of modern Hungarian "critical" historiography, also continued in this line of defence. In his works, he mainly used authentic historical sources and polemicised with the views that presented a picture of history based on "legends and stories" from medieval chronicles. This method of his was most strikingly presented in *Imago antiquae Hungariae* ("Images of Old Hungary"), published in Košice in 1733. The book develops the popular thesis of the so-called "hospitable reception of Hungarians" and the equal status of Slovaks and Hungarians in Hungary. The equality of Slovaks and Hungarians as well as the continuity of Great Moravia in the Kingdom of Hungary was also emphasised by other Slovak historians of the Enlightenment, Juraj Papánek, Juraj Sklenár, and Juraj Fándly.

During the Enlightenment, two dominant secular ideological concepts were concurrently generated: Hungarianism and Slavism, which are directly related to the development of the future Slovak national community. The Hungarian patriotism of the Enlightenment, as embraced by numerous Slovak intellectuals of the time (such as Matej Bel, Adam František Kollár, Samuel Tešedík, Anton Bernolák etc.), had little in common with the traditional conservative territorial patriotism practiced by the Hungarian nobility as a whole. During the Enlightenment, the Viennese court modified this social and estate hierarchy. The policies of Empress Maria Theresa and Emperor Joseph II liberalized the relations between the noble and non-noble estates, the center and the periphery, universal Latin education, and modern education in native languages. Many intellectuals of Slavic ethnicity presented their own ethnic identity for the first time, and thereby the community with which they were associated through language and tradition. As non-noble citizens



of the liberal Habsburg Empire, they crossed the boundaries of the conservatively closed Hungarian noble nation. At the same time, new opportunities for education and individual career development were opening up for them. Slovaks from lower non-noble Catholic and Protestant social strata entered public life. It can be said that this Enlightenment civic principle first defined and legitimized Slovaks and Slovakness as a specific entity, which was further refined and strengthened by subsequent historical developments. Educators naturally declared their multi-ethnic or supra-ethnic identity as well. For example, the Enlightenment polymath Matej Bel (1684–1749) declared himself as "lingua Slavus, natione Hungarus, eruditione Germanus". Similarly, the primate of the Hungarian church of Slovak roots, Alexander Rudnay (1760–1831), emphasized that "Slavus sum, et si in cathedra Petri forem, Slavus ero." Ján Čaplovič (1780–1847), who proclaimed the thesis that Hungary is Europe in miniature, presented himself as "Slavus sum natis et educatus". A key ideologue of reforms during the reign of Maria Theresa was the Slovak Adam František Kollár (1718–1783), also known as the "Slovak Socrates." His activities were wide-ranging. He was one of the authors of the new educational system Ratio Educationis (1777), as well as the founder of the first liberal scientific bi-weekly "Anzeigen" (1771–1776), where members of various confessions, ethnicities, and social strata expressed their views on professional and public matters in dialogue. This influential educator did not belong to the Hungarian nobility: he openly emphasized his Slavic (Sclavus), and thus indirectly Slovak, identity and shaped Habsburg "enlightenment policy." In 1749, he published in Latin the book *Humilium promemoria de ortu, progressu et in Hungaria icolatu gentis Ruthenicae* ("Homily reminding of the origin, progress, and life of Ruthenians in Hungary"), and thanks to this book, "Carpathian Ruthenians become a historical nation" [MAGOSCI 2016: 137]. In 1763, a new edition of the first history of Hungary by the Renaissance scholar Miklós Oláh, *Hungária* was published, and A. F. Kollár wrote in the prologue about the Slavs of the Austrian Empire and the relationship between their languages and mentalities. He also hinted at the possibility of the gradual decline of the Hungarian language, which was surrounded by Slavic languages. This idea was quoted by the German historian August Ludwig Schlözer in the work *Allgemeine nordische Geschichte* [HALLE 1771] and adopted by J.G. Herder in the work *Ideas for the Philosophy of the History of Mankind* (1784 – 1791), which also contains a popular section on the "glorious future" of Slavic nations and the "gradual decline" of Hungarians and Germans [KÓSA 2006: 420]. These and other manifestations of ethnic presentations sparked discussions, polemics, and signaled potential disputes and conflicts. Nevertheless, it can be said that after sharp religious conflicts, the Enlightenment of the 18th century brought gradual stabilization in secular and religious spheres. Through language, kinship was declared as a form of modern collective identity. This trend was long-standing and readable, but despite this, a large dominant part of the educated elite still identified with traditional Hungarian or Austrian patriotism for a long time. The smooth transition line from the Enlightenment to the first phase of the national movement is traceable mainly in the language question. In the Enlightenment, language was a means of



communication. It defined ethnic belonging, but it did not have an existential value or a differentiating function, and several languages served their function alongside each other in parallel and in mutual tolerance. It was one of the identification signs of the richly layered social structure (similar to tradition, religion, region, state, and territory). Languages were instruments of the civic freedom and tolerance of the Enlightenment.

Language: Dialogue and unity

During the Enlightenment, the question of universal and general education became a topic of discussion in educated circles, as did the cultivation of new national languages. This process of generating new specific ethnic cultures and collective identities can be considered a pan-European change in cultural code. The precondition for the modernization of society is the exchange of languages in public communication. Universal languages in Hungary, such as Latin, Church Slavonic, and Greek, could no longer effectively distribute the ideas of the Enlightenment and fulfill the pragmatic function of more effective communication in broader social circles in the intentions of Enlightenment era rationalism. This was recognized not only by Protestants but also by reformers of the Catholic Church and Jesuit educators. A key moment for the modernization of society was the turn in the sphere of education and Enlightenment, which reoriented from the church to the state. The Ratio Educationis project (1777) was created, a document legitimizing the division of functions between the church and the state in favor of secular institutions. This modern educational system served all citizens of the Austrian Empire, so it was also a progressive manifestation of modern national policy in narrower Hungary. The central state authorities thus created a mechanism for members of the seven Hungarian ethnicities (nations, nationalities) to be educated in their native languages. In Pest and Buda, central Hungarian state educational institutions were established (from 1777, the University and the printing house), which were to guarantee the spread of universal enlightenment and education through new, often not yet codified, national languages to all, even the most remote and backward regions.

The natural and dynamic development of individual national languages in their own ethnic environment was hindered by traditionally established "foreign languages." For example, the Hungarian language had to establish itself against Latin and later German. The qualitative revitalization of Slavic vernacular languages was mainly realized in the initial phase against traditional Slavic church languages. For example, Slovaks delineated themselves from biblical Czech for almost two centuries. Especially Slovak Protestant educators used understandable and close Czech in both religious and secular literature. Similarly, Ruthenians, Serbs, and Bulgarians modernized their languages and sought more effective forms, and delineated themselves from the traditional Church Slavonic language, etc.

Anton Bernolák (1762–1813) was an important figure of Slovak Enlightenment who, already as a student of Catholic theology during the Josephinian reforms in Pressburg/Pozsony, wrote and published in 1787 a grammar entitled *Critical Philological Discourse on Slavic Letters (Dissertatio philologico-critica de literis*



Slavorum in the original). It was a symbolic event that represented the first scientific declaration of the linguistic and ethnic autonomy of Slovaks. Another work, *Slovak Grammar (Grammatica Slavica)*, was the first normative grammar of the Slovak language, which was also published in German translation in 1817. Bernolák was a Slovak Catholic priest, but his conception of language reform transcended the one-way confessional line of what was called Jesuit Slovak. In his introductory remarks on grammatical writings, he repeatedly spoke of establishing "civil society for the unification of people and nations on the principles of tolerance and the law of humanity (*humanitas lex*)." He could distinguish between a natural affinity for the nation and national animosity, which he, as one of the first in our region, referred to as nationalism [HAMADA 1995: 260]. Bernolák's concept of language respected and developed Enlightenment era ideas anchored in *Ratio educationis*. During his lifetime, new languages were primarily intended to streamline communication in multilingual communities (in the Habsburg Empire and Hungary etc.) and spread education, enlightenment, and the ideas of a peaceful and tolerant civil society. Bernolák also prepared a five-language dictionary called *Slowár*, which, however, was published after his death, in 1825–1827. The purpose of this monumental and unique work was for modern Slovak to enter into an equal dialogue with other languages, in the order of Czech, Latin, German, and Hungarian. The significance of Bernolák's work can be summarized in two points: (i) his orthographic and grammatical works were aimed at cultivating the language of Slovaks, developing a logical and rationally structured system of language elevated to an international level, and (ii) in the grammar, he emphasized that the norm for correct pronunciation should not be the vernacular but the language of the educated and literate (*cultorum, literatorumque*), which should be as different as possible from Czech. He considered it of primary importance to build a specific cultural national language for Slovaks. Through this language, which was to be accepted "both within and outside" – in narrower (national) and broader (supranational, especially Hungarian) social structures.

From 1791, a law came into effect in the Habsburg Empire guaranteeing Hungary a higher degree of autonomy and independence. In the following decade, the Diet also passed several language laws, elevating Hungarian to the position of dominant state language, which gradually penetrated state administration and education. From the perspective of the Hungarian aristocratic political elite, this was a necessary step towards building a strong, independent, and unified Hungary. This new model of state governance diversified the community into rulers and subordinates, not only in the social but also in the ethnic sphere. New disputes and polemics arose over the use of languages, and the harmonious nature of coexistence among ethnicities also changed. In Hungarian, the terms *Magyar/Hungarian* and *Hungarian* traditionally did not have distinct meanings, so they automatically transferred into the new nationalist discourse. Words like *Hungarianness* and *Hungarian* naturally referred to the traditional ties to the multiethnic state of Hungary. In Slovak, from the beginning of the 19th century, the word *Hungarian* began to strictly differentiate natural ethnicity (Hungarian, Magyar) from political-



administrative nationality (Hungarian, Hungary). This meant that every Magyar was also a Hungarian, but not every Hungarian was also a Magyar. In Slovak romantic discourse, the word *Hungarian* had neutral connotations (traditional patriotism, patriotism), but *Hungarianness* became increasingly associated with current tendencies towards Hungarian linguistic supremacy. Being an ethnic Magyar was considered a privilege. However, a large group of Slovak, especially Protestant, educators rejected the new state governance policy, Jan Kollár, Pavel Jozef Šafárik, and Ľudovít Štúr among them.

In the 1820s, there was a "twilight of the Enlightenment" in the Habsburg Empire and in Hungary. In the Slovak and Hungarian environments, thanks to the works of Šafárik, Kollár, and Štúr, a new ideological concept of Slavic nations' unity – Slavism – was born. The function of individual languages changed significantly during the times of national movements. Already from the 1830s, we can talk about a transition from dialogue between cultures and ethnicities to a monological emphasis on national unity and exclusivity. Language no longer served the function of more effective dialogue between ethnic communities but rather atomized, differentiated, and defined ethnic communities according to the principle of "Us (our own) and Them (foreign)". A common and codified language created collective norms and transformed into a symbol of national unity, collective self-definition, and self-awareness.

Slovaks, who had presented themselves for centuries as *Sclavus Hungariensis* or *Slovak Hungarians*, had to seek and define their new collective identity both internally and externally throughout the first half of the 19th century. The trauma of the absence of consciousness of Slovak collective identity was partially softened by a sense of stability in a larger confessional Czech-Slovak-Protestant community as well as in virtual Slavdom, i.e. in the community of Slavic ethnicities. These were two alternatives of Slovak collective identity to traditional Hungarian patriotism.

Bibliography

- ANDERSON, B. 2006: Elképzelt közösségek: Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről [Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism]. Budapest: L' Harmattan.
- BANÍK, A. 2000: O dialektickej podstate slovenského konfesionalizmu [On the dialectical essence of Slovak confessionalism]. Martin: Matica slovenská.
- HAMADA, M. 1995: Zrod novodobej slovenskej kultúry [The birth of modern Slovak culture]. Bratislava: Veda.
- HROCH, M. 1999: V národním zájmu [In the national interest]. Praha: Lidové noviny.
- KÓSA L. 2006: Magyar művelődéstörténet [Hungarian cultural history]. Budapest: Osiris.
- MAGOCSI, P. R. 2016: Chrbtom k horám: Dejiny Karpatských Rusínov [Back to the mountains: The history of Carpathian Rusyns]. Prešov: Universum.



MRVA, I. 2014: Od slavizmu k hungarizmu: Etnický kontext slovenskej šľachty // Zemianstvo na Slovensku v novoveku, časť II [From Slavism to Hungarism: The ethnic context of Slovak nobility // Landownership in Slovakia in the modern period, Part II.] Martin: Matica slovenská.

SZARKA, L. 2022: Fejezetek a magyar-szlovák kapcsolatok 19. századi történetéből [19th century history of Hungarian–Slovak relations]. Komárom: Selye János Egyetem.

Peter KÁŠA
Institute of Central European Studies
Faculty of Arts, University of Presov
Prešov, Slovakia
peter.kasa@unipo.sk
ORCID: 0000-0002-4539-3229



Кинга Анна ГАЙДА – Михал КУРЫЛОВИЧ

**СКРЫВАТЬ ИЛИ ВЫЯВЛЯТЬ?
УКРАИНСКИЕ ХУДОЖНИКИ И ЛАГЕРНАЯ РАНА В ОТНОШЕНИЯХ С РОССИЕЙ**

**Intimacy or exposure:
Ukrainian artists and the *camp wound* in relations with Russia**

Abstract

The aim of the paper is to provide an interdisciplinary analysis of cultural testimonies of the unique wound left by the camps in Ukrainian–Russian relations. Gulag literature, explored for decades in philology, is perceived mainly through the prism of the heritage of totalitarian systems and creative attitudes in the face of suffering, as extreme physical and mental experience. The aim of the paper is to analyze the works of Ukrainian artists of recent decades created as a result of imprisonment. Their literary and film creations make up the image of a wound inflicted in the name of achieving imperial goals while imprisoned in a camp. The juxtaposition of their diverse artistic reactions to the suffering of testimonies help to highlight the power with which the unsettled, forgotten, silenced, and now and unexpectedly updated wound of the camp past is reflected in today's attitudes of Ukrainians towards Russians.

Keywords: *wound, trauma, Ukrainian–Russian relations, concentration camp, penal colony*

Введение

Рана, в зависимости от того, в рамках какой научной дисциплины она определяется, интерпретируется как травма или нарушение целостности. Общим для обоих подходов является представление раны как расстройства установленного порядка, ведущего к сбоям или нарушениям, проникающего в глубокие слои памяти, влияющего на настоящее. Лагерная рана будет рассматриваться в данной статье в нескольких аспектах: как физическая рана и результат телесного насилия над теми, кто находится в заключении за свои убеждения. Она также будет рассматриваться как психологическая травма: страдания, вызванные ощущением безнадежности ситуации, в которой находится заключенный. Эти два подхода объединятся в более широкую формулировку проблемы: национальное измерение лагерной раны, которую переживает украинское общество в своих взаимоотношениях с Россией, как в прошлом, так и в настоящем. Нынешняя война, российское нападение 2022 года является свидетельством того, что рана, нанесенная украинцам еще Союзом Советских Социалистических Республик, никак не залечена. Оставленная в забвении, не вылеченная или даже не диагностированная, она гноилась и несла в себе заразу.

События украинско-российских отношений после 1991 года можно сравнить с синусоидой: они колебались между конфронтацией и ограниченным

сотрудничеством [MIRONOWICZ 2012: 45]. Неспособность установить нормальные межгосударственные отношения между двумя странами, как отмечает Тадеуш Анджей Ольшанский, была обусловлена рядом причин, в том числе культурными и историческими связями, а также трудностями, вызванными распадом единой экономической системы [OLSZAŃSKI 2001: 5]. Фоном для этих отношений неизменно оставалось империалистически ориентированное политическое мышление в России. Сразу после распада СССР Москва начала стремиться к максимально тесной интеграции с Украиной, рассматривая этот процесс как условие успеха собственной трансформации и восстановления международного статуса [MARCINIAK 2004: 186]. Однако Украина отказалась от проекта общего будущего с Россией и желает строить свою новую идентичность скорее на основе отрицания связей с Москвой. Русские были шокированы результатами декабрьского референдума о независимости (1991), на котором 92% украинцев проголосовали за полную независимость страны. Независимый путь Киева оказался исключительно трудным¹, но растущее тут нежелание жить по правилам «русского мира» со временем становилось все более очевидным.

Александр Мотыль пишет о глубоком украинском комплексе неполноценности: «На протяжении нескольких сотен лет Украина была колонией, а Россия империей; Украина была провинцией, а Россия метрополией; Украина была деревней, а Россия городом; Украина – пограничьем, Россия – центром. Украина традиционно определяла себя по отношению к России и против нее: Украина была тем, чем не была Россия»² [МОТЫЛ 1992: 99]. Эта модель приобрела новую актуальность после 1991 года, когда Киев начал независимый государственный путь.

Несмотря на то, что Киев нуждался в полной самостоятельности, долгое время экономические соображения играли в пользу Москвы, которая с помощью сырьевых инструментов склоняла соседа к сотрудничеству. Но эти стимулы не выдержали ни испытания временем, ни своеобразной *социальной* проверки. Сменяющие друг друга сцены революционной драмы на Украине в сочетании с навязчивой реставрацией российского империализма усугубили взаимную неприязнь. За кажущимся хаосом украинской трансформации скрывалась необходимость поиска собственного пути развития. Он оказался далек от выбора, который в это же время сделали россияне. А поскольку недоверие не способствует сотрудничеству, взаимодополняемость двух экономик с течением времени также явно уменьшилась³.

Конфликт закулисный (когда Россия вмешивалась в украинские выборы в 2004 и 2010 годах), гибридный (с 2014 года) или в виде открытой военной

¹ Что в полной мере отражено в названии произведения Тадеуша Ольшанского: „Trud Niepodległości” («Усилие независимости») [OLSZAŃSKI 2003].

² Перевод всех цитат, если не указано иначе: Михал Курылович.

³ После 2014 года Украина даже смогла стать зависимой от российской газовой «капельницы», что, впрочем, в немалой степени было связано с тем, что в результате конфликта восточная периферия страны оказалась отрезанной от экономической системы, подчиненной Киеву [MALINOWSKI 2015].



агрессии (с 24 февраля 2022 года) по своей сути пропитывает все, даже самые скрытые обиды. Поэтому Украина начала обнажать рану во взаимоотношениях с Россией. Этому способствовал одновременный рост популярности коммеморативных акций в Центральной и Восточной Европе, разоблачавшей советское и коммунистическое прошлое.

С 2004 года Киев начал более смело напоминать Москве о ране *Голодомора*, история которого замалчивалась на протяжении более полувека советской системой власти, но и после 1991 года неохотно поднималась историческими и политическими кругами в России. В украинской политике памяти это событие однозначно рассматривалось в терминах запланированного Сталиным уничтожения украинцев как нации. После 2013 года спонтанная акция по сносу памятников Ленину (так называемый *Ленинопад*) стала напоминанием о более широком аспекте этой раны: имперском подчинении Украины Россией [ROGOŹA 2023]. Тот факт, что в обоих случаях украинцы действовали в публичном пространстве (снося одни памятники и воздвигая другие), заставил другую сторону ответить.

Возмущение, которое киевская интерпретация истории вызвала в Москве, несомненно, имело несколько причин. Многие россияне почувствовали себя затронутыми украинским «присвоением» страданий, исходя из того, что они сами страдали наравне с другими народами во время сталинского террора. Но главная причина возмущения лежала в разочаровании русскими неудачной политической трансформацией 90-х годов. Провал проекта либеральной демократии в России привел к возрождению популярности имперских идей. Владимир Путин (не только) убедил общество в необходимости реабилитации СССР, но и вернул русским чувство гордости за достижения империи и историческую экспансию российского государства⁴.

Проблема взаимного непонимания усугубилась тем, что значительная часть российских художников последовала имперскому нарративу Кремля, поддерживая тезис об «утраченной» империи и связанный с этим миф о «предательстве» украинцев, отказавшихся от общего с русскими государства. Этот антиукраинский тон, со временем все более заметный в русской культуре, также можно интерпретировать как рану или, скорее, травму и тоску по утраянному величию. Нарочито агрессивный, имперский тон в последнее время вновь актуального стихотворения Иосифа Бродского «На независимость Украины» [BERTELSEN 2015], современная проза Захара Прилепина, воевавшего на стороне сепаратистов в Донбассе [KWIATKOWSKI 2023], или картина Владимира Хотиненко «72 метра», которая, в свое время «залечивала» травму после затопления атомной подводной лодки «Курск» - вот лишь несколько примеров переноса ответственности за потерю империи на Украину. Такой экспорт вины за провал великодержавной идеи рано или поздно должен был привести к неправильной «терапии»: к восстановлению имперского положения

⁴ После прихода к власти Владимира Путина эта тенденция была отмечена российскими историками: А. Миллером [МИЛЛЕР 2009] и Н. Копосовым [КОПОСОВ 2011].



России за счет ее соседа⁵. Нежелание русских отказаться от имперских рамок мышления резко контрастирует со стремлением украинцев разоблачить «великорусское» толкование истории. Переживание украинской культурой прошлого во многом связано с феноменом раны, как многомерного страдания, причиненного этому народу империей. Оно включает в себя и переживание лагерной раны, которая была и остается опытом последующих поколений украинцев и которая служит скрытой или открытой темой творчества.

Иллюзия дезинфекции раны

В 1989 году, за два года до распада СССР, украинский режиссер Юрий Ильенко (укр. Юрій Ілєнко) вступил в оппозиционное Национальное движение Украины за восстановление, после чего вышел из Коммунистической партии. Как вспоминает Ольга Ких-Маслей, Ильенко, объясняя причины своего выхода, указывал на вину коммунистов: «создание бесчеловечного общества, политический террор, геноцид, русификацию и полное разорение Украины» [КИХ-МАСЛЕЙ 2011: 86]. Приближающийся распад Советского Союза стал моментом, когда идиллический образ СССР приобрел свое реальное лицо, а борозды реальности того времени постепенно обнажались. Именно тогда художники начали открыто рассказывать историю украинского плена. Она вызвала огромный интерес, который невозможно было сдержать или нейтрализовать политическими методами сверху. Интерес был тем сильнее, что, как пишет Йоланта Дарчиньска, он усугублялся «усилиями политиков в новых постсоветских государствах и странах бывшего Восточного блока, которые строили свои собственные проекты памяти, вспоминая о насильственном включении в состав Российской империи и Советского Союза» [DARCZYŃSKA 2019: 13].

Одним из первых художников, рассказавших историю упадка Советского Союза и показавших нанесенные им раны, был Ильенко. Он построил контрнарратив доселе прославляемого величия советской империи. Ильенко сосредоточился на отдельных народах, вошедших в состав Союза. В фильме «Лебединое озеро. Зона» (укр. *Лебедине озеро. Зона*) (1989) он показал, как украинцы стали пленниками «в большой зоне СССР» [КИХ-МАСЛЕЙ 2011: 88]. Сценарий фильма был основан на тюремных записках Сергея Параджанова, армянского режиссера, который был арестован в 1973 году и приговорен к пяти годам ГУЛАГа по обвинению в незаконной торговле древностями и в гомосексуальности. Для фильма Ильенко использовал декорацию лагеря в Алчевске под Луганском, где ранее находился автор сценария [ТОФАН 2015]. Картина рассказывает о *зеке*, который за несколько дней до окончания срока сбежал из суровой тюрьмы и спрятался в памятнике, символизирующем серп и молот - эмблемы СССР. Симптоматично, что памятник - как и вся страна - находится

⁵ Александр Эткинд, анализируя повесть Николая Гоголя «Нос», указывает на неспособность России по-партнерски относиться к Украине: как чиновник не может представить себе жизнь без этой части тела (и не может поверить в попытки носа к самостоятельному существованию), так и Россия не может представить себе жизнь без Украины как части своей империи. [Эткинд 2014: 25–26].



в состоянии упадка, полон дыр, напоминающих именно раны. Главный герой, спасаясь от советской *системы*, защищает себя внутри ее символического представления. Это обнажает иллюзорность самого побега. Тюрьма в фильме может быть прочитана непосредственно как обобщающий образ ГУЛАГа и, тем самым, раскрывает живую *лагерную* рану, необходимость говорить о ней или увековечить ее. Можно также прочесть *зону* метафорически: как рану советизации, знакового заключения различных народов, в том числе украинцев, в СССР.

Важно, что главный герой не произносит ни слова: молчание здесь символизирует многие годы запрета на раскрытие информации о лагерной системе в СССР. Обнажая рану, Ильенко также указывает на то, что ее невозможно продезинфицировать и залечить. Он показывает, что на самом деле не существует легкого пути к спасению ни от ГУЛАГа, ни от советской России. Так раскрывается драма советского человека: герой фильма бежит из тюрьмы, а затем снова попадает в нее же. Отчаявшись вновь попасть в тюрьму, он совершает самоубийство – неудачно, так как его спасает переливание крови, но это кровь не чистая, а «зараженная», она от тюремного охранника. Только вторая попытка самоубийства оказывается успешной, но и в то же время символичной. Самоубийство путем перерезания вен оказывается единственным способом "вырваться" из порабощения системой, которую теперь символизирует кровь, перелитая в него, которая льется из его запястий, просачиваясь сквозь тюремные решетки.

Рана в фильме Ильенко вездесуща: она олицетворяет всю систему советской власти, порабощающую отдельных людей и целые народы⁶. Рана – это сам ГУЛАГ, представляющий собой социальную аномалию и искажающий межличностные отношения, заставляющий постоянно причинять себе боль. Наконец, рана в фильме – это как физическое страдание (обмороженные ноги, раны на лице от побоев), так и психическая травма личности – *зeka*. Это и культурная рана: она затрагивает представителей определенной нации, людей определенных политических взглядов, считающихся врагами системы.

Режиссер, как и другие художники того времени, берется за переосмысление собственного прошлого и настоящего. Вместе с другими он вводит мотив раны в культурно-исторический дискурс, закладывая основы современного украинского контрнарратива официальной российской политике памяти [DARCZYŃSKA 2019: 13]. Реконструкции прошлого, проводимые Ильенко и другими художниками, конечно же, считаются антироссийскими. Однако, в условиях постоянного блокирования русскими доступа к архивным свидетельствам прошлого и его идеологизации, художники пытаются заполнить пространство, оставшееся от нанесенных ран: начать говорить о них, чтобы потом иметь возможность их залечить. В своих текстах, направленных на построение новой истории, они указывают на природу страдания (своеобразие

⁶ Картина снята режиссером, живущим в СССР, но она была создана при значительной помощи украинской диаспоры в Канаде. Фильм снят на украинском языке только потому дублирован на русский язык, что подчеркивает проявление прав народов при советской власти, характерное для периода перестройки.



раны), на пострадавшую группу, и на тех, кто несет за это ответственность. Наконец, они хотят, чтобы зрители увидели связь между жертвой и самими собой [ALEXANDER 2004: 13–15]. При этом затрагивается нарушенный или прерванный социально-символический порядок, который неразрывно связан с человеком и его страданиями. Поэтому в данном случае можно говорить об обращении к проблеме «культурной раны» в целом. Важно также отметить, что открытая рана – это не факт сам по себе, а интерпретация, навязчивое возвращение к прошлому, проецируемое на настоящее. Невысказанная, она подобна незалеченной физической ране, которая вызывает гангрену, грозящую ампутацией или даже смертью.

В художественном творчестве рана часто трактуется как незаметное повреждение, а авторский голос свидетельствует о том, что не до конца известно или узнаваемо. Кэти Карут определяет это явление как историю плачущей раны, которая пытается рассказать о реальности или правде, недоступной для других. Эта правда связана с тем, что неизвестно, что невысказано, скрыто, глубоко и незаживает. [CARUTH 1996: 4–5]. Описание раны позволяет показать ее в более широком историческом или политико-социальном контексте и в то же время облегчает аналитическую работу над ней.

Спустя три десятилетия после создания фильма Ильенко, в (казалось бы) полностью изменившейся политической реальности, проблема лагерей как раны в украинско-российских отношениях оказалась удивительно актуальной. Перестроечное разоблачение советского прошлого (примером которого является картина «Лебединое озеро. Зона»), давало надежду на окончательное прощание с традицией ГУЛАГа. Но этот «опыт» стал реальностью для нового поколения художников, преемников Ильенки или Параджанова. *Лагерная* рана в украинско-российских отношениях повторяется, хотя Олег Сенцов и Станислав Асеев, пережившие заключение за противодействие политике России, относятся к ней по-другому.

Скрытая рана

Иногда рана скрывается, оставаясь в частной сфере. Молчание о ране может быть продиктовано тем, что невыносимых травматических событий слова не могут выразить, они неадекватны, недостаточны. В таком случае, вместо того чтобы обнажить рану, сделать ее достоянием всего общества, художник предпочитает восстановить прошлое: нарушенный раной образ мира или собственную идентичность. Так обстоит дело с литературным и кинематографическим творчеством Олега Сенцова, который в 2014 году был приговорен к двадцати годам лишения свободы по обвинению в планировании терактов против российского правительства в Крыму. На самом деле он был одним из многих наказанных за противодействие незаконной и насильственной аннексии части своей страны. Он вышел из колонии в рамках обмена заключенными после пяти лет, благодаря вмешательству Европейского парламента и художественного сообщества. Находясь в лагере, он написал четыре сценария, в том числе



для отмеченного наградами фильма «Носорог» (укр. *Nosorog*), где изобразил влияние травматического опыта взросления в 80-90-е годы прошлого века.

Многие критики ожидали, что после обретения свободы Сенцов начнет рассказывать о своем опыте в литературной форме, но этого не произошло. Конечно, он ведет активную общественную деятельность, участвуя в публичных акциях против российской агрессии. Однако в своем литературном творчестве он возвращается к периоду до заключения, особенно к своей жизни в советское время и в начале 1990-х годов. Этой теме он посвятил, в частности, сборник из одиннадцати автобиографических рассказов под названием «Маркетер» [СЕНЦОВ 2019a], созданный за одиннадцать дней пребывания в колонии «Белый медведь», в Лабитнангах на севере России. Этот сборник является продолжением ранее написанных им рассказов под общим названием «Жизни» (укр. *Жизня*) [СЕНЦОВ 2019b], в которых он описывал проблемы, связанные с крахом советской системы. Именно в этом первом сборнике он упоминает детей, «играющих» в концлагерь. В «Маркетере» Сенцов продолжает тему автобиографических воспоминаний и рассказывает о своей жизни в подростковом возрасте. Интересно, что повествование от первого лица здесь заменено на «отстраненное и всезнающее» повествование от третьего лица. Возможно, это изменение продиктовано необходимостью восстановить субъектность в то время, когда автор подвергался дегуманизации в ГУЛАГе.

Продолжение рассказа позволяет Сенцову показать определенную преемственность. Время невинного детства в «Жизнях», когда автор говорил в основном о себе: время, когда все казалось «смягченным» [ХАЛЬБВАКС 2007: 144], предшествует последующим событиям, увиденным с некоторого расстояния. Автобиографии позволяют говорить о столкновении моделей жизни в советское время: ценностей, семьи и советских традиций. Говоря о *homo sapiens*, Сенцов одновременно диагностирует *homosocius* [BAUMAN 2000: 21] и даже *homo sovieticus* и *post-sovieticus*, возможно, пытаясь таким образом объяснить свое пребывание в ГУЛАГе. Автор не выставляет напоказ свою собственную рану, демонстрируя скорее социальную рану, хотя именно пережитая им, лагерная реальность определяет восприятие произведения.

Кэти Карут предлагает в качестве аналитической категории «двойной нарратив травмы» [CARUTH 1996: 7], в котором сообщение о ране колеблется между повествованием о невыносимости события и повествованием о сложности выживания после него. В случае с прозой Сенцова преобладает первая позиция, которая материализуется в его работах через уход в прошлое и поиск в ней ответов на вопрос, почему была нанесена рана. Несколько иной подход – использование обоих способов повествования о травме – предлагает другой украинский автор, переживший лагерь: Станислав Асеев (укр. Станіслав Асеев).

Открытая рана

Стратегия Асеева отличается от стратегии Сенцова. Писатель и журналист, связанный с Донецком, он остался в городе после 2014 года, чтобы описать жизнь под властью «Донецкой народной республики» (ДНР). Арестованный



сепаратистскими спецслужбами, он провел более двух лет в *Изоляции*, колонии для противников ДНР, расположенной на территории бывшего завода изоляционных материалов. Он не собирался молчать о травматическом опыте своего пребывания в *Изоляции*, которую он сам называет «Донецким Дахау», и вскоре после освобождения (в рамках обмена пленными) подробно описал его в книге «Светлый путь. История одного концлагеря» (укр. «Світлий шлях»: *історія одного концтабору*) [АСЭЭВ 2020; GAJDA, KURYŁOWICZ 2023].

К обнародованию своей раны Асеева подтолкнула его прежняя профессия журналиста. Экстремальный опыт, с которым он столкнулся, отчасти является следствием его прежнего рискованного решения остаться в Донецке и донести до мира реалии жизни за новым «железным занавесом». У Асеева есть и другая мотивация: его товарищи в *Изоляции* ждут от него именно этого. Многие из них возлагают свою единственную надежду – возможно, не столько на исцеление, сколько на привлечение внимания к своей ране – в обнародовании своего опыта. «Журналисты – худшие гниды – объявил он, – но вы должны быть защищены. Нас никто не будет слушать, а вы сможете обо всем рассказать» [ASIEJEW 2022: 135⁷]. Таким образом, память о травме оказывается ключевым элементом, обуславливающим дальнейшие действия по исправлению ситуации, но не гарантирующим их успех. И хотя Асеев настроен на этот счет пессимистично – «Коллективная память порой бывает коварной и иллюзорной: люди легко отказываются от того, что еще вчера поколения берегли в памяти как реликвию» [ASIEJEW 2022: 160], – он не уклоняется от своей задачи, отдавая предпочтение индивидуальной памяти перед коллективной.

Феномен общественного забвения, запечатленный автором «Светлого пути», остается ключевым элементом травмы в украинско-российских отношениях. На это явление указывает также Алексей Миллер, российский историк и исследователь истории Восточной Европы, который характеризует забывание как компонент политики памяти, эквивалентный мемориальным действиям. Два из предложенных им типов забывания – вытеснение и отрицание – особенно близко соответствуют словам Станислава Асеева, а также указывают на незаживающую рану украинско-российских отношений. Общество забывает намеренно, когда не хочет вспоминать конфликтные, болезненные и часто постыдные события прошлого. Однако вытеснение или отрицание каких-либо фактов (ран) не означает их исчезновения. С течением времени прошлое страдание возвращается с удвоенной силой [МИЛЛЕР 2009: 7–8]. Она может проявиться во взрыве «вспоминания», как в случае с сохранением памяти о *Голодоморе* – этот феномен является наиболее эмблематичным национальным опытом, формирующим идентичность украинцев сегодня [КАСЬЯНОВ 2012: 228–232]. Однако непереработанное, неучтенное прошлое может

⁷ Все цитаты из книги приведены на основе польского издания книги: Asiejew S. 2022, *Światłana Droga. Obóz koncentracyjny w Doniecku*, przełożył Marcin Gaczkowski, Wrocław: Wojnowice, перевод с польского языка: Михал Курылович.



возродиться не только в отражениях памяти, но и напрямую, через повторение забытых преступлений и новое нанесение раны.

Этот второй вид раны в удивительно схожих формах и проявлениях повторяется в реальности *Изоляции*. Симптоматично, что сам автор чаще всего называет подобные лагеря «постсоветскими», проводя четкую нить преемственности между павшей в 1991 году империей и ее современными подражателями. Источник сегодняшнего зла – неспособность признать и откреститься от зла прошлых поколений, перешедшая в отрицание фактов. Между смертью Сталина и распадом Советского Союза прошли десятилетия, в течение которых отсутствовала воля к четкому разоблачению тоталитарной машины. Память о ГУЛАГе со временем остыла и была вытеснена повседневным существованием, тем более что после 1953 года власти СССР больше не прибегали к политике репрессий такого масштаба⁸. Уже Александр Солженицын, один из самых известных «разоблачителей» системы ГУЛАГа и шире – системной природы зла в Советском Союзе – сравнил в «Раковом корпусе» окружающую его действительность с опухолью, разъедающей весь организм [СОЛЖЕНИЦЫН 2021]. Эта символическая болезнь – забвение, игнорирование и отрицание ран прошлого. Неизлеченное прошлое с течением времени породило метастазы, о которых сегодня рассказывает Станислав Асеев.

Как и в период наибольшего развития системы ГУЛАГа, центральным элементом раны, нанесенной заключенным *Изоляции*, является парализующий их страх: «Страх занимает особое место в жизни заключенных. Главным образом потому, что это не жизнь вообще, а система - построенная на репрессиях и подавлении личности (...). Здесь ничто не имеет значения, кроме прихоти властей. Если вам удастся ввести людей в круглосуточный ступор, они превращаются в восприимчивую глину, и вы можете лепить их по своему желанию» [ASIEJEV 2022: 36]. пытки – самое очевидное, физическое нанесение ран – также служат усилению этого страха: «Их цель – не только сломать человека физически, но и уничтожить его личность. Поэтому запугивание имеет огромное значение, усиливая физическую боль и унижение» [ASIEJEV 2022: 84]. Асеев не слишком эпатирует описаниями истязаний заключенных, указывая скорее на устрашающий эффект самой угрозы страданий – после недели истязаний человек терял ориентацию и впадал в конвульсивные содрогания при приближении установленного времени пыток, хотя они в итоге уже не наступали [ASIEJEV 2022: 78].

Раны, нанесенные заключенным *Изоляцией*, не заживают еще долго после того, как заключенные покидают лагерь. Освобожденным трудно справиться с обычной жизнью, они не могут найти общий язык с теми, кто не испытал лагерной жизни: «Я не могу понять, как меня могут спросить, что я буду есть на завтрак – после того как меня подключили к электрическим проводам» [ASIEJEV 2022: 152]. Несмотря на непонимание, Асеев не оставляет попыток

⁸ Кристиан Майер назвал этот синдром «холодной памятью» (*cold memory*), в отличие от феномена «горячей памяти» (*hot memory*), сопровождающей воспоминания о нацизме. [МАЙЕР 2002].



запечатлеть и передать свой травматический опыт. Изображение последствий этой раны, нанесенной лагерем, делает его, возможно даже вопреки его собственным намерениям, продолжателем традиции лагерной литературы, скрупулезно фиксирующей процесс распада человеческой психики в ГУЛАГе.

Группа людей, с которыми Станислав Асеев провел более двух лет в *Изоляции*, настолько разнообразна, что трудно найти логическое обоснование их «отбора». Хотя на всех заключенных навешивают ярлык «шпионов» или «врагов народа», многие не могут рационально обосновать причину своего ареста. Даже бывших членов сепаратистских ополчений отправляют в лагерь и обращаются с ними наравне с украинскими военнопленными: «В его родной республике, за которую он воевал, его камера была заполнена водой по щиколотку, а электричество было отключено» [АСИЕВ 2022: 161]. Асеев неоднократно указывает на невозможность рационального объяснения *Изоляции*, места, непонятного даже для преступников, знакомых с советской пенитенциарной системой: «Правила *Изоляции* отражались на психике преступников. Правила их мира здесь не действовали, личность заключенного лежала в руинах: он не понимал, кто он и где, как ему вести себя в месте, форма которого напоминала тюрьму, а содержание – смесь психиатрической и казарменной» [АСИЕВ 2022: 25]. В этом аспекте проза Асеева также соответствует прозе ГУЛАГа. Михаил Геллер в предисловии к тамиздатному изданию «Колымских рассказов» Варлама Шаламова указывает на уникальность советских лагерей, скрытую в их иррациональности: «Колыма – близнец гитлеровских лагерей смерти. Но она и отличается от них... Разница в том, что в нацистских лагерях смерти жертвы знали, за что их убивают... Тот, кто умирал на Колыме и во всех других советских лагерях, умирал недоумевая...» [ГЕЛЛЕР 1978: 8–9].

Удивительно, но у Асеева почти нет прямых ссылок на Россию, хотя сам писатель указал во время авторской встречи, что его книга именно о России⁹. Скрытая за собственными неоимпериалистическими творениями – «Русский мир», «Донецкая народная республика» – Россия оказывается настоящим создателем *Изоляции* и подобных ей лагерей. Об этом свидетельствуют стоящие во дворе завода танки и другая военная техника, предназначенная для обороны сепаратистского государства. Наконец, Россия говорит устами тюремных офицеров, повторяющими подготовленные ранее лозунги о необходимости защиты донецкой «родины» от киевской «хунты», и всячески дегуманизирующими противника.

Раны - непрерывность показаний

При чтении «Светлого пути» можно обнаружить многочисленные, возможно, непреднамеренные, параллели между прозой Асеева и лагерными записками Василия Стуса (укр. Василь Стус), украинского писателя и поэта,

⁹ Встреча «Украинские политзаключенные в российских тюрьмах. Дискуссия вокруг книги Станислава Асеева» (*Ukraińscy więźniowie polityczni w rosyjskich więzieniach. Wokół książki Stanisława Asiejewa*), проведенная авторами данного текста в Кракове, 7 декабря 2022 года.



представителя 1960-х годов. Произведения Василия Стуса, который, как Асеев и упомянутый выше Параджанов, тоже стал политзаключенным, были насмешкой над советской действительностью. Он сравнивал советских граждан с автоматами, манекенами, которые механически, не задумываясь, выполняли задания, играли навязанные им роли [GACZKOWSKI 2020]. К своему литературному призванию он относился как к социальной миссии. Он считал себя не столько поэтом, сколько человеком, который хочет изменить жизнь к лучшему, чутким человеком, солидарным с другими и реагирующим на несправедливость. Своим долгом он считал обнажение индивидуальных и групповых ран в литературе. Аналогичным образом он понимал и свою общественную деятельность. Он возглавил Украинскую общественную группу по выполнению Хельсинкских соглашений, созданную в 1975 году. В задачи группы входила подготовка деклараций и обращений в защиту прав человека. Ее члены были арестованы, а некоторые из них эмигрировали.

Его литературная деятельность и участие в акциях протеста против нарушений прав человека привели к тому, что Стус был дважды осужден и депортирован из страны. Впервые был арестован в январе 1972 года, его обвинили тогда в проведении антигосударственной агитации и поддержании контактов с капиталистическим миром. Приговоренный к пяти годам ГУЛАГа и трем годам ссылки, он отбывал наказание в лагере на территории Автономной Республики Мордовия. Тяжелый физический труд стал причиной многих болезней, но он продолжал писать стихи и посылать их жене, а его товарищи по заключению учили их наизусть. В 1978 году он официально отказался от гражданства СССР. В 1980 году его арестовали во второй раз и обвинили в распространении враждебной литературы. Тогда его приговорили к десяти годам принудительных работ и пяти годам ссылки. Стус умер в ночь с 3 на 4 сентября 1985 года, отбывая очередной дисциплинарный срок в одиночной камере, через несколько дней после объявления голодовки. Высказывались предположения, что он был убит. Поэт умер в день двадцатой годовщины его протеста против арестов украинской интеллигенции во время премьеры фильма Сергея Параджанова «Тени забытых предков» (укр. *Tіні забутих предків*). До конца 1980-х годов его стихи функционировали вне литературного мейнстрима в СССР. В 1989 году его останки были привезены в Киев. Перезахоронение стало поводом для патриотической демонстрации. Считалось, что он был последним украинским политзаключенным.

Стоит отметить, что Стус был одним из представителей украинской ветви поколения «шестидесятников» (укр. *шістдесятники*). К этому диссидентскому движению в Украине принадлежал и Игорь Калинец (укр. Ігор Калинець), арестованный в 1972 году и приговоренный, в частности, к шести годам заключения в исправительно-трудовом лагере с отбыванием наказания в тюрьме. Его жена, также поэт и писательница, Ирина Стасив-Калинец (укр. Ірина Стасів-Калинець), известная своими антисоветскими выступлениями, приговорена к тюремному заключению и ссылке; наконец, герой одного из стихотворений Калинца – Валентин Мороз, который был арестован и



дважды приговорен к заключению: сначала к четырем годам по обвинению в антисоветской агитации, а затем – после публикации его критического по отношению к СССР эссе «Среди снегов» (укр. «Серед снігів») – к четырнадцати годам лагеря на территории Молдавской ССР. Эти художники остались верны своим убеждениям и решили свидетельствовать о своей истории. Они относились к обнажению системных, социальных ран и выявлению собственных травм как к своему долгу. Они понимали это как некое отличие, знак личной свободы и даже как выражение триумфа от того, что им удалось выступить на публике.

Тема поиска своего голоса очень важна для украинских художников. Как отмечает Оксана Забужко, на протяжении десятилетий украинцам приходилось учиться не столько говорить, сколько молчать, чтобы выжить. После освобождения от советского ига они вновь обрели голос. Они смогли рассказать свою собственную историю, заменив ту, что была написана российскими или советскими авторами. Они смогли присоединиться к группе ораторов, к которой принадлежат только победители [ЗАБУЖКО 2020: 208]. После времени, когда раны были скрыты и подвергались самозатягиванию, они обнажили их. Этим жестом они засвидетельствовали правду. Они решили заняться «самиздатом» (укр. *самвидав*), обходя таким образом цензуру. Они превратили свои работы в документ, запись диагноза раны и ее распространения. Они описывали жестокость лагерей, процесс «ломки» и дегуманизации противников системы и экстремальные условия их жизни. Таким образом, они доказывали, что человек не является вечным узником, что, даже находясь в тюрьме, можно оставаться свободным [МОКРУ 1993: 238–239].

Марко Павлишин отмечает, что мир ранних палимпсестов Стуса, написанных во время заключения (1972–77), отражает макрокосм: «Это микрокосм, вписанный в макрокосм, причем микрокосм – это *внутренняя* тюрьма (...), а макрокосм – это Вселенная с ее планетами, звездами и их следами» [PAWŁYSZYN 1996: 84–85]. Рана, нанесенная в микрокосмическом мире, в то же время является раной в макрокосмическом мире. Описывая себя в лагере, Стус подразумевал, что все украинское общество находится в плену у советского режима. Описание внутреннего мира лирического субъекта становилось описанием мира внешнего. И хотя мир, кажется, катится мимо, не интересуясь никакими увечьями, незаживающая маленькая рана будет расти, расширяться и заражать все новые места. Поэт показывает, что рана, очищенная печалью или сиюминутным воспоминанием, продолжает сочиться. Сиюминутное восприятие раны горсткой людей делает ее не видимой, а завуалированной. Только когда рана становится интересной на макроуровне, когда внешние факторы заставляют ее дезинфицировать, она может быть исцелена. Интересно, что его наблюдения спустя годы повторил Асеев, который вспоминал, что его книга не вызвала должного интереса ни в Украине, ни на Западе сразу после того, как была напечатана. Только после 24 февраля 2022 года общественность заинтересовалась тем, что уже десятилетиями переживают те, кто отстаивает свою украинскость. Война и сообщения о ее преступлениях сделали *лагерную* литературу по-новому актуальной и читаемой.



Заклучение

Станислав Асеев завершает свою книгу напоминанием о своих товарищах по плену, все еще находящихся в *Изоляции*: «А мне вспоминается Донецк. Там люди все еще сидят в крошечных клетках. Синяя лампа уже горит. Наверное, им принесли кипяток на ужин...» [ASIEJEW 2022: 167]. Спустя более чем три десятилетия после гибели Василя Стуса и создания картин Ильенко и Параджанова становится все более очевидным, что жертва, которую они принесли и свидетельства, которые они дали, не способствовали заживлению раны или даже вступлению на путь исцеления. Эстетика отсылок к ране может быть разной. Она отмечена, в том числе, временем создания произведения: художественно обрамленное «Лебединое озеро. Зона», которое выпадает на разоблачительный тренд перестройки, использует иные средства выражения, чем фактографически-натуралистический «Светлый путь». Художников отличает также подход к обнажению боли, которую причиняет рана. Скрытость эскапистских мемуаров Олега Сенцова контрастирует с полной открытостью повествования Станислава Асеева. Неизменным, однако, остается постоянство и пульсация раны в отношениях двух народов, раздираемых воспроизведением исторических аналогий.

Российская агрессия 24 февраля вскрыла старые раны и породила первые новые страдания украинцев, символизируемые названиями городов – свидетелей массовых убийств, совершаемых российскими солдатами: Буча, Ирпень (укр. Ірпінь) или Балаклея (укр. Балаклія). В такой момент крайне сложно обсуждать возможные пути возмещения нанесенного ущерба, залечивания ран или восстановления какого-нибудь диалога. Возможно, путь к созданию новых отношений ведет через временную, но полную разлуку. Об этом лаконично говорит Оксана Забужко, для которой «создание новых мостов между Украиной и Россией» возможно только «при наличии признания россиян как группы – не в любви, а, наоборот, в полном невмешательстве в украинские дела» [ЗАБУЖКО 2020: 197–198].

Библиография:

- ALEXANDER, J.C. 2004: *Toward a Theory of Cultural Trauma // Cultural Trauma and Collective Identity*, J. C. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N.J. Smelser, P. Sztompka, Berkeley: University of California Press.
- ASIEJEW, S. 2022: *Świetlana Droga. Obóz koncentracyjny w Doniecku*, przełożył Marcin Gaczkowski, Wrocław-Wojnowice.
- BAUMAN, Z. 2000: *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Warszawa: Sic!
- BERTELTSEN, O. 2015: *Joseph Brodsky's imperial consciousness // Scripta Historica No 21: 263–289*.
- CARUTH, C. 1996: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. London: The John Hopkins University Press.
- DARCZYŃSKA, J. 2019: *Wojny pamięci: historia, polityka i służby specjalne Federacji Rosyjskiej // Przegląd Bezpieczeństwa Wewnętrznego 20: 13–41*.



- GACZKOWSKI M. 2020: Groźny recydywista Wasyl Stus. [w:] *Wesoły cmentarz. Wiersze wybrane z lat 1959–1971*. KEW, Wrocław–Wojnowice, 5-17.
- GAJDA K.A., KURYŁOWICZ M. 2023, Świetlana Droga Stanisława Asiejewa. Recenzja Książki, <https://www.onet.pl/informacje/nowaeuropawschodnia/swietlana-droga-stanislawasiejewa-recenzja-ksiazki/150lzyj,30bc1058> (Дата обращения: 30. 01. 2024).
- KICH-MASŁEJ, O. 2011: Jezioro łabędzie. Zona Jurija Iļjenki jako filmowa metafora upadającego ZSRR // *Rozpad ZSRR i jego konsekwencje dla Europy i świata. Część 2: Wspólnota Niepodległych Państw*. Red. M. Smoleń, M. Lubina. Kraków: Księgarnia Akademicka, 85–92.
- KWIATKOWSKI, M. 2023: Dla Brodskiego i Nawalnego Ukrainiec zawsze był małorosjaninem. <https://klubjagiellonski.pl/2023/01/03/dla-brodskiego-i-nawalnego-ukrainiec-zawsze-byl-malorosjaninem/> (Дата обращения: 30. 01. 2024).
- MAIER, Ch. 2002: Hot Memory... Cold Memory. On the Political Half-Life of Fascist and Communist Memory, „Transit-Virtuelles Forum”, No 22. <https://www.iwm.at/transit-online/hot-memory-cold-memory-on-the-political-half-life-of-fascist-and> (Дата обращения: 30. 01. 2024).
- MALINOWSKI, D. 2015: Gazowy rozwój Ukrainy i Rosji. <https://www.wnp.pl/gazownictwo/gazowy-rozwoj-ukrainy-i-rosji,245659.html> (Дата обращения: 30. 01. 2024).
- MARCINIAK, W. 2004: *Rozgrabione imperium. Upadek Związku Sowieckiego i powstanie Federacji Rosyjskiej*. Kraków: Arcana.
- MIRONOWICZ, E. 2012: *Polityka zagraniczna Ukrainy. 1990–2010*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana.
- MOKRY, W. 1993: *Wasyla Stusa droga do niepodległej Ukrainy*. Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze I.1–2.
- MOTYL, A. 1992: *Dilemmas of Independence: Ukraine after Totalitarianism*. New York: Council on Foreign Relation Press.
- OLSZAŃSKI, T. 2001: Ukraina wobec Rosji: stosunki dwustronne i ich uwarunkowania, „Prace Ośrodka Studiów Wschodnich” № 3.
- OLSZAŃSKI, T. 2003: *Trud niepodległości. Ukraina na przełomie tysiącleci*, Kraków: Instytut Studiów Strategicznych.
- PAWŁYSZYN, M. 1996: Kwadratura koła. Prolegomena do oceny twórczości Wasyla Stusa // *Poezja Wasyla Stusa*, przełożyła: Agnieszka Korniejenko. Kraków: Universitas, 81–93.
- ROGOŻA, J. 2023: Nowa Ukraina – przełom świadomościowy za najwyższą cenę, <https://www.osw.waw.pl/pl/publikacje/komentarze-osw/2023-02-22/nowa-ukraina-przelom-swiadomosciowy-za-najwyzsza-cene> (Дата обращения: 30. 01. 2024).
- АСЭЭВ, С. [ASEEV, S.] 2020: «Світлий шлях»: історія одного концтабору, Львів: Видавництво Старого Лева [Светлый путь. История одного концлагеря, Львов: Издательство Старого Лева] [The Torture Camp on Paradise Street, Lviv: Publishing House Stryi Lev]
- ГЕЛЛЕР, М. [HELLER, M.] 1978: Предисловие // Шаламов, В. Колымские рассказы, London: Overseas Publications Interchange [Introduction // Shalamov, V. Kolyma Tales, London: Overseas Publications Interchange] 5–16.
- ЗАБУЖКО, О. [ZABUŻKO, O.] 2020: *Планета Полин*, Київ, Видавничий дім «Комора», [Планета Польша, Киев: Издательство Комора] [Wormwood Planet, Kyiv: Publishing House „Komora”].
- КАСЬЯНОВ, Г. [KAS’ANOV, G.] 2012: «Национализация» истории в Украине // *Историческая политика в XXI веке*. Ред. Миллер, А., Липман, М., Москва: Новое Литературное Обозрение [„Nationalisation” of history in Ukraine // *Historical policy in the 21st century*, ed. Miller, A., Lipman, M., Moscow: New Literary Review] 217–255.



- КОПОСОВ, Н. [KOPOSOV, N.] 2011, Память строгого режима. История и политика России, Москва: Новое Литературное Обозрение [Memory of strict regime. History and politics of Russia, Moscow: New Literary Review].
- МИЛЛЕР, А. [MILLER, A.] 2009: Россия: власть и история, „Pro et Contra”, № 3–4 (46) [Russia: Power and history, „Pro et Contra”, №. 3-4 (46)] 7-8.
- СЕНЦОВ, О. [SENCOV, O.] 2019a: Маркетер, Львів: Видавництво Старого Лева [Marketer, Lviv: Publishing House Staryi Lev].
- СЕНЦОВ, О. [SENCOV, O.] 2019b: Жизнь, Львів: Видавництво Старого Лева [Жизни, Львов: Издательство Старого Льва] [Lives, Lviv: Publishing House Staryi Lev].
- СОЛЖЕНИЦЫН, А. [SOLŽENICYN, A.] 2021: Раковый корпус, Москва: Издательство АСТ [Cancer Ward, Moscow: Publishing House AST].
- ТОФАН, І. [TOFAN, I.] 2015: Музей в Алчевске – штрихи колючей проволоки в подписи Параджанова. <https://artukraine.com.ua/a/muzej-v-alchevske--shtrikhi-kolyuchey-provoloki-v-podpisi-paradzhanova#.Y9MPSXbMI2w> [Museum in Alchevsk - touches of barbed wire in Parajanov's signature] (Дата обращения: 30. 01. 2024).
- ХАЛЬБВАКС, М. [HAL'VAKS] 2007: Социальные рамки памяти, Москва: Новое издательство [The Social Frameworks of Memory, Moscow: New Publishing House]
- ЭТКИНД, А. [ETKIND, A.] 2014: Внутренняя колонизация. Имперский опыт России, Москва: Новое Литературное Обозрение [Internal colonization. Russia's Imperial Experience, Moscow: New Literary Review].

Кинга Анна ГАЙДА
Институт европейских исследований
Ягеллонский университет
Краков, Польша
Kinga.gajda@uj.edu.pl
ORCID: 0000-0001-6400-4973

Михал КУРЫЛОВИЧ
Институт России и Восточной Европы
Ягеллонский университет
Краков, Польша
Michal.kurylowicz@uj.edu.pl
ORCID: 0000-0002-5041-6683



Венета ЯНКОВА

К НАЧАЛУ ИЗУЧЕНИЯ БОЛГАРСКОГО ЯЗЫКА В ВЕНГРИИ

Towards the beginning of the study of the Bulgarian language in Hungary

Abstract

The article analyzes the handwritten notes from a book in the ELTE library (BOL/ Или-002), which preserves testimonies about the activities of the first Hungarian slavist prof. Asbóth Oszkár (1852 - 1920). The only copy of the „Collection of At. Iliev“ (1889) treasures up unique information about the beginning of academic Bulgarian studies in Hungary and restores lost traces of professional and personal contacts between Hungarian and Bulgarian scientists.

Keywords: *Asbóth Oszkár (1852 - 1920), Bulgarian studies in Hungary*

Изучение болгарского языка в Венгрии имеет долгую историю¹, разнообразные причины и своих современных исследователей [НАДПАЛ 1987; КАТУШ 2015]. Однако начало целенаправленных и систематических исследований, а также академического преподавания болгарского языка в венгерских высших учебных заведениях до сих пор освещено недостаточно. В этом отношении личные свидетельства отдельных исследователей, заложивших основы болгаристики как обобщающего знания о болгарях, их языке, жизни и культуре, крайне редки.

В библиотеке болгарских книг Института славянской и балтийской филологии Университета ELTE (ELTE – Eötvös Loránd Tudományegyetem) в Будапеште хранятся печатные издания и книги, на страницах которых переплетены интересные судьбы и множество вопросов, связывающих нити зари болгаро-венгерских научных отношений. Среди них, с подписью **BOL/Или-002**, находится ценный том. Согласно примечанию на титульном листе, он представляет собой: «Сборник народных преданий, обычаев и т.д., собранных из различных болгарских окрестностей. Заказано Атанасом Т. Илиевым². Первый раздел Народные песни. Книга I. София. Издано и напечатано Г. Стоенчо. Х. Тачева. 1889 г.³» В нем опубликованы и систематизированы обрядовые песни почти из всех уголков болгарской этнической территории, а при воссоздании

¹ Еще в 1856 г. А. Пастори опубликовал на латинском языке «Кратка българска граматика» / «Краткую болгарскую грамматику» [PÁSZTORŰ 2013]. Хорошо известна просветительская деятельность Леопольда Косилкова (1850–1940) среди банатских болгар и др.

² Атанас Трифонов Илиев (1852–1927). Просветитель и литературный деятель, фольклорист [Милетич 1890; Стоилов 1927].

³ Дальше «Сборник Илиева».



словесного материала прослеживается последовательное стремление к точному отражению диалектного многообразия болгарского языка.

Сборник народных творений Ат. Илиева – часть более масштабного авторского проекта, он содержит 325 песен, преимущественно «обрядовых», записанных «с разных болгарских окраин». Подход составителя соответствует научным принципам современной европейской филологической науки, сформулированным и реализованным на практике Иваном Шишмановым⁴: очерчивается обрядовый контекст, в котором существует песня, отражаются имена записывающего, исполнителя и место записи. Языковая специфика диалекта вводится как важнейший критерий классификации и систематизации фольклорного материала. Именно эти особенности «Сборника Илиева» сыграли значительную роль в дальнейшей судьбе рассматриваемого нами экземпляра из библиотеки ELTE и способствовали его причастности к возникновению венгерской болгаристики.

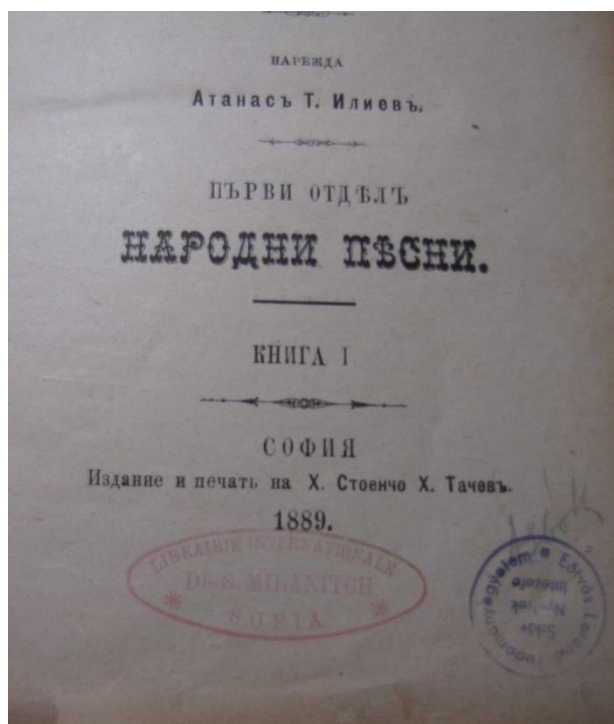
Таким образом, с помощью текстового анализа и сравнительного подхода в следующих строках представлены предварительные замечания к деятельности, которая заслуживает своего дальнейшего продолжения. Они призваны не столько дать исчерпывающие ответы на все поставленные вопросы, сколько прежде всего спровоцировать интерес ученых и исследовательские усилия в очерченном проблемном поле, обозначив идеи и направления будущих исследований.

Рукописные заметки

В начале экземпляра «Сборника Илиева» можно увидеть несколько штампов, представляющих собой следы его перемещения в пространстве: в правом нижнем углу титульного листа – овальный штамп с надписью на французском языке: «*Librairie internationale Dr. S. Milanitch, Sofia*», справа от него – круглая черная печать с надписью: «*Eötvös Loránd Tudományegyetem*», а в середине – «*Szláv Nyelvek Intézet*». На обложке, на передней стороне форзаца, слева, прямоугольная синяя печать гласит: «*Frankl A. könyvkötészete, Budapest, Andrássy-st21*». Кроме того, на страницах самого корпуса книги, например, в правом нижнем углу на стр. 17, а также в других местах, стоит еще одна печать с надписью: „Budapesti M. Kir. Tudomány-Egyetem Bölcsészeti Kara. (Budapesti Magyar Királyi Tudomány-Egyetem)/ „Королевский венгерский университет Будапешта, Факультет гуманитарных наук“, а посередине размещена надпись „Szláv Filológiai Intézet“/“Институт славянской филологии“. Таким образом, экземпляр был куплен в международном книжном магазине в Софии, привезен в Будапешт для переплета, а затем стал частью библиотечного фонда Будапештского университета, предшественника нынешнего университета ELTE.

⁴ Иван Шишманов (1862–1928) – выдающийся болгарский интеллектуал, филолог, университетский преподаватель и политический деятель.





1. Общий вид титульного листа „Сборника Илиева“

Но особенно впечатляющим является сам корпус книги, наполненный многочисленными рукописными заметками, которые требуют особого внимания.

Они относятся как к текстам песен (к отдельным словам, звукам, фразам), так и к редакционным примечаниям к каждой из них. Они более интенсивны в начале «Сборника», выполнены в основном карандашом и гораздо реже чернилами. Скорее всего, они были написаны одним человеком, одним почерком, но в разное время, и это дает основание предполагать, что книга перечитывалась несколько раз. Почерк записок неразборчив, а сложность их расшифровки усиливается слабыми карандашными пометками и беловатым фоном бумаги. Большая часть рукописных заметок написана на кириллице, другая часть – стенографическим письмом (это скорее отдельные слова и даже знаки), заметны также слова на венгерском языке.

Более общий обзор показывает, что рукописные заметки из «Сборника» отражают:

Фонетические и грамматические особенности болгарских диалектов: наличие широкого **ê** (Свѣти Петре), звука **-дж-** (превьрджи); сужение широких гласных (челу–чело); эпентетический **ф** (фсрет мурету – сред); опущение звуков в начале слова (фжна – хвана); звательный падеж имен, различное место ударения и др.

Варианты словообразования: кржштѣне– игране, знане; жвджии – ловджия; баштини си – сестрина си (къща); земитѣ –земете, качете и др.;

Синонимы: кж – как; браино – брат, братко, братче; дивутинкж – животинкж; утрепжт – трепа, убива и др.;

Также отмечены корректировки нумерации стихов в песнях в соответствии с редакционными примечаниями, а также некоторые отмеченные неточности/ошибки. Например, на с. 17 в печатном тексте ошибочно написанное „вѣлѣятж“ отмечено правильной формой и ударением „вилаѣтъ“. Аналогичные случаи встречаются на с. 7, с. 47 и т. д.

Отмечаются и параллелизмы на русском языке: связывание названия Свѣта Петкж- „пятница“; „заснуль! зуснуль“ и т. д.

Поражает четкое указание источников, приводимых для сравнения. Еще в первой песне «Сборника Илиева» отмечено: «с. примечания, стр. б!»». Это можно прочитать как «смотри примечания, с. б!»», что указывает на редакционные примечания. На титульном листе, а также во многих других местах, не совсем читабельным почерком написано: «*Arh XII bg*». Весьма вероятно, что здесь имеется в виду авторитетное славянское издание, выходившее в Вене с 1875 по 1929 год: «*Archiv für Slavische Philologie*». Также на странице 8 в редакционном примечании к стиху 78 «фжрлитѣ», с восклицательным знаком и дополнительным подчеркиванием двумя вертикальными полосами отмечено: «*ПСп⁵ XLIII. 141, Горно Джумалийско*». Также на странице 147, к слову «окрув» из текста песни отмечено: «*П Сп. XLIII 76 Округ (с подчеркиванием) – название на обредовъ хлябъ, който са разменят сгодените [...]*». Это дословная ссылка на пример из статьи Марина Дринова «О болгарском словаре А. Л. Дювернуа» [ДРИНОВ 1893: 76]. Важно отметить, что вертикальной карандашной линией автор примечаний точно рисует и отражает ошибку, допущенную в «Сборнике Илиева» («именен округ») и правильно отмеченную М. Дриновым как «менен округ».

Среди рукописных заметок встречается сокращенное написание *Мил*, дополненное цифрой: Мил 22; Мил 25 и т. д. Его можно прочитать как сокращение от «Милетич» и предположить ссылку на штудию Любомира Милетичао «Сборнике Илиева» [МИЛЕТИЧ 1890]. Другое указание, *Цон V* встречается на с. 8, где над отпечатанным словом «чѣркава» карандашом написано «*Цон V чѣркава*» –возможная ссылка на текст известного слависта, исследователя болгарских диалектов и истории болгарского языка, проф. Б. Цонева (1863–1926). Кроме указанных, среди рукописных заметок встречаются и сокращения, которые труднее идентифицировать и которые требуют более специальных исследовательских усилий.

Первоначальные наблюдения, сделанные к данному моменту, дают основание резюмировать, что рукописные заметки в основном сосредоточены на диалектных вариантах лексем; они богато отражают фонетические, словообразовательные и лексические особенности болгарских диалектов. Кроме того, впечатляют лингвистические интересы и глубокая научная

⁵ „Периодическо списание на Българското книжно дружество“ / Периодический журнал Болгарского литературного общества (Год. I – XXII; 1870–1910).



компетентность автора. Это дает основание предположить, что рукописные заметки из «Сборника Илиева» – работа читателя-специалиста, лингвиста, хорошо знающего болгарский язык и его диалекты и желающего углубить и расширить эти знания.

Нельзя не отметить и его компетентность в области славистики, а также использование ведущих научных изданий своего времени в европейской и болгарской науке. Заметки свидетельствуют о глубокой научной подготовке и научной точности автора: особое значение для него имеет введение дополнительных параллельных ссылок к уже опубликованному, а также указание использованных для этого источников. Использование параллелей из живой речи и фразеологии («*Корáвъ хлБбъ, корáво сърце. На корáво дърво и клинь забива.*») дает основание предположить, что наблюдения над языком песен из «Сборника Илиева» имеют скорее прагматическую, а возможно, и учебную цель и могут послужить практическому освоению болгарского языка. Принадлежность анализируемого экземпляра «Сборника Илиева» к библиотечному фонду Будапештского университета дает основание полагать, что его читатель – университетский преподаватель, филолог и исследователь – славист с особыми интересами к болгарскому языку.

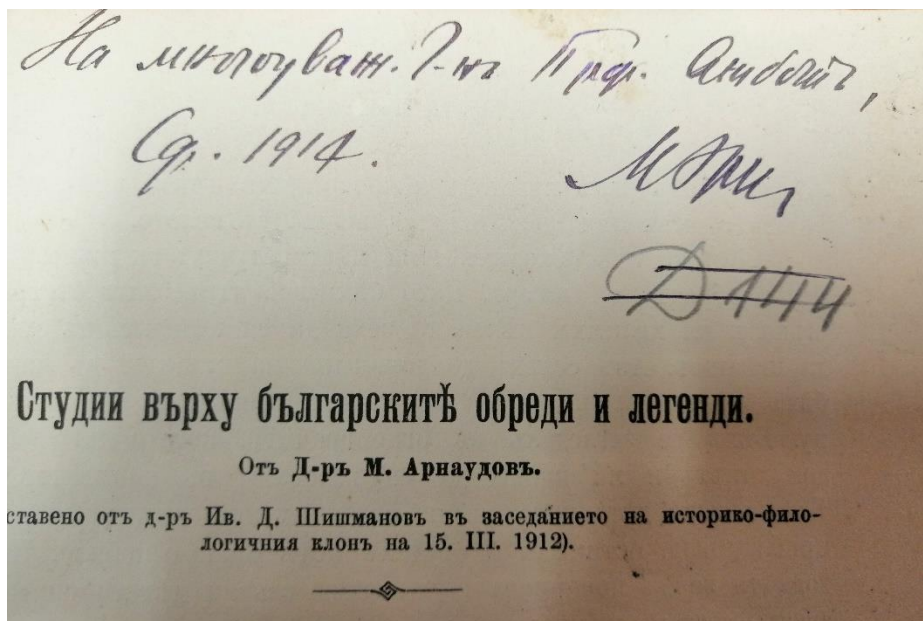
И еще: согласно упомянутым выше источникам (учитывая их неполноту!), в качестве *terminus post quem* большинства рукописных заметок из «Сборника Илиева» можно считать примерно 1893 или 1894 год.⁶ Иначе говоря, потенциальный читатель и страстный исследователь болгарского языка интенсивно работал над копией болгарских обрядовых песен, по всей вероятности, вскоре после 1893 и 1894 годов.

Некоторые ответы

Интересно, кто же этот венгерский ученый-славист и университетский профессор? На первой странице другой книги из библиотеки ELTE, озаглавленной как «Студии върху българските обреди и легенди» (1912), на болгарском языке написано посвящение проф. Ашботу ее автором Михаилом Арнаудовым: «*На многоуважа(ае)мия Г-н Проф. Ашбот, Сф. 1914/ Многоуважаемому господину проф. Ашбот, София, 1914*».

⁶ Archiv Für Slavische Philologie, Band XII (1890); ПСП XLIII – Книга 43, Год. 9 (1893).





2. Рукописное посвящение проф. Ашботу Михаилом Арнаудовым (1914 г.) к его книге „Студии върху българските обреди и легенди“ (1912 г.)

Это посвящение заставило более детально изучить рукописные заметки, где на титульном листе «Сборника Илиева» в правом нижнем углу можно было разобрать незаметную карандашную подпись, выполненную тем же почерком, что и рукописные заметки. В нынешнем состоянии экземпляра часть подписи, точнее, первые три ее буквы, попадают под более позднюю печать, поставленную университетской библиотекой. Кроме того, личная подпись, обычно ставящаяся в начале книги, может быть воспринята как визуальное выражение принадлежности. Таким образом, подпись на титульном листе была поставлена не обычным читателем, а самим владельцем книги.



3. Подпись на титульном листе «Сборника Илиева»

Подпись на титульном листе экземпляра «Сборника Илиева» можно прочитать как «Asbóth». Написание этой фамилии полностью совпадает с сохранившимися автографами профессора университета «Dr. Asbóth Oszkár», хранящимися в протокольной книге Будапештского университета за февраль 1892 г. на стр. 258 [ВКМТ 1892. 02, 258] и в протокольной книге университета за март 1892 г. на стр. 268 [ВКМТ 1892. 03, 268]. Более того, почерк записок соответствует идентифицированным рукописным документам Оскара Ашбота [ВИНАРИ, Н.ТÓТН, 1970: 337, 345]. Можно также добавить наиболее общее описание книг и читательских заметок ученого, данное современными исследователями, согласно которому «они заполнены мелкими буквами/шрифтом, в основном написанными чернилами, иногда со стенографическими комментариями читателя, с глоссами» [KISS 1996: 30].

Так, Оскар Ашбот/Asbóth Oszkár (1852–1920) был преподавателем, профессором Будапештского университета (1892–1919) и заведующим Кафедрой славянских исследований. Он также преподавал в Восточной академии торговли/Keleti Kereskedelmi Akadémia⁷: с 1881 по 1895 год он преподавал немецкий язык, с 1893 года – сербский и болгарский, а с 1899 года – русский [KISS 1996: 32–33]. Сегодня его научная и преподавательская деятельность высоко ценится: он является основателем научной славистики в Венгрии и, в частности, русистики⁸. Будучи первым венгерским славистом с международным признанием, он поддерживал контакты с выдающимися европейскими славистами и лингвистами (В. Ягич, Ян Бодуэн де Куртенэ и др.). С 1893 года доктор

⁷ Восточная торговая академия (1891–1917) сыграла основополагающую роль в формировании научного интереса к Болгарии и болгарам, в том числе к болгарскому языку [ЯНКОВА 2020: 33–34].

⁸ О нем: KISS 1996; Пейковска 2003: 276–302; Пейковска 2005: 203, 208–209, 237. Он написал практическую грамматику русского языка, переведенную на немецкий и финский языки (Gyakorlati orosz nyelvtan Bp. 1888; Kurzerussische Grammatik, Leipzig, 1889). Рукописные документы О. Ашбота хранятся в библиотеке Будапештского университета с сигнатурой H 272/3 (по: КНАПП 2005).

О. Ашбот начал читать лекции по современному болгарскому языку в Восточной академии торговли, что полностью совпадает с хронологией рукописных заметок копии, признанной по свидетельству упомянутых ссылок. Поэтому можно предположить, что университетский преподаватель много работал над «Сборником Илиева» как над источником непосредственного материала для своих лекций и для будущих исследований по болгарскому языку. Обращает на себя внимание тот факт, что оставленные им рукописные заметки отражают его личный исследовательский процесс сбора, систематизации и анализа исходного материала. Ученый особенно доверял «Сборнику Илиева», потому что он отражал тенденции филологического знания в Европе того времени и содержал соответствующие доказательства диалектного разнообразия болгарского языка. Эксперпируя материал из фольклорного сборника, Ашбот извлекает дополнительную информацию из современной филологической периодики и из исследований ведущих болгарских ученых. В рецензии на «Болгарскую грамматику» Густава Вейганта Оскар Ашбот, как известно, ссылается на авторитет таких болгарских ученых, как Б. Цонев, Л. Милетич, Й. Иванов и другие [ASBÓTH 1916–1918: 283]. Кроме того, о его личных отношениях с некоторыми ведущими болгарскими учеными свидетельствует его корреспонденция [Н. ТÓTH 1976]. Сохранившееся письменное наследие О. Ашбота демонстрирует его живой интерес и высокую осведомленность о состоянии болгарской филологической науки в то время. С другой стороны, активизация практически идентичной информации в переписке, в рецензии и в рукописных заметках убедительно подтверждает главную мысль этих строк о том, что их автором был именно венгерский славист.

Иллюстративные детали о его интересах к болгарскому языку и обстоятельствах его работы содержатся в письме О. Ашбота к Ивану Шишманову в феврале 1895 года, написанном на безупречном болгарском языке, в котором он пишет: «*Мне довольно трудно работать с вашим языком здесь, вдали от живого источника, но доброта болгарских ученых так часто облегчала мне эту работу, так что это нелегкое дело наполнено радостью*» [Н. ТÓTH 1976: 251].

К вышесказанному можно добавить некоторые менее известные аспекты деятельности О. Ашбота как университетского преподавателя и предтечи венгерской болгаристики. Согласно Ежегоднику Восточной академии торговли за 1897 год, Ашбот преподавал болгарский язык два часа в неделю на основе немецко-болгарской грамматики Франтишека Вымазала [VYMAZAL 1886], а в качестве дополнительного чтения использовал „Olvasókönyvül szolgált az Ivanovnak a népiskola IV“ [ККА 1897, 31–32.]. Для студентов Восточной академии торговли в Будапеште он составил сборник текстов для чтения «Hangsúlyozott szerb és bolgár olvasmányok» / «Сръбски и български четива с ударения».⁹ Здесь болгарский язык представлен рассказом К. Величкова [KISS 1996: 135–136]. Во время Первой мировой войны О. Ашбот намеревался опубликовать

⁹ ASBÓTH, O. Hangsúlyozott szerb és bolgár olvasmányok. I. Српски текстови. II. Един български разказъ/. Вр., év nélkül (по: KISS 1996: 169).



болгарскую грамматику, но она осталась «под печатью» / «sajtó alatt» [ASVÓTH 1916], поскольку, как он сам писал, «опубликовать нечто подобное в военное время кажется невозможным...» [ASVÓTH 1916-1918: 283–284].¹⁰

И если мы вернемся к началу этой работы, то зададимся вопросом, как «Сборник Илиева» попал из Международного книжного магазина Миланича в Софии в руки первого венгерского слависта, а затем на полку болгарской библиотеки в ELTE? Известно, что будучи преподавателем Королевской академии торговли, Ашбот неоднократно посещал Болгарию и, возможно, сам доставил издание; не исключено также, что это произошло при содействии болгарских ученых, о чем свидетельствует его переписка [Н. ТÓTH 1976]. Также весьма вероятно, что Адольф Штраус, его коллега и преподаватель Восточной академии торговли, активно путешествовал по Болгарии в конце 1880-х годов, а в 1890 году передал в печать двухтомник «Bolgár népköltési gyűjtemény»/«Болгарская народная поэзия» [STRAUSZ 1892]. Когда в 1937 году в Будапештском университете был основан Институт славянской филологии (Szláv Filológiai Intézet), в 1939 году венгерское правительство приобрело для его нужд ценные славянские книги из личной библиотеки профессора Оскара Ашбота [KISS 1996: 30]. Таким образом, личное имущество первого венгерского слависта стало общедоступным в качестве составляющего университетского книжного собрания.

В заключение

Как было отмечено в самом начале этой статьи, путешествие в тайны, окружающие «Сборник Илиева», требует продолжения и более конкретного исследовательского внимания. Согласно основному тезису, экземпляр из библиотеки ELTE содержит уникальные рукописные свидетельства деятельности первого венгерского слависта и болгариста, проф. Оскара Ашбота. Несомненно, единственный экземпляр «Сборника» хранит уникальную информацию о рукописном наследии выдающегося венгерского и европейского слависта и о творческом процессе исследователя. Удивителен тот факт, что этот том из библиотеки болгарских книг восстанавливает утраченные следы как расцвета академической болгаристики в Венгрии, так и продолжающихся профессиональных и личных контактов между венгерскими и болгарскими учеными.

Библиография

Дринов, М. [DRINOV, M.] 1893: За българския речник на А. Л. Дювернуа. // Периодическо списание на Българското книжовно дружество в Средец. [About the Bulgarian dictionary of A.L. Djuvernua. // Periodičesko spisaniena Bălgarskoto knižovno družestvo v Sredec] 1893/ 43: 49–96.

¹⁰ Цитата заимствована из критического исследования О. Ашбота о грамматике болгарского языка Густава Вейганда (1917), которая свидетельствует о глубоком понимании болгарского языка.



- ИЛИЕВ, Ат. [ILIEV, At.] 1889: Сборник от народни умотворения, обичаи и др., Книга I. София: Х. Стоенчо. Х. Тачев [Collection of folk thoughts, customs, etc., Book I. Sofia: H. Stoenčo. H. Tačev].
- КАТУШ, Е. [KATUS, E.] 2015: История на Българската филология в университета „Лоранд Йотвъош” в Будапеща. // Дудаш, М., Менхарт, Кр., Няголова, Н. Научни перспективи на съвременната българистика. [History of Bulgarian Philology at the Eötvös Loránd University in Budapest. // Dudas, M., Menyhárt Kr., Njagolova, N. Naučni perspektivina sãvremennata bãlgaristika. Budapest: Bolgár Kulturális Fórum, ELTE, BTK] 326–331.
- МИЛЕТИЧ, Л. [MILETIČ, L.] 1889: Илиев, Ат. Сборник от народни умотворения, обичаи и др. Книга I., София, 1889. // Сборник за народни умотворения, наука и книжнина. Т. 2 [Iliev, At. Collection of folk thoughts, customs, etc. Book I., Sofia //Sbornik za narodni umotvorenija, nauka i knižnina. T. 2] 199–227.
- НАДПАЛ, Т. [NAGYPÁL, T.] 1987: Развитие и състояние на специалността “Български език и литература” в Будапещенския университет. // *Bulgarisztika Budapest*. Будапеща: ELTE [Development and status of the specialty "Bulgarian language and literature" at the University of Budapest. // *Bulgarisztika Budapest*. Budapest: ELTE] 49–59.
- ПЕЙКОВСКА, П. (съст.) [PEJKOVSKA, P.] 2003: Унгарски учени за България. XIX в. - средата на XX в. София: Отечество – София [Hungarian scientists for Bulgaria. 19th century - mid 20th century. Sofia: Otečestvo - Sofia].
- ПЕЙКОВСКА, П. [PEJKOVSKA, P.] 2005: Българо-унгарски научни взаимоотношения. (XIX – средата на XX в.). София: Марин Дринов [Bulgarian-Hungarian scientific relations. (XIX - mid-XX centuries). Sofia: Marin Drinov].
- СТОИЛОВ, А. П. [STOILOV, A.] 1927: Атанас Т. Илиев (1852–1927). // *Македония*, 21 февруари [Atanas T. Iliev (1852–1927). // *Makedonija*, February 21] № 109.
- ЯНКОВА, В. [JANKOVA, V.] 2020: Преводачи на култури. (Унгарски свидетелства за Североизточна България от XX в.). София: Парадигма [Translators of cultures. (Hungarian evidence about Northeastern Bulgaria of XX c.). Sofia: Paradigma].
- ASBÓTH, O. 1916: *Bolgár nyelvtan*. Budapest: Rényi kiadása. (sajtó alatt) [Bulgarian grammar. Budapest: Rényi edition. (in press)].
- ASBÓTH, O. 1916–1918: Gustav Veigand: *Bulgarische Grammatik*, 2. vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig 1917. // *Nyelvtudomány* [Bulgarian Grammar, 2nd enlarged and improved edition. Leipzig 1917 // *Nyelvtudomány*], 6: 283–329.
- ASBÓTH, O. (without date): *Hangsúlyozott szerb és bolgár olvasmányok*. I. Српски текстови. II. Един български разказъ. [Emphasized Serbian and Bulgarian readings] Budapest.
- VIHARI, J. 1964: Asboth Oskár néhány nyelvészeti megjegyzése [Some linguistic comments of Oskár Asboth]. // *Acta Academiae Paedagogicae Agriensis*. 2: 655–664.
- VIHARI, J., H. TÓTH, I. 1970: Asboth Oskár oroszul írt levelei (Adalékok a Magyar–orosz tudományos kapcsolatok történetéhez). Eger: Az Egri Ho Si Minh Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei [Oskar Asboth's letters written in Russian (Additions to the history of Hungarian-Russian academic relations). Eger: Scientific Publications of the Ho Shi Minh Teacher Training College of Eger], 8: 327–355.



- BKMT 1892. 02: Budapesti Királyi Magyar Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának ülési, 1892. február 25. VI. rendes ülés [Meetings of the Faculty of Humanities of the Royal Hungarian University of Budapest, 25 February 1892. VI. ordinary meeting]. https://adatbazisokonline.mnl.gov.hu/pdfview2?file=static/documents/FELOK/EgyetemiJegyzokonyvek_ELTE/ELTE_BTK_KARI_1889-1892_1892_02_25__6_re (Дата обращения: 10. 10. 2023)
- BKMT 1892. 03: Budapesti Királyi Magyar Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának ülési. 1892. március 24. VII. rendes ülés [Meetings of the Faculty of Humanities of the Royal Hungarian University of Budapest. 24 March 1892.]. https://adatbazisokonline.mnl.gov.hu/pdfview2?file=static/documents/FELOK/EgyetemiJegyzokonyvek_ELTE/ELTE_BTK_KARI_1889-1892_1892_03_24__7 (Дата обращения: 10. 10. 2023)
- H. TÓTH, I. 1976: Asbóth Oszkár kapcsolata bolgár nyelvészekkel. // Magyar Nyelv [Oszkár Asbóth's relationship with Bulgarian linguists. // Hungarian Language], 72/2: 250–252.
- ККА 1897: Keleti Kereskedelmi Akadémia [Eastern Academy of Commerce.]. Budapest.
- KNAPP, É. 2005: Catalogus librorum manuscriptorum Bibliothecae Universitatis scientiarum Budapestinensis. Pótkötet III. Budapest: Egyetemi könyvtár [Supplementary volume III. Budapest: University library]. <http://real.mtak.hu/22339/1/151catlib3.pdf> (Дата обращения: 10. 10. 2023)
- PÁSZTORY A. 2013: BREVIS GRAMMATICA BULGARICA von Andreas Pásztor Herausgegeben von K. Kostov und Kl. Steinke mit einem Nachwort von Sigrun Comati [BREVIS GRAMMATICA BULGARICA by Andreas Pásztor Edited by K. Kostov and Kl. Steinke with an afterword by Sigrun Comati] München– Berlin – Washington, D.C.
- VYMAZAL, Fr. 1886: Die Kunst die Bulgarische Sprache leicht und schnell zu erlernen. 2 Auflage. Wien – Pest – Leipzig [The art of learning the Bulgarian language quickly and easily. 2 edition. Vienna - Pest - Leipzig].
- STRAUSZ, A. 1892: Bolgár népköltési gyűjtemény. A bolgár előszót írta: Sismanov D. Iván. I–II. kötet. Budapest: Révai Testvérek [Bulgarian folklore collection. Bulgarian foreword by: D. Ivan Sismanov. Sismanov D., Bulgarian Bulgarian writer. Budapest: Révai Brothers].

Венета ЯНКОВА
Filozofska fakulteta, Oddelek za slavistiko
Univerza v Ljubljani, Ljubljana, Slovenija
Veneta.Yankova@ff.uni-lj.si
ORCID: 0000-0002-2635-9885



Imre SZÍJÁRTÓ

**HUNGARIAN–SOUTH SLAVIC FILM RELATIONS:
AN INTRODUCTION**

**Венгеро-южнославянские связи в области киноискусства
Введение**

Аннотация

Настоящая статья является частью более крупной работы, посвященной венгеро-южнославянским киноотношениям, введением к этой еще незавершенной работе. После изложения теоретических и концептуальных соображений в статье делается попытка интерпретации и таких понятий, как национальное и транснациональное кино, а также обозначены типы венгеро-словенских, венгеро-хорватских и венгеро-сербских киноотношений. Значит, из южнославянского сообщества мы выделяем словенскую, хорватскую и сербскую культуру, в частности, культуру кино. В статье упоминается положение киноискусства в Боснии и Герцеговине, в Болгарии, в Северной Македонии, а также говорится о венгерских аспектах фильмов этих стран, но основной акцент делается на кинокультуре трех граничащих с Венгрией стран.

Ключевые слова: венгерская кинокомпаративистика, словенская кинокомпаративистика, хорватская кинокомпаративистика, сербская кинокомпаративистика

This study is an introduction to a larger work on Hungarian and South Slavic film relations. After reviewing theoretical and conceptual considerations, the paper attempts to interpret the concepts of national film and transnational film, and it also outlines the types of Hungarian–Slovenian, Hungarian–Croatian, and Hungarian–Serbian film relations. Thus, of the Southern Slavic communities, the study focuses on Slovenian, Croatian, and Serbian cultures and film. Films from Bosnia and Herzegovina, Bulgaria, and Northern Macedonia, and their Hungarian aspects will also be referenced, but the primary target is the film culture of the three countries neighbouring Hungary.

Relations constitute a comprehensive concept, and the meaning cannot be fully captured. The best that can be done is to record the nature of the relational system of each culture and to clarify the point of view in each chapter and in each discussion of each type of relationship. The discussion will therefore become a mosaic because, on the one hand, one aspect of the contacts will be highlighted in each chapter; on the other hand, from the point of view of the impact, it is justified to separate the Hungarian–South Slavic vs. the South Slavic–Hungarian directions, even if this necessitates complex interrelations. However, the selection of a single element of these relations may only be a necessary consequence of the self-limitation imposed by the method since we will often see examples of multiple identities, in-betweenness, multifaceted national, linguistic, and territorial ties among the authors, and it is precisely these cultural interconnections that characterise the region under study.



In the literature, parallelism and interaction are the most common terms, so it is worth building on these terms to discuss the rich material available. However, the connections are not systematic, and they do not form a series, and this also applies to literary connections that have developed over the centuries. These connections are isolated, occasional, but by no means random and meaningless, and in spite of being fragmented as a whole, they give an accurate account of the nature of the cultures living side by side: each culture individually and the region as a whole. In general, the influences that can be directly detected and proven are fewer in the material; instead, there are similarities and a variety of features mostly determined by genetic or geographical factors. Connections, overlaps, and parallels will emerge in this way, the causes of which are less visible, but whose results may be clearer. The relationships between authors and films are not expressions of certain regularities but merely the statement of a general and unspecified fact, as István Fried has argued in several works on comparative literary history. István Fried associates the idea of dialogue with all this: “It is perhaps a matter of the fact that during the confrontation of different literary lines of development, not only similarities and differences emerge but, above all, 'national literatures' (or national literary phenomena) that are perceived as structures closed from one another can enter into a dialogical relationship with one another” [FRIED 1998: 9]. The notion of dialogue should be expanded here and in the future towards cultural polyphony, crossing boundaries, transitions, and interferences as it appears in the title of this quoted essay. In this sense, the long-debated horizon of the study of contact can be replaced by the approach of regional comparative literature, complemented by aspects of imagology – the latter being mainly present in the chapters that examine the presence of Hungarian elements in the films of neighbouring countries and summarise Slovenian, Croatian, and Serbian references in Hungarian films. The traces of contact, however, should be viewed in the light of typological contexts since these contexts show the nature and the benefits of the contacts. However, the picture will not be complete because the sheer volume of film material makes this impossible, and also because most Slovenian, Croatian, and Serbian films have no connections to Hungarian films and vice versa. Below, therefore, I will not be juxtaposing four parallel national film histories since only a small segment of Slovenian, Croatian, and Serbian film history is visible from the perspective of Hungarian film history; just as the film corpus of the three South Slavic nations contains limited Hungarian traces and references.

As mentioned before, the creators of the national film productions under study did not necessarily learn from each other but, rather, the similar phenomena emerged as a result of similar circumstances. The four national film productions do not create natural unity in this form, but centuries of geographical closeness and coexistence of the nations and cultures have created networks; thus, one of the main aims of this publication is to examine these networks. Therefore, some chapters do not provide a synoptic view of the four countries. That is because certain relations do appear in the films of one country and another, and this creates a two-way interaction with two participants. This is worth tracking even if the traditional view of an analysis based on two countries or national cultures is considered to be outdated in the literature.



With regard to the geographical area under study, it is worth noting that the very nature of the multiple layers of relationships makes it difficult to avoid the danger of arbitrary mapping, i.e. the element of artificial separation and segregation is inherent in any mode of negotiation. Therefore, below, the quadrilateral area of Hungarian, Slovenian, Croatian and Serbian cultures will be considered for investigation. The study will take a close look at the four countries' and four languages' system of relations and networks of cultural creations and their authors. This discussion can hopefully help better understand the four film cultures, which can contribute to a more nuanced understanding of the nature of the four national film cultures and the region itself.

It also seems true, however, that Slovenian–Croatian–Serbian bilateral and regional networks are stronger than those linking all three filmmaking communities to Hungary since they go back to closer forms of coexistence and are founded and supported by their linguistic proximity, as Roman Jakobson states: “The similarity of the Slavic languages greatly facilitates the development of linguistic and, consequently, cultural interactions, i.e. research, translation and adoption. The emergence of hybrid cultures has played a major role in the history of Slavic languages and literatures, both at the level of society and the individual” [ЯКОБСОН 1987: 62].

At the same time, it is worth looking at connections in terms of the dynamics of collaboration and opposition. In one of his studies, István Ladányi talks about how these cultures, on the one hand, are close to each other and live symbiotically, and, on the other hand, they define themselves as the opposition of each other [LADÁNYI 2014: 170]. Therefore, studies talk about points of intersection of cultures and sections where not only cooperation but also rivalry and even hostility play a role.

There is one more factor that determines intercultural contacts beyond geographical proximity and community, and that is the presence of national minorities on both sides of the borders: ethnic Hungarians in Prekmurje, Croatia, and Vojvodina, ethnic Slovenes in Porabje, and ethnic Croatian and Serbian communities living in Hungary. However, the situation of ethnic Hungarians living along the borders or in the diaspora in the three neighbouring countries presents a different picture in terms of their geographical location, their proportion in relation to the majority societies, and their sociological characteristics. From this point of view, the orientation and presence of Serbian filmmakers in Vojvodina is particularly interesting, as it links the film scene of Vojvodina, which is already characterised by lively cultural ties, to Serbian film culture.

Therefore, if we go beyond majority–majority contacts across national borders and take into account the majority–minority factor and regionally emerging contacts, a new dimension of contacts can be outlined: the relations defined, mediated, and represented by minority communities in the countries under discussion will particularly be important. Cultural contacts can thus be transnational and linguistic as well as regional. It is also worth placing national minorities in neighbouring countries in another context, namely, the centre–periphery axis. The characteristics of this contextual system are examined in the chapter on Slovenian films that focus on the Prekmurje region.

Film history or film theory naturally uses comparative aspects, since the parallel observation of phenomena is one of the basic operations of film analysis. However,



systematic comparative film studies are lacking, and the literature on the parallel discussion of Eastern and Central and Eastern European film cultures is scarce. One of the first attempts is contributed by Péter Gerencsér who expresses the need for comparison within the framework of an analysis of the transnational features of Slovak cinema. His view is in line with what this study will try to argue: “The field of film comparative literature can draw in many ways on the existing theory and practice of literary history research” [GERENCSÉR 2017: 37]. Péter Gerencsér uses the term In-Between Europe in this study.

The problem of national cinema

In one chapter of his eight-part article *A critique of 'pure film' in contemporary official Serbian film production: The chronic problems of Serbian film*, Miroslav Bata Petrović, the well-known analyst and documentary filmmaker writes the following: “Every contemporary national cinematography must first of all explain its own national characteristics: its history, culture, spirituality, mythology, legends, traditions and, in general, its moral values. It must do so with a high aesthetic quality, forged in a purifying fire of poetic quality and a wide range of authorial signatures and sensibilities” [PETROVIĆ 2013]. In his interpretation of the concept of national cinema, the author draws a sharp distinction between national cinema and the film industry. He claims that the latter has nothing to do with national spirit and national character; moreover, there is no such thing as a film industry in Serbia. According to Petrović, the idea, concept, and practice of national cinema is free from market conditions, and in this sense, its task is to serve national culture. The author lists the components necessary for the functioning of national cinematography – not those necessary for a so-called small country, not even those sufficient for its mere existence, but those that in principle and in general represent a country's cinematographic life. Production base, a statutory system of subsidies, domestic and foreign distribution, a network of exhibitions; well, none of these exist here, says the author. All of this points to the instability of the concept of national cinema, even if we consider that the author's words are too radical and perhaps his thinking may be extreme. However, his point is worth taking further: three factors should be taken into account when defining the concept of national filmmaking: the country's own production base, its legislation for filmmaking, and its distribution network.

A quote from Susan Hayward: “Without wishing to be exhaustive, we can conceptually distinguish seven typologies to describe the national character of a film art” [HAYWARD 2001: 20]. The following is a list of what Hayward calls typologies, and what we call the components of a national film.

The first and last components will be discussed in less detail below, as they emphasise the specificity of a national film, and this study will focus on the links between national film cultures. These components are “narratives” and “film as a representation of the myths of the nation and the national myth”.

The second typology (“genres”) will be mentioned in part, as Hayward is talking about the types of films that are typical of the film offerings of each nation. These genres or film types, which play a leading role in a national film production, can



indeed define the character of a given film production, and their comparison can lead to typological conclusions.

“Codes and conventions” refers partly to content outside the film and partly to content within the film. The extra-filmic aspects concern the production, the making of the film, but also the legal aspects that shape the final product. These will be discussed, not necessarily in the context of how they influence the image of the film, but rather how they define the concept of national film – it is the differences between countries that will be fascinating when examining legislation for filmmaking.

The “codes” within the film refer to the specific cultural heritage traits, the visual representations of the nation. It is about representations that show the characteristics of the country in the film; for example, the presence of mountains in Slovenian films, the Muslim or Orthodox environment, or the importance of the Hungarian language in certain Slovenian or Serbian films.

The fourth, called “the language and morphology of gestures”, also focuses on factors within the film. It refers to the gestures, the emphasis, the mannerisms, and the postures of film actors, i.e. the means of non-verbal communication. According to the author, these are deeply rooted in national cultures, but they should be treated with caution because overemphasizing them can lead to a flat national characterology.

The “film star as a symbol” aspect is based on the recognition that the star is an expression of national characteristics. There is a double connection: on the one hand, the star expresses the aspirations of the community; on the other hand, the audience sees in the actor the qualities that they have or lack.

The question of centre and periphery (the sixth factor highlighted by the author) is discussed in a context that is different from the cited source, where the focus is on the relationship between the USA and national film productions, while this study is discussing a different context: the relationship between Slovenia and the Moravian region and partly Serbia and Vojvodina [cf. HAYWARD 2001: 20–28].

Nationality, as defined above, is present at all levels of film culture, affecting the form of films, the subject matter, the plots, the staff, the institutional system of production and release, the distribution, the reception, and related issues, i.e. factors both inside and outside the film. Literary history and comparative literature have produced a number of results on the national character of any branch of culture. The basic starting point of these sources is that the idea of the nation was the driving force behind the revival of intellectual life during the era of the Enlightenment and Romanticism. This is true even if the concept and idea of “the nation” were at times used to murderous ends: it is the painful experience of the region that the national metanarrative needs the Other as its antithesis.

Almost all sources, however, argue that national readings are inadequate because it is easy to see the multiple cultural embeddedness of the works of art, the authors, the worlds they represent, and ultimately the recipients. For example, in one of his works, István Fried uses the term “transnationality of self-identity” in relation to operetta composers, i.e. in the context of music and cultural history, when examining the identity constructions of their authors [FRIED 2014: 151]. The networks created by these works are essentially called *texts* in the literature – alongside the terms



“Monarchy–text” or “Galicia–text”, which have taken root in the literature, we can create the concept of “Hungarian–Slavic film text” as an interpretative auxiliary term, even if the vocabulary in this form creates a less solid and outlined framework.

The existing and narrow nature of national frameworks is summed up by a writer of American origin who has lived in Slovenia for several years: “Pure national categories, which are in any case relatively recent phenomena, have long been flawed, because we have always been more mixed, more hybrid, than we have admitted. Yet everything is organised on a national level, from sport to commerce to literature” [DEBELJAK 2022: 101].

Transnational phenomena will be considered on a national basis, since variance, deviation, transition, and blending can be understood from this self-image, and all this offers to explore polyphony, linguistic transgression, and the space of cultural interaction. Our concept of the cinematic field must be dynamic and open in order to be able to follow accentual phenomena, alternative and hyphenated identities, and mixed cultural phenomena in their colourfulness. At the same time, the literature stresses that the national and the transnational are not placed in opposition.

The transnational film

The transnational approach thus takes the national film as a starting point, but also expands beyond it [cf. EZRA and ROWDEN 2006: 4]. The intertwining of cultures is also clearly visible in a historical perspective. In his study titled *Transculturality: The puzzling form of cultures today*, Wolfgang Welsch has a chapter called “Transculturality – already in history”. In the last paragraph, he writes the following: “For someone who knows their European history – and art history in particular – this historical transculturality is evident. Styles developed across the countries and nations and many artists created their best works far from home. The cultural trends were largely European and shaped a network linking the states” [WELSCH: 1999]. The fascination with mixing and crossing borders that Welsch mentions is therefore not new, and the volumes on the history of relations cited above and discussed below present it in a way that is consistent with Welsch.

It is important to note that there is a constant multidirectional movement between the national and the transcultural: the national idea constantly receives momentum, while elements of the quest for integration are also present. It is interesting to observe this in the countries that changed their regimes, as well as in the countries that pursued controversial and contentious but successful integration policies after the break-up of Yugoslavia, such as Slovenia. Another example is Hungary and then Croatia joining the EU, also the introduction of the euro in Slovenia and Croatia, and the NATO membership of several countries in the region, but also the doubts and counter-arguments that accompanied all these processes.

All countries in the region are relatively small in terms of population and area. It is worth citing two ideas from László Sziklay's study called “Special aspects of the comparative study of Central and Eastern European literatures”. According to him, “the typological comparison of literary and artistic phenomena should not be limited to the 'great' literatures” [SZIKLAY 1987: 45]. Although Hungarian–South Slavic relations are



limited to small film productions, I believe that there is nothing more important than the small elements and what binds these nations together, such as living in the same region. We will see that microregions play a major role in the examination of film material.

In addition, “among the peoples listed [i.e. the Hungarian, Polish, Czech, Slovak, Serbian, Croatian, Slovenian, Romanian and Ukrainian] there is not a single nation that does not live in a state directly next to another or does not coexist with each other in the same state, symbiotically” [SZIKLAY 1987: 50]. Since the study was written, Czechoslovakia, Yugoslavia and the Soviet Union have disintegrated as states, but cultures still bear the traces of the community they shared in the past, and new forms of collaboration have emerged.

At this point we can recall the concept of world literature created by Goethe in 1827: the concept of world literature is linked to the need of the so-called small peoples to contribute their own achievements to universal culture. Eckermann recalls the thoughts of his conversation partner, the great poet as follows: “National literature does not matter much nowadays, it is the age of world literature.” Also, the following are the notes of the day in which Goethe speaks of a Chinese novel: “People think, act, and feel in the same way as we do, and very soon we feel that they are like us, only that everything is done more clearly, more orderly, and more virtuously” [ECKERMANN 1989: 258 and 259]. From the concept of world literature, the introduction of the handbook with a similar title takes us in one step to transnationality: “The slogan of world literature is the literary intermediateness that links national literatures” [Pál 2005: 18]. World literature, and of course universal cinema, is thus first and foremost a process of communication, an intellectual space in which cross-cultural transitions take place. National film productions hardly exist in isolation, which is perhaps even more striking in the case of film than in the case of literature. However, the term world cinema has perhaps not taken root as a concept because film is seen as a transnational phenomenon in itself. In relation to the inherently international character of film as a form of expression, this study aims to only make one point here: transnational practices have been encouraged by international forms of support that have favoured co-productions (the controversial results of co-productions are discussed in several chapters).

Types of relations between film productions

In the following, some concepts from Dionýz Ďurišin's book *Comparative literary research* will be used as a basis for our film comparative study system. There will be some gaps, but it is precisely the examples and gaps that provide the map of Hungarian–South Slavic relations.

Ďurišin's book basically takes two steps: on the one hand, it provides a systematic overview of the types of relations, and on the other hand, it offers methodological suggestions on how to detect and interpret similar, parallel, related or deviant and different phenomena and trends. This can provide a foundation for a comprehensive approach, on the basis of which typological conclusions can be drawn about the characteristics of the four investigated film productions.



With regard to the two main types of relations, the author says: “we must distinguish between literary similarities determined by genetic (contact-based) relations and literary similarities (analogies) induced by typological relations” [ĐURIŠIN 1977: 58]. “While genetic or contact focused research is concerned with the study of different forms of literary reception, typological research is concerned with the study of literary analogies (parallels) or dissimilarities”; the latter ones “refer to relations of a much looser, non-genetic nature, not determined by direct contacts” (123), i.e. they do not assume direct effects between authors and pieces. As discussed above, most of the Hungarian–South Slavic film relations will be of the latter kind, i.e. direct, primary relations between films will be less frequent. Analogies primarily shed light on the common features and regularities of the phenomena being compared, while differences reveal particularly specific features, national and individual characteristics – by this logic we can get closer not only to national characteristics but also to the systematic nature of differences. Typological correlations are linked to similar social arrangements, as indicated above. Analogies, parallels, and overlaps will be examined in the chapter on road movies in Central and Eastern Europe, but we can also refer to typological connections in other chapters. It is thus not only the case, then, that “there are specific links between particular groups of national literatures that reflect different forms of historical ‘coexistence’ of different peoples” (186), but also that the similar socio-political situation of each community has resulted in related cinematic forms of expression and worldviews. The shared life experience of the community reinforces affinities, which have called and continue to call forth transnational syntheses (187), different forms of community (187). Ultimately, geographical or regional aspects play a decisive role in all this, from which the factors of the political system cannot be separated.

Two important components of the common denominator between film cultures should be distinguished if we are to move towards the formulation of typological patterns. The first is the volume of film productions, which I have argued above is not a qualitative finding, but rather a key to the scale and weight of regionality in world film. The other is the discontinuity of the historical process which has given rise to renewed waves of tradition and innovation. For the first component the examined productions that have brought Hungarian and South Slavic film production onto the international cultural scene provide the example, while the second component highlights the difficulties of the differentiation of individual film productions.

Returning to what Đurišin calls genetic or contact relations, a contact focused study also has something to say about Hungarian–South Slavic relations, since the phenomena of effect and influence, appropriation, imitation, stylization, visual analogies, reminiscences, stimuli, parody and travesty are present in the studied films, even if they are mostly indirect. Intertextuality is the strongest in Hungarian films that echo the solutions of Emir Kusturica’s films, and the exciting range of connections is further provided by the performances of actors who appear in films from several countries. Some of the films in this latter group may be related to films that are worth examining through the lens of imagology: a map of neighbouring countries emerges from these films. A separate chapter is then devoted to what is called



minority-related films, which reveal the most complex layers of relations. In connection with these and also with the other films that do not contain minority aspects, it is worth asking whether Hungarian–Slovenian, Hungarian–Croatian and Hungarian–Serbian relations have any special, different features that can be viewed in pairs.

References

- DEBELJAK, Erica Johnson 2002: V zero in pogumom za slovensko literaturo+ Intervju Ive Kosmos [With faith and courage for Slovenian literature+. Conversation with Iva Kosmos] *Literatura* 372–373 (junij–julij, letnik XXXIV): 84–103.
- ĐURIŠIN, Dionýz 1977: Összehasonlító irodalomkutatás. Budapest: Gondolat Kiadó [Comparative literary research. Budapest: Gondolat Publishing House].
- ECKERMANN 1989: Beszélgetések Goethével [Conversations with Goethe]. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- EZRA, Elizabeth, and ROWDEN, Terry 2006: General introduction: What is transnational cinema? In: Elizabeth Ezra and Terry Rowden (eds.). *Transnational cinema: The film reader*. New York: Routledge, 4–36.
- FRIED István 1998: Szlovén–magyar interferenciák [Slovenian–Hungarian interferences]. In: *Hasonlóságok és különbségek: Tanulmányok a magyar–szlovén irodalmi kapcsolatok köréből* [Similarities and differences: Studies in Hungarian–Slovenian literary relations]. Budapest: Kocsis Alapítvány, 9–17.
- FRIED István 2014: Komparatiztikai kérdőjelek... [Comparative literature question marks]. *Literatura* 40: 2. 148–156. http://real-j.mtak.hu/1902/2/Literatura_2014_2.pdf (Date of access 28. 03. 2024)
- GERENCSÉR, Péter 2017: Alter/native identitások. A szlovák film transznacionalitása [Alter/native identities: The transnationality of Slovak cinema]. *Metropolis* no.4. 22–44.
- HAYWARD, Susan 2011: A „nemzeti” fogalmának meghatározása egy ország filmművészetében [Defining the “national” of a country’s cinematographic production]. *Metropolis* no. 5: 14–28.
- LADÁNYI, István 2014: „Posztjugoszláv” kontextusok: Az összehasonlító olvasatok elkerülhetetlensége [“Post-Yugoslav” contexts: The inevitability of comparative readings]. *Literatura* 40: 2. 169–175. http://real-j.mtak.hu/1902/2/Literatura_2014_2.pdf (Date of access 28. 03. 2024)
- PÁL, József 2005: Bevezető. In: Pál, József (ed.). *Világirodalom* [World literature]. Budapest: Akadémiai Kiadó, 17–21.
- PETROVIĆ, Miroslav Bata [2013]: Kritika “čistog filma” u savremenoj srpskoj profesionalnoj kinematografiji [A critique of 'pure film' in contemporary official Serbian film production] <https://filmske-radosti.com/clanci/kritika-cistog-filma-u-savremenoj-srpskoj-profesionalnoj-kinematografiji-i-deo/> (Date of access 28.03.2024)
- SZIKLAY László 1987: A közép- és kelet-európai irodalmak összehasonlító vizsgálatának speciális szempontjai [Special aspects of the comparative study of Central and Eastern European literature]. In: Fried, István (ed.) *A komparatiztika kézikönyve: Bevezetés az összehasonlító irodalomtudományba* [A handbook of comparative literary studies: An introduction to comparative literature]. Szeged: JATE, 39–47.
- WELSCH, Wolfgang 1999: Transculturality: The puzzling form of cultures today. https://welsch.uni-jena.de/papers/W_Welsch_Transculturality.html (Date of access: 28. 03. 2024)



ЯКОБСОН, Роман [JAKOBSON, Roman] 1987: Основа славянского сравнительного литературоведения [The basis of Slavic comparative literature]. In: Якобсон, Роман: Работы по поэтике [Poetic studies] Москва: Прогресс [Moscow: Progress]. 23–80.

Imre SZÍJÁRTÓ
Department of Film and Media Studies
Institute of Motion Picture Art and Communication
Eszterházy Károly Catholic University
Eger, Hungary
szijarto.imre@uni-eszterhazy.hu



НАУЧНАЯ КРИТИКА

SCIENTIFIC CRITICISM

WISSENSCHAFTSKRITIK

Anna Katalin KÁDÁR

AN INSIGHT INTO RUSSIAN HISTORY FROM THE MIDDLE AGES TO THE PRESENT

Знакомство с историей России от Средних веков до наших дней

Krausz Tamás – Radnóti Klára – Sashalmi Endre (ed.): *Apologia Historiographiae. Az orosz történelem évszázadai*. Budapest, Martin Opitz Kiadó, 2023. 557 pp. ISBN: 978-615-6388-37-7

Аннотация

Представленный ниже сборник исследований является научно-познавательной подборкой, приуроченной ко дню рождения профессора Дьюлы Свака. В нем опубликованы новые результаты исследований венгерских ученых, связанные с историческим прошлым славянских народов Центральной и Восточной Европы и русских. Книга тематически богата краткими статьями, посвященными средневековому монгольскому владычеству, политическим амбициям Российской империи, истории Советского Союза и многим другим темам. Ценность сборника состоит в том, что редакторы ради создания полной научной картины представили анализы выдающихся представителей венгерской русистики.

Ключевые слова: славянские народы Центральной Европы, хроникальная литература, историческое образование, марксистская историография, русофильство, русофобия, советская политика в области науки

In 2023, a collection of studies entitled *Apologia Historiographiae* was published on the occasion of the 70th birthday of Professor Emeritus Gyula Szvák. The aim of the volume – in addition to paying tribute to the celebrated author – is to provide a comprehensive overview of Russian (and Central and East European) history from the Middle Ages to the present.

Professor Gyula Szvák began his research activities in the late 1970s, and after the collapse of the Soviet Union, the renewal of Russian Studies was due to his organizing activities [KRAUSZ ET AL. 2023: 11–16]. At Eötvös Loránd University he laid the foundations of the field of Post-Soviet studies; today he is a lecturer at the Department of Eastern and Central European History and Historical Russistics. His research focuses on the early modern Russian period, the history of Russian historiography, tsarism, and Russian–Hungarian relations. Although a detailed presentation of his oeuvre is beyond the scope of this review, I would like to mention one of Gyula Szvák’s latest achievements, the online platform and academic journal RussianStudiesHu, which was launched in 2021 [RUSSIANSTUDIESHU]. On the one hand, it is a scientific journal published twice a year; on the other hand, it ensures the availability of monographs and studies of high scholarly quality in Russian, English, and Hungarian.



The more than forty studies published in this volume are the works of Gyula Szvák's colleagues and students, Hungarian historians dealing with Russia and Central-Eastern Europe. The genres are highly varied, in addition to academic studies and studies of publicistic nature, personal writing and essays are included as well. The studies follow a chronological order, from the 12th to the 13th centuries up to the most recent period.

The overview of Russian history from the Middle Ages to the present is clearly indicated by the subtitle of the volume *Az orosz történelem évszázadai* (Centuries of Russian history). However, contrary to the word *Historiographiae* in the title of the volume, historiography is not the exclusive subject of this collection of studies. There are also studies on historiographical issues published in the volume, several of which I will also highlight. However, I am of the opinion that the word *historiography* – which is a separate discipline dealing with the history of historiography – does not fully cover the topics of the studies in this book [ERŐS 2000: 142–147].

The authors approach the past from different perspectives. For example, there are analyses of military and diplomatic history, genealogical research, and treatises on literary and cultural subject. Furthermore, the collection includes historiographical studies, analyses of Pan-Slavism, Russophilia, and Russophobia. Unfortunately, the space constraints of the present review do not allow me to write in detail about all the studies. Without wishing to be exhaustive, I would like to offer an insight into the analyses that appear in the volume.

A valuable German-language narrative source of medieval research is Ottokár Stájer's rhymed chronicle. The work, written in the vernacular, dates from the early 14th century and the author was a Styrian ministerial of Lichteinstein. The chronicle covers the history of Austria and Styria between 1246 and 1309. Dániel Bagi, a scholar of Central and East European history, in his study "The 'Vallachian Plain' captivity of Otto Wittelsbach in the Styrian Rhymed Chronicle" ("Wittelsbach Ottó «havasalföldi» fogsága a Stájer rimes krónikában") shows how Ottokar narrates the captivity of Otto Wittelsbach, a Bavarian. Then it discusses the reason why the prince was released by the prince of Halych Volhynia [KRAUSZ ET AL. 2023: 55–66]. A translation of the relevant parts of the chronicle is published in the article.

According to the chronicle, the Transylvanian Viceroy László Kán sent the imprisoned Otto to the Vlach ruler, who released him because he had fallen ill with an incurable disease. Dániel Bagi draws attention to that sickness as punishment is a frequently used topos in the chronicle. In narrating Otto's adventurous release, Ottokar did not seek to faithfully record historical events. Since he felt that Otto Bavarian's imprisonment was unjust, he told the story of his miraculous release in an anecdote-like narrative.

Dániel Bagi notes that the chronicler used oral memories of the Styrian and Austrian nobility, as well as narrative sources of Austrian, Bavarian and Czech origin. He supplemented his existing knowledge with fictional elements. As a result, he described the past according to the expectations of the era.

Besides a brief insight into the medieval chronicle literature, this collection of studies also includes a treatise on the Marxist approach to medieval research



[KRAUSZ ET AL. 2023: 433–445]. Attila Pók in his study entitled “Marxism in Hungarian Medieval Research” (“Marxizmus a Magyar középkor kutatásban”) writes that it was not primarily Marxist social theory that had a negative impact on history as a science, but rather communist political practice.

Authors interested in historical issues have reacted differently to historical materialism. For example, in the works of Erik Molnár (1894–1966) and Pál Zsigmond Pach (1919–2001) the representation of science based on Marxist theory and sympathy for political ideology were present together. According to Attila Pók, the influence of this theory on the research of István Hajnal (1892–1956) and László Makkai (1914–1989) differs significantly from this, because although they considered certain elements of this theory useful, they did not engage in communist political activity.

In Hungary, historians, social scientists and politicians were concerned with the question (often posed by Marxists) of how feudal structures disintegrated. For example, the research of László Makkai and Pál Zsigmond Pach focused on the specificities of the path from feudalism to capitalism in Central and Eastern Europe.

According to Pál Zsigmond Pach, while in Western Europe flourishing feudalism was followed by a decline, in Central-Eastern Europe “late” feudalism took a particular form. The conversion of feudal labour and product rents into cash rents was slower to develop, and the fact that the regions of Central and Eastern Europe were excluded from colonialism was seen as a significant difference.

The author of the study briefly praises István Hajnal as an innovative representative of Hungarian medieval research. In contrast to the Marxist tradition, he did not emphasize the opposition between socialism and capitalism but the opposition between medieval structures and capitalism. He was more positive about the medieval system. In the Middle Ages, craftsmen were engaged in creative activity in a community, an organization based on trust, not on contractual relations. This is different from the capitalist organization of the factory, in which profit becomes the primary objective [GLATZ 1993: XI–XLII; HAJNAL 1993: 421–444].

Attila Pók concludes that the Marxist approach was linked to the main trends in European historiography. The role of historical works based on Marxism is significant in the Hungarian historiographical literature, even if in certain cases (for example, in the comparison of the Hungarian economy, politics and society with those of Europe) they sometimes reached dogmatic and simplistic conclusions.

In her study “Soviet historians at the Hungarian historians’ congress” (“Szovjet történészek a magyar történész kongresszuson”) Magdolna Baráth analyses, similarly to Attila Pók, the impact of Marxist ideology and Soviet scientific organization activities on Hungarian historiography [KRAUSZ ET AL. 2023: 419–431]. He considers 1948 as a turning point, because it was the year when the Hungarian Academy of Sciences and the universities started to reorganize, and the Scientific Council was established. In that year, the vicepresident of the Academy of Sciences of the Soviet Union, academic B.D. Grekov, gave a lecture on three topics of global history during his visit to Hungary. In 1950, he also published a study entitled “Stalin and historical scholarship” (“Sztálin és a történettudomány”) in the Hungarian journal *Századok*. The presentation of the works of Soviet historians in the journal became increasingly



common, and translations of their works were incorporated into Hungarian higher education. In June 1953, the Soviet–Hungarian Congress of Historians was held. Its aim was to establish contacts and cooperation and to agree on a specific program. They undertook to prepare a volume of studies on the international impact of the Russian Revolution of 1905–1907, in which Péter Hanák represented Hungary.

The relationship between Russia and other European countries has been constantly changing, and the subject is explored by several authors in this collection of studies. Endre Sashalmi, for example, discusses the presence of Russophobia in the English media in the late 18th century [KRAUSZ ET AL. 2023: 207–220], conducting an iconographic analysis of English caricatures depicting the Ochakov crisis of 1791 (named after a northern port on the Black Sea) and regarding it as the beginning of English Russophobia. The Russians captured the port in 1788 during the Russo–Turkish War of 1788–1792, and this Russian military success provoked the resentment of British foreign policy, which sought a balance of power. In 1791 Prime Minister William Pitt Jr. demanded that Tsarina Catherine the Great return areas acquired earlier from the Ottoman Empire. Caricatures humorously present Russia’s conquering intentions mocking Tsarina Catherine the Great’s “greedy” territorial ambitions. Russophobia has shaped politics and public discourse from the 18th century to the present, and contemporary “anti-Russianism” is explored in the studies of Tamás Krausz and László Kemény.

Apologia Historiographiae includes studies both on Russophobia and Russophilia. Iván Halász, in his paper “A sketch of Slovak Russophilia before 1918” (“Az 1918 előtti szlovák ruszofilizmus «oroszbarátság» vázlat”) deals with the Slovak national movement’s sympathy for Russians [KRAUSZ ET AL. 2023: 321–330]. Modern Slovak national identity, like European traditions, began in the late 18th century and developed in the 19th century. Before 1848, Slovaks represented an Austro-Slavic concept within the Habsburg Empire, which began to change after the revolutions and reform efforts. The Slavic sense of belongingness was transformed into Russophilia by Ľudovít Štúr, who published a work on his political concept, *Slavism and World of the Future*, originally in German, in 1853/1854. After its translation into Russian, it became popular in the Russian Empire, especially among Slavophiles, conservatives and nationalists.

In his work, Ľudovít Štúr assessed the history of ideas and political situation in Europe and the future prospects of the Central European Slavs. He did not consider the democratic unification of the Central European Slavs to be a realistic concept for the future, as Slavic peoples are heterogeneous in religious, cultural, mentality and political composition. He did, however, see joining forces with the Russian Empire, the representative of Slavic great power status, as feasible. He believed that Slavs should be open to the Russian language and Orthodoxy.

In his study, Halász also points out that the Hungarian nationalist turn after the Austro-Hungarian Compromise of 1867 was of particular importance in the late 19th century. In the 1870s and 1880s, this led to the rise of voices among Slovak intellectuals who valued “Russian friendship” and were dissatisfied with Hungary’s national minority policy.



As the studies presented briefly show so far, the volume edited in honor of Gyula Szvák provides a diverse overview of Slavic, Russian and Central and Eastern European history. Some authors, including Beáta Varga, Sándor Gebei, László V. Molnár and Patrik Dinnyés, were also interested in the figure of Tsar Peter the Great, which is obviously due to the fact that Gyula Szvák is one of the most important Hungarian researchers of the tsar's activities. In the collection *Apologia Historiographiae* we can also read about the tsar's governmental activities and his relationship with a marginal social group, the Dnieper Cossacks. Patrik Dinnyés, however, goes beyond the official framework of academic discourse to seek an answer to the question of how the figure of Peter the Great was present in Hungarian history education. He reports that in Hungarian history textbooks of Austria-Hungary, Tsar Peter the Great was presented as a positive character [KRAUSZ ET AL. 2023: 311–320]. One of the textbook authors was Kolos Vaszary, who strove for a nuanced portrayal of the tsar's activities. His book published in 1892 acknowledges the reform-minded tsar's effective innovations in the economic sphere. At the same time, in an attempt to present a nuanced picture, he does not overlook the radical action taken by the tsar against the rebels during the Second Streltsy Uprising.

The aim of this study is not to give a general presentation of history education after the Austro-Hungarian Compromise. However, in my opinion, an interesting additional aspect that may arise is how the interpretation of Russian history in general was part of the so-called global teaching of history after the Compromise. This question may be relevant because after the Compromise, during the period of Austria-Hungary, the practice of separating the teaching of world history and national history in the school curriculum began to develop [GYÁNI 2018: 89–98].

In addition to Patrik Dinnyés, Bálint Mezei also describes how the scholarly findings on different periods of Russian history have been communicated in Hungarian education. Bálint Mezei's study "The crisis and disintegration of the Soviet Union in Hungarian secondary school history textbooks published after 1990" ("A Szovjetunió válsága és felbomlása az 1990 után megjelent magyarországi középiskolai történelem tankönyvekben") shows how the interpretation of the economic and political system of the Soviet era changed in public education after the regime change [KRAUSZ ET AL. 2023: 487–501].

Apologia Historiographiae provides readers interested in the past, culture and political system of the Slavic, Russian and Central and East European peoples with a view of various historical periods. On the one hand, the value of the volume lies in the fact that it records relevant new research findings of scholars in the field of Russian studies. On the other hand, it also accomplishes a popularization of the aspect of scholarship. The volume is of high quality and thematically rich. Unfortunately, the scope of the review did not allow me to write in detail about all the forty studies, but I have tried to present as many of the topics covered in the book as possible. The structure of the collection of studies is logical, the articles follow each other in chronological order, thus guiding the reader through Russian history from the Middle Ages to the present day. I recommend *Apologia Historiographiae* to those with a professional interest in scholarly articles and an openness to Russian culture.



References

- ERŐS, Vilmos 2000: Mit jelent a történetírás-történet és miért írunk ilyet? [What does it mean history-writing and why do we write it?]. *Aetas* 14(4): 142–147.
- GLATZ, Ferenc 1993: Hajnal István történetírása [István Hajnal's historiography]. In: Glatz Ferenc (ed.), *Technika, művelődés* [Mechanics and education]. Budapest: História – MTA Történettudományi Intézete, XI–XLII.
- GYÁNI, Gábor 2018: A történelem és a történelemtanítás konfliktusa [A conflict between history and the teaching of history]. In: Gyáni Gábor (ed.), *Nemzeti vagy transznacionális történelem* [National or transnational history]. Budapest: Kalligram Kiadó, 89–98.
- HAJNAL, István 1993: Kézművesség, írásbeliség és európai fejlődés [Crafts, literacy and European development]. In: Glatz Ferenc (ed.), *Technika, művelődés* [Mechanics and education.] Budapest: História – MTA Történettudományi Intézete, 421–444.
- KRAUSZ, Tamás, RADNÓTI, Klára, and SASHALMI, Endre (ed.) 2023: *Apologia Historiographiae: Az orosz történelem évszázadai* [Apologia Historiographiae: Centuries of Russian history]. Budapest: Martin Opitz Kiadó.
- RUSSIANSTUDIESHU: <https://www.russianstudies.hu/> (Date of access: 28. 02. 2024)

Anna Katalin KÁDÁR
University of Debrecen
Debrecen, Hungary
katalin.anna.kadar@gmail.com



Ференц ВАРАДИ

**ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ДЛЯ ПРОДВИНУТЫХ ЧИТАТЕЛЕЙ –
С ОБИЛИЕМ ТЕКСТОВЫХ ИЛЛЮСТРАЦИЙ**

**И. Лукьянова: Жила-была русская литература. От древней Руси до XX-го
века. Издательство АСТ. 2023. Москва. 348 с. ISBN 978-5-17-154945-9**

**Russian literary history for advanced readers –
with plenty of textual illustrations**

**Lukyanova, I.: Once upon a time there was Russian literature. From Ancient
Rus' to the 20th century. Publishing House AST. 2023. Moscow. 348 p. ISBN
978-5-17-154945-9**

Abstract

Lukyanova's book was published in 2023. The author is a journalist who studies Russian literature and its history, and reviews it in a rather unique way. The purpose of the review is to determine what genre Lukyanova's book can be classified as, and to find out what its uniqueness is manifested in.

Keywords: *historical view, monography, Russian literature, popular literature*

Написать произведение, посвященное русской литературе, которое охватывало бы все время от самого начала славянской письменности до наших дней, представляется довольно трудной задачей. Подобные исследования обычно содержат специфические термины и являются довольно объемными. В случае же с книгой Лукьяновой речь идет о таком произведении, которое было написано для читателей, интересующихся русской литературой, но глубоко не знакомых с ее историей. Для них открывается возможность узнать, как изменялась русская литература и, в частности, культура по векам.

Во «Вступительном слове» и «Предисловии» о произведении говорится как о «книге», то есть отсутствует специфическое жанровое определение. Мы считаем, однако, что по причине весьма широкого спектра значений у понятия «книга» нам действительно стоит определить, какое место занимает данное произведение среди библиографий, монографий, хрестоматий и учебников. В последние 10-20 лет вышли в свет самые разные книги, рассматривающие определенные десятилетия, литературные направления или произведения авторов русской литературы. Речь идет, к примеру, об учебных пособиях В. Д. Черняка и М. А. Черняка [ЧЕРНЯК и др. 2020], Т. М. Колядича [Колядич 2011] или Н. А. Гуськова [ГУСЬКОВ 2013], о монографии В. В. Компанеца [КОМПАНЕЕЦ 2013],



о хрестоматии Л. П. Кременцова [КРЕМЕНЦОВ 2010]. В этих произведениях важную роль играют главы «Заключение» и «Примечания». Они необходимы для того, чтобы автор смог суммировать свою работу в 4-6 страницах и перечислить те литературные источники, на которые он ссылается при использовании в тексте цитат, мыслей и утверждений. В книге Лукьяновой, однако, такие главы отсутствуют, что ставит под сомнение строгий научный характер работы. Есть всего лишь «Послесловие», в котором автор довольно коротко подытоживает, что было характерно для последнего десятилетия XIX века. В этой книге читатель часто встречается с весьма объемными цитатами, которые анализируются Лукьяновой. Они служат для того, чтобы автор с их помощью смог обосновать свои утверждения. Про жизнь писателей рассказывается коротко, более подробно рассматривается их творчество и упоминаются их произведения. На основе этой характеристики можно сказать, что данная книга содержит в себе элементы учебного пособия, ее можно использовать в качестве учебника, который был написан для начитанного человека, которого, однако, все-таки нужно познакомить с некоторыми понятиями литературы и культуры.

В то же время заглавие «Жила-была русская литература» отсылает нас к жанру сказки, элементы которого обнаруживаются и на уровне текста. У читателя на самом деле складывается такое ощущение, будто он встречается с содержательными элементами сказки. Текст после предисловия начинается с части «Древнерусская литература: рождение и детство». В сказке мы также обычно читаем краткое описание жизненного пути главного героя, после чего описываются его приключения, а в конце – его борьба со злом, его победа, и довольно кратко подытоживается его дальнейшая судьба. В данном случае героиней такой условной сказки – это сама русская литература. Ее «приключения» в данном случае также являются главной частью книги, которая продолжается дольше других элементов структуры, как и в сказке. В роли «Борьбы со злом» могут выступать революционные события 1848-49 годов, а также условия строгой цензуры царской власти. О «дальнейшей судьбе» можно сказать то же самое: автор, с одной стороны, описывает результаты литературных процессов второй половины XIX века, а с другой стороны, как сказочник, ссылается на будущее. Хотя, как и речь сказочника, слова о будущем содержат в себе мало конкретики, есть итог, который довольно важен в жизни русской культуры: «И отсюда, из тупика, бессмыслицы, упадка, из новых и непривычных звуков родилась новая литература – нового XX века» [ЛУКЬЯНОВА 2023: 348]. В первой половине цитируемого предложения автор пользуется такими словами, которые описывают довольно смутную, мрачную ситуацию, из которой вообще нет выхода, но во второй части фразы выход все-таки находится, книга «заканчивается на доброй ноте», ведь родилась литература следующего века. Как и в произведениях фольклора, в которых одновременно существуют и тьма со злом, и свет с добром. То есть в мире, который вырисовывается в книге, существует надежда, и этот элемент представляет собой ту педагогическую цель, которая характерна и для сказки.



«Вступительное слово» книги было написано мужем автора, писателем, поэтом и публицистом Дмитрием Быковым. Оно служит рекомендацией книги и определением цели работы: по его словам, Лукьянова хотела создать такую форму, в которой большую роль играет показ того, как повлияли друг на друга театр и литература, история и творчество; другими словами, автор хотела бы презентовать «самодвижение» культуры. Текст Быкова одновременно характеризуется и научным стилем, и его семейными отношениями с самым автором. Лукьянова в «Предисловии» утверждает вывод Дмитрия Быкова, также говоря о том, что ставила перед собой целью представлять и показывать русскую литературу как источник культуры, и такой подход, по ее мнению, может быть особенно полезным для старшеклассников, студентов университетов и взрослых людей.

Данное произведение действительно рассматривает историю русской литературы с самого начала письменности славян до XX века, однако, как нам кажется, изменения и развитие в творчестве авторов последних десятилетий XIX века суммируются довольно кратко. Важно отметить, что в обзоре литературных и культурных явлений сохраняется хронологическая последовательность. Автор таким образом облегчает для читателей восприятие событий и литературных направлений. На основе исторического взгляда на события можно определить две основные части книги: приблизительно в первой половине (с самого начала до XVI века) особенно сильно акцентируется важность исторических событий, поскольку главы начинаются с того, что автор рассматривает происшествия мирового значения, оказавшие влияние на Русь. Речь идет о событиях V-XV веков, однако важно отметить, что они не просто упоминаются в тексте, а связываются автором с литературными стилями, философскими идеями данного периода. В этой части появляется несколько названий жанров, которые менее известны для читателей, именно поэтому к ним принадлежит поясняющая часть, при помощи которой их особенности и роль, которую они играют в литературе, становятся понятны. Во второй части книги, в особенности в текстах о XVIII-XIX веках, как нам представляется, больше внимания обращается на разные литературные направления и на развитие публицистики, при этом значительно сильнее выражается творческий характер данного сегмента культуры. В обоих случаях анализ проводится довольно подробно, отмечаются более и менее известные личности, события, явления, произведения, журналы, но стиль все-таки остается таким, который легко воспринимается читателями. Одновременно чувствуется дидактический характер данной книги, именно поэтому мы считаем, что автору удалось добиться своей цели, поставленной им в «Предисловии».

Мы уже отмечали, что в книге сохраняется хронологическая последовательность: в ходе мыслей автором упоминаются исторические события для того, чтобы описать их влияния на культуру, публицистику и мировоззрение людей. Сначала рассказывается о роли Константинополя и о том, на каких областях жизни Руси отразилось его падение. Хотя городу и его судьбе выделяется довольно краткая часть, которая по объему меньше одной страницы, она все-таки служит хорошим примером связи истории и культуры, потому что Лукьянова



связывает падение Константинополя с идеей Старца Филофея о трех царствах. Следующее важное событие, повлиявшее на жизнь и культуру России – это ряд революций в Западной Европе в 1848 году. В той части книги, где автор отмечает эту дату, описывается и явление цензуры, которая стала строже, что касается в первую очередь публицистики. Мы считаем, что в данном случае историческое событие упоминается для того, чтобы показать читателю, что именно привело к введению царской властью такой строгой цензуры. Трактовка является более объемной по сравнению с падением Константинополя, ей подглава выделяется.

Стиль Лукьяновой значительно облегчает чтение: с одной стороны, его вполне можно назвать научным, с другой стороны, в тексте часто можно встретить сленг или выражения, присущие разговорному стилю, такие как «хеппи-энд». А когда появляются специфические термины, то автор каждый раз выделяет в тексте короткую часть, в которой объясняет значение, а иногда и происхождение понятия. Чтобы все это было однозначным и очевидным для каждого, объяснительные строки выделяются в тексте другим шрифтом. Вообще о произведении можно сказать, что читатель, держа в руках книгу, почувствует себя студентом на лекции по литературе, на которой автор выступает в роли преподавателя, а сам текст является конспектом этой лекции. Это касается не только частей о развитии литературы, но и частей про исторические события и их влиянии на культурную жизнь России. Особенно легко читается подглава про ряд революций в Западной Европе, в которой кратко рассматривается, как началось революционное движение во Франции, а потом, в большем объеме, говорится о том, как на это отреагировала царская власть, и как в итоге страдали представители литературы в Российской Империи. По нашему мнению, к этой книге можно обращаться не только с целью развлечения и получения удовольствия, но и в процессе получения образования на среднем и на высшем уровнях. В ходе анализа довольно мало говорится о самых известных писателях русской литературы. Несмотря на то, что их имена и фамилии упоминаются часто, их жизнь и творческая деятельность характеризуются всего лишь несколькими предложениями. «Книга рассчитана на читателя, который одолел основные произведения школьной программы, – того, которому не нужен краткий пересказ “Мертвых душ” или “Жития Петра и Февронии Муромских”, которого не нужно знакомить с Тургеневым и Толстым», – говорит автор. На наш взгляд, при помощи такого элемента данная книга сильно выделяется среди остальных учебников по русской литературе, так как знакомит читателя с менее известными писателями. При этом анализируется не только их творческая карьера, но и цитируются их произведения.

В целом книга содержит в себе довольно большое количество литературных цитат. В тексте они служат примерами, при помощи которых термины и разные понятия воспринимаются легче. Цитируются в первую очередь стихотворения и литературные статьи XVIII–XIX веков, иногда фрагменты повестей. У читателя складывается такое ощущение, будто в его руки попало учебное пособие и хрестоматия под одной обложкой: предоставляется



возможность одновременно прочитать и цитату, и ее анализ, таким образом познакомившись с авторами и их творчеством.

В тексте появляется ряд авторов русской литературы и деятелей культуры, которые сильно повлияли на развитие данных областей. Среди них жирным шрифтом выделяются некоторые имена и фамилии – этот прием помогает Лукьяновой особенно подчеркнуть роль этих авторов в процессе развития культуры в России. С помощью данного средства внимание обращается не только на более известных писателей, но и на тех, которые редко встречаются на уроках и лекциях по литературе. Если посмотреть на упомянутые произведения, можно установить факт, что в данном случае появляется больше неизвестных для обыкновенного читателя произведений, чем известные даже в мировой литературе книги. К примеру, Пушкину не отводится отдельная часть, а всего лишь упоминается его фамилия тогда, когда она связывается с определенным этапом развития культуры, в то время как его творчество выступает основой, которую не нужно описывать и объяснять. Жуковскому автор посвящает две с половиной страницы, лишь коротко исследуя его роль в романтизме.

Важно отметить и тот факт, что, наводя главный фокус своей книги на художественные произведения, автор также считает важной областью культуры и публицистику. В каждой подглаве, особенно в том случае, когда речь идет о появлении нового литературного направления, упоминаются журналы, редакторы и статьи. Лукьянова начинает обзор истории журналистики с журналов «Примечания», «Ежемесячные сочинения» и «Санкт-Петербургские ведомости». Заканчивается обзор на «Русском богатстве», когда речь заходит о творчестве Владимира Короленко. Когда автор пишет о строгой цензуре, он одновременно и анализирует ее воздействие на журналистику и судьбу редакторов.

Учитывая тот факт, что автором подытоживается культура на протяжении более тысячи лет, становится возможным справедливо утверждать, что книга Лукьяновой не чрезмерно объемна, а благодаря авторскому стилю повествования, она, как нам представляется, довольно легко читается. В книге приводится очень большое количество цитат из стихотворений, что может считаться уникальным явлением среди учебников, и встречается множество неизвестных обыкновенному читателю авторов (как минимум для венгерских студентов), таких как Симеон Полоцкий, Алексей Кольцов и Яков Полонский. Кроме того, в работе Лукьяновой речь идет и о развитии журналистики, упоминаются жанры, редакторы, редакции. Вопрос заключается лишь в том, кому можно порекомендовать это произведение. Мы можем всего лишь повторить слова автора из «Предисловия»: мы рекомендуем книгу и ученикам средних школ, и студентам университетов, и вообще всем тем читателям, которые знакомы с более известными авторами и произведениями русской литературы – при чтении этой книги они могут расширить и углубить свои знания о значительных деятелях русской культуры.



Библиография

- ЛУКЬЯНОВА, И. [LUK'ANOVA, I.] 2023: Жила-была русская литература. От древней Русидо XX века. Москва: издательство АСТ. [Once upon a time there was Russian literature. From Ancient Rus' to the XX century. Moscow: Publishing House AST.]
- НЕДЗВЕЦКИЙ, В. А. – ПОЛТАВЕЦ, Е. Ю. [NEDZVECKIJ, V. A – POLTAVEC, E. Ū.] 2010: Русская литература XIX века. 1840–1860-е годы. Курс лекций. Москва: издательство Московского университета. [Russian literature of the 19th century. The 1840–1860 years. Course of lections. Moscow: Publishing House of the Moscow University]
- ГУСЬКОВ, Н. А. [GUS'KOV, N. A.] 2013: История русской литературы XVIII века. Учебная книга. Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ. [History of the Russian literature of the 18th century. Textbook. Saint-Petersburg: Philological faculty of the Saint-Petersburg State University]
- ЛЕЙДЕРМАН, Н.Л. – ЛИПОВЕЦКИЙ, М. Н. [LEJDERMAN, N. L. – LIPOVECKIJ, M. N.] 2003: Современная русская литература 1950-1990-е годы. Том 1. Москва: издательский центр «Академия» [Modern Russian literature of the 1950 – 1990 period. Volume 1. Moscow: Publishing Centre „Akademiâ”]
- ЧЕРНЯК В. Д. – ЧЕРНЯК М. А. [ČERNĀK, V. D. – ČERNĀKV, M. A.] 2020: Русская литература XXI: приглашение к чтению. Учебное пособие. Санкт-Петербург: Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена [Russian literature of the 21st century: An invite to reading. Text book. Saint-Petersburg: A. I. Herzen Russian State Pedagogical University]
- КОМПАНИЕЦ, В.В. [КОМПАНИЕЦ, V. V.] 2013: Русская социально-философская проза последней трети XX века. Москва: издательство «ФЛИНТА», издательство «Наука». [Russian social-philosophical prose of the last thirty years of the 20th century. Moscow: Publishing House „FLINTA”, Publishing House „Nauka”]
- КОЛЯДИЧ, Т. М. [KOLĀDIČ, T. M.] 2011: Русская проза рубежа XX-XXI веков. Учебное пособие. Москва: издательство «ФЛИНТА», издательство «Наука». [Russian prose of the turn of the 20th-21st centuries. Textbook. Moscow: Publishing House „FLINTA”, Publishing House „Nauka”]
- КРЕМЕНЦОВ, Л. П.– КАНУННИКОВА, И. А. [KREMENCOV, L. P. – KANUNNIKOVA, I. A.] 2010: Русская драматургия XX века. Москва: издательство «ФЛИНТА», издательство «Наука». [Russian dramaturgy of the 20th century. Moscow: Publishing House „FLINTA”, Publishing House „Nauka”]

Ferenc VÁRADI
University of Debrecen
Debrecen, Hungary
varadife@mailbox.unideb.hu



Ольга СЕДЕЛЬНИКОВА – Анастасия ШАТОХИНА

**РОССИЯ И ВЕНГРИЯ: ДИАЛОГ КУЛЬТУР
В ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

**РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ: ЧЕРЕЗ «ЧУЖОЕ» К «СВОЕМУ»: ДИАЛОГ РУССКОЙ И
ВЕНГЕРСКОЙ КУЛЬТУР: МОНОГРАФИЯ / ПОД РЕДАКЦИЕЙ М.А. ЛАППО,
В.В. МАРОШИ. НОВОСИБИРСК, 2023**

**Russia and Hungary: Dialogue of cultures
in the space of artistic text**

**Review of the book: Through „somebody else’s“ to „one’s own“: Dialogue of
the Russian and Hungarian cultures: Monograph / Edited by M.A. Lappo, V.V.
Maroshi. Novosibirsk, 2023.**

Abstract

This monograph presents the results of a joint interdisciplinary project of Russian and Hungarian philologists to study the facts of interaction between Russian and Hungarian cultures in the space of literary texts. It examines various manifestations of the interaction of cultures: from the study of cases of direct influence to intertextual forms of assimilation and interpretation of elements of a foreign culture, current trends in translation reception. The volume includes papers by a wide range of authors whose texts made up the material of the study (from F.M. Dostoevsky and S. Veresh to E. Vodolazkin and Y. Berg).

Keywords: *Russia, Hungary, dialogue of cultures, "us" and "them", literary text, reception, national and cultural identity, literary translation, intertext*

Рецензируемая монография представляет итоги работы над трехлетним научным проектом ««Свое» и «чужое» в современном русском (русскоязычном) и венгерском художественном тексте», осуществленном при поддержке «Российского центра научной информации» (ранее – «Российский фонд фундаментальных исследований») и Фонда «За русский язык и культуру в Венгрии».

Культурная оппозиция «свой» – «чужой» является одним из основных средств самоидентификации как отдельной личности, так и культуры в целом в процессе познания себя и столкновения с другим, формируя одну из важнейших аксиологических установок архаического сознания, сохраняющую актуальность в культуре постиндустриального общества. В связи с этим обозначенная оппозиция имеет солидную историю изучения представителями разных направлений филологии, которая, по словам российского руководителя проекта М.А. Лаппо, дала возможность: «увидеть категорию «свое и чужое» как систему взаимосвязанных элементов, отраженных, соответственно, в целом



ряде других дихотомий: 1) язык и речь; 2) аутентичный, оригинальный текст и его перевод; 3) единицы языка, выражающие смысл «свой и чужой», и единицы, описывающие данную тематическую сферу; 4) «органичность» и «интертекстуальность» поэтики автора; 5) мотивный комплекс и нарративная структура текста; 6) укрепление границ «своего» и переход за эти границы, трансформация «чужого» в «свое» и др.» (С. 5) – и на основе этого осмыслить перспективы проблемы применительно к процессу взаимоотношения разных культур и его результатам. Такая исходная исследовательская установка обусловила междисциплинарность проекта и позволила плодотворно объединить в рамках решения общей научной задачи усилия лингвистов и литературоведов, обеспечивая, таким образом, необходимые масштаб и комплексный характер осмысления проблемы.

В монографии рассмотрены различные проявления взаимодействия русской и венгерской культур: от изучения случаев непосредственного влияния и типологических сходств и различий до интертекстуальных форм усвоения и интерпретации элементов чужой культуры, актуальные тенденции переводческой рецепции, представлен широкий спектр имен авторов, чьи тексты составили материал исследования (от Ф.М. Достоевского и Ш. Вёреша до Е. Водолазкина и Ю. Берг). Эти направления в значительной степени определили структуру монографии и содержание ее отдельных глав.

Руководители проекта с российской и венгерской стороны, профессор НГПУ М.А. Лаппо и профессор Католического университета им. П. Пазманя Г. Хорват, собрали для решения поставленной задачи замечательную команду исследователей, члены которой гармонично дополняют друг друга в осмыслении поставленной проблемы на широком и весьма репрезентативном для решения поставленных задач материале. Объединение представителей разных филологических школ (Новосибирский государственный педагогический университет, Католический университет им. П. Пазманя, Дебреценский и Печский университеты) позволило рассмотреть проблему «своего» и «чужого» с позиции представителей обеих национальных культур. Такой подход полностью гармонирует с тематикой исследования, и представляется максимально органичным и эффективным для изысканий подобного типа.

В первой главе коллективной монографии представлено лингвистическое осмысление предпосылок и оснований выделения оппозиции «свой» – «чужой». Е.Ю. Бульгина, М.Б. Смолина и Т.А. Трипольская, опираясь на продуктивное положение о важности изучения метафорических моделей в лингвистической компаративистике в связи с отражением в метафоре «логических и мифологических черт национального языка» (С. 21), обратились к осмыслению этноспецифики эмотивных метафорических значений русских глаголов движения с производной сложной семантикой «испытывать / проявлять (чаще излишне настойчиво, навязчиво и надоедливо) чувство любви / симпатии / страсти к другому человеку; пытаться завоевать ответное чувство», «начинать / заканчивать любовные / matrimониальные отношения» (С. 26). На основании сопоставительного анализа объемного языкового материала исследователи



аргументированно доказывают, что «глаголы движения в метафорических эмотивных значениях – это в существенной мере специфический способ языкового представления эмоционального состояния и эмоционального отношения любви для русской картины мира». В английском и французском языках аналогичные метафорические модели последовательно используются в сценариях «ухаживания», а на других стадиях развития отношений уходят на периферию или вовсе исчезают, уступая место другими лексическим способам образной интерпретации развития отношений (С. 54). Результаты исследования наглядно иллюстрируют актуальное положение о безусловном присутствии языковой асимметрии в осмыслении и воплощении универсальных элементов общечеловеческой картины мира в разных культурах и восполняют пробел в изучении и описании конкретных этноспецифических элементов в языковом воплощении универсальных форм человеческих отношений и их эмоционального переживания, создавая основу для изучения других подобных фактов.

Во втором разделе «Типы и функции иноязычных элементов в художественном тексте» А.А. Уразбекова, опираясь на известный факт влияния характера политических отношений между странами на выражаемое в языке отношение к другому народу, рассматривает функции полонизмов в русской художественной словесности 1920–80-ых гг., отличающихся положительными коннотациями от аналогичной ситуации в русской литературе XIX в. По мнению автора раздела, для «польского текста» русской словесной культуры указанного периода кроме выполнения традиционных для заимствований функций актуальны присутствие полонизмов в качестве стилистически сниженных синонимов общеупотребительной русской лексики и усиления в тексте оппозиции «свое – чужое».

Ценность второй главы «Вопросы художественного перевода в аспекте национально-культурной самоидентификации» очевидна из названия. Исследования, посвященные проблемам художественного перевода как важнейшего аспекта русско-венгерских литературных связей, чрезвычайно редки, что удивительно, учитывая непреходящий взаимный интерес национальных литератур. Представленные работы вносят существенный вклад в восполнение этого пробела. Кроме того, они важны в контексте изучения национальной самоидентификации как проблемы перевода и, одновременно, оценки результатов переводческой деятельности.

В фокусе внимания И. Пожгаи оказался роман Е.Г. Водолазкина «Лавр» (2012) и его перевод на венгерский язык, созданный Л. Палфальви (2015). Особая привлекательность выбранного материала исследования обусловлена рядом причин: во-первых, личностью автора – признанного мастера слова и обладателя многих литературных премий; во-вторых, всемирной известностью самого произведения. Дополнительный интерес для филолога роману придает инструментарий, использованный писателем для создания романа-жития. И. Пожгаи выделяет «вымышленный билингвизм», реализованный за счет соединения древнерусского и современного русского языков, как значимый инструмент формирования характерологии, а сохранение архаичных включений



относит к важнейшим задачам переводчика. На обширном текстовом материале исследователь выявляет и классифицирует способы воспроизведения средств архаизации, устанавливает источники языковых ресурсов, которыми пользовался переводчик. В заключении автор отмечает высокое качество и сбалансированность перевода: «Несмотря на ограниченность средств архаизации в венгерском языке, Лайошу Палфальви все-таки удалось перевести древнерусские фрагменты романа «Лавр» на таком высоком уровне, что национально-культурная самоидентичность пластично отображается в языке героев как достоверных “древнерусских людей” и одновременно их язык понятен венгерским читателям» (С. 98).

В исследовании И.В. Шахвердовой поднимается один из важнейших вопросов переводоведения – вопрос о единице перевода, к которому многократно обращались теоретики перевода. Автор небезосновательно предлагает считать таковой концепт культуры и вводит отдельный термин для переводного концепта – «квазиконцепт», называя его «несущей (как в смысле основной, так и передающей) единицей межкультурного трансфера» (С. 104). Выбранный лингвокультурологический подход позволяет рассмотреть еще один важнейший вопрос теории перевода и предложить на него ответ – вопрос о причинах (не)переводимости, которые, по мнению автора, обусловлены природой культурного концепта: «... концепт, являясь частью определенной системы, никогда не будет полностью соответствовать напоминающей нам его части системы другого языка» (С. 106).

Теоретические выкладки апробируются на богатом литературном материале – романе Б. Акунина «Алмазная колесница» (2002) и его переводе, выполненном М. Сабо (2011), а объектом исследования выступают «главные герои» рецензируемой монографии – концепты «свое» и «чужое». Перспективность выбранного романа для подобного типа изысканий обусловлена самим его сюжетом, который, как отмечает И.В. Шахвердова, характеризуется «выраженной игрой с концептами “свое” и “чужое”, так как одной из тем сюжетных линий романа является замаскированное “чужое”, а также усвоение чужой культуры» (С. 117). В процессе анализа исследователь выделяет в переводе три пласта своего и чужого: свое (венгерское, появившееся в тексте в следствии доместицирующих решений переводчика), квазисвое (русское, но чужое для венгерского читателя) и чужое (японское). Разбор переводческих решений для воспроизведения этой системы позволяет, во-первых, проиллюстрировать исходный тезис о том, что главной причиной потерь при переводе является неидентичность концептов в разных национальных картинах мира; во-вторых, продемонстрировать методологическую состоятельность применения культурного концепта к изучению переводов художественной литературы.

Третья глава реферируемой монографии «Образные переклички в русской и венгерской литературах» обращена к рассмотрению оппозиции «свое – чужое» на материале осмысления значительных фактов истории русской и венгерской художественной словесности в типологических созвучиях,



интертекстуальных связях и других формах взаимодействия с другим в процессе самоидентификации художника и текста.

Творчество Манделъштама в истории русской художественной словесности XX в. выступает одним из ярких образцов сложного многоуровневого взаимодействия «своего» с «другим», освоения и присвоения «чужого» в силу ряда важнейших характеристик личности поэта. В первом разделе «Физиологическая поэтика» О. Манделъштама: телесное переживание «своего» и «чужого» слова» В.В. Мароши вносит существенные дополнения в рассмотрение вопроса о природе и источниках пристального интереса Манделъштама к чужому опыту, пропущенному через собственную субъективную осязательность. Материалом для осмысления выдвинутого автором тезиса: «Манделъштам пытается стать “своим” в чужой для него национальной культуре и эпохе, прежде всего кризисно-катастрофической, постреволюционной, активно “осваивая” это “чужое” через соматическую (“физиологическую”) связь с ним» (С. 119) – становится не столько лирика, сколько критические статьи и эстетические манифесты Манделъштама 1910–20-ых гг., выступающие как автокомментарии к собственному поэтическому творчеству. Главным инструментом реализации такого освоения «чужого» становится в творчестве поэта мотивы и метафоры осязания, пластического чувства формы другого через соприкосновение с ним.

Автор раздела убедительно раскрывает органическую имманентность физиологических метафор в статьях и поэзии Манделъштама: они выступают не столько результатом воздействия программных выступлений лидера акмеизма Н. Гумилева, будучи, безусловно, созвучными им, сколько обуславливаются интимными обстоятельствами переживания собственных телесных недугов и знаниями, полученным во время обучения в Тенишевском училище, где в рамках гимназического курса «Естествознание» профессор Тарханов преподавал ученикам элементы физиологии. Обращение к перечисленным материалам и фактам дает В.В. Мароши возможность внести дополнение в комментарии ко многим стихотворениям Манделъштама и дать оригинальную интерпретацию ряда аллюзивных образов.

Во втором разделе третьей главы К. Хорват рассматривает творческие принципы одного из крупнейших представителей венгерской поэзии XX в. Ш. Вёреша, обнаруживая близость ряда его установок лирике О. Манделъштама. Основой сближения, по мысли исследователя, становится опора на чувственное познание бытия как основу поэтического творчества, когда взаимодействие пяти чувств обеспечивает «переживание полноты и многообразия мира. В результате усиленное функционирование органов чувств может ощущаться не просто на уровне тематики их стихов, оно становится органическим и неизбежным основанием или приемом языкового и текстового построения каждого отдельного стихотворения» (С. 138). Однако сопоставление позволяет выявить не только параллелизм, но и явные отличия в творческой позиции Манделъштама и Вёреша как представителей разных культурных эпох, настраивающих по-разному элементы их художественного слуха: если Манделъштам выражает ярко обозначенную личную субъективную, уникальную позицию,



которая может быть близка и интересна другому, то Вёреш, как указывает К. Хорват, воплощает «отодвигание лирического субъекта на задний план», которое обеспечивает «диструкцию самости» (С. 140), приводящей «к объективности в поэтической практике, к снятию лирического «я» как речевого субъекта и к его репрезентации языковыми и поэтическими средствами, а в некоторых случаях к его исчезновению» (С. 139).

Третий раздел главы, автором которого выступает руководитель проекта с венгерской стороны Г. Хорват, «Поэтика апокалипсиса в романах „Бесы“ Ф.М. Достоевского и „Меланхолия сопротивления“ Л. Краснахоркаи» посвящен рассмотрению вопроса о влиянии наследия русского романиста на творчество одного из крупнейших представителей современной венгерской прозы. За роман «Меланхолия сопротивления», переведенный на шестнадцать языков, писатель был удостоен Международной Букеровской премии (2015).

Раздел представляет собой продуктивное развитие актуальных в мировом достоевковедении тенденций изучения влияния художественной онтологии Достоевского на развитие поэтики антиутопического романа в различных его модификациях и предварения русским романистом важнейших специфических особенностей постмодернистского нарратива (С. 171). Проводя сопоставительный анализ романов Достоевского и Краснахоркаи, автор не только убедительно доказывает взаимосвязь двух текстов и размышляет о функции усвоения опыта автора Великого Пятикнижия в романе современного венгерского писателя, но и высказывает ценные замечания, дополняющие современные научные представления об особенностях поэтики романа Достоевского, в частности, это касается включения в дискуссию о специфике повествования и образе хроникера в «Бесах»: «и текст Ставрогина, и текст хроникера входят в историю становления нового поэтического дискурса романа. Итак, Достоевский использует нарративную структуру Откровения Иоанна как повествовательное начало и метафору самопорождающего текста (т. е. «ангельскую структуру» без четко выраженной авторской /субъективной позиции). Новая, многослойная субъектность порождается именно повествовательным текстом – этот субъект не предшествует тексту как высказыванию, но порождается в самом тексте и ориентирован на читательскую рецепцию (направлен на субъектность читателя)» (С. 171).

Представленный Г. Хорватом сопоставительный анализ апеллирует к центральной проблеме монографии о природе отношений «своего» и «чужого» как важного факта межкультурного трансфера и раскрывает специфику восприятия венгерской культурой ценностных доминант русской классики, дополняя сказанное ранее В.В. Мароши и К. Хорват.

Четвертая глава «Интертекст и литературная рецепция: внутри- и межкультурный диалог» решает комплекс задач, во-первых, освещает характерные внутренние тенденции современного российского и венгерского литературного процесса, во-вторых, затрагивает проблему художественного перевода в контексте полилога культур (венгерской, русской и английской), продолжая проблематику второй главы, и в-третьих, вводит в поле исследования



современную детскую литературу. Здесь ведется поиск ответов на ряд вопросов: остается ли классическое произведение родной литературы «своим» через сто пятьдесят лет после его создания, каково значение и назначение интертекста в современной детской литературе, а также как сохранить семантику говорящих имен в переводе художественного произведения на иностранные языки.

Исследование В.В. Мароши проливает свет на один из важнейших аспектов рецепции русской классической литературы в творчестве современных российских прозаиков. Автор дает обстоятельный ответ на вопрос: является ли Достоевский «своим» для современных российских писателей. В качестве материала исследования ученый выбирает роман «Преступление и наказание», объясняя это решение высочайшей востребованностью произведения в России и мире, и прослеживает специфику его освоения в произведениях С. Носова, Д. Вересова, В. Пелевина, Ю. Беломлинской, О. Тарасевич, Б. Акунина, С. Шуляка и др. Констатируя рост использования «Преступления и наказания» в художественной литературе последних десятилетий, автор подчеркивает, что главным предметом его интереса становится именно характер текстовых вкраплений, а не влияние романа на содержание современной литературы. Среди характерных текстовых включений В.В. Мароши называет парафразы, развернутые немаркированные цитаты, а также прецедентные и квазипрецедентные феномены («тварь дрожащая», «топор», «старуха-процентщица», Раскольников, Соня Мармеладова и др.). Ученый особо выделяет сдвоенный мотив «преступление / наказание», отмечая, что фаза наказания, которая по Достоевскому должна «привести преступника к спасению “во Христе”» (С. 175), современными авторами значительно редуцируется. В заключении исследователь приходит к выводу, который свидетельствует о поверхностности восприятия романа современными писателями: с одной стороны, «...в современной прозе впервые после Серебряного века Достоевский становится “своим”, наиболее актуальным русским автором, а “Преступление и наказание” – наиболее востребованным в креативной рецепции романом» (С. 191), а с другой – «рефлексия протагониста Достоевского, его психологическая глубина воспринимаются как “чужие”, относящиеся к давно прошедшей эпохе или несоответствующие волюнтаристским устремлениям персонажей современной отечественной прозы» (С. 191).

Раздел Ю.М. Бокаревой также посвящен современной российской литературе, а именно, проблеме интертекстуальности в произведениях для детей и подростков. Материалом для исследования выступил целый ряд произведений российских авторов: Н. Дашевской, Д. Доцук, В. Ледерман, Д. Сабитовой, а также тандема А. Жвалевского и Е. Пастернак и др. Автор рассматривает интертекстуальную отсылку как способ привнесения в текст «чужого» и, опираясь на солидный корпус теоретических работ, выявляет ее функции в аспекте оппозиции «свое» и «чужое». Исследователь классифицирует выявленные функции, выделяя внутритекстовые: маркирование развития сюжета и участие в смысловой организации текста (например, круг чтения как способ создания психологического портрета персонажа, сопоставление круга чтения представителей разных поколений как способ выявления и столкновения различных



систем ценностей, а также как способ формирования историко-культурного контекста произведения); а также метатекстовые: информативная, воспитательная, парольная, эмоционально-экспрессивная и игровая. Судя по промежуточным выводам, автор полагает, что интертекстуальная отсылка становится одним из значимых инструментов, обеспечивающих просветительский и воспитательный потенциал современной литературы для детей и подростков.

Третий раздел последней главы монографии, подготовленный К.Н. Бухарбаевой, также посвящен изучению детской литературы – в фокусе работы находится дихотомия «свое» и «чужое» в пространстве сказки. Материалом для исследования выступила первая из цикла книг о мышонке Румини «Приключение озорного мышонка» (в другом переводе «Румини и королева ветров») современной венгерской писательницы Ю. Берг и ее переводы на русский и английский языки. Перспективность данного произведения для изучения проблемы взаимодействия «своего» и «чужого» связана с его жанровой спецификой – травелог о взрослеющем герое. Этот факт обеспечивает реализацию исследуемой оппозиции на нескольких уровнях поэтики – на уровне сюжета, персонажей и пространства. Автор классифицирует всех персонажей и локусы по принципу «свой» / «чужой» в зависимости от отношения к главному герою и выделяет четыре группы: чужие, свои, перешедшие из чужих в свои и из своих в чужие. Данная классификация позволяет показать, что исследуемая оппозиция в сказке представляет динамическую систему и напрямую связана с сюжетом (путешествие предполагает многократные перемещения из одного локуса в другой) и изображением характера главного героя (изменение самоидентификации, эволюция системы ценностей и т.д.). Исследователь также обращает внимание на значение изучаемой дихотомии для перевода: он подмечает, что все имена в ономастиконе произведения содержат некий комплекс смыслов, и прослеживает, как этот аспект воспроизводится в переводе с венгерского на русский, с венгерского на английский и в опосредованном переводе с английского на русский. На основании проведенного анализа автор приходит к следующему выводу: «... в результате перевода внутренняя форма онима трансформируется или же теряет культурный компонент в значении, что зачастую приводит к превращению онима в ксеноним для иноязычного, в нашем случае русскоязычного, англоязычного читателя» (С. 220).

В заключение подчеркнем, что монография «Через «чужое» к «своему»: диалог русской и венгерской культур» является ценным изданием, вносящим заметный вклад в научное осмысление культурных связей России и Венгрии – фактически terra incognita современных филологических исследований при богатстве и яркости отдельных сюжетов – и намечает важные перспективы для научных изысканий в этой области, приглашая коллег включиться в обсуждение обозначенных вопросов. Выбор проблематики монографии и ее отдельных глав закономерен и обусловлен сутью дихотомии «свое – чужое» и многовековой историей культурных отношений между двумя странами, ее богатым и оригинальным содержанием, глубоким взаимным интересом и уважением к ценностям другого, особенно заметным на фоне казусов в истории



усвоения русской классики в других европейских культурах [СЕДЕЛЬНИКОВА, ВАНДАН, ЛИЛЕНКО, 2021: 146–147, 149, 156–157], попыткой освоить новый опыт для расширения собственных горизонтов.

Литература

СЕДЕЛЬНИКОВА О.В., ВАНДАН Шаркозине Э., ЛИЛЕНКО И.Ю. 2021: Наследие Ф.М. Достоевского в переводах на венгерский язык: к постановке проблемы // Культура и текст [The Legacy of F.M. Dostoevsky in Hungarian Translations: Toward a Problem Statement // Culture and Text], 2021/4: 143–162.

Ольга СЕДЕЛЬНИКОВА
Томский государственный университет
Томск, Россия
sedelnikovaov@tpu.ru
ORCID: 0000-0003-3727-7954

Анастасия ШАТОХИНА
Томский политехнический университет
Томск, Россия
shatokhina@tpu.ru
ORCID: 0000-0003-4705-5343



Геза Ш. ХОРВАТ

**АНГЕЛИКА МОЛНАР: РЕЦЕПЦИЯ И АНАЛИЗ ТЕКСТА. ИЗБРАННЫЕ РАБОТЫ.
МОСКВА, АЗБУКОВНИК, 2023, 447 с.
ISBN 978-5-91172-236-4**

**Angelika Molnar: Reception and Analysis of the Text. Selected works.
Moscow, Azbukovnik, 2023, 447 pp.
ISBN 978-5-91172-236-4**

Abstract

The review examines a new book by Hungarian researcher Angelika Molnar on classical Russian literature of the 19th century. Molnar's book analyzes the works of A. Pushkin, M. Lermontov, I. Turgenev, Tolstoy and Chekhov in the context of the overlaps with the literature of the 21st century (Ulitskaya, Akunin, etc.). The main emphasis is placed on describing the principles of textual formation through the prism of discursive poetics. The history of Hungarian reinterpretation of Russian classics is widely represented in the book. The interpretations of the works reveal unusual correlations between the works and show the specificity of the writers' poetics in a new way.

Keywords: *Russian classics of the 19th century, discourse analysis, contextualisation, review of Hungarian reception*

Ангелика Молнар является не только выдающимся специалистом по поэтике И. Гончарова в Венгрии, но и хорошо известным и цитируемым экспертом по Гончарову и на международном уровне. Результаты ее исследований получили положительные отзывы в России с беспрецедентной скоростью, а ее книга о Гончарове не только была опубликована в России через несколько лет после защиты диссертации, но и была переиздана и удостоена престижных наград. Кроме этого, она стала известной в отечественных и международных литературоведческих кругах как исследователь и переводчик русской литературы XIX–XIX вв., специалист по поэтике и теории русской литературы и преподаватель-русист. С момента своего академического дебюта А. Молнар сотрудничала со многими университетами и научными учреждениями, участвовала в международных проектах, организовывала международные конференции, издавала учебники, публиковалась в престижных российских и европейских журналах и сборниках.

В настоящей книге, которая вышла в свет под названием «Рецепция и анализ текста» собраны избранные работы А. Молнар о русской классической литературе XIX века: о Пушкине, Лермонтове, Тургеневе, Толстом и Чехове, опубликованные за последние десять лет. Книга состоит из шести разделов, каждый из которых составляет в среднем 60–70 страниц, поскольку содержит в себе несколько обширных исследований. Книгу завершают три более коротких эссе о Е. Замятине (анализ рассказа «Дракон»), Венедикте Ерофееве (интерпретация «Записок психопата» в контексте русского романа XIX века) и военной прозе А. Титова. В начале каждого раздела – за исключением разделов



о Пушкине и Толстом, – есть несколько разделов, посвященных истории восприятия творчества данного автора в Венгрии. Следует отметить, что в книге, предназначенной для международной публики, необычно начинать научную статью с перспективы венгерской рецепции. На наш взгляд, это свидетельствует о том, что автор намерен представить результаты изучения русской литературы в Венгрии международной науке и обсудить эти результаты в контексте международного литературоведения.

Также стоит отметить, что настоящая книга в какой-то мере является продолжением последней книги Молнар, вышедшей в 2022 году («Текст, жанр, слово. Исследования по русской литературе XIX–XXI веков. Москва, Азбуковник, 2022»). Об этом свидетельствуют многочисленные отсылки на предыдущую книгу. Некоторые вопросы, теоретические проблемы представлены в той книге более детально и глубоко, некоторые отрывки приводятся в обеих книгах, но интерпретируются в разных контекстах. Во вступительной главе книги, например, кратко излагается и осмысливается методология, использованная в книге, – *дискурсивная поэтика*, разработанная Арпадом Ковачем. То, что в предыдущей книге обсуждалось очень подробно и в более широком контексте (например, история изучения метафоры и ее роль в дискурсивной поэтике), в новой книге представлено в сжатом виде и сведено к тезисным утверждениям.

Теперь несколько слов о подходе. А. Молнар описывает основные методологические инновации поэтики, которую можно назвать «дискурсивной» в ясной и удобной для чтения форме. Полагается, что среди многочисленных тем и проблем дискурсивной поэтики автора в первую очередь интересуют способы формирования текста как надязыкового и надречевого уровня высказывания, а также связанное с этим смыслопорождение. А. Молнар исходит из того, что в прозаических произведениях словесный текст конституируется через речь субъектов, т.е. через языковые высказывания персонажей и повествователя. Слова персонажей всегда направлены на то, чтобы передать события и действия, составляющие их мир. Эти события и поступки часто свидетельствуют о кризисе жизни или идентичности. Однако отношение говорящих к своим словам становится весьма амбивалентным. Языковая репрезентация кризисных ситуаций в речи героев (повествование о поступках и событиях) всегда обречена на провал и приводит к признанию некоторого недостатка своего языка выражения (см. анализ монолога Позднышева в «Крейцеровой сонате» или разбор монологов драмы «Чайка»). Субъект речи (персонаж или рассказчик) проявляет неспособность передать реальное событие и создать свой нарратив, ибо у него нет слов, чтобы рассказать о том, что произошло. Этому явлению, которое можно назвать «тоской по выражению тоски», придается сюжетобразующая функция. По утверждению А. Молнар, «событие дополняется историей пересказа, а сюжет – историей наррации» (С.270). Нехватка слов или ошибочное словоупотребление персонажей и(или) повествователя (см. например, «фразы» и «речевые клише» в случае «Дневника лишнего человека») преодолевается в письменном тексте, ведь письменный текст способен компенсировать недостатки языка, используемого персонажами и



рассказчиком, и может привести к неожиданным связям и новым смыслам. Поэтому акт письма часто изображается в произведениях как настоящее событие, завершающее сюжет (см. «Дневник лишнего человека» или «женское письмо» в «Семейном счастье»). Кроме того, письменный текст обладает метавербальными свойствами: например, он ориентирован на иконичность (буквенные отношения, структурирование текста и т. д.) и на аудирование (звукосочетания, фонические секвенции и т. д.). Функция письменного текста заключается в том, чтобы преодолеть ложный язык саморефлексии, конституируемый говорящими субъектами, и создать знаки для нового повествовательного языка, единицы которого формируются и создаются в самом поэтическом тексте.

Центральной категорией и главным поэтическим приемом, раскрывающимся в анализах и интерпретациях выступает *метафора* и процесс *метафоризации*. Одной из главных методологических инноваций подхода А. Молнар – новая трактовка метафоры, согласно которой метафора выступает не как стилистическое явление, «иносказание», т.е. замена первоначального смысла, а как предикативное высказывание, направленное на переименование окружающего мира. При этом метафора также осмысливается как *новый языковой знак*, значение которого порождается, с одной стороны, звуко-буквенной реализацией и «внутренней формой» данного слова (см. теорию А. Потебни), а с другой стороны, подчиняется единичному контексту и выступает как наименование неизвестного еще явления или новой ситуации (подобно катахрезе). Эти метафорические операции распространяются на предметный мир, преобразованный в языковые знаки, на мир персонажей (через семантику имен героев и названия их атрибутов) и на мотивы сюжета (корневые метафоры).

Разумеется, активизацию роли звуковых повторов и фонических секвенций в создании художественного текста само по себе нельзя считать новизной в анализе прозаического текста, так как это уже известно из исследований В. Шмида об орнаментальной прозе, Ежи Фарино, В. Топорова и др. (хотя значение этого явления до сих пор редко учитывается в литературоведении). Однако тут речь идет о семантизации звукосочетаний, которые становятся способными управлять сюжетом. Наглядным примером для иллюстрации этого процесса семантизации и, одновременно, метафоризации может служить интерпретация символа *чайки* в драме А. Чехова. Согласно концепции Молнар, акцент символики с «чайки» переносится на «волшебное озеро», при этом чайка приобретает контекстуальное значение, активизируя лингвистические особенности языкового знака, включая квазиэтимон, присущий этому слову: *чай. Таким образом, словоформа «чайка» наполняется значением 'отчаяния' и управляет сюжетом о безответной любви героев. «Любовные романы и теперь разыгрываются, и каждый из них сопровождается чувством отчаяния, а их участников можно назвать “чайками”» (358).

Другой принцип, который бросается в глаза при систематизации материала – это контекстуальный и интертекстуальный анализ, проведенный в книге. Именно здесь возникает второе значение слова «рецепция». Рассматривается, например, «Пиковая Дама» А. Пушкина в реинтерпретации Л. Улицкой, «Записки сумасшедшего» Н. Гоголя, в восприятии Венедикта Ерофеева («Записки



психопата») и «Чайка» А. Чехова в постмодернистском переписывании Б. Акуниным. Помимо анализа этих новаторских жанровых и текстовых трансформаций, мы также находим примеры «классического» интертекстуального анализа. Например, поэма «Демон», «Мой демон» и «Герой нашего времени» М. Лермонтова и тема *демонизма* анализируются в сопоставлении со стихотворением А. Пушкина «Демон»; «природные метафоры» служат основой сравнения «Семейного счастья» Толстого с мотивами романов Тургенева. Автор приходит к выводу о том, что «детализацию любви параллельно природным явлениям и музыке в первой части романа Толстого можно сопоставить с теми же мотивами в «Дворянском гнезде» Тургенева, а в некоторых моментах даже у Гончарова» (С. 193). Отсюда видно, что А. Молнар остается последовательной в выборе метода: исследование интертекстуальных связей ведется также через изучение метафор и языковых особенностей текстов.

Глава о Л. Толстом содержит в себе разбор трех повестей – «Семейного счастья», «Смерти Ивана Ильича» и «Крейцеровой сонаты». В анализе А. Молнар все три произведения связаны друг с другом и в тематическом плане, поскольку они изображают соотношения мужчин и женщин в самом «обычном» контексте: в браке. Однако этот кажущийся обычным контекст на самом деле скрывает в себе смену тематики – переход от романтического изображения любви (см. представления о счастье как о «романе») к разворачиванию более глубоких человеческих отношений. По мнению А. Молнар настоящий сюжет в трех произведениях – это самосозидание и самопонимание героев. В центре сюжета ставится конфликт женского и мужского принципов и метафоризация этого конфликта в поэтически оформленном тексте. При этом дидактическая и проповедническая установка Толстого постепенно снимается и заменяется другими жанровыми установками – например, модус исповеди.

Раздел о Чехове включает в себя анализ трех произведений («Спать хочется», «Палата № 6» и «Чайка»), а также анализ «Чайки» Б. Акунина, о котором говорилось выше. То, что связывает поэтические миры Толстого и Чехова, – это описание человеческих отношений через вещи и детали изображаемого мира. В повести «Смерть Ивана Ильича» в интерпретации А. Молнар обнаруживается новое осмысление того явления, которое в специальной литературе называется «бунтом вещей» в произведении Толстого. Как показывает Молнар, материальный мир не только добивается превосходства над человеком – «предметы захватывают, засасывают людей», – но одновременно сигнализирует о ложном отношении людей к миру, предвещает их непонимание мира и фальшивое словоупотребление. В этом контексте вещи обозначают не только себя, но обозначают и новую жизненную ситуацию. «Вещь превращается в предмет действия и становится его знаком» (С. 224). А имя вещей отрывается от своих референтов, распадается и служит для создания нового поэтического дискурса, сигнализирующего о крахе ложного понимания мира и создании нового языка субъекта. Например, знаковые единицы слова *нуф* не только обозначают предмет, но «служат порождению модальности, которая относится к разложению и новой постройке дискурса (см. крик «у»)». (Там же)



В известном рассказе «Спать хочется» «описание деталей опредмечивает состояние героини» (С. 313), а предметы приходят в движение и действуют. При анализе также прослеживается «процесс созидания новых знаков» выражения. Во-первых, наблюдается порождение слова из неполноценных знаков: звуки колыбельной песни («Баю-баюшки-баю») и звуки, изданные умирающим отцом («бу-бу-бу»), выступают исходным пунктом переименования ситуации страдающей Варьки (ее *прибыют*); во-вторых обнаруживается путь приобретения субъектом своего языка. Варька создает свой, особый текст о своем желании заснуть в образной форме (в грезах), тогда как автор моделирует процесс текстопорождения и переосмысление действительности семантизацией языковых знаков. Интерпретация повести «Палата № 6» также содержит много примечательных моментов. Например, согласно концепции А. Молнар, главные персонажи, запертые в палате воплощают человеческие грехи (ложь, уныние, чревоугодие, сребролюбие и т.д.). Сюжет состоит в том, что доктор Рагин отказывается от этих грехов, а смерть наступает для него как искупление (С. 352).

Надеемся, что приведенные примеры убедительно доказывают, что используемая в книге методология в самом деле проливает новый свет на анализируемые произведения. Наконец, остается вопрос, на какую аудиторию ориентирована книга? Нам думается, книга прежде всего может заинтересовать профессионалов-специалистов по русистике и подготовленную читательскую аудиторию. Ведь такой подход к литературе требует от читателя глубоких знаний текстов произведений и знакомства с основными литературоведческими понятиями. Вместе с тем мы убеждены, что книга будет весьма полезна и интересна как студентам-филологам в качестве учебного материала, так и всем любителям классической русской литературы в целом. Ведь А. Молнар в своей книге однозначно показывает, что интерпретация произведений невозможна без анализа текста, а текстовый анализ требует методологии, которой необходимо овладеть.

В связи с этим следует отметить, что в некоторых местах семантизация фонических секвенций не до конца разъяснена, возможно, в расчете на призыв к сотрудничеству с читателем. И все же, чтобы не впасть в «методологическую слепоту», т.е. в автоматизм в использовании методологического аппарата, было бы целесообразно в будущем обратиться к поэтике отдельных авторов и определить место анализируемых здесь произведений в контексте всего их творчества. Ведь, как блестяще показывает книга А. Молнар, только с помощью тщательного текстологического анализа можно проникнуть в самую глубину проблематики отдельных литературных дискурсов и постичь индивидуальную смысловую инициативу писателя и его видение мира.

Геца Ш. ХОРВАТ

Институт Центральной Европы, Кафедра русистики

Католический университет им. Петера Пазманя

Будапешт, Венгрия

horvath.geza71@gmail.com



Формальные требования

Формат текста: любой редактируемый текст. При использовании в качестве дополнительных и других шрифтов просим отправить их с статьей.

Поля страниц: верхнее и нижнее – 5 см, левое и правое – 4 см; **Размер шрифта:** 11р

Объем публикаций: статьи до 50000 знаков, **обзоры и рецензии** до 20000 (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:

AUSTIN, J. L. 1971: Austin How to Do Things with Words. London: Oxford University Press.

ТАРАНОВСКИЙ, К.Ф. [TARANOVSKIJ, K.F.] 2000: О поэзии и поэтике. Москва: Языки русской культуры [On poetry and poetics. Moscow: Āzyki russkoj kul'tury].

– Сборник:

BJØRNFLATEN, J.I. 2006: Chronologies of the Slavicization of Northern Russia Mirrored by Slavic Loanwords in Finnic and Baltic // Nuorluoto, J (ed.), The Slavicization of the Russian North. Slavica Helsingiensia Vol. 27: 50–77.

ГИК, А.В. [GIK, A.V.] 2021: Животные и люди. Семантические преобразования в романе Захара Прилепина «Обитель» // Метафорическая картина мира современной художественной прозы: сборник научных статей. Под общей редакцией З.Ю. Петровой, Н.А. Фатеевой. Москва: Аквилон. [Animals and people. Semantic transformations in the novel “Abode” by Zahar Prilepin // Metaphorical world image of modern prose: a collection of scientific articles / Eds. Z.Ū. Petrova, N.A. Fateeva. Moscow: Akvilon] 26–41.

ЖУРАВЛЕВ, И.В. – ОЩЕПКОВА, Е.С. [ŽURAVLEV, I.V. – OŠEPKOVA, E.S.] 2020: Мозг и язык: проблема латерализации // Сознание. Язык. Мозг. Коллективная монография. Под ред. Е.Ф. Тарасова, И.В. Журавлева. Москва: Институт языкознания РАН [Brain and language: the problem of lateralization // Consciousness. Language. Brain. Collective monograph. Eds. E. F. Tarasov, I. V. Žuravlev. Moscow: Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences] 26–45.

– Периодическое издание:

ЕПИФАНОВА, Е.А. [EPIFANOVA, E.A.] 2014: Структура житийных предисловий в древнерусской агиографической традиции (XII в. до рубежа XIV–XV вв.) // Вестник ЧелГУ [The structure of hagiographic prefaces in the ancient Russian hagiographic tradition (XII century. Until the turn of the XIV–XV centuries) // Vestnik ChelGU] 2014/16: 41–45.

БАСИНСКИЙ, П. [BASINSKIJ, P.] 1993: Возвращение. Полемические заметки о реализме и модернизме // Новый мир [Return. Polemic notes on realism and modernism // Novyj Mir] 11: 230–238.

– **Интернет сайты:**

КУЗНЕЦОВА, И.В. [KUZNECOVA, I.V.] 2019: Ориентализмы-антропонимы в южнославянских устойчивых сравнениях [Orientalisms and anthroponyms in Southern Slavic phraseological comparisons] // Studia Slavica 64.

<https://doi.org/10.1556/060.2019.64107> (Дата обращения: 12. 08. 2019).

HELLER, J.M. 2011: Otče náš, Otče náš... tak kde teda jsi?! Recenze knihy M. Szczygiela Udělej si ráj. <http://www.ilitera-tura.cz/Clanek/28533/szczygie-mariusz-udelej-si-raj> (Date of Access 12. 18. 2014)

Formal requirements

Format: any editable text file. 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 20000 (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, J. L. 1971: Austin How To Do Things With Words. London: Oxford University Press.

ТАРАНОВСКИЙ, К.Ф. [TARANOVSKIJ, K.F.] 2000: О поэзии и поэтике. Москва: Языки русской культуры [Taranovskij On poetry and poetics. Moscow: Āzyki russkoj kul'tury].

– **Collective Volume:**

BJØRNFLATEN, J.I. 2006: Chronologies of the Slavicization of Northern Russia Mirrored by Slavic Loanwords in Finnic and Baltic // Nuorluoto, J (ed.), The Slavicization of the Russian North. Slavica Helsingiensia Vol. 27: 50–77.

ГИК, А.В. [GIK, A.V.] 2021: Животные и люди. Семантические преобразования в романе Захара Прилепина «Обитель» // Метафорическая картина мира современной художественной прозы: сборник научных статей. Под общей редакцией З.Ю. Петровой, Н.А. Фатеевой. Москва: Аквилон. [Animals and people. Semantic transformations in the novel “Abode” by Zahar Prilepin // Metaphorical world image of modern prose: a collection of scientific articles / Eds. Z.Ū. Petrova, N.A. Fateeva. Moscow: Akvilon] 26–41.

ЖУРАВЛЕВ, И.В. – ОЩЕПКОВА, Е.С. [ŽURAVLEV, I.V. – OŠEPKOVA, E.S.] 2020: Мозг и язык: проблема латерализации // Сознание. Язык. Мозг. Коллективная монография. Под ред. Е.Ф. Тарасова, И.В. Журавлева. Москва: Институт языкознания РАН [Brain and language: the problem of lateralization // Consciousness. Language. Brain. Collective monograph. Eds. E. F. Tarasov, I. V. Žuravlev. Moscow: Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences], 26–45.-

– **Journal:**

WAUGH, L. 1993: Against Arbitrariness: Imitation and Motivation Revived, with Consequences for Textual Meaning // *Diacritics*, 23/2: 71–87.

ЕПИФАНОВА, Е.А. [EPIFANOVA, E.A.] 2014: Структура житийных предисловий в древнерусской агиографической традиции (XII в. до рубежа XIV–XV вв.) // Вестник ЧелГУ [The structure of hagiographic prefaces in the ancient Russian hagiographic tradition (XII century. Until the turn of the XIV–XV centuries) // *Vestnik ChelGU* 2014/16: 41–45.

БАСИНСКИЙ, П. [BASINSKIJ, P.] 1993: Возвращение. Полемические заметки о реализме и модернизме // Новый мир [Return. Polemic notes on realism and modernism // *Novyj Mir*] 11: 230–238.

– **Internet site:**

КУЗНЕЦОВА, И.В. [KUZNECOVA, I.V.] 2019: Ориентализмы-антропонимы в южнославянских устойчивых сравнениях [Orientalisms and anthroponyms in Southern Slavic phraseological comparisons]// *Studia Slavica* 64.
<https://doi.org/10.1556/060.2019.64107> (Дата обращения: 12. 08. 2019).

HELLER, J.M. 2011: Otče náš, Otče náš... tak kde teda jsi?! Recenze knihy M. Szczygiela Udělej si ráj. <http://www.ilitera-tura.cz/Clanek/28533/szczygie-mariusz-udelej-si-raj> (Date of Access 12. 18. 2014)