Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities

РГГУ

RSUH/RGGU BULLETIN

№ 20 (121)

Academic Journal

Series:
Philology.
Literature and Folklore Studies

Moscow 2013

ВЕСТНИК РГГУ

№ 20 (121)

Научный журнал

Серия «Филологические науки.
Литературоведение. Фольклористика»

Москва 2013

УДК 821(05)
ББК 82.3(0)я5

Главный редактор
Е.И. Пивовар

Ответственный секретарь
Б.Г. Власов

Серия «Филологические науки. Литературоведение. Фольклористика»

Редакционная коллегия:
В.И. Тюпа – отв. редактор
Д.П. Бак
М.Н. Дарвин
В.В. Лазутин – зам. отв. редактора
Д.М. Магомедова
С.Ю. Неклюдов
Н.С. Павлова
Н.И. Рейнгольд
П.П. Шкаренков

Номер подготовил
В.В. Лазутин

ISSN 1998-6769

© Российский государственный гуманитарный университет, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

Поэтика и риторика

П.П. Шкаренков
Оратор и король: риторическая стратегия и политический дискурс в панегирике Теодориху Эннодия 11

Г.С. Прохоров
М.М. Бахтин о природе «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского. 33

Н.Н. Мельникова
Локусы греха в русской литературе XIX – начала XX в. (семантика света и тьмы). 45

Г.А. Жиличева
Нарративная стратегия романов К. Вагинова 52

Е.В. Антошина
Сюжет «одинокого короля» в прозе В.В. Набокова 66

А.А. Конюхова
Поэтика гротеска в романе Л. Пиранделло «Покойный Маттиа Паскаль» 80

И.С. Судосева
Функции литературного интерьера 89

Русская литература

О.Л. Довгий
Петровский канон Феофана Прокоповича 100

С.С. Бойко
Зинаида Шаховская в «Русской мысли»: позиция редактора в газетной полемике 110

Д. Розенсон
Исаак Бабель как «когнитивный инсайдер» и «социальный аутсайдер» 117

А.А. Ситникова
Роль песенных субтекстов в «Рассказе певца» М. Зощенко . . 128

Е.Э. Фетисова
Юнна Мориц: «московский» неоакмеизм как «ренессанс» акмеизма 136

Литература народов России

Т.Л. Кузнецова
Коми рассказ начала XXI в. в поисках путей сближения с жизнью 150

Зарубежная литература

Н.М. Долгорукова
Наследники Марии Французской и судьба жанра лэ в конце XII – начале XIII в. 158

М.А. Козлова
Поэтика «подражания образцам» в испанском анонимном диалоге XVI в. 167

М.Б. Смирнова
Теоретическая рефлексия о языке и предмете поэзии в споре о «темных» поэмах Луиса де Гонгоры 177

Т.Ю. Никишина
Мотив болтовни и мотив молчания в малой прозе 40–60-х годов XX в. (Луи-Рене Дефоре, Морис Бланшо) . . . 185

В.П. Боголюбова
Психологический портрет ребенка в кризисной ситуации: роман Кирстен Бойе «С детьми же никто не разговаривает» . . 191

Сравнительное изучение литератур

Е.Н. Мошонкина
«Божественная комедия» в переводе Андре Пезара и ее критики 198

С.В. Сомова
Италия в Серебряном веке: соседства и отражения быта и искусства 214

Б. Биссон
Анализ взглядов Б.Ф. Шлёцера на перевод русской классики . . 224

Е.А. Кубракова
Феномен синестезии в лирике М.И. Цветаевой: особенности трансформации интермодальных образов в переводах на английский язык 234

Abstracts. 249

Сведения об авторах 258

CONTENTS

Poetics and Rhetoric

P. Shkarenkov
Orator and king. Rhetorical strategy and political discourse in Ennodius' panegyric dedicated to Theodoric 11

G. Prokhorov
M.M. Bakhtin about the nature of F.M. Dostoevsky's *A Writer's Diary*. 33

N. Melnikova
Loci of sin in the Russian literature of the 19th and the beginning o f the 20th centuries (semantics of light and darkness) 45

G. Zhilicheva
Narrative strategy of K. Vaginov's novels 52

E. Antoshina
The storyline of "the lonely king" in V.V. Nabokov's prose 66

A. Konyukhova
Poetics of grotesque in L. Pirandello's novel *The late Mattia Pascal* 80

I. Sudoseva
Functions of the literary interior 89

Russian Literature

O. Dovgiy
Peter the Great's canon in Theophan Prokopovich's works 100

S. Boyko
Zinaida Shakhovskaya in *Russian Thought*. The editor's position in the newspaper polemic 110

D. Rozenson
Isaak Babel as a “cognitive insider” and “social outsider” 117

A. Sitnikova
The role of song subtexts in M. Zoshchenko’s *A Singer’s Story* . . . 128

E. Fetisova
Yunna Morits: “Moscow” neo-acmeism as a “renaissance” of acmeism 136

Literature of Russian Ethnic Groups

T. Kuznetsova
Komi story of the beginning of the 21st century in search of ways to get closer to life 150

Foreign Literature

N. Dolgorukova
Successors of Marie de France and the tradition of french lais in the late 12th – early 13th centuries 158

M. Kozlova
Poetics of imitating outstanding examples in Spanish anonymous dialogue of the 16th century 167

M. Smirnova
Theoretical reflection on the language and subject of poetry in the dispite about the “obscure” poems by Luis de Góngora . . . 177

T. Nikishina
The motif of babblement and motif of silence in short prose of the 40s and 60s of the 20th century (Louis-René des Forêts, Maurice Blanchot) 185

V. Bogolyubova
A child’s psychological portrait in a critical situation. Kirsten Boie’s novel *Mit Kindern redet ja keiner* 191

Comparative Literary Studies

E. Moshonkina
The Divine Comedy in André Pézard's translation and its critics . . 198

S. Somova
Italy in the Silver Age. Coexistence and reflexions of daily reality and art 214

B. Bisson
Analysis of B.F. Schlözer's views on translation of the Russian classics 224

E. Kubrakova
A phenomenon of synaesthesia in M.I. Tsvetaeva's lyrical poetry. Peculiarities of transforming intermodal images in translations into English 234

Abstracts. 249

General data about the authors. 260

П.П. Шкаренков

ОРАТОР И КОРОЛЬ: РИТОРИЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ И ПОЛИТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В ПАНЕГИРИКЕ ТЕОДОРИХУ ЭННОДИЯ

В статье рассматриваются риторические стратегии, используемые Эннодием для легитимации концепции королевской власти Теодориха Остготского. В концепции подчеркиваются два существенных аспекта: первый – патриотический или национально-италийский, и второй – религиозный. Используя жанровую традицию панегирика, Эннодий не стремится вписать Теодориха в череду императоров, скорее, он даже им его противопоставляет. Отодвигая на задний план империю и римскую имперскую идеологию, Эннодий пытается соотнести Теодориха с эллинистической традицией и сравнивает его с Александром Македонским. Таким образом, Эннодий включает Теодориха в более широкий философский контекст эллинистической традиции королевской власти, в которой империя оказывается в известном смысле лишь частным случаем.

Ключевые слова: Эннодий, Теодорих Остготский, панегирик, римская традиция, дискурс, латинская риторика.

Магн Феликс Эннодий (474–521) принадлежит, как и Авит Вьеннский, к первому поколению, сознательная жизнь которого началась уже после крушения Западной Римской империи. Эннодий родился в Южной Галлии и на протяжении всей жизни сохранял трогательную преданность своей родине и не скрывал гордость своим происхождением[1]. Впрочем, большую часть жизни он провел в Цизальпинской Галлии, где и умер, будучи епископом Павии. Эти биографические и географические указания в данном случае не факультативны: молодость Эннодия приходится на борьбу Теодориха и Одоакра. Рассказывая о своей жизни, он рассматривает свои собственные несчастья и неудачи в кругу злоключений

© Шкаренков П.П., 2013

и невзгод, выпавших на долю его родины: «во время, когда Италия вновь обрела свою жизнь благодаря вступлению с нетерпением ожидаемого короля Теодориха, так как его враги сеяли везде опустошение несказанное и тот, кто пережил меч, оказался погублен голодом... я, в возрасте примерно шестнадцати лет, был оставлен без поддержки тетушки, которая меня вырастила»[2].

Эти биографические отступления отнюдь не второстепенны, как может показаться на первый взгляд. В действительности они позволяют хотя бы понять, если не объяснить во всех полноте, позицию, занятую Эннодием по отношению к Теодориху. Перед нами не тот случай, когда бедный молодой человек, обладающий определенными способностями и талантами, связывает с правителем все свои честолюбивые устремления, направленные на достижение дальнейшего выдвижения и преуспеяния. Конечно, мы видим, что Эннодий испытывает к Одоакру презрение и жгучую, постоянную ненависть. Его суровость по отношению к узурпатору не идет ни в какое сравнение не только с суждениями историков, но существенно превосходит по накалу то мнение, которое было официально сформулировано правительством Теодориха и закреплено под пером Кассиодора. Приведенный выше фрагмент письма Эннодия свидетельствует, что Теодориха он считает спасителем с момента его прихода в Италию, и Панегирик, который Эннодий составит позднее в честь короля, будет полностью соответствовать этому первому впечатлению. Хотя цитируемые строки и были написаны гораздо позже, нет никакого сомнения, что Эннодий передает свои ощущения шестнадцатилетнего возраста, возраста переживаний и страстей, формирующих личность. Присоединение Эннодия к Теодориху было спонтанным и бескорыстным, насколько мы можем сейчас об этом судить. Для Эннодия Теодорих воплощает в себе чувство долга, справедливость и надежды на дальнейшее процветание Италии. Все это проявляется в личности короля во всем блеске своей очевидности. Хотя ситуация в Италии 490 г. ничего подобного, казалось бы, не предвещала. Сейчас мы знаем, что Теодорих был представителем императора, что император оставался единственным носителем высшей власти, что Одоакр был не кем иным, как узурпатором. Таким образом, мы склонны считать вторжение Теодориха в Италию легитимным, соответствующим императорскому повелению. Однако для населения Италии конца V в., которое не читало «Ostgothische Studien» Т. Моммзена, все эти обстоятельства были гораздо менее очевидными.

В нескольких блестящих строках Франсуа Мориак такими словами описывает преклонение Расина перед Людовиком XIV:

«Расин любил короля. Почему этот факт заставляет морщиться многих критиков? Мы говорим об этой любви к королю так, как слепой от рождения человек рассуждает о цветах или об изяществе форм. Мы потеряли ощущение смысла происходящего, точнее произошло его смещение. Уж если на то пошло, приходить в волнение из-за трехцветной ткани – чудо гораздо большее, чем из-за существа из плоти и крови, которое воплощает в себе Францию, которое происходит от тех, кто создал Францию, и дети которого называются детьми Франции»[3]. Mutatis mutandis эти строчки могли бы прекрасно описать отношение Эннодия к Теодориху. Эннодий любил короля, и в этой любви для него соединялись преклонение перед незаурядным монархом и обожание своей родины – Италии. Единственное отличие заключается в том, что Теодорих не был сыном Италии по рождению, но он стал таковым по взаимному согласию и симпатии. Все, что Эннодий говорит о Теодорихе, отмечено такой степенью эмоционального напряжения, что очень сложно для анализа. Можно, конечно, найти этому разумные объяснения, но эти последние уже не однажды высказаны. Однако продолжает существовать что-то трудное для объяснения, неясное, смутное и загадочное, относящееся скорее к области интонации и стиля, нежели к сфере идей. Такой накал чувств очень редко встречается в латинской литературе: это не случай Горация и Августа или Траяна и Плиния. Панегирику, написанному Эннодием в честь Теодориха, выпала судьба стать одним из последних примеров в долгой истории лаудативного жанра, однако по существу он не похож ни на один образец, ему предшествовавший. Для сравнения с ним скорее подходят произведения авторов, близких по времени к Эннодию, таких, как, например, Авит Вьеннский или другой уроженец Северной Италии, Фортунат.

Первый пункт, на котором необходимо остановиться, заключается в том, что для Эннодия Теодорих является королем. Его титул патрикия, обладание которым так часто подчеркивается Анонимом Валезия, и на основании которого историки нового времени и следующие за ними строили концепции для обоснования легитимности его власти, не упоминается никогда. Он также не является императором, то есть не имеет титула, обладание которым для западного мира той эпохи не могло значить ничего другого, кроме ощущения морального превосходства над окружающими королями. Однако это не мешает Теодориху претендовать на все прерогативы императора Запада. Любопытным образом в портрете Эннодия Теодорих принимает вид императора только в борьбе против Востока. Таким образом, если Теодорих определяется как *rex* или как *princeps*, это

не имеет существенного значения: второй титул вовсе не означает, что его обладатель оказывается императором. Впрочем, в Vita Epiphani другие короли также называются *principes*. Эти замечания непосредственно касаются только сочинений Эннодия и совершенно не отражают намерения самого Теодориха. Более того, они имеют значение только для того периода, когда пишет Эннодий. Не стоит забывать, что два основных произведения, относящихся к Теодориху, Vita Epiphani и Панегирик, были созданы до кризиса 507 г. Несомненно, что Теодорих только тогда в полной мере осознал свое императорское предназначение[4]. Также надо отдавать себе отчет в том, что Эннодий был служителем Церкви, в отличие от Кассиодора. Vita Epiphani и еще больше Панегирик отражают идеи церковных кругов[5]. В том числе и этим фактором, возможно, объясняется упоминавшаяся нами особая интонация данных текстов.

Итак, Теодорих – король. Он стал королем по праву рождения, а не вследствие благоприятного стечения жизненных обстоятельств. Эннодий называет его *rex genitus*[6]. Это определение представляет для нас интерес с многих точек зрения. Прежде всего, с его помощью проводится четкое отличие Теодориха от любых узурпаторов, прежде всего от Одоакра. Желание последнего стать королем было вызвано поистине дьявольскими наущениями[7]. Теодорих, в свою очередь, уже был королем, когда предпринял завоевание Италии. С другой стороны, королевский титул Теодориха у Эннодия никогда не связывается с управлением определенным народом: Эннодий нигде не говорит о Теодорихе как о *rex Gothorum*. В целом в произведениях Эннодия вообще практически не содержится никаких указаний на готское присутствие в Италии, все, что связано с готами, тщательно заретушировано[8]. Для Эннодия политика – это дело исключительно правителей, это конфликт персональных амбиций и честолюбий, в котором народы играют лишь второстепенную роль. Согласно Эннодию, причина исторических событий кроется в индивидууме и обуревающих его страстях, к которым время от времени, как, например, в случае с итальянской экспедицией Теодориха, добавляется провидение и небесное вмешательство.

Когда Эннодий начинает свой рассказ о Теодорихе, мы могли бы рассчитывать, по крайней мере, узнать относительно подробно о его семье, о том, как и при каких обстоятельствах он унаследовал принадлежащий его роду королевский титул. С первых же слов заметно, что Эннодий старательно избегает этой темы. Ритор такого уровня и образования не может, конечно же, не знать, что правилами составления панегириков предполагается рассказ о происхождении героя. В данном случае ничего подобного нет. Лишь

однажды и вскользь упоминается Тиудимер[9]. Более того, это упоминание включается в речь самого Теодориха, Тиудимер не назван по имени, и не указывается его королевский титул[10]. Безусловно, подробный рассказ о детстве Теодориха, о его пребывании в качестве заложника в Константинополе – тема довольно щекотливая, и ее разработка могла поставить Эннодия в трудное положение. По крайней мере, Эннодий мог себе позволить сказать несколько слов, чрезвычайно сдержанных и выверенных, чтобы все-таки затронуть тему появления на свет и формирования своего героя. Автор всеми силами стремиться избежать упоминания каких бы то ни было сюжетов в жизни Теодориха, которые можно было бы при желании счесть чуждыми римскому народу, свидетельством чему является знаменитая фраза: “educavit te in gremio civilitatis Graecia praesaga venturi”[11]. Все это позволяет утверждать, что если в выражении *rex genitus* идея наследования королевской власти и присутствует, то уж во всяком случае не на первом плане.

Чтобы яснее представить себе смысл рассматриваемой формулы, мы должны обратиться к заключительным параграфам Панегирика, где Эннодий пишет: «Ты единственный соединяешь в себе заслуги и данное природой, приказам которой следуют храбрецы. Происхождение дало тебе право повелевать, однако твоя доблесть его подтвердила. Блеск твоего рода снискал тебе скипетр, однако, если бы этого отличия и не было, твой разум заставил бы их выбрать тебя своим владыкой»[12]. На первый взгляд кажется, что мы имеем дело с довольно традиционной темой, часто используемой в панегириках императорам, когда авторам нужно было согласовать права, полученные по рождению, с правами, добытыми героями исключительно благодаря личным заслугам. При более пристальном рассмотрении складывается впечатление, что в данном случае перед нами разворачивается конструкция их трех составляющих, а не только из двух. Ясно, что в основе лежат две бинарные оппозиции двух пар понятий: *origo/virtus*, *splendor generis/mens*. Эта схема сама по себе еще вполне традиционна. Но имеется ли здесь в виду та же самая оппозиция, только выраженная другими словами, что и в случае с *merita* и *natura* в предыдущей фразе? Слово *natura* в этимологическом значении «рождение/происхождение» встречается крайне редко. При этом в заключительном параграфе Панегирика мы вновь сталкиваемся с этим словом, используемым Эннодием для описания внешности короля, его физических черт: «то, что у других правителей является произведением диадемы, то у моего короля является творением природы, направляемой Божьей волей»[13]. Это позволяет нам предполагать, что Теодорих соединяет

в себе не только королевское происхождение и личные заслуги, но также и исключительные физические, нравственные и интеллектуальные качества, сочетание которых в одном человеке и позволяет «увлечь храбрецов». *Natura* в данном контексте означает внешний вид, манеру держать себя, осанку, то есть все те характерные черты человеческой личности, которые, конечно, зависят и от рождения, и от происхождения, но являются, тем не менее, неотъемлемыми, принадлежащими непосредственно конкретному индивиду. Так же как в случае с понятием *indoles*, *merita* отсылают нас к определенным чертам характера, возникновение и развитие которых является результатом действия свободы воли и личной *virtus*. Таким образом, в фигуре короля соединяются доблестные достоинства (*merita*) и то, что мы бы назвали природными, врожденными данными (*natura*). Итак, теперь, как кажется, мы можем более точно определить, что имеет в виду автор, называя Теодориха «*rex genitus*». Теодорих является королем, потому что, во-первых, он сын короля, во-вторых, потому что он обладает присущими королю от рождения неотъемлемыми природными качествами и, в-третьих, потому что он развил в себе выдающиеся доблести и достоинства, необходимые королю.

Впрочем, если обратиться к контексту, в котором появляется выражение *rex genitus*, мы также обнаружим, что единственной интерпретации этого выражения как «король по праву наследования, сын короля» явно недостаточно, да и в целом она мало вероятна. В указанном контексте речь идет о выступлении Теодориха в поддержку императора Зенона, на трон которого посягнул узурпатор Василиск. У Эннодия вызывает восхищение тот факт, что *rex genitus* вернул законному правителю власть, принадлежащую ему по праву, вырвав ее из рук узурпатора. Иными слова, согласно точке зрения Эннодия, Теодорих мог бы эту власть и не возвращать императору Зенону, а, например, сохранить императорскую власть за собой. Конечно, Эннодий не говорит ничего прямо, даже преувеличение должно сохранять видимость правдоподобия: хорош бы он был, если бы осмелился без всяких экивоков заявить, что сын короля готов достоин занять трон Цезарей! Зато все остается во вполне допустимых рамках, если Эннодий всего лишь подчеркивает, что Теодорих обладает всем необходимым, чтобы быть королем.

Описывая физический облик Теодориха, создавая его литературный портрет, Эннодий подчеркивает как раз те черты, в которых с наибольшей очевидностью проявляется королевская сущность героя: «ярко-розовый цвет лица короля излучает блеск его королевского достоинства», «стан его таков, что в нем сразу же угадывает-

ся правитель», «глаза его оживлялись постоянным сиянием», «его руки достойны и карать мятежников, и исполнять желания подданных»[14]. Этот портрет очень значим как в эстетическом, литературном, так и в политическом отношении. Безусловно, он не претендует на реализм, каждая отмеченная в нем деталь имеет символическое значение. Перед нами изображение короля, соответствующее сложившемуся иконографическому типу подобных портретов, так же как уже довольно давно существуют иконографические типы изображения Христа и святых[15]. С другой стороны, само наличие этого литературного портрета в Панегирике указывает на то внимание, которое уделяли современники непосредственному, физическому присутствию правителя. И тогда *rex genitus* скорее не тот, кто является королем по праву рождения, а тот, о ком можно сказать, что он «прирожденный король», по аналогии с тем, как мы говорим, например, «прирожденный артист», то есть тот, в ком живет некий «гений» королевской власти, *ingenium*, соответствующий его роли и положению[16]. Конечно, литературный портрет Теодориха, предложенное Эннодием изображение его физических черт со всеми имеющимися символическими коннотациями является частью той картины мира, где каждый элемент обязательно должен чему-то соответствовать. Данные физического облика отражают и проявляют моральные качества. Внешность – отнюдь не второстепенная, не случайная деталь. Теодорих должен изображаться только так и никак иначе, ибо он король, настоящий король. Здесь мы подходим к моменту, разделяющему Эннодия и Сидония Аполлинария. Сидоний, давая портрет Теодориха II Вестготского, подробно говорит о его соответствии своему положению, о том, что Теодорих II полностью подходит для исполнения своих функций. Король соотносился с идеей королевской власти, соответствие которой и делало его правителем. Рассуждения Эннодия располагаются в иной плоскости. Сидоний судит, сопоставляет и выносит решение, Эннодий созерцает. Здесь больше нет места никаким рассуждениям беспристрастного арбитра, почти посредника между идеей и ее отражением, остается только констатация бесспорной очевидности: *vultus purpura inradiat*[17]. Подобные изменения эстетических установок никогда не происходят беспричинно, смена способа описания говорит о смене способа ви́дения. Мы имеем все основания предполагать, что между портретом Теодориха, созданным Эннодием, и идеей *rex genitus* имеется прямое соответствие: одно служит понятийным отражением другого.

Неудивительно, что на все эти темы у Эннодия накладывает тема наследственной передачи королевской власти: «Пусть цар-

ственный отпрыск, рожденный от тебя, умножит благодеяния этого золотого века! Пусть наследник престола резвится у тебя на коленях!»[18]. Основываясь на наших предшествующих рассуждениях, можно отметить, что в концепции Эннодия сочетаются, не противореча друг другу, две идеи. Во-первых, важнейшим основанием королевского титула и королевской власти Теодориха оказывается отнюдь не его принадлежность к королевской династии Амалов[19]. С другой стороны, Теодорих – король по рождению и происхождению (*operata est fabricante Deo natura*). То есть королевская власть, являющаяся бесспорной прерогативой и неотъемлемой принадлежностью Теодориха, в каком-то смысле отделяется, абстрагируется от его готского происхождения. Но это ни в коей мере не мешает ей передаваться по наследству. Акценты и нюансы тут очень важны, можно сказать, что в них-то и заключено главное содержание. Для Эннодия королевская власть Теодориха – это не готская королевская власть, управляющая Италией, и которая должна получить свое продолжение. Мысль выражена достаточно четко: *germen ex te, heres regni*. Речь идет о том, чтобы имела продолжение именно власть Теодориха над Италией, а не об обеспечении прочного положения потомкам Тиудимера.

Основная проблема, безусловно, заключается в следующем: каким образом объяснить и обосновать, что в самом центре империи, в Италии, правит Теодорих. Единственное решение состоит в том, чтобы воспеть, восславить его королевскую власть. Только таким способом можно предотвратить распространение мнения об Италии как о добыче варваров или как о вассале Константинополя. Нужно показать, что *rex genitus* Теодорих достоин править Италией, а его власть не нуждается ни в каких инвеститурах императора Восточной Римской империи. Каким образом император Зенон мог бы согласиться с такой постановкой вопроса, хотя бы это и касалось того, кто в борьбе с узурпатором Василиском вернул ему трон?[20] С другой стороны, королевская власть Теодориха дарована ему Небом, а его королевство – это Италия. Любопытно отметить, что в Vita Epiphani Эннодий говорит об Ейрихе как о короле готов, о Гундобаде – как о короле бургундов[21], тогда как Теодорих всегда называется просто *rex* или *princeps* без каких бы то ни было уточнений, то есть можно сказать, что в Vita Epiphani Теодорих выступает королем par excellence. Он пришел в Италию «с множеством своих воинов»[22], он единственный, *regnum* которого определяется по географическому принципу: *Italiae dominus*[23], *Italiae rector*[24]. Другие титулы, которые использует Эннодий по отношению к Теодориху, такие как: *dominus rerum*, *dominus libertatis*[25], – работают на решение

все той же проблемы, так как раскрашивают королевскую власть Теодориха в сугубо римские цвета.

Утверждение особых, исключительных отношений, возникших между Теодорихом и Италией, определяет и пределы его власти. Король откликнулся на призывы и мольбы о помощи этой древней земли, обескровленной недостойными правителями[26]. При этом и Италия помогла ему, так как именно она стала тем полем, где Теодориху представилась возможность развернуть бурную деятельность, проявить и реализовать все свои потенциальные способности, всю мощь его природной, принадлежащей ему по праву рождения королевской власти. Прирожденный правитель, он делает в Италии то, ради чего появился на этот свет, находит здесь исполнение своего предназначения, находит дело, соответствующее его самым честолюбивым ожиданиям и амбициям. Но его власть ограничивается пределами Италии, она не обладает универсализмом императорской власти.

Таким образом, по мысли Эннодия, Теодорих оказывается королем – спасителем Италии, погубленной предшествующими императорами и тираном Одоакром. Когда нам сообщают, что он лучше справляется с делом управления Италией, чем его предшественники-императоры, то говорится это не для того, чтобы сравнить Теодориха с ними, но чтобы его им противопоставить[27]. Война за Сирмиум оказалась для Эннодия весьма удачным поводом и для полемики с Восточной Римской империей, и для того, чтобы лишний раз продемонстрировать единство интересов Теодориха и Италии, показать охвативший их общий душевный подъем. Напомним, что в 504 г. Теодориху, воспользовавшемуся династическими распрями в Паннонии, удалось захватить Сирмиум, главный город этого региона и древнюю императорскую столицу на Балканах и дунайском лимисе[28]. Следствием этих событий стал конфликт с императором Анастасием. Эннодий начинает свое изложение происшедших событий с рассказа об истории данного региона: «Город Сирмиум некогда представлял собой границу Италии, здесь Августы несли караул...»[29]. Играли ли в решении Теодориха о захвате Сирмиума соображения, касающиеся обеспечения безопасности Италии, существенную роль? В этом можно усомниться. Во всяком случае, если это и было одним из мотивов, речь все же скорее шла о мерах предосторожности, принимаемых против Восточной Римской империи, нежели чем против царьков, оспаривавших друг у друга эту провинцию. К тому же, действия Теодориха позволяют предположить у него наличие некоторых имперских претензий: Теодорих стремится собрать вокруг своего королевства земли, пре-

жде составлявшие территорию Западной Римской империи. Тогда становится понятно стремление Эннодия четко определить цели и задачи предпринятой Теодорихом военной кампании, представляя нам Сирмиум как «заслон Италии». Это очень значимая формулировка, особенно в свете желания автора представить короля в данном случае исключительно повелителем и защитником Италии. Поэтому, объясняет Эннодий, не может идти и речи о захвате чего бы то ни было, но только о возврате ранее принадлежавшего[30]. Таким образом, Эннодий поражает две цели одновременно: с одной стороны, он заявляет о правах Италии на Паннонию, с другой стороны, подчеркивает, что Теодорих является не кем иным, кроме как *rex Italiae*.

Данный пример не единственный, где Эннодий, говоря по сути дела об имперских претензиях Теодориха и возвышая его фактически до уровня императора, отказывает ему в императорском титуле. Складывается впечатление, что Эннодий многократно и настойчиво пытается в Панегирике убедить Теодориха воздержаться от узурпации императорского титула, ограничиться тем, что есть. Не потому, вероятно, что Эннодия очень пугал сам факт подобной узурпации, скорее попытка Теодориха предпринять что-нибудь в этом роде нарушила бы его представления о том, каким должен быть *rex Italiae*.

В награду за помощь в борьбе с узурпатором Василиском и за возвращение императорского трона Зенон присвоил Теодориху консульское звание. Императорская благодарность кажется Эннодию ничтожной и смехотворной. Он видит в этом доказательство простоты короля и, вспоминая Цинцинната, восклицает: «Почему, древность, ты противопоставляешь мне члены крестьянина, облаченного в пурпурную тогу? Я же предлагаю тебе то, что победит твое восхищение, моего повелителя столь высоко рожденного, что невозможно его осуждать, и который ведет себя так, как если бы ему нужно было еще проситься быть принятым среди императоров»[31]. Теодорих даже превосходит императора, так как он сам держит в своих руках свою судьбу[32]. Конечно, консулат это одна из тех магистратур, которой не пренебрегают даже императоры. Однако *rex genitus* не нуждается в ней, чтобы встать в одном ряду с императорами. Отсюда становится ясно, почему Эннодий ни разу не упоминает о патрикиате Теодориха, ведь это звание помещает короля на нижний по отношению к императору ранг[33].

Не менее важен для понимания концепции королевской власти, которой придерживался Эннодий, следующий фрагмент из Панегирика: «Ты являешь себя повелителем силой, бдительностью, ус-

пехом, и священником – мягкостью. Что ж! Напрасно наши предки называли божественными и понтификами тех, кому вручали скипетр. Уникально же – это своими деяниями стать святейшим, не нося при этом никаких почтенных имен. Мой король мог бы с полным правом именоваться Аламанским, носить это чужое имя. Пусть он живет как божество, с сознанием своей чистой совести, и пусть он не ищет пустых слов, чтобы выразить помпезное бахвальство, поскольку, чтобы обрисовать его нрав, лесть древних служит во имя истины»[34]. Общий смысл сказанного совершенно ясен. Эннодий подвергает здесь критике всю идеологическую базу, на которой основывалась императорская титулатура. Он прямо противопоставляет всем титулам, которыми украшали императоров, простоту Теодориха, который на самом-то деле, безусловно, достоин всех этих титулов и мог бы их с полным правом носить. Впрочем, при всей ясности общего смысла, интерпретация этих строк не кажется нам абсолютно очевидной. Ф. Фогель и В. Энсслин вполне обоснованно связывают появление этого пассажа с разногласиями, возникшими между Равенной и Константинополем, в связи с событиями вокруг Сирмиума[35]. Они также видят здесь отзвук борьбы вокруг претензий Теодориха на некоторые императорские привилегии[36]. Все это вполне возможно.

Однако нам кажется сомнительным, чтобы Эннодий просто действовал бы здесь как выразитель королевской воли, ограничиваясь поддержкой притязаний Теодориха. В таком случае очень странно бы звучали определения императорских титулов как «*pomposae vocabula nuda jactantiae*». Конъюнктив *nec requirat*, напротив, предлагает отказаться от этих пустых атрибутов тщеславия. Скорее это звучит как утешение, а не призыв к действию. Теодорих не обладает этими титулами, но на его стороне реальное положение вещей, и этого ему должно быть довольно. В. Энсслин полагает, что Эннодий «обращается к Теодориху как к правителю и священнику». Мы же, напротив, полагаем, что Теодорих обладает всеми добродетелями первого и второго, но к тому же еще одним несомненным достоинством – способностью воздержаться от обладания титулом. То есть ситуация Теодориха разительно отличается от той, в которой находятся Хильдеберт у Фортуната или Гунтран у Григория Турского. Если угодно, можно сказать, что Эннодий использует литоту, чтобы сделать комплимент своему королю.

Еще один момент в данном тексте заслуживает специального разбора. Мы имеем в виду фразу: «Rex meus sit jure Alamannicus, dicatur alienus». Предложенный нами выше перевод этого предложения существенного отличается от перевода В. Энсслина, который

выглядит следующим образом: «Мой король имеет все основания быть победителем аламан, *Alamannicus*, хотя иностранец носит такое имя»[37]. Ф. Фогель, придерживаясь той же точки зрения, задается вопросом, кто же этот *rex alienus*, который носит титул *Alamannicus* и приходит к выводу, что речь идет об императоре Восточной Римской империи Анастасии[38]. На первый взгляд подобная интерпретация выглядит вполне убедительной и не противоречащей общему контексту: Теодорих обладает всем на деле, а за императором остается только видимость и титул. Однако нам представляется, тем не менее, возможным обосновать предложенный нами вариант перевода и показать, что он лучше соответствует как широкому контексту, так и намерениям Эннодия.

В латинском языке классического периода прилагательное alienus имело два основных значения: «принадлежащий другому» и «иностранный». Несколько странно, как кажется, было бы таким способом определять императора Восточной Римской империи. Во всяком случае, это был бы единственный подобный пример. Было бы понятно, если, например, автор написал бы «другой правитель». Но зачем именно здесь специально называть императора *alienus*? Он чужой – кому: Теодориху и римлянам Италии, алеманам? Нужно было бы, чтобы в данном случае слово имело какой-нибудь обидный оттенок, содержание которого как-то не улавливается. Ведь важно не то, что какой-то «чужой» король носит этот титул, а то, что это другой правитель, не Теодорих, который единственный его заслуживает. *Alienus*, «чужой» предполагает различие с кем-то, а мы не видим, чтобы это значение здесь бы усиливалось. Наоборот, в этом случае подчеркивается важность того, что этот правитель, носящий титул, никак не связан с алеманами, и уж тем более не находится с ними в отношениях победитель–побежденные. Однако совершенно невозможно представить для слова *alienus* значение «не имеющий к ним никакого отношения».

Как нам кажется, высказанных критических соображений и сомнений вполне достаточно, чтобы попытаться найти иной путь решения вопроса, который помог бы нам прояснить смысл и объяснить выбранное словоупотребление. Мы предлагаем перевести: «носить чужое имя», то есть имя, которое не является его собственным. Это первый вариант. Эннодий иронизирует. *Alamannicus* – это эпитет, возникший от наименования народа, который в императорской титулатуре мы переводим как «победитель алеман». Однако в прямом, собственном смысле слова, прилагательное означает «алеманский», то есть «принадлежащий к племени алеман». Для римлянина, для грека, как император Анастасий, для гота, как Теодо-

рих, назвать себя *Alamannicus* значит в каком-то смысле изменить свою национальную принадлежность. Как и любое другое тщеславное бахвальство, оно, если встать на этот путь, выглядит смешно и нелепо. Впрочем, то, что кажется смешным и нелепым, когда касается императора, уже не является таковым в случае Теодориха (*jure*). И не потому, что Теодорих на самом деле является «победителем алеман». Напротив, он может называться *Alamannicus*, потому что выступает защитником и спасителем алеман. Относясь к Теодориху, прилагательное возвращает себе свое истинное значение (*jure*), а значение техническое, эпиграфическое теряется. Если не ограничиваться ближайшим контекстом и взглянуть несколькими строчками выше, мы увидим, что непосредственно перед обсуждением вопроса о титуле *Alamannicus* Эннодий рассказывает о благодеянии, оказанном Теодорихом народу алеман. По сути дела, Теодорих спас их, разрешив поселиться на территории Италии. О победе не говорится ни слова. Наоборот, читаем следующее: «Твоими заботами общность алеманов была закрыта в пределах Италии без ущерба для собственности римлян, и они обрели возможность получить короля, после того, как заслужили его потерять»[39]. Теодорих приобрел новый народ, он стал *rex Alamannicus*, то есть *rex alienus*. Таким образом, Эннодий хочет сказать не только, что Анастасий незаконно носит титул *Alamannicus*, не только, что Теодорих отныне его заслуживает, потому что он их победил, но, самое главное, потому что Теодорих дал им в своем лице нового короля. Основным камнем преткновения является не обсуждение законности титула, а его содержания. В итоге, Эннодий как бы преподает императору урок, вновь актуализируя старую эллинистическую тему: король-спаситель гораздо важнее, чем король-победитель[40].

Вновь мы возвращаемся к той же самой, прежней идее Эннодия. Автор старается отгородить Теодориха и от тщеславного самодовольства императоров, и от традиции предков (*frustra majores nostri*...). Наступившая эпоха предъявляет свои, новые требования, созвучные ей. Теодорих – это *modernus dominus*[41]. Его основной титул *rex*, и он включает в себя все остальное: *princeps* и *sacerdos*. Эннодий тщательно обдумывает и отбирает каждое слово, в рассматриваемом нами фрагменте нет ничего случайного, все взвешено, все согласовано с общим замыслом и направлено на достижение поставленной цели: *rex meus sit jure Alamannicus, dicatur alienus. Meus, alienus*. Все равно, как если бы было сказано: «я преподношу в дар моего короля алеманам, я согласен, чтобы он был королем другого народа»[42]. Одни добродетели делают его *princeps*, другие – *sacerdos*, кроме того, он еще *divus, sanctissimus*. И все вместе они

соединяются в ключевой формуле: *Theodericus rex meus*. Полемика с Восточной Римской империей тут очевидна. Однако речь здесь идет вовсе не о том, чтобы знать, достоин ли Теодорих быть императором: он уже *rex*, а для Эннодия это гораздо важнее и лучше. Эннодия не беспокоят проблемы протокола, своими сочинениями он творит и утверждает новую реальность (*singulare est*). От императора, таким как его представляла и изображала традиция предков, к королю, соответствующему современной эпохе, и различие между ними качественное. Напыщенная помпезность, амбициозное тщеславие уступают место реальному положению дел, принятая условность – истинному смыслу. Титул *Alamannicus* и полемика вокруг него символизирует происходящий сдвиг: на место императора, все сокрушающего и подавляющего, приходит король, защищающий и спасающий.

Если мы обратимся затем к письму *In Christi signo*, то увидим, что признание новой роли короля превращается в настоящий панегирик всей его деятельности. Тщательно анализируя детали письма, историк без труда найдет в них множество преувеличений. Наша же задача сейчас иная. Отмечая, что в очередном восхвалении короля не было такой уж жесткой необходимости, мы лишь акцентируем внимание на личной инициативе Эннодия. Он обнаруживает ключ, открывающий судьбу правителя, и это ключ находится в руках Бога. Обстоятельства объединили желания короля и народа, сплотили их в едином устремлении: «Достойный правитель, достойные подданные, которые заслужили, чтобы при их жизни исполнились бы самые заветные их желания»[43]. Уважительное отношение короля к *vota populi* служит дополнительным подтверждением законности его власти. Все его военные успехи являются знаком несомненной божественной милости: «И все это ему предоставлено в награду за помощь Небу, потому что при нем наша вера находится в безопасности, хотя сам он придерживается другого вероисповедания. Удивительная терпимость, поскольку твердая в своих намерениях, она своим светом не заслоняет другого»[44]. Письмо заканчивается пожеланием увидеть рождение наследника, «чтобы благодеяния столь великого человека не исчезли бы в будущих поколениях»[45]. Принимая во внимание юридические аспекты утверждения власти Теодориха над Италией, трудно переоценить важность заключительных фраз, явно имеющих программный характер. Власть над Италией была делегирована лично Теодориху императором Зеноном, и для ее передачи необходима та же процедура. Утверждение же наследственных прав Теодориха на Италию подводит нас к признанию его полного суверенитета над

этой территорией. Нужно также отметить, что Эннодий говорит об этом свободно и по собственной воле, так как у Теодориха не было сына. Если бы он пожелал, чтобы сын короля, уже рожденный, наследовал бы однажды своему отцу, можно было бы предположить, что Эннодий делает заявку на будущее, перспектива которого уже вырисовывается. Но совершенно абстрактно-теоретический характер высказанного пожелания делает его краеугольным камнем всей концепции королевской власти Теодориха, как ее видит Эннодий. Согласно Эннодию, Теодорих прибыл в Италию, направленный туда божественным внушением. Уже первые годы его правления показывают, что он избран орудием Провидения. Его королевская власть освящена Небом, и он вправе передать ее по наследству своим потомкам. Если наследственный принцип передачи власти и был характерной чертой королевской власти у германцев, то здесь мы видим, как этот принцип был взят и истолкован в совершенно иной перспективе римскими церковными кругами.

И, наконец, логическое завершение концепция христианской королевской власти Теодориха получает в Панегирике. В Панегирике не перечисляются последовательно, в точном соответствии с перечнем все деяния короля. Что-то вообще опускается, некоторые эпизоды излагаются более подробно. Какие-то события вырастают в крупные повествования, какие-то упоминаются только осторожными намеками и аллюзиями, как, например, лаврентиевская схизма, благодаря которой образ короля засиял дополнительными красками и в нем проявилось новое морально-этическое содержание: «Ты, почитатель Высшего Бога, получил с самого порога жизни образование, которое дает жизнь. Ты никогда не приписываешь собственным трудам то, что счастливый случай тебе предлагал: ты знаешь, что в тебе есть усердие, а в руках Бога – власть свершения. Ты поступаешь таким образом, что заслуживаешь успеха, однако, когда ты его получил, ты относишь все за счет того, кто был его автором. Ты являешь собой правителя силой, бдительностью, успехом, и священника – мягкостью»[46]. Мы уже писали, что не следует полагать, будто бы Эннодий наделяет Теодориха титулами *princeps* и *sacerdos*[47]. Он только утверждает, что в характере королевской власти Теодориха есть элемент первенства, превосходства (*princeps*) и религиозная составляющая (*sacerdos*). Теодорих умеет отдавать Богу Богово, и в ответ получает от него успех. *Mansuetudo* представляет собой христианизированную версию *civilitas* или *clementia*. Это не только добродетель, подразумевающая характер отношений короля со своими подданными, но также и состояние, противоположное *superbia*, которая как раз и означает «приписы-

вать себе все заслуги в достижении успеха». Таким образом, значение данного текста ограничивается добавлением некоторых новых нюансов в модель королевской власти Теодориха, создаваемую Эннодием, который вовсе не ставит своей задачей дать теоретическое обоснование концепции цезарепапизма в интересах короля. Образ королевской власти обогащается существенным христианским элементом. Власть короля не является сугубо светской, а сам король – не предводитель орд завоевателей. Эта концепция власти, только еще намечавшаяся у Эннодия, в недалеком будущем окажется чрезвычайно плодотворной.

Таким образом, Эннодий различает два существенных аспекта в королевской власти: первый – назовем его патриотический или национально-италийский, и второй – религиозный, причем последний не существует сам по себе, но является следствием той защиты и покровительства, которое Теодорих оказывал римской церкви. Одна лингвистическая деталь способствует соединению этих элементов, их взаимному проникновению и слиянию в единое целое: использование притяжательного местоимения с *rex*. Через весь Панегирик проходят выражения *rex meus*, *rex noster*. Такое подчеркнутое акцентируемое присвоение означает, что Теодорих является королем Италии и другом Церкви, то есть имеются в виду те два сообщества, от имени которых выступает Эннодий. Он последовательно настаивает на оригинальном характере этого типа королевской власти. Теодорих стал королем не потому, что на его стороне была сила, а потому что откликнулся на призыв, вызвал чувство привязанности и не обманул связанных с ним ожиданий. Было бы кощунством сравнение подобного словоупотребления притяжательных местоимений с их употреблением в выражениях *Deus meus* или *Deus noster*? Ведь связь подданных с королем строится по той же модели, что и связь верующих с Богом, и это связь преданности и любви.

Позиция Эннодия, как это обычно и бывает в переходные периоды, не свободна от определенной амбивалентности. Историки новейшего времени чаще всего основное внимание уделяли его «имперскому консерватизму». И это действительно так, за доказательствами далеко ходить не надо. Уже на основании Панегирика мы можем составить целый список выражений, типичных для сочинений императорской эпохи: *princeps venerabilis*, *status reipublicae*, *majestas tua*, *numen tuum*[48]. Однако тут же мы видим рождение нового взгляда на короля и королевскую власть. Этот процесс особенно нагляден даже не в самом Панегирике, а в небольшом стихотворении *De horto regis*, в котором очень явственно проступает предчувствие

Средневековья[49]. В стихотворении дается развернутое описание королевского сада, который своим богатством, пышностью, разнообразием символизирует могущество короля. Пурпур там цветет в честь монарха: «Растения признают того, кто их взращивает, немые, они говорят. Тот, до кого дотронулся повелитель, получает весну в стужу»[50]. С литературной точки зрения это стихотворение мало интересно, хотя в нем и применяется прием «соответствий», который предвосхищает эстетические установки Фортуната[51].

Интересно также отметить, что нигде, даже в Панегирике, Эннодий не стремился вписать Теодориха в череду императоров, скорее, он даже им его противопоставляет. Для него Теодорих – это не новый Траян или новый Тит, каковыми он станет позднее для Кассиодора. Масштабная конструкция Variae, отвечающая имперским амбициям Теодориха, порывает с курсом на постепенную и добровольную эволюцию, на которую надеялся и над которой работал Эннодий. Отодвигая на задний план империю и римскую имперскую идеологию, Эннодий пытается соотнести Теодориха с эллинистической традицией и сравнивает его с Александром Македонским[52]. Таким образом, Эннодий включает Теодориха в более широкий философский контекст эллинистической традиции королевской власти, в которой империя оказывается в известном смысле лишь частным случаем. В итоге Теодорих оказывается вписанным в античную традицию *rex*, дополненную новыми существенными элементами, источником для которых явились италийский патриотизм и христианская мысль.

Примечания

[1] См.: *Ennod.,* Ep. 6, 24: “Ego Gallias, quae totum me propter vos sibi vindicant, si oculis non inspicio, affectione non desero”. Некоторые из близких родственников Эннодия продолжали жить в Галлии еще в VI в. См.: *Stroheker K.F.* Der senatorische Adel im spätantiken Gallien. Darmstadt, 1970. S. 166.

[2] *Ennod.,* Op. 5, 5: “Tempore quo Italiam optatissimus Theoderici regis resuscitavit ingressus, cum omnia ab inimicis ejus inexplicabili clade vastarentur et, quod superesset gladiis fames necaret, cum excelsa montium castrorumque arces penuria perrumperet et in culminibus locatos armis saevior egestas obsideret, ego annorum ferme sedecim amitae quae me alverat ea tempestate solacio privatus sum”.

[3] *Mauriac F.* Vie de Racine. P., 1962. P. 134.

[4] Его роль арбитра – впрочем, неудачная – до эскалации конфликта, управление Испанией, осуществляемое от имени своего внука, а на практике ставшее фактической аннексией, возвращение Южной Галлии – все эти факты являются наглядными свидетельствами и этапами этого посте-

пенного осознания. Весьма вероятно, что именно к этой эпохе относится знаменитая надпись, которую приводит П. Курсель (*Courcelle P.* Histoire littéraire des grandes invasions germaniques. P., 1964. P. 246). Один только раз Эннодий называет Теодориха "imperator noster" (*Ennod.,* Libellus, 74).

[5] *Ennod.,* Pan., 77: "Vide divitias saeculi tui: tunc vix fora habuere perfectos, nunc *ecclesia dirigit laudatorem*".

[6] *Ennod.*, Pan., 13: "Ventilemus historias, interrogentur annales: apud quos constitit refusum exuli, quem cruore suo rex genitus emerat, principatum?". Эти слова касаются той помощи, оказавшейся решающей, которую Теодорих оказал императору Зенону в его борьбе с узурпатором Василиском.

[7] *Ennod.,* Vita Epiph., 95: "... ecce ille quietis nescius et scelerum patrator inimicus... inquirit quibus virum integerrimum passionibus lacessiret... Spe novarum rerum perditorum animos inquietat, Odovacrem ad regnandi ambitum extollit".

[8] О готах речь заходит, в частности, когда Эннодий пишет о разделе земель, но и этот факт, подаваемый в сугубо положительном аспекте, включается им в общий контекст написанного в панегирическо-экспрессивном стиле письма патрикию Либерию, в котором воздается хвала этому достойнейшему государственному мужу (*Ennod.,* Epist. IX, 23).

[9] *Ennod.,* Pan., 43: "Stat ante oculos meos genitor de quo numquam fecit in certamine fortuna ludibrium...".

[10] Совершенно иную роль Тиудимер играет в сочинении Иордана.

[11] *Ennod.*, Pan., 11.

[12] Ibid., 88: "Solus es natura et meritis compositus, cuius magnamini jussa sectentur. Origo te quidem dedit dominum, sed virtus adseruit. Sceptra tibi conciliavit splendor generis, cuius si deessent, eligi te in principem mens fecisset".

[13] Ibid., 91: "... quod agunt in aliis dominis diademata, hoc in rege meo operata est deo fabricante natura".

[14] Ibid., 89: "Sed nec formae tuae decus inter postrema numerandum est, quando regii vultus purpura ostrum dignitatis inradiat... Statura est quae resignet prolixitate regnantem; nix genarum habet concordiam cum rubore; vernant lumina serenitate continua; dignae manus quae exitia rebellibus tribuant, honorum vota subiectis". Очень примечательно в данном контексте употребление слова *serenitas* в его прямом значении, поскольку в переносном смысле оно означает один из императорских титулов. Подобные детали описания физического облика Теодориха полностью вписываются в традицию литературного портрета, подробно прослеженную в монографии Л. Билера, см.: *Bieler L.* Θείος ανήρ. Das bild des "göttlichen Menschen" in Spätantike und Frühchristentum. Vienne, 1935. S. 51–52.

[15] О том, как связаны между собой правила изображения правителя на портрете и политическая идеология см. подробнее: *L'Orange H.P.* Apotheosis in ancient portraiture. Oslo, 1947. Созданный Эннодием литературный портрет Теодориха можно было бы весьма продуктивно сравнить с изображением того же короля, воспроизводящемся на знаменитом медальоне из Сенигальи, как, например, это предлагает сделать С. Фухс

(*Fuchs S.* Bildnisse und Denkmäler aus der Ostgotenzeit // Die Antike. 1943. XIX. S. 122–125). О мозаике из Сент-Аполлинер-ле-Нёв, на которой первоначально также мог быть изображен Теодорих, см.: *Шкаренков П.П.* Римская традиция в варварском мире. Флавий Кассиодор и его эпоха. М., 2004. С. 107–108.

[16] Особо стоит отметить, что в произведениях Эннодия слово *genitus* довольно часто сближается со словом *genius*, см., например, индекс Ф. Фогеля к изданию Эннодия. В частности, интересен следующий пример из Панегирика: "fasces accepisti, non quo tibi accederet genius de curuli..." (*Ennod.,* Pan., 15).

[17] Этот глагол или производные от него, а также все образы, с ним связанные, играют очень важную роль в сочинениях Фортуната, когда он создает портреты королей в своих панегириках.

[18] *Ennod.,* Pan., 93: "sed utinam aurei bona saeculi purpuratum ex te germen amplificet! Utinam heres regni in tuis sinibus ludat! Ut haec quae tibi offerimus verborum libamina, sacer parvolus a nobis exigat similium adtestatione gaudiorum". Данный фрагмент можно сравнить, например, с фразой Фортуната: "ubi luserit heres" (*Fortunatus,* Carm., VI, 1, 36). Здесь также можно предположить реминисценцию из Вергилия (*Virg.,* Aen., IV, 329).

[19] Название династии, имеющее столь важное значение как в Variae Кассиодора, особенно после смерти Теодориха, так и в сочинении Иордана, совершенно неизвестно Эннодию.

[20] *Ennod.,* Pan., 12.

[21] *Ennod.,* Vita Epiph., 80: "Tolosae alumnos Getas quos ferrea Euricus rex dominatione gubernabat..."; 140: "princeps eorum Gundobadus est...".

[22] Ibid., 109.

[23] Ibid., 163.

[24] *Ennod.,* Pan., 109.

[25] *Ennod.,* Ep., IV, 6; 26; VI, 27. Другие примеры см. в Индексе Ф. Фогеля.

[26] *Ennod.,* Pan., 23: "... per gubernantium vilitatem potens terra consenuerat...".

[27] *Ennod.,* Vita Epiph., 143: "... omnes retro imperatores te pietate superasse commemorem...".

[28] *Lot F., Pfister C., Ganshof F.L.* Les destinées de l'Empire en Occident de 395 à 768 // Histoire générale. Histoire du Moyen Age. Vol. I. P., 1940. P. 120; *Stein E.* Histoire du Bas-Empire. P.; Bruxelles; Amsterdam, 1949. Vol. II. P. 145.

[29] *Ennod.,* Pan., 60: "Sermiensium civitas olim limes Italiae fuit in qua seniores domini excubabant ne coacervata illinc finitimarum vulnera gentium in Romanum corpus excurrerent". Слова *seniores domini* отсылают к иерархии императоров в системе тетрархии, см.: *Straub J.* Vom Herrscherideal in der Spätantike. Stuttgart, 1939. S. 46. В этих словах заключается также и закамуфлированное утверждение первенства Запада.

[30] *Ennod.,* Pan., 62: "... non adquisitam esse terram credidit sed refusam". Ср. выражение *refusum imperium*, сказанное по поводу империи, возвращенной Зенону Теодорихом (*Ennod.,* Pan., 13). См. также, какими словами

Эннодий говорит об окончании кампании: “interea ad limitem suum Romana regna remearunt” (*Ennod.,* Pan., 69).

31 Ibid., 18: “Quid mihi, vetustas, obicias agrestis membra paludamentis decorata? Ego tibi, quod admirationem vincat, oppono principem meum ita ortum ut eum non liceat improbari, ita agere quasi inter imperatores adhuc precetur adjungi”.

32 Об этом эпизоде см.: *Stein E.* Op. cit. Vol. I. P. 363.

33 Ф. Фогель видит в подобной позиции Эннодия отзвук возмущения, вызванного при дворе в Равенне отказом императора Анастасия признать за Теодорихом право носить императорские регалии (*Vogel V.* Inrtoduction. S. XVII).

34 *Ennod.,* Pan., 80–81: “Exhibes robore, vigilantia, prosperitate principem, mansuetudine sacerdotem. Quid! Frustra majores nostri divos et pontifices vocarunt quibus sceptra conlata sunt. Singulare est actibus implere sanctissimum et veneranda nomina non habere. Rex meus sit jure Alamannicus, dicatur alienus. Ut divus vitam agat ex fructu conscientiae nec requirat pomposae vocabula nuda jactantiae, in cujus moribus veritati militant blandimenta majorum”.

35 *Vogel V.* Inrtoduction. S. XVIII; *Ennslin W.* Theoderich der Grosse. München, 1947. S. 139–140.

36 *Ennslin W.* Op. cit. S. 140, удачно замечает: “Der Redner wusste wohl was für ein Wind wehte”.

37 Ibid. S. 140: “Mein König soll mit Fug und Recht Alamannensieger, Alamannicus, sein, so heissen mag ein Fremder”.

38 *Vogel V.* Inrtoduction. S. XVII: “at quis est ille rex alienus, qui indignus illum titulum sibi vindicavit? Unus intellegi potest Anastasius, orientis imperator”. См. также: *Vyver A. van de.* La victoire contre les Alamans et la conversion de Clovis // Revue belge de philologie et d’histoire. 1937. Vol. XVI. P. 60. Анастасий в письме к Сенату объявляет о принятии титула *Alamannicus.*

39 *Ennod.,* Pan., 72: “A te Alamanniae generalitas intra Italiae terminos sine detrimento Romanae possessionis inclusa est, cui evenit habere regem postquam meruit perdidisse”.

40 Г. Дагрон приводит в своей монографии следующую цитату из Фемистия: «Мне пришло на ум, что императоры прежде заставляли называть себя или Ахейский, потому что они опустошили Грецию, или Македонский, потому что они сделали из Македонии пустыню... А кому подошло бы лучше всего наименование Готский, тому, благодаря которому готу спасены и продолжают существовать, или тому, кто ответственен за их изгнание и истребление?» (Or., X, 140, a–c). Далее, в комментарии, Г. Дагрон отмечает, что во всех случаях истинный правитель должен предпочесть титул спасителя всем прочим триумфальным эпитетам (*Dagron G.* L’Empire romain d’Orient au IVe siècle et les traditions politiques de l’hellénisme. Le témoignage de Thémistios. P., 1967. P. 115. (Travaux er Mémoires du Centre de Recherches d’histoire et de civilization byzantines. Vol. III.). П. Ламма указывает, что Агафий (I, 4) вкладывает

в уста Теодоберта подобное же возражение против победных титулов, носимых Юстинианом (*Lamma P.* Oriente e Occidente nell'alto medioevo. Studi storici sulle due civiltà. Padoue, 1968. P. 96).

41 *Ennod.,* Vita Epiph., 161. В этом тексте Эннодий противопоставляет Теодориха, называя его *modernus*, Гондебаду, которого он считает *antiquus dominus*. Конечно, нельзя забывать, что эти слова вложены Эннодием в уста Епифанию и произносятся они перед Гундобадом. То есть Епифаний хочет польстить королю Бургундии, королевство которого образовалось раньше и, следовательно, старше, древнее, чем королевство Теодориха. Однако хронологией все не исчерпывается: использование определения *modernus* в Variae Кассиодора уже будет означать, что Теодорих является правителем, «соответствующим духу времени».

42 В письме *In Christi signo* мы находим подобную же оппозицию: *suus/alienus* (*Ennod.,* Ep., IX, 30, 7).

43 *Ennod.,* Ep. IX, 30, 4.

44 Ibid., 7: "Et haec quidem caelesti praeparantur pro hac repensione suffragio, quia fides nostra apud eum – aliud ipse sectetur – in portu est. Mirabilis patientia, quando tenax propositi sui claritatem non obumbrat alieni". *Tenax propositi* отсылает нас к Горацию (*Horat.,* Carm., III, 3, 1).

45 Ibid., 10: "Det etiam regni de ejus germine successorem ne bona tanti hominis in una aetate veterescant et antiquata temporibus pro sola aurei saeculi commemoratione nominentur".

46 Ibid., 80: "Te summi dei cultorem ad ipso lucis limine instructio vitalis instituit. Nunquam applicas laboribus tuis, quod eventus dexter obtulerit: scis in te curam, penes deum perfectionis esse substantiam. Agis ut prospera merearis adipisci sed potius universa adscribis auctori. Exhibes robore...".

47 По этому вопросу см.: *Martini G.* Regale sacerdotium // Archivio della Deputazione Romana di storia patria. 1938. № 61. P. 90. С его точки зрения, приведенный фрагмент из Эннодия свидетельствует, что он стремился реализовать в образе Теодориха идеал короля-священника "ma in forma assai attenuata". Дж. Пикотти (*Picotti G.B.* Osservazioni su alcuni punti della politica religiosa di Teoderico // Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo. 1956. III. P. 183–184) обоснованно полагает, что Дж. Мартини неверно толкует мысль Эннодия. Однако слишком увлеченный своим неприятием религиозной политики Эннодия, Дж. Пикотти вычитывает, по нашему мнению, в тексте призыв к Теодориху не вмешиваться в дела церкви. Как кажется, это идет от неверной интерпретации слова *sacerdos*, употребленного Эннодием. Ведь Эннодий скорее касается формы, а не существа дела. Нам представляется, что в данном случае Эннодий поздравляет короля с тем, что тот как раз не использует свое влияние в церковных делах, чтобы – в отличие от многих других – украшать себя титулами столь же звучными, сколь и пустыми.

48 *Ennod.,* Pan., 1; 5; 2; 4.

49 *Ennod.,* Carm., 2, 111. Ф. Фогель издал это стихотворение, поместив его туда же, где оно находилось в рукописях, то есть сразу за Панегириком.

Это показывает, что очень рано обратили внимание, что Панегирик и стихотворения объединяют общая интонация, настрой, ощущения.

[50] *Ennod.,* Carm., 2, 111, 13–14: “Gramina cultorem praenoscunt, muta locuntur; / Quod tetigit princeps, ver habet in glacie”. Последняя фраза представляет некоторую трудность. Мы считаем, что *ver* это винительный падеж, что сохранено в переводе. Однако можно также представить *ver* и подлежащим: «весна им овладевает».

[51] Возможно, Фортунат ориентировался на Эннодия как на образец, когда писал стихи о саде Ультроготы, в которых воспроизвел тот же ряд символов.

[52] *Ennod.,* Pan., 78.

Г.С. Прохоров

М.М. БАХТИН О ПРИРОДЕ «ДНЕВНИКА ПИСАТЕЛЯ» Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Настоящая статья посвящена реконструкции и анализу представлений М.М. Бахтина о «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского. Вопреки популярным представлениям, будто бы этот текст практически не входил в круг научных интересов М.М. Бахтина, анализ принадлежащих последнему сочинений демонстрирует обратное. «Дневник писателя» существовал для М.М. Бахтина как бы сразу в двух измерениях – как явление русской журналистики и как особое художественное целое, обладающее героями и полифонически организованным внутренним миром. Размышления над «Дневником писателя» сыграли значительную роль в осмыслении М.М. Бахтиным природы и литературной традиции мениппеи.

Ключевые слова: М.М. Бахтин, Ф.М. Достоевский, «Дневник писателя», научная рецепция, художественная публицистика.

«Дневник писателя» Ф.М. Достоевского относится к тем произведениям, которые, на первый взгляд, находились глубоко на периферии научных интересов М.М. Бахтина. Поэтому неудивительно, что проблема рецепции им «Дневника писателя» никогда серьезно не ставилась. На эту тему существуют лишь общие категоричные суждения подобные «К чистой публицистике относят “Дневник писателя” Л.П. Гроссман, В.Я. Кирпотин, М.М. Бахтин»[1]. Подобную оценку трудно счесть справедливой. Во-первых, традиция изучения «Дневника писателя» содержит многочисленные обращения к разборам «Дневника писателя», осуществленным М.М. Бахтиным как в книге 1929 г. «Проблемы творчества Достоевского», так и в ее переработке 1964 г. В частности, анализ «Среды» использован, как минимум, четырежды – В.А. Тунимановым, Д.В. Гришиным, Т.В. Захаровой, В.В. Щуровой[2]. Во-вторых, при поверхностном взгляде на рецепцию М.М. Бахтиным «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского мысли исследователя привязывают

© Прохоров Г.С., 2013

к научной традиции 1960–1970-х годов. Между тем первые осмысления «Дневника писателя» предприняты М.М. Бахтиным в 1920-е годы. Они несут в себе печать эпохи и научной проблематики того периода, а потому их лучше рассматривать не в контексте работ В.Я. Кирпотина, Г.М. Фридлендера, В.А. Туниманова, но в контексте мыслей В.А. Сидорова, В.А. Десницкого, Н.В. Переверзева, может быть даже О.Ф. Миллера. Отсюда вытекает вторая насущная задача – вернуть воззрениям М.М. Бахтина на «Дневник писателя» привязку к «малому времени».

В настоящей статье мы мы попробуем реконструировать взгляды М.М. Бахтина на «моножурнал» Ф.М. Достоевского и продемонстрировать, что исследователь никогда не понимал «Дневник писателя» как обычную публицистику – в современном смысле этого понятия.

Впервые к «Дневнику писателя», а точнее к его фрагменту 1873 г. «Среда», М.М. Бахтин обратился в книге 1929 г. «Проблемы творчества Ф.М. Достоевского». Исследователь показывает: личностный характер видения пронзает все творчество Ф.М. Достоевского, в том числе и публицистику: «...даже в своих полемических статьях он <Достоевский> в сущности не убеждает, а организует голоса, сопрягает смысловые установки, в большинстве случаев в форме некоторого воображаемого диалога»[3]. В «сопряжении смысловых установок», за каждой из которых стоит уникальный человек со своим внутренним миром, М.М. Бахтин видит специфику «публицистики Достоевского». Он указывает – вероятно, первый, – что сопряжение идей в публицистике Достоевского обусловлено не логическими процессами, не прямыми публицистическими задачами, но диалогом сознаний, стоящим за голосами, чьи независимые и часто противоречащие друг другу реплики явлены автором: «Дальнейшее развитие темы строится на полусловах и на материале конкретных жизненно-бытовых сцен и положений, в конце концов имеющих последнею целью охарактеризовать какую-нибудь человеческую установку: преступника, адвоката, присяжного и т. п. Так построены все публицистические статьи Достоевского. Всюду его мысль пробирается через лабиринт голосов, полуголосов, чужих слов, чужих жестов»[4].

Интерпретация «Дневника писателя», предложенная здесь, весьма далека от доминировавшего в 1920-х годах понимания текста как прямого, биографического высказывания Ф.М. Достоевского. Последнее мнение характерно, например, для В.А. Десницкого, – кстати, научного руководителя В.Н. Волошинова, близкого знакомого М.М. Бахтина: «всё “литератур-

ное” здесь в то же время и определенно публицистично. <...>. Так, “Басня древняя, чуть не индийского происхождения” о свинье и льве, предназначена для возможных “оппонентов”, которым не понравится “Дневник”, хотя Достоевский и собирается писать его для разговора с самим собой»[5]. Положения В.А. Десницкого целиком соответствуют взглядам О.Ф. Миллера[6] или В.Ф. Переверзева[7].

М.М. Бахтин обнаруживает в «Дневнике писателя» какую-то иную природу. Однако указав на нее, исследователь в то же самое время не был готов разорвать связь с парадигмальным представлением о произведении. Он пробует осмыслить специфику как проявление индивидуальной манеры письма: за особенностями публицистики Ф.М. Достоевского стоят якобы не эстетические, но исключительно психологические причины: «...Достоевский не умеет и не хочет отрешать мысль от человека, от его живых уст, и соотносить ее с другой мыслью в чисто предметном плане»[8]. Мотивация – весьма знаменательна: она очень близка к той, что была дана в 1924 г. В.А. Сидоровым. Фактически, касаясь «Дневника писателя», М.М. Бахтин солидаризируется не с В.А. Десницким, но с В.А. Сидоровым: «Каждая личность имеет свою идею, ею живет и стремится проводить ее в жизнь. Это <идеи “Дневника писателя”> какие-то мифические существа – продукт поэтического, образного мышления Достоевского, а, быть может, даже мифологического мышления»[9]. В.А. Сидорову отсылка к мифологическому мышлению, якобы пронизывающему сплошь сознание Достоевского, понадобилась, чтобы завуалировать мысль – с необходимостью вытекающую из статьи – о художественности «Дневника писателя». В ситуации 1920-х годов мысль потребовала бы кардинального пересмотра всей традиции изучения «моножурнала», что прекрасно понимал автор статьи «О “Дневнике писателя”»: «Если окажется, что у Достоевского на первом месте образ, в который он все время вглядывается, дополняет, вносит поправки, но в общем оставляет тем же, то встает вопрос не о разработке мировоззрения Достоевского по “Дн<евнику> писателя”, а об изучении его образов. “Дневник писателя” тогда станет источником для психологии его творчества, а не для определения его общественно-политических взглядов. Во всяком случае последнее должно потребовать предварительного обследования “Дневника писателя” как художественного произведения»[10]. В.А. Сидоров, вышедший из семинария С.А. Венгерова, не мог позволить себе столь радикального заявления в статье на несколько страниц[11]. М.М. Бахтин вводил своей монографией понятие полифонического романа, так что тоже не был

заинтересован в появлении еще одного нового и довольно провокативного утверждения.

Кроме того, 1920-е годы охарактеризовались бурной полемикой о литературной или внелитературной природе фельетона[12]. Ее стержневыми участниками были Е.И. Журбина, В. Морозов и достоевист Л.П. Гроссман, – весьма вероятно, человек из круга Н.М. Бахтина[13], родного брата Михаила Михайловича. Краткосрочным результатом дискуссии стало восприятие художественно-публицистической границы как взаимоисключающей: текст или литературный (=художественный, вымышленный), или публицистический (=журналистский, документальный, «злободневный»). Обращаясь к «Дневнику писателя», М.М. Бахтин, как до него и В.А. Сидоров, отчетливо старается пройти в стороне от «фельетонной» полемики.

Тем не менее представление М.М. Бахтина о «Дневнике писателя» вполне реконструируемо. Если посмотреть, какими чертами он наделил публицистику Ф.М. Достоевского, то видно: черты эти – полифонические и художественные. По сути дела, исследователь представил «Среду» полифоническим произведением с обособленными от автора сознаниями (т. е. *героями*). Работать с подобной моделью как моделью публицистической М.М. Бахтину было некомфортно; некомфортно было и оторвать «Дневник писателя» от публицистики. Потому полифония «Среды» показана, но мысль об этом не сформулирована четко. Линия рассуждения вдруг и резко пресечена почти на полуслове: «Конечно, в публицистических статьях эта формообразующая особенность идеологии Достоевского <полифоничность> не может проявиться достаточно глубоко. Публицистика создает наименее благоприятные условия для этого»[14]. Анализ опровергнут отсылкой к догме о логико-риторическом характере публицистики.

Обрыв мысли произойдет ровно на этом же самом месте и в переработанном варианте книги М.М. Бахтина, вышедшей в 1963 г. под названием «Проблемы поэтики Ф.М. Достоевского». Исследователь снова подводит нас к оживающим и обретающим собственное лицо идеям «Среды», вновь повторена ключевая мысль: «Всюду его мысль пробирается через лабиринт голосов, полуголосов, чужих слов, чужих жестов. Он нигде не доказывает своих положений на материале других отвлеченных положений, не сочетает мыслей по предметному принципу, но сопоставляет установки и среди них строит свою установку»[15]. И вновь за мыслью следует риторическое опровержение; исследователь вновь уходит от проблемы художественно-публицистической границы, прикрываясь необходимостью

признавать существующие видовые границы: «Конечно, в публицистических статьях эта формообразующая особенность идеологии Достоевского не может проявиться достаточно глубоко. Здесь это просто форма изложения. Монологизм мышления здесь, конечно, не преодолевается. Публицистика создает наименее благоприятные условия для этого»[16]. Вопреки разбору, «Среда» признана монологичной и не содержащей героев, потому что она – публицистическая статья, а публицистика всегда монологична и не имеет героев. Ход размышления нетипичный для М.М. Бахтина. Примечательно: несколькими предложениями ниже он вновь вернется к написанному и снова укажет на полифонию Достоевского. Только после возвращения к теме нет уже никакой непосредственной привязки к «Среде», а потому непонятно, говорит ли он о полифоничности публицистики Достоевского или о его художественных произведениях: «Мыслить для него – значит вопрошать и слушать, испытывать установки, одни сочетать, другие разоблачать. Нужно подчеркнуть, что в мире Достоевского и согласие сохраняет свой диалогический характер, то есть никогда не приводит к слиянию голосов и правд в единую безличную правду, как это происходит в монологическом мире»[17].

С одной стороны, исследователь, очевидно, не хочет попасть в бурную и активную дискуссию 1920-х годов о природе фельетона, литературно-публицистической границе и т. п. С другой – для М.М. Бахтина «Дневник писателя» как бы живет сразу в двух измерениях[18].

Из работ М.М. Бахтина можно выделить значительное число высказываний о «Дневнике писателя» как об обычном, журналистском, монологичном тексте, например: «Достоевский был не только художником, писавшим романы и повести, но и публицистом-мыслителем, публиковавшим соответствующие статьи во “Времени”, в “Эпохе”, в “Гражданине”, в “Дневнике писателя”. В этих статьях он высказывал определенные философские, религиозно-философские, социально-политические идеи; высказывал он их здесь (то есть в статьях) как свои утвержденные идеи в системно-монологической или риторико-монологической (собственно публицистической) форме. Эти же идеи он высказывал иногда и в своих письмах к различным адресатам. Здесь – в статьях и письмах – это, конечно, не образы идей, а прямые монологически утвержденные идеи»[19]. Все подобные высказывания объединены единственным ракурсом взгляда на «Дневник писателя».

Во-первых, подобная характеристика встречается лишь при подходе к сочинению Ф.М. Достоевского как к «мертвому» тексту,

годному служить источником биографических сведений и прямых «идеологем»: «Идеи Достоевского вне романа (в публицистических статьях во “Времени”, “Эпохе”, “Гражданине”, “Дневнике писателя”) звучат совершенно иначе, чем аналогичные идеи в самом романе»[20].

Во-вторых, такой «Дневник писателя» существует в перечислительном ряду, причем ряду «закрытом» – вместе с журналами «Время» и «Эпоха»: «Совершенно то же самое происходит и с идеями Достоевского-публициста и мыслителя, высказанными им в системно-монологическом контексте своих статей во “Времени”, в “Эпохе”, в “Дневнике писателя” или в своих письмах к различным адресатам: они должны рассматриваться нами как идеи-прототипы...»[21].

В-третьих, за подобным ракурсом взгляда прослеживается четкая прагматика: «Дневник писателя» выступает как образец публичного, но не-романного текста Ф.М. Достоевского. М.М. Бахтину крайне важно показать, что полифонический диалог достигает своей высшей проявленности только в полифоническом романе, что такой тип диалога соотнесен с жанром (явлением эстетического порядка), а не с категориями лингвистического характера. «Дневник писателя» взят как удобный, как бы лежащий под рукой пример не-романа: «Вступая в область журналистик<и> Достоевского, мы наблюдаем резкое сужение горизонта, исчезает всемирность его романов, хотя проблемы личной жизни героев сменяются проблемами общественными<,> политическими <...>. См. “Дневник писателя” за 1876 г., июль – август, <глава> вторая “Идеалисты-циники” (о Грановском)»[22].

Идея радикального отличия «Дневника писателя» от полифонических романов Ф.М. Достоевского, по-видимому, связана еще и со множеством преходящих обстоятельств. Например, с необходимостью в условиях советской материалистической эстетики защитить по существу идеалистические явления – эстетический объект и автономный внутренний мир, – то есть настоять на невозможности привносить прямые суждения Достоевского, факты его биографии для непосредственной трактовки созданной им эстетической реальности. Отсюда – изоляция бесспорно художественных текстов от странного и наиболее опасного в плане подобных привнесений источника, «Дневника писателя».

Как только М.М. Бахтин начинает анализировать не «публицистику Достоевского», не «журналы Достоевского», но именно «Дневник писателя», вскрывается второй план отношения исследователя к этому произведению. «Дневник писателя» обретает

глубочайшую смысловую наполненость как целостное, авторское явление, наряду с романами Ф.М. Достоевского принадлежащее «большому» времени. Отметим, когда исследователь говорит о «Дневнике писателя» как о явлении публицистическом, то он видит его исключительно во времени «малом», сопоставляет только с периодикой 1860–1880-х годов, более того, лишь с той периодикой, к которой непосредственное отношение имел сам Ф.М. Достоевский.

Подобный «эстетический» подход впервые после книги 1929 г. нашел вполне отчетливое выражение на страницах черновых «Дополнений и изменений к “Достоевскому”»: «“Дневник писателя” – *жанр*, восходящий к истокам той же <мениппейной> линии»[23]. Не конгломерат публицистических статей, а некая предзадуманная автором целостность, обладающая особым завершением (*жанр*). «Дневник писателя» восходит к традиции менипповой сатиры, а значит связан не только с сиюминутными газетными или журнальными аналогами. Перед нами уже не прямое высказывание Ф.М. Достоевского на «злободневную» тему, которая должна «умереть» через несколько дней, но произведение, принадлежащее длинной литературной традиции, то есть «раскрывающееся только в большом времени»[24].

Перерастание «Дневником писателя» «малого времени», как и склонность к полифонии, явно мешало исследователю причислить произведение Ф.М. Достоевского к публицистике[25]. Когда в «Рабочих записях 1960–1970-х годов» исследователь задается вопросом, журналистское ли построение «Дневник писателя», то оказывается не в состоянии положительно ответить на этот вопрос: «Необычайное утончение всех “этических”, личностных категорий. Они лежат в пограничной сфере между этическим и эстетическим. <...>. Жажда воплотиться. Большинство статей “Дневника писателя” лежат в этой средней сфере *между* <выд. нами – *Г. П.*> риторикой и личностной сферой»[26].

Перед нами «статьи», но эти статьи уже не просто разорвали горизонт «малого времени», но разорвали его, сформировав целостность эстетического порядка, которая – в своем пределе – требует героя: «Большинство статей “Дневника писателя” лежат в этой средней сфере между риторикой и личностной сферой (*то есть в сфере Шатова, “почвы” и т.п.*)». «Дневник писателя», как видно отсюда, предстает для М.М. Бахтина пространством, в котором публицистическая идея («почва») становится Шатовым, иначе говоря, по воле автора-творца обретает свой эстетический, человеческий, персональный лик.

Подобная двуплановость отчетливо преодолевает по традиции навязываемый данному тексту журналистский, публицистический шаблон. Журналистский тон «Дневника писателя» в поздних размышлениях М.М. Бахтина предстает почти маской[27], неким вторичным стилем, на первом плане отсылающим к публицистике, но в своей глубине порождающим художественное слово и внутренний мир: «Слово частного человека. Поэт. Прозаик. “Писатель”. Разыгрывания пророка, вождя, учителя, судьи, прокурора (обвините<ля>), адвоката (защитника). Гражданин. Журналист. <...>. Поиски Достоевского. Журналист. “Дневник писателя”»[28]. «Дневник писателя» отражает поиски Достоевского, но такие поиски, которые выстроены на разыгрывании (т. е. имитации) пророка, вождя, учителя, гражданина, журналиста, иначе говоря, произведение состоит из последовательных вариаций, создаваемых автором-творцом вокруг эмпирически имевших место персон и ситуаций.

Здесь интересно вернуться на 10 лет назад к высказанной М.М. Бахтиным мысли о родстве «Дневника писателя» и мениппеи. В ней исследователь не просто типологически связал «Дневник писателя» с «“Хромым бесом” Лесажа, Свифтом, “Микромегасом” Вольтера и т. п.»[29], но указал на «творческий хронотоп», в котором возможно рождение «Дневника писателя» и подобных ему произведений. Ему необходима ощущаемая любым читателем привязка к эмпирической ситуации: «...мениппея – органическое сочетание напряженной идейности и философского диалога с авантюрной фантастикой и трущобным натурализмом. <...>. Мениппова сатира как своего рода злободневный публицистический “журнальный” жанр»[30]. Однако внутренний мир подобных произведений воплощает эстетические объекты, мениппея не направлена на простое воссоздание исторической действительности. Согласно М.М. Бахтину, мениппея возводит то, что могло бы стать предметом описания в стилистике «трущобного натурализма» до увиденного в качестве «авантюрной фантастики». Характеристика «публицистический» употребляется М.М. Бахтиным в каком-то индивидуальном смысле: нигде для исследователя мениппея не значила исключительно историческое, журналистское целое, но прежде всего целое художественное, лишь выстроенное рядом с эмпирической действительностью как карнавальная вариация последней: «Своеобразное сочетание натурализма с символизмом. Это характерно для мениппеи, для “Сатирикона”, для “Золотого осла”. Символизм и фантастика вообще великолепно сочетаются с так называемым натурализмом (Гофман, “неистовая школа” и др.)»[31].

Такую же природу М.М. Бахтин увидел и за «Дневником писателя» Ф.М. Достоевского. Более того, произведение Ф.М. Достоевского выступило в качестве типологического образца, позволившего М.М. Бахтину разглядеть особенности древних аналогичных явлений. Во всяком случае, в переработанных «Проблемах поэтики Достоевского» именно словосочетание «дневник писателя» оказывается почти что жанровым обозначением: «Сатиры Лукиана в своей совокупности – это целая энциклопедия его современности <...>. Это своего рода “Дневник писателя”, стремящийся разгадать и оценить общий дух и тенденцию становящейся современности. Таким “дневником писателя” (но с резким преобладанием карнавально-смехового элемента) являются и сатиры Варрона, взятые в их совокупности. Ту же особенность мы найдем и у Петрония, у Апулея и других»[32].

С 1960-х годов М.М. Бахтин отчетливо усматривает в «Дневнике писателя» (и в нем – как в частном случае мениппеи) органически соединенные, отлитые в жанровое единство взаимодополнительные, хотя и напряженно-конфликтные составляющие. Одна из них – публицистическая заостренность; другая – потребность *воплотить* идею, превратив идею в героя, *живущего* своей жизнью[33].

«Дневник писателя» Ф.М. Достоевского сопровождал М.М. Бахтина на всем протяжении его научной деятельности, от самых ранних работ до самых поздних. Мнение, будто для исследователя «Дневник писателя» – исключительно явление журналистики, бесконечно редуцирует проблему: М.М. Бахтин не воспринимал это произведение как *обычную* журналистику. в поздних работах он приходит к «Дневнику писателя» как к образцу, в котором полноценно нашли свое воплощение черты и традиции мениппеи. Из обращений М.М. Бахтина к «Дневнику писателя» видно, как по мере вчитывания в этот текст углублялось и утончалось представление М.М. Бахтина о риторико-эстетической границе и текстах, на ней рожденных.

Примечания

---

[1] *Захарова Т.В.* «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского как художественно-документальное произведение // О художественно-документальной литературе. Иваново, 1972. С. 90.

[2] См.: *Туниманов В.А.* Художественные произведения в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского: Дис. ... канд. филол. наук. Л., 1965. Л. 79–80; *Гришин Д.В.* «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского. Мельбурн, 1966. С. 148–150; *Захарова Т.В.* Указ. соч. С. 95–97, *Щурова В.В.* «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского: типология, жанр, антропология: Дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2005.

[3] *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. М., 2000. Т. 2. С. 65–66.

[4] Там же. С. 67.

[5] *Десницкий В.[А].* Публицистика и литература в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского // Десницкий В.А. На литературные темы. Л.; М.: Гос. изд. худ. лит., 1933. С. 327.

[6] См.: *Миллер О.Ф.* Русские писатели после Гоголя. Ч. 1. СПб., 1886. С. 201–226.

[7] Ср., напр.: «Весь “Дневник писателя” посвящен защите принципа смирения и кротости. В мой план не входит подробное исследование публицистической деятельности Достоевского. Публицистика интересует меня здесь лишь потому, что в ней лучше всего уясняются личные взгляды и симпатии Достоевского, а следовательно, и субъективное его отношение к героям его художественных произведений» (*Переверзев В.Ф.* Творчество Достоевского: Критический очерк. М., 1912. С. 309).

[8] *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского. С. 67.

[9] *Сидоров В.А.* О «Дневнике писателя» // Ф.М. Достоевский: Статьи и материалы / Под ред. А.С. Долинина. Л.; М.: Мысль, 1924. С. 116.

[10] Там же. С. 112.

[11] Здесь уместно напомнить, что статья «О “Дневнике писателя”» вырезана А.С. Долининым из черновика крупной работы, посвященной религиозно-философским воззрениям Ф.М. Достоевского и публицистике писателя. В.А. Сидоров умер, не завершив исследование и не откорректировав окончательный текст. Местонахождение рукописи «почти законченного», по словам Долинина, исследования неизвестно, ее текст никогда не публиковался.

[12] См.: *Иванов-Грамен Н.К.* Теория публицистики как предмет преподавания // Современник. 1922. № 1. С. 266–273; *Журбина Е.[И.]* Современный фельетон: Опыт теории // Печать и революция. 1926. № 7. С. 18–35; *Морозов С.* Фельетон – не художественный жанр // Журналист. 1927. № 3. С. 33–37; Фельетон: Сб. статей / Под ред. Ю. Тынянова и Б. Казанского. Л., 1927; *Гроссман Л.П.* Фельетон – влиятельный литературный жанр // Журналист. 1928. № 2. С. 36–37.

[13] В одной из бесед с В.Д. Дувакиным М.М. Бахтин упомянул о научном студенческом кружке Omphalos, «во главе которого стоял брат, Николай Михайлович» (М.М. Бахтин: Беседы с В.Д. Дувакиным / Под ред. С.Г. Бочарова. М.: Согласие, 2002. С. 57; весь фрагмент об Omphalos’е – С. 56–63). М.М. Бахтин датировал возникновение и работу кружка петербургским периодом, однако последний, вероятно, возник чуть раньше и был связан с одесским одноименным издательством (ср.: *Тиханов Г.* Миша и Коля: Брат-Другой // Новое литературное обозрение. 2002. № 57, прим. 17). Первая книга Л.П. Гроссмана вышла именно в этом издательстве (*Гроссман Л.П.* Вторник у Каролины Павловой: Сцены из жизни московских литературных салонов <18>40-х годов. Одесса: Omphalos, 1919. 55 с.). *Николай Михайлович Бахтин* (1894–1950) – филолог-классик, профессор университетов Кембриджа, Саутгемптона

и Бирмингема (подр.: *Бочаров С.Г.* <Комментарии> // М.М. Бахтин: Беседы с В.Д. Дувакиным. С. 321–322). Интересно, что в 1920-е годы М.М. Бахтин очень высоко оценивал вклад Л.П. Гроссмана в достоеведение (см. *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского. С. 20–25). Впоследствии пути ученых сильно разошлись: в «Беседах с Дувакиным» Л.П. Гроссман не упомянут ни разу.

[14] *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского. С. 67.

[15] *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 6. М., 2002. С. 108.

[16] Там же.

[17] Там же.

[18] С формальной четкостью эта мысль, уже содержащаяся, как мы постараемся обосновать ниже, в работах М.М. Бахтина, будет выражена значительно позднее в монографии В.Н. Захарова: «Следует различать “Дневник писателя” как жанр и как тип издания: жанр возник в 1873 г. на страницах “газеты-журнала” “Гражданин”, тип издания сложился в 1876 г. в связи с намерением Достоевского объявить издание “Дневника писателя” по подписке» (*Захаров В.Н.* Система жанров Достоевского: Типология и поэтика. Л.: ЛГУ, 1985. С. 191). Формулировка В.Н. Захарова о природе «Дневника писателя» довольно интересно перекликается с оценкой очерка, разработанной к 1970-м годам Е.И. Журбиной: «Я хочу сказать: убеждена, что очерк – жанр, если можно так сказать двойной подсудности. С одной стороны, он “подсуден” законам произведений художественных, с другой – произведений публицистики и науки» (*Журбина Е.И.* Повесть с двумя сюжетами: О публицистической прозе. М., 1979. С. 245; процитированный фрагмент написан в 1969 г.).

[19] *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 104.

[20] *Бахтин М.М.* <Дополнения и изменения к «Достоевскому»> // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 6. С. 303.

[21] Там же. С. 324–325.

[22] *Бахтин М.М.* <Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов> // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 6. С. 436–437.

[23] *Бахтин М.М.* <Дополнения и изменения к «Достоевскому»>. С. 338.

[24] *Бахтин М.М.* Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 6. С. 455.

[25] Подобно газете, время жизни живописной публицистики как публицистики ограничено. Не случайно «...когда публицистическая идея, заложенная в фельетоне, теряет свое значение благодаря определенным изменениям, происшедшим в обществе, когда злободневность факта, положенного в основу выступления сатирика, стирается временем, тогда в ряде случаев беллетризованный фельетон превращается в чисто новеллическое произведение. При этом ни специфическое развитие сюжета, ни ввод чисто публицистических элементов не могут помешать процессу такого превращения. И “Клооп”, и “Разговоры за чайным столом”, и “Последняя встреча”, и “Широкий размах”, и “Добродушный Курятников” были помещены И. Ильфом, Е. Петровым в “Правде” под рубрикой “Фельетон”. Сегодня они справедливо печатаются как рассказы. Нечто

подобное произошло и с фельетонами А. Зорича. Правда, сам он их редко называл фельетонами, считая, что пишет рассказы» (*Кройчик Л.Е.* Современный газетный фельетон. Воронеж: ВГУ, 1975. С. 167).

[26] *Бахтин М.М.* <Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов>. С. 414.

[27] Ср. прямо обратное утверждение В.В. Виноградова: «“Дневник писателя” Достоевского менее всего похож на “внутренний монолог”, на “разговор с самим собой” по своему политическому существу, по своей публицистической направленности. Он только стилизован иногда под “внутренний монолог”, как бы следуя ему в разговорно-фамильярной манере речи, в ассоциативном ходе стремительно набегающих и сменяющих одна другую мыслей» (*Виноградов В.В.* Проблема авторства и теория стилей. М., 1961. С. 568).

[28] *Бахтин М.М.* <Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов>. С. 411.

[29] *Бахтин М.М.* <Дополнения и изменения к «Достоевскому»>. С. 338.

[30] Там же.

[31] Там же. С. 328.

[32] *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 134.

[33] *Бахтин М.М.* <Дополнения и изменения к «Достоевскому»>. С. 336. Ср. тот же принцип применительно к «Дневнику писателя»: *Бахтин М.М.* <Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов>. С. 411.

Н.Н. Мельникова

ЛОКУСЫ ГРЕХА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX – НАЧАЛА XX в. (СЕМАНТИКА СВЕТА И ТЬМЫ)

Статья посвящена таким локусам греха в русской литературе XIX – начала XX в., как дом терпимости, съемная комната «падшей» женщины, улица публичных домов, гостиничные номера и т. д., которые в совокупности образуют так называемое бордельное пространство отечественной словесности. Выдвигается тезис о том, что художественное изображение «бордельного пространства» может строиться на использовании семантической оппозиции «свет / тьма», при этом, с одной стороны, указанный макролокус – область тьмы, место «минус света», а с другой – территория «сверхсвета».

Ключевые слова: локус, «бордельное пространство», проституция в литературе, свет, тьма, «сверхсвет».

В настоящей статье мы сосредоточимся на анализе отдельных локусов греха, представленных в русской литературе XIX – начала XX в. (комната «падшей», кафешантан, дом терпимости, улица борделей и т. д.) и в совокупности формирующих единый континуум, концептуальным ядром которого выступает идея нерегулируемых социально-культурными конвенциями сексуальных отношений между мужчиной и женщиной. Подобное художественное пространство можно назвать «бордельным пространством», другими словами, местом нерегламентированной эротики, т. е. нарушения предписанных норм сексуального поведения, чаще всего описываемого в терминах греха, морального падения, скверны и пр.

Постепенно знакомясь с художественными произведениями, в которых изображаются те или иные локусы «бордельного пространства», мы обратили внимание на то, что описание последних нередко строится на использовании авторами таких ключевых слов, как «свет», «день», «солнце», «чистота», с одной стороны, и

© Мельникова Н.Н., 2013

«тень», «мрак», «тьма», «ночь», «грязь», «темнота» – с другой. Также сюда можно добавить концепты «полусвет», «полумрак», «сумрак» и «сумерки». В русской литературе XIX – начала XX в. мы нашли 16 текстов различных жанров и эстетических достоинств, в которых были обнаружены подобные примеры. Представляется, что в изображении «бордельного пространства» может быть заложена особая *световая семантика*[1], для создания которой писатели используют определенный набор мотивов.

На наш взгляд, таких основных мотивов можно выделить два: 1) «бордельное пространство» – это область тьмы (как в прямом, так и в переносном смыслах); 2) «бордельное пространство» – это территория «сверхсвета». Поясним, что имеется в виду.

Прежде всего, художниками слова фиксируется, что свет избегает «грязных», «оскверненных» локусов «бордельного пространства», которое само по себе темное; оно стремится погрузиться в черноту ночи, опасается дня и солнца, могущих слишком явно раскрыть и подчеркнуть его греховность. Например, Дон Бачара в рассказе «Невинная девушка в когтях разврата, или Под красным фонарем» пишет о том, что публичный дом, «как преступник, боится света»[2], а А.В. Амфитеатров в небольшом очерке «Из старых дел» называет «падших созданий» «ночными совами, летучими мышами, публикой глухой городской ночи»: «Им как-то неловко и стыдно днем, когда в глаза им глядит яркое светлое солнце <...> И они прячутся от солнца, кутаясь в свои мягкие, выцветшие шали»[3]. В гостинице, куда приводит проститутка своего клиента, в рассказе П. Кожевникова «Ночь грешная» «обои темноваты. Темны обивка мебели, драпри. И от этого сразу чувствуется здесь, в комнате, как раз то, что хотят скрыть эти вещи своею темнотой»[4]. При этом когда утром герой раздвигает занавески, «видения и облики» происходивших здесь «неистовств и безумств» «вдруг смутились, испугались и задумывают бегство. <...> И вот кружатся смущенные призраки в грешном воздухе греховной комнаты, заглядывают под мебель, за рамки веселеньких картин и ищут: в какие им укрыться темные углы»[5].

В то же время в тексте может актуализироваться идея о том, что по мере приобретения тем или иным локусом черт «бордельного пространства» его заполняет и поглощает тьма, прогоняя свет и отбирая у героини последнюю надежду. Так, в рассказе А. Бедного «Итоги прошлого... (Заключительные страницы из дневника одной падшей)» описывается «грязная каморка», где умирает проститутка: «На дворе надвигались сумерки умирающего осеннего дня... И сквозь маленькое окно властно и неудержимо врывался полумрак, точно обрадовавшись, что нашел этот затерявшийся уголок. Он

властно наполнял все пространство комнаты, заглядывая во все углы и всюду вытесняя слабый свет...»[6].

Этот мотив может быть представлен в несколько измененном виде. Например, И.И. Панаев в очерке «Камелии» отмечает, что в комнате демимондки Александры Николаевны «...царствовал полусвет... Кружевные занавески на окнах были опущены...», при этом сама хозяйка выгодно расположилась «в самом темном углу комнаты», предоставив гостям возможность любоваться очертаниями своего тела, на которые бросал отсветы ярко пылающий камин. «...Как ловко избегала она яркого дневного света!..»[7] – восклицает рассказчик, понимающий тонкую эротическую игру завлекающей мужчин кокотки.

Вариант первого мотива, органически связанный с предыдущим, можно выразить следующей формулой: приближение героя / героини к «бордельному пространству» – это путь во «мрак», а отдаление, наоборот, – дорога к духовному свету и телесной чистоте, спасение. Здесь нельзя не вспомнить эпизод из рассказа Л.Н. Андреева «Тьма», в котором, символически «топча» свою «чистоту», герой-террорист решает сознательно погрузиться во тьму «бордельного пространства»: «Если нашими фонариками не можем осветить всю тьму, так погасим же огни и все полезем в тьму. <...> Выпьем за то, девицы, чтобы все огни погасли. Пей, темнота!»[8]. А вот как описан уход Сашки из публичного дома в рассказе М.П. Арцыбашева «Бунт»: «Порвалась какая-то тяжелая и дурная связь, и оттого “дом” стал как будто еще темнее и пустее, а она сама – светлее и легче, точно вся душа ее наполнилась этим разлитым по снегу, по улицам, по крышам, по белому небу и людям радостным и чистым дневным светом»[9]. Или сравните у Н. Левицкого: в его «психологическом этюде» «Падшая» героем движет желание «взять ее (проститутку. – *Н. М.*) из этого болота, смыть грязь, прилипшую к ее красивому телу и повести ее к свету, к солнцу жизни»[10]. Также в романе А.В. Амфитеатрова «Отравленная совесть» главная героиня Людмила Верховская, жена и мать троих детей, вынужденная вступить в незаконную связь с шантажирующим ее Ревизановым и чувствующая себя «падшей», грешницей, в отчаянии просит свою родственницу: «...помогите, осветите мою душу! Мрак царит в моем сердце <...> Пусто, холодно, темно вокруг меня! Дайте мне света, тетя!» На что та отвечает «– Света!.. Дитя! где же взять мне этого света? <...> Люди говорили в старину, будто свет – в покаянии, в искуплении вины»[11].

Таким образом, как видим, само «бордельное пространство», а также движение к нему и от него маркировано через оппозицию

«свет / тьма». Однако вместе с равенством «“бордельное пространство” = отсутствие света, область тьмы» можно обнаружить, что указанный макролокус – это одновременно и территория «сверхсвета», блеска. «Бордельный» свет как бы разрастается, заливает все вокруг, вырываясь из домов терпимости; он ослепляет героев. Следует оговориться, что для реализации этого мотива писателю недостаточно только констатации наличия света, – требуются дополнительные характеристики, например контраст темноты за физическими границами «бордельного» локуса и «сверхсвета» внутри него с целью подчеркнуть гиперосвещенность «бордельного пространства»; использование на текстуальном уровне таких слов и словосочетаний, как «ослепительный», «сверканье», «ярко освещенный» и т. д.; указание на праздничную, маскарадную атмосферу, царящую в «бордельном пространстве», где не только световая гамма, но и цветовая палитра (ср. обилие золотого, ослепительно белого, ярко-красного в «бордельном пространстве») и звуковая аранжировка «работают» на усиление ошеломляющего эффекта. Так, в «Яме» А.И. Куприна «едва только на дворе стемнеет» (т. е. кончается день, нейтральный свет), в Ямской слободе «зажигаются перед каждым домом, над шатровыми резными подъездами, висячие красные фонари»: «На улице точно праздник – пасха: все окна ярко освещены, веселая музыка скрипок и роялей доносится сквозь стекла, беспрерывно подъезжают и уезжают извозчики. Во всех домах входные двери открыты настежь, и сквозь них... белое сверканье многогранного рефлектора лампы...»[12]. Веселье, шум и «бойкая торговля» женским телом сродни тому, как это когда-то происходило на рабовладельческих рынках, царят в С-вом переулке («Припадок» А.П. Чехова): «...два ряда домов с ярко освещенными окнами и с настежь открытыми дверями <...> веселые звуки роялей и скрипок...»[13] и т. д. Идеальным примером выступает также стихотворение А.А. Блока «Там – в улице стоял какой-то дом», в котором описание борделя полностью строится как раз на мотивах света и тьмы. Снаружи «заведение» окружает ночь, темнота, окно завешано «недвижной шторой»; здание погружено в сумерки за исключением белеющего пятна дверного навеса и тусклого желтого света лампы на лестнице, ведущей вглубь. Но при этом оттуда, изнутри, прорывается время от времени истинное освещение: «Там, в сумерках, дрожал в окошках свет, / И было пенье, музыка и танцы. / А с улицы – ни слов, ни звуков нет, – / И только стекол выступали глянцы. // По лестнице над сумрачным двором / Мелькала тень, и лампа чуть светила. / Вдруг открывалась дверь, звеня стеклом, / Свет выбегал, и снова тьма бродила»[14].

«Выбегая» таким образом, свет может возникать внезапно, пугая, ослепляя героя или высвечивая отдельные участки пространства, где должно развернуться действие, и привлекая к нему внимание читателя[15]. В рассказе Л.Н. Андреева «В тумане» Манечка и Павел Рыбаков идут на квартиру проститутки. В темноте юноше почти ничего не видно. «Потом сразу глубокая тьма, звук снимаемого стекла и сразу яркий, ослепительный свет маленькой лампочки, висевшей на стене»[16]. В «Христианах» Андреев иронизирует над желанием суда «осветить» проститутку, не желающую принимать присягу: «Защитник, тихонько постукивавший ногой в такт каким-то своим мыслям, останавливается и пристально глядит на свидетельницу. “Нужно бы зажечь электричество...” – думает он, и, точно догадавшись о его желании, судебный пристав нажимает одну кнопку, другую. Публика, присяжные заседатели и свидетели поднимают головы и смотрят на вспыхнувшие лампочки...»[17]). Такую же функцию выполняет в «комнате свиданий, комнате греха»[18], описанной в «Ночи грешной», «электрическая лампа в хрустале-тюльпане», висящая над «широкой постелью за перегородкой»[19]. Автор отмечает: «Свет перевели сюда»[20] (читай: здесь развернется основное действие). Показательно, что в этом произведении Кожевникова смена света отражает и психологические изменения в герое. Так, проснувшись утром рядом с проституткой и осознав, что вновь обманулся в своих поисках истинной Женщины, любовь к которой примирила бы его душу и тело, разделенные необходимостью разрываться между «чистыми» и «скверными» девушками, герой смотрит на лампу в «розовом колпачке» и видит, что она по-прежнему горит, но «теперь свет у нее желтый. Что-то в ней перегорело. И странно вдруг все изменилось в нем самом и вокруг него от этого утреннего перегоревшего света»[21]. Дневной свет, проникающий в комнату через занавески, обнаруживает для героя, что все произошедшее было обманом: предметы, «еще вчера темные <...> как будто ожили. Теперь точно с них сняли какие-то румяна, и видна их мертвенность. И так глядят они, мертвые, без этих призрачных налетов, которыми окрашивал их вечер.

Ползет свет утренний, ползет и срывает вечерние маски»[22]. Схожий мотив звучит в стихотворении А.А. Блока «Последний день». При вечерней встрече «мужчины и блудницы» ее лицо еще видно отчетливо, а когда наступает «серое» утро, «она уже, как смерть, бледна», на мебели, находящейся в комнате «серый постылый налет», поэтому «красный комод»[23] смотрится здесь неприлично ярким пятном.

Резюмируя наблюдения, отметим еще раз следующее.

1. Описание «бордельного пространства» в русской литературе XIX – начала XX в. нередко строится на использовании семантической оппозиции «свет / тьма», при этом указанный макролокус – область тьмы, место «минус света».

2. В то же время нельзя отрицать, что «бордельное пространство» – это территория «сверхсвета», ослепления, что «достраивает» нашу оппозицию до трехчленной структуры «тьма–свет–сверхсвет», где «свет» – это нейтральная позиция, «нулевая точка».

3. Если расположить описание «бордельного пространства» на этой трехчастной шкале, то оно всегда будет «отклоняться» в сторону «тьмы» или «сверхсвета», но никогда не будет помещаться в точке «свет», уступая это место, очевидно так называемому домашнему пространству, нейтральному самому по себе, в сравнении с которым только и может возникнуть «бордельное» как не-норма по отношению к норме.

Примечания

[1] На сегодняшний день существует несколько интересных работ, посвященных концептам «свет» и «тьма» в русской языковой картине мира, а также проблеме цвета и света в творчестве русских писателей и поэтов. См., например: *Григорьева Т.В.* Семантическая интерпретация концептов «Свет» и «Тьма» в русском языке: Дис. ... канд. филол. наук. Уфа, 2004; *Ланцова А., Старикова Е.* Мотив света и идольского мрака как один из основных в поэтике отечественной литературы // Глобальный кризис: метакультурные исследования: Мат-лы междунар. науч. симп. «Глобальный культурный кризис Нового времени и русская словесность» памяти Андрея Тарковского, 3–4 апр. 2006 г.: В 2 т. Шуя, 2006. Т. 1. С. 174–176; *Меркулов И.М.* Поэтика света и тени в лирике К.Д. Бальмонта: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2011; и др.

[2] *Дон Бачара.* Невинная девушка в когтях разврата, или Под красным фонарем. М., 1910. С. VIII.

[3] *Амфитеатров А.В.* Из старых дел // Амфитеатров А.В. Собр. соч.: В 10 т. М., 2001. Т. 3. С. 740–741.

[4] *Кожевников П.А.* Ночь грешная // Кожевников П.А. Рассказы. Кн. 2. СПб., 1910. С. 85.

[5] Там же. С. 93.

[6] *Бедный А.* Итоги прошлого... (Заключительные страницы из дневника одной падшей). СПб., 1908. С. 12.

[7] *Панаев И.И.* Камелии // Панаев И.И. Собр. соч.: В 6 т. М., 1912. Т. 5. С. 79.

[8] *Андреев Л.Н.* Тьма // Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. М., 1990. Т. 2. С. 298.

[9] *Арцыбашев М.П.* Бунт. СПб., 1906. С. 31.

[10] *Левицкий Н.* Падшая: Психологический этюд: Для взрослых. М.: Тип. «Сокол», 1907. С. 12.

[11] *Амфитеатров А.В.* Отравленная совесть // Амфитеатров А.В. Собр. соч.: В 10 т. М., 2000. Т. 1. С. 652–653.

[12] *Куприн А.И.* Яма // Куприн А.И. Собр. соч.: В 9 т. М., 1964. Т. 6. С. 7.

[13] *Чехов А.П.* Припадок // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. М., 1977. Т. 7. С. 202.

[14] *Блок А.А.* Там – в улице стоял какой-то дом // Блок А.А. Собр. стихотворений. Кн. 1. М., 1911. С. 109.

[15] Мотив неожиданного, немного пугающего света, вспыхивающего при приближении персонажа к публичному дому, возникает уже в произведениях первой половины XIX в. Так, например, ощупью пробирается герой поэмы М.Ю. Лермонтова «Сашка» в своей возлюбленной, живущей в борделе: «Калитка – скрып... Двор темен. По доскам / Идти неловко... Вот, насилу, сени / И лестница; но снегом по местам / Занесена. Дрожащие ступени / Грозят мгновенно изменить ногам. / Взошли. Толкнули дверь – и свет огарка / Ударил в очи...» (*Лермонтов М.Ю.* Сашка: Нравственная поэма // Лермонтов М.Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1955. Т. 4. С. 45). Гоголевский Пискарев, ведомый красавицей-незнакомкой, видит перед собой четырехэтажный дом: «все четыре ряда окон, светившиеся огнем, глянули на него разом, и перилы у подъезда противупоставили ему железный толчек свой» (*Гоголь Н.В.* Невский проспект // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Л., 1938. Т. 3. С. 19).

[16] *Андреев Л.Н.* В тумане // Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. М., 1990. Т. 1. С. 464.

[17] *Андреев Л.Н.* Христиане // Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. С. 177.

[18] *Кожевников П.А.* Указ. соч. С. 93.

[19] Там же. С. 88.

[20] Там же.

[21] Там же. С. 90.

[22] Там же. С. 92–93.

[23] *Блок А.А.* Последний день // Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 2. С. 99.

Г.А. Жиличева

НАРРАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ РОМАНОВ К. ВАГИНОВА

В статье анализируются особенности реализации нарративной стратегии провокации в романах К. Вагинова. Сюжеты романов рассматриваются в контексте идеи гибели культуры, характерной для творчества писателя. Нарративная картина мира повествователя исследуется в соотношении с литературным контекстом «творчества» персонажей романов.

Ключевые слова: нарративная стратегия, повествователь, сюжет, персонаж.

Исследователи творчества Вагинова отмечают экспериментальный характер его прозы, отличающийся и необычной формой, и необычной тематикой. Изображенный мир в романах писателя – это мир подчеркнуто неподлинный, иллюзорный, декоративный (герои называются «тенями» и «фигурами»). Задача наррации – его переоформить, поэтому повествователь выполняет функцию лжедемиурга, манипулирующего знаками распавшейся культуры, и своеобразного «гробовщика» (так называет себя эксплицитный автор «Козлиной песни»), вторгающегося в жизнь персонажей.

Можно предположить, что данная парадоксальная интенция обусловлена нарративной стратегией провокации. В.И. Тюпа предлагает рассматривать нарративную стратегию, то есть «позиционирование когнитивным субъектом коммуникации (автором) вербального субъекта (нарратора) относительно объектов и реципиентов рассказывания»[1], как фундаментальную категорию.

Эффект провокации создается с помощью нарушения читательских ожиданий. Мы наблюдаем нейтрализацию привычных оппозиций (жизнь–искусство, истинное–ложное, патология–норма) и вынуждены каким-то образом взаимодействовать с произведением, в смысловом центре которого находится идея деградации культурной коммуникации. М. Липовецкий приходит к выводу, что романы Вагинова «...становятся манифестацией разрушений трансцендентальности, воплощают трагическое по своей природе

© Жиличева Г.А., 2013

осознание невозможности выхода за пределы катастрофической истории в область высшей (творческой) гармонии, в область вечности, которая творится культурой»[2].Смерть – ключевой концепт художественного мира Вагинова именно потому, что она занимает позицию абсолютного Другого по отношению к иерархиям реальности: языку, литературе, социуму, и т. п.

Рассмотрим, как сюжет гибели культуры сочетается с литературным контекстом, актуализированным в кругозоре героев и повествователей К. Вагинова.

Еще в так называемой «поэме о Филострате» 1925 г., которая является сюжетным зерном вагиновской прозы, духовная катастрофа изображается на фоне двух архетипических сюжетных моделей – «Пира во время чумы» Пушкина и «Божественной комедии» Данте. Но героев поэмы, собирающихся победить страх смерти культурной практикой («Избрали греческие имена синьоры, / Ушли из города, засели в замке / Поэзию над смертью развели»[3]), постигает неудача. Неудача мотивируется и событийно – вместо дружеского пира герои находятся в ситуации уединения, и метафорически – тождественность литературы и жизни оказывается губительной.

Даже Филострат – центральный персонаж вагиновской поэтической мифологии, воплощение идеальной ипостаси поэта-провидца – не может противостоять разрушению и страху, проникающему как из реальности в искусство, так и из искусства в реальность: «Страшнее жить нам с каждым годом, / Мы правим пир среди чумы, / Погружены в свои печали <...> / И мифологией случайно / Мы вызываем страшный мир / В толпу и город малолюдный» (с. 71). Внимание к проблеме «опасной» культуры привлекается описанием странной «читательской» реакции на «Божественную комедию» Данте. Один из персонажей гибнет, читая пятую песнь «Ада»: «Наш дивный друг, всегда такой веселый / Повесился над Данта песнью пятой. / Нам Дант становится опасен, / Хотя ни в ад, ни в рай не верим мы» (с. 73).

Почему же Дант опасен? Заметим, что нарушение границы между жизнью и литературой встречается как раз в пятой песне «Ада». Любовь Паоло и Франчески вызвана чтением романа о Ланцелоте, книга соблазняет, толкает к грехопадению. Герои как бы попадают в трагический литературный сюжет, на что указывает уподобление книги рыцарю Галеоту.

«В досужий час читали мы однажды
О Ланчелоте сладостный рассказ;
Одни мы были, был беспечен каждый.

Над книгой взоры встретились не раз,
И мы бледнели с тайным содроганьем;
Но дальше повесть победила нас.

Чуть мы прочли о том, как он лобзаньем
Прильнул к улыбке дорогого рта,
Тот, с кем навек я скована терзаньем,

Поцеловал, дрожа, мои уста.
И книга стала нашим Галеотом!
Никто из нас не дочитал листа».

Дух говорил, томимый страшным гнетом,
Другой рыдал, и мука их сердец,
Мое чело покрыла смертным потом;

И я упал, как падает мертвец[4].

Характерно, что рассказчик у Данте падает, как мертвец, предвосхищая читательскую реакцию сеньора из поэмы Вагинова – умереть, повеситься над историей о Паоло и Франческе. Но если у Данте дальнейший путь в рай возможен, то у Вагинова – нет. Дантовское искусство, дискурсирующее мир, созданный Творцом, невозможно в новой реальности. Культура, лишенная трансцендентного измерения, губительна для героев.

Заданность поступков книгой, словом, сюжетной ситуацией, которая для героев Данте является эксцессом, становится у Вагинова постоянным, «будничным» условием существования персонажей, которые ощущают вторичность жизни по отношению к искусству. Если у Данте искусство – медиатор, структурирующий откровение с помощью композиционных, строфических форм, и между видением автора и фантазмом читателя есть ряд посредников: Вергилий, Беатриче, Данте, то у Вагинова границы между языком и реальностью может не оказаться. В «Козлиной песне» читаем: « <...> И кто разберет, кто кому пригрезился – Филострат Тептелкину, или Тептелкин Филострату»[5].

Подобная проницаемость границ приводит к невозможности отличить прозрение и игру, искусство теряет способность передавать откровение. Поэтому эксплицитный автор-повествователь «Козлиной песни» приветствует исчезновение реальности, замещаемой словами:

> Никто не подозревает, что эта книга возникла из сопоставления слов. Это не противоречит тому, что в детстве перед каждым

> художником нечто носится. Это основная антиномия (противоречие). Художнику нечто задано вне языка, но он, раскидывая слова и сопоставляя их, создает, а затем познает свою душу <...> И оказалось, что этот поднявшийся от языка мир совпал удивительным образом с действительностью (с. 79).

Однако в условиях, когда нет смыслополагания, а знак целиком равен объекту, останавливается процесс семиозиса – воплотиться нельзя ни в творчестве, ни в жизни. Поэтому ассоциации с Данте (и итальянской культурой в целом) служат в сюжетах романов своеобразным сигналом катастрофы.

С одной стороны, Италия, в соответствии с традициями русской литературы, символизирует духовную родину главных героев, которые говорят и читают по-итальянски, приобретают предметы, связанные с Италией.

Персонажи Вагинова полагают, что Рим и Итальянское Возрождение станут для них экзистенциальным убежищем. Поэтому окружающий мир преобразуется в их галлюцинациях в мир прошлого, а современность начинает описываться с помощью существовавших в прошлом культурных кодов. Однако размышления персонажей об Италии удивительно часто сопрягаются с их смертью (физической и метафизической). Так, Неизвестный поэт – герой «Козлиной песни» – стреляет в себя после написания стихотворения о Флоренции. «Советский Калиостро» Психачев из романа «Труды и дни Свистонова» духовно убит писателем Свистоновым, поместившим его в свой текст. В романе «Бамбочада» Евгений перед смертью от туберкулеза читает трактат итальянского алхимика. Анфертьев, герой «Гарпагонианы», сын певицы итальянской оперы, душит своего приятеля Локонова.

Корреляция смерти и Италии объясняется несовпадением миропорядка и культурного архетипа. Так, Тептелкин пытается «возродить Италию» на лекциях в южном городке (его студенты учат итальянский язык, чтобы читать Петрарку, он комментирует строфы о Паоло и Франческе), но проект не удается. В финале романа перед смертью жены Тептелкин размышляет о несоответствии воображаемого и реального:

> В дремоте ужасало Тептелкина то, что все говорят о гниении, а никто не говорит о возрождении <...> Вселенная чуткий сад, где бродят Данте и Беатриче <...> И начало его мучить несоответствие его фигуры идеальному образу. «<...> никто не думал о Возрождении, только я. За что же такая мука!» – И опять он провалился в реальность (с. 144).

В ситуации краха мира слово, которым обречены пользоваться герои Вагинова, перестало быть творящим. Функцию знаков потери смысла поэтического творчества выполняют в романах и упоминания Пушкина.

В «Козлиной песне» сын поэта Сентября спрашивает родителей о том, не является ли Неизвестный поэт Пушкиным. Но Пушкин в данном мире невозможен. В 11-й главе романа Неизвестный поэт говорит о планах создания поэмы, о пире во время чумы: «в городе свирепствует метафизическая чума, синьоры избирают греческие имена и уходят в замок». Однако ни поэма, ни жизнь персонажей в «башне культуры» не состоятся, а кульминацией сюжетной линии поэта становится самоубийство.

Предшествуют смерти эпизоды написания двух стихотворений. После написания первого (в конце 33 главы) он входит в гостиницу, ставшую его последним убежищем, после написания второго (в 34 главе) стреляет себе в висок.

Первое стихотворение герой сочиняет, сидя на скамейке в Летнем саду после блужданий по городу. Этот текст создан после долгого молчания и должен стать «пропуском» в культуру. «Он вошел в гостиницу, держа, словно пропуск, листок.

Война и голод, точно сон,
Оставили лишь скверный привкус.
Мы пронесли высокий звон,
Ведь это был лишь слабый искус.

И милые его друзья
Глядят на рта его движенья,
На дряблых впадин синеву,
На глаз его оцепененье.

По улицам народ идет,
Другое бьется поколенье,
Ему смешон наш гордый ход
И наших душ серцебиенье» (с. 130).

Однако стихотворение оказывается «пропуском» в смерть. Отметим, что конфликт ожиданий героя и наличной реальности оттеняется пушкинскими ассоциациями. В эпизоде присутствует онегинский локус (Летний сад) и упоминание настоящей фамилии поэта – Агафонов (по мысли Т. Никольской, Агафонов вызывает ассоциации с Агафоном из «Евгения Онегина»[6]).

Текст Неизвестного поэта – своеобразный диалог с Пушкиным. Во-первых, в нем присутствуют интонационно-ритмические отсылки к стихотворению «Во глубине сибирских руд». В большинстве строк Неизвестного поэта не только сохраняется четырехстопный ямб, но и воспроизводится пушкинская вариация ямба с пиррихием на третьей стопе. Во-вторых, есть очевидное сходство звучания начальных строк стихотворений: «Во глубине сибирских руд» – «Война и голод, точно сон». В-третьих, в стихотворении Неизвестного поэта как бы повторяются пушкинские рифмы на – е: терпенье, стремленье, подземелье, веселье (Пушкин) – оцепененье, движенья, поколенье, серцебиенье (Вагинов). В-четвертых, обнаруживаются смысловые повторы на уровне лексики. Пушкинский «глас», доходящий до Сибири, отзывается в стихотворении «звоном» культуры, «высокое стремленье» трансформируется в «высокий звон», «гордое терпенье» – в «гордый ход».

Но есть и значимые контрасты. У Вагинова нет четвертой строфы, то есть нет аналога пушкинскому финалу, изображающему торжество свободы. Происходит замена будущей радостной встречи «братьев» на противопоставление поколений, значимо подменяется эмоция финала: вместо «Вас примет радостно у входа» – «Ему смешон наш гордый ход», вместо «Оковы тяжкие падут» – «На глаз его оцепененье» (метафорика «цепей» здесь усилена).

Таким образом, героическая перформативность («Не пропадет ваш скорбный труд») заменяется на пессимистическую идею бессмысленности стремления к предназначению. Получается, что пушкинская модель не работает в мире тотального распада, изображаемого Вагиновым, ассоциации с текстом эйдетического поэта русской литературы не помогают Агафонову преодолеть время чумы.

Более того, встреча с идеальным миром культуры для Агафонова смертельна. В 34 главе финал жизни героя описан следующим образом:

> Сел за столик, выпил винца, положил листок и стал читать свои последние стихи:
> Нам в юности Флоренция сияла,
> Нам Филострата нежного на улицах являла –
> Не фильтрами мы вызвали его,
> Не за околицей, где сором поросло.
> Поэзией, как утро, сладкогласной
> Он вызван был на улице неясной.

> А когда прочел вслух, то ясно увидел, что стихи плохи <...> отошел в уголок комнаты и выстрелил в висок (с. 132).

Важно, что смерть наступает из-за текста, который соотносится с предполагаемой поэмой о преодолении смерти. В стихотворении упоминаются главные способы «бытия в культуре» всех персонажей романа.

Прежде всего имеется в виду прозрение трансцендентного с помощью коллективной личности – поэта Филострата. Но комментарии повествователя на протяжении всего текста «Козлиной песни» подчеркивают несбыточность культурной мечты героев: «Мне кажется, что мои герои мнят себя частью некоего Филострата, осыпающегося вместе с последними осенними листьями, падающего вместе с домами на набережную, разрушающегося вместе с прежними людьми» (с. 44).

Если в поэме о Филострате люди еще надеялись спастись в замке от чумы, то в романах смерть проникает в литературный мифологический круг, которым герои пытаются отгородиться. Жизнь описана как смерть и распад уже на первой странице «Козлиной песни»: «Петербург окрашен для меня с некоторых пор в зеленоватый цвет, мерцающий и мигающий, цвет ужасный, фосфорический. И на домах, и на лицах, и в душах дрожит зеленоватый огонек <...>» (с. 15). Утрата способности прозревать в окружающем мире мир трансцендентный выражается в постепенной деградации образа (идеальный юноша Филострат превращается в старичка). Сокровенный фантазм персонажей – лишь иллюзия. Личное прозрение подменяется штампом, воспроизведением отработанного культурного поведения (герои собираются в башне, но это не символистская башня, а купеческая дача, снятая на лето). В заемном мире, пусть и прекрасном, жить невозможно.

Кроме того, Неизвестный поэт в своем последнем стихотворении соотносит воображение и реальность. В тексте возникает противопоставление двух локусов (улиц, где появляется Филострат и улиц, по которым «народ идет»). Эта ситуация отсылает к основному сюжетному приему романа – столкновению галлюцинаций героев и реальности улиц Ленинграда. В книге «Ткач и визионер» М. Ямпольский указывает, что в романе Вагинова «<...> происходит удивительный процесс трансформации визионерского видения в реалистическую видимость советской жизни <...> в самом начале романа Вагинов заявляет, что Петербурга как видения больше нет, а есть Ленинград, что Петербург как видение – это тяжелая иллюзия умершего города <...> Видения перестают подчиняться

принципу идентичности. Они больше не сохраняют неизменности умозрительных образов»[7].

Флоренция, упомянутая в стихотворении Неизвестного поэта – родина Данте, но в данном случае сравнение своего мира с эйдетическим миром итальянской культуры оборачивается катастрофой.

Неизвестный поэт умирает в точке полной автореференции, читая собственный текст. Последние строчки стихотворения и примыкающая к нему фраза повествователя обыгрывают тему ложного прозрения. «Не за околицей, где сором поросло / Поэзией, как утро, сладкогласной / Он вызван был на улице неясной. А когда прочел вслух, то ясно увидел, что стихи плохи». Оппозиция «неясно»–«ясно», слово «околица», каламбурно связанная со словом «око», указывают на тематику границы взгляда. Прояснение оказывается смертельным, поскольку нет читателей и друзей, нет принимающего и понимающего Другого.

В случае провокационной нарративной стратегии свобода читателя, альтернативность мнений конструируется с помощью указания на смертельно опасный эффект тождественности. Герои Вагинова не могут существовать во всеобщем, поскольку окружающий мир похож на ад. Они стремятся погрузиться в мир текстов, создание культурных феноменов становится заменой человеческого существования. Поэтому в случае потери дара жизнь для героя перестает представлять ценность. Автореференция без индивидуально значимой картины мира приводит не к торжеству творческой свободы, а к смерти творца.

Искусство и ад в романе напрямую соотносятся в медитации Неизвестного поэта: «Поэт должен быть во что бы то ни стало Орфеем и спуститься во ад, хотя бы искусственный, зачаровать его и вернуться с Эвридикой – искусством» (с. 267). В этом высказывании налицо определенная доля самообмана, ведь возвращение Эвридики невозможно. Но тематика «искусственного ада», обыгрывающая, возможно, «Искуственный рай» Ш. Бодлера, задает символику гипертрофированной литературности.

Закономерно, что в галлюцинациях Неизвестного поэта Данте, отсылки к творчеству и биографии которого означали для героев «Козлиной песни» возможность после пребывания в аду попасть в рай, оказывается главным судьей Страшного суда:

> Что делал ты там, на земле? – поднимается Данте. – Не обижал ли ты вдов и сирот? Я не обижал, но я породил автора <...> я растлил его душу и заменил смехом. Не моим ли смехом, – подымается Гоголь, – сквозь слезы? Не твоим смехом <...> Может быть, моим

> смехом? – подымается Ювенал. Увы, не твоим смехом. Я позволил автору погрузить в море жизни нас и над нами посмеяться. И качает головой Гораций, и что-то шепчет на ухо Персию. И все становятся серьезными и страшно печальными <...> Нет тебе места среди нас, несмотря на все твое искусство, – поднимается Дант. Падает неизвестный поэт. Подымают его привратники и бросают в ужасный город (с. 67).

Даже нисхождение в ад не помогает поэту получить место среди авторов прошлого. Наказание постигает его за «неправильное» искусство. «Я позволил автору погрузить в море жизни нас», – признается неизвестный поэт. Таким образом, выясняется, что эксплицитный автор романа – профанная ипостась поэта. Нарциссическое замыкание литературной коммуникации, когда герой равен автору, а автор герою, приводит к «убийственной» тождественности слова и жизни.

Поддержание образа культуры оплачивается в мире Вагинова смертью. Рядом с книгой Данте «Vita nuova», принадлежащей Тептелкину, оказывается листок со стихотворением «Мой бог гнилой», посвященным Аполлону. Сочетание духовной жизни и смерти, гниения в одном контексте не случайно, ведь Аполлон еще в одном из ранних текстов Вагинова «Монастырь господа нашего Аполлона» наделяется способностью питаться плотью и кровью жрецов.

Тептелкин, занимаясь филологией, надеется, что после смерти его «изобразят хитроумным Одиссеем, оставшимся на острове Цирцеи (искусство), бежавшим от моря (социология)» (с. 35). Однако как предупреждение о недостижимости духовной родины звучит и двустишие Неизвестного поэта: «Ты говорила: нам не вернуться в Элладу, / Наш потонет корабль, ветер следы заметет» (с. 28).

Интересно, что во втором романе писателя («Труды и дни Свистонова») тема итальянской культуры заявляется уже не в видениях поэтов и исследователей, а в деятельности фокусника Психачева, названного советским Калиостро. Эпитет «советский» указывает на профанацию архетипа. Вместо магических ритуалов маг совершает манипуляции с предметами, вынужден разоблачать собственные фокусы, продавать бусы. Фамилия героя, который подписывается цифровым кодом так, чтобы вместо «психа» выходило «псиша» (душа), акцентирует невозможность духовной практики в условиях нового мира, где духовное заменено материальным.

Глава масонской ложи Психачев привозит из Неаполя статуэтку Гекаты, рассказывает о мистериях, но тайное общество нужно не для духовного совершенствования, а для продажи бус его членам.

Статуэтка Гекаты является не символом, а сувениром. Поскольку фокусник сравнивается со Свистоновым, то и творчество соотносится не с эйдосом, а с трюком.

В сцене «изготовления» Свистоновым нового героя овеществление внутреннего эмблематизируется: Свистонов рисует татуировки на теле героя, затем одежду, повествователь же комментирует рисунок следующим образом: «Государственные гербы, женщины, звери – скрылись, стали духовными и душевными свойствами и стремлениями еще одного появляющегося героя» (с. 160). Превращение картинки в духовные свойства («он стал наносить знаки разными красками» (с160.)), отсутствие попыток Свистонова осмыслить внутренний мир своего героя акцентирует саркастическое опустошение знака, переставшего указывать на сущность. В ситуации «нового барокко» человек понимается как муляж, марионетка. В третьем романе цикла – «Бамбочаде» – сюжетным аналогом сцене создания Татуированного служит изготовление чучела кота таксидермистом Девицыным, которого знакомые называют «душа-Тряпичкин» (Отсылка к Гоголю оттеняет символику материализации души).

В результате операций по изъятию внутренностей и «заполнению пустот» кот выглядит «как живой»: « <...> опять разлегся Мурзилка наверху лестницы» (с. 292). Поскольку в тексте Гоголя Тряпичкин связан с письмом Хлестакова, с писательской деятельностью, то эпизод с чучельником в романе Вагинова акцентирует еще один момент – симулятивность творчества в абсурдном мире «бытового театра», «живых картин», «богатых зрелищ».

В «Бамбочаде» также встречается упоминание итальянской культуры. Евгений Фелинфлеин перед смертью читает трактат Борри: «Ах, Борри, Борри, – думал Евгений, – итальянский авантюрист, придворный алхимик Христины, искатель философского камня <...> “Граф Кабалис” затмил твой трактат, комментаторы Гофмана и Франса не подозревают о твоем существовании! И черт знает как в Ленинграде твой трактат попал в мои руки. И вот эта книжечка, пожалуй, опять затеряется после моей смерти <...> Ты долго валялась в подвале, затем на миг появилась и теперь должна исчезнуть!» (с. 320) Алхимический трактат, попадающий в кругозор героя, – инструкция к Великому деланию, которая, однако, не может быть исполнена в заданной исторической действительности. Зато тема исчезновения задает ключ для понимания происходящих событий.

Концептом «исчезновение» герой неоднократно характеризует свою жизнь (в предсмертной записке он пишет: «я попал в закол-

дованное царство <...> и скоро я исчезну» (с. 334)), присутствует в тексте и сравнение Евгения с призраком и недорисованным наброском. В связи с этим чтение трактата может расцениваться как встреча копии с прототипом. Ведь Евгений – игрок, авантюрист, соблазнитель женщин, который родился невовремя. Т.В. Казарина отмечает: «Тактика Фелинфлеина – нарушение предсказуемости: он действует вопреки логике, здравому смыслу, читательским ожиданиям <...> Последнее письмо Евгений пишет от собственного имени, и оно остается неотправленным – герой умирает, как только прекращает играть и совпадает с самим собой»[8].

Декоративность окружающей реальности («природа как бы давала представление»), выраженная в тексте описанием мира как театра («бытовой театр»), цирка («санатория напоминала цирк») провоцирует восприятие игровой природы жизни. Евгений – игрок («Среди мира игры он чувствовал себя первым игроком, игроком по природе» (с. 326)), однако переиграть смерть ему не удается («Он чувствовал приближающуюся смерть как поражение, как не предусмотренный им проигрыш» (с. 329)). Поражение связано не только с индивидуальной гибелью, но и с изменением модели мира, для ее описания больше подходят не карнавальные, а «механические» образы.

Не случайно перед тем, как сесть читать трактат алхимика, Евгений разглядывает панно, изображающее коллективное механическое тело.

> В просторных помещениях человека-машины работали люди: одни лазали по лестницам <...> другие подавали; третьи служили привратниками; четвертые мыслили по поводу прочитанного; пятые сидели на деревянных кобылах; шестые снимали аппаратом (глаз); седьмые слушали у телефона (ухо); девушки <...> сидели у аппаратов (нервы); в человеке-машине были проведены голубые и красные трубы, двигались колеса, вагонетки, работали приводные ремни (с. 320).

В данном описании легко обнаруживается смена аллегорического кода:

> Евгений от скуки стал рассматривать это условное и аллегорическое изображение <...> цель его была заставить трудящихся запомнить, какие органы где находятся и как действуют; а для Евгения этот плакат выражал целое мировоззрение, он мысленно сравнивал его с гравюрами, на которых изображался человек с различными планетами на лбу, на щеках, на груди, на руках и на ногах (с. 411).

Алхимическое понимание человека как микрокосма трансформируется новой реальностью, вместо соотнесения тела человека и внешнего мира (планеты на теле) происходит механизация внутреннего пространства («работали приводные ремни»). Противопоставление нарочитой механистичности настоящего и несбывшейся мечты персонажа о самореализации в других эпохах говорит о безнадежности попыток переиграть мир, смерть и историю, то есть воплотиться до конца.

Деградация культурного архетипа наиболее полно проявляется в последнем романе цикла. Жулик Анфертьев, «владелец воображаемых магазинов», рассказывает Локонову об умопостигаемой Италии.

> Иногда мне хочется уехать в Италию, не в политическую Италию и не в географическую, а в некую умопостигаемую Италию, под ясное не физическое небо и под чудное, одновременно физическое и не физическое солнце.
>
> Локонов давно уже сидел на ступеньках и делал вид, что дремлет. Ему мучительно было слышать слова Анфертьева. Ведь то, что называл Италией Анфертьев, была его страна сновидений.
>
> И женщины в моей Италии, – продолжал Анфертьев, – совсем другие, вернее, там нет множества женщин, они все сливаются в один образ, образ той, которую мы ищем в юности... И вот, собственно говоря, что же остается, когда мы достигаем сорокалетнего возраста <...> от этой женщины и от этой прекрасной страны Италии. Они превращаются в сновидение, и мы начинаем предполагать, что мир вокруг зол и пошл, и прекрасное пение соловья превращается для нас в темпераментную песенку. «Мы двойники, – подумал Локонов, – совсем двойники» <...> (с. 415).

Перенос Италии из внешнего во внутренний мир (интериоризация) объясняет, почему герои не могут совершить пространственный переход к «земному раю» (в современную им географическую Италию они не попадают), но желают осуществить переход во времени (в прошлое, к началу, истоку). Анфертьев, вспоминая Италию, вспоминает и детство, мать, певицу итальянской оперы, ее дом, ее комнату. Но хотя откровения и сны фигурируют в романе так же как вещи, как предмет торговли, духовную родину купить не удается, вернуться в культуру нельзя.

Контрапунктом рассказу об умопостигаемой Италии выглядит другой услышанный Локоновым рассказ о путешествии в Венецию:

> Что я могу предложить моей возлюбленной – какое палаццо, с какими иностранцами познакомить? <...> Правда у меня есть знакомые, путешествующие по Западу, но это все мрачные, в

> лучшем случае пожилые фигуры. Локонов вспомнил согбенную восьмидесятидвухлетнюю, одетую во все черное вдову тайного советника <...> Венеция мрачна, – говорит она, – лодки, эти гондольеры все в черном <...> Все черное, все – вода и дома на четверть в воде стоят и все внизу мохом покрыто <...> В соборе святого Марка внутри очень темно, конечно. Наши мужья пошли осматривать – где инквизиция, говорит она, задыхаясь, – через мост, кто прошел – к смертной казни назначен. Они пошли осматривать инструменты. Вечером на площади святого Марка поют и кушают и оркестр играет, но все довольно молча. Все в городе тихо, серьезно. О, эта церковь святого Марка, очень большая, вроде нашего Казанского собора. Тишина, неуютно очень в церкви самой. Локонов подумал, что от подобного описания путешествия его любовь, пожалуй, сбежит.

Несответствие образов умопостигаемой и постигнутой Италии в «Гарпагониане» дается через подмену света тьмой. Налицо распад культурного наследования: Петербург уподоблен не Венеции как земному раю, а Венеции как миру смерти. У Данте осиянная светом Беатриче появляется после «прохождения» земного рая – Венеции, персонажи Вагинова вместо похожей на Беатриче «умопостигаемой итальянской женщины» встречаются с восьмидесятидвухлетней старухой в черном. Ее рассказ актуализирует тему мрака, инквизиции, смерти и тишины.

Необходимо отметить, что Анфертьев всем рассказывает, что его мать – француженка и племянница Гюстава Доре. Доре – иллюстратор Данте, и, таким образом, в сюжет опять вводится тема ада. Персонажи-коллекционеры выглядят как помещенные в круг ада скупцы, которые Италии-рая достичь не могут. Флоренция, Венеция, которые должны быть спасительны как эйдосы мировой культуры, не облегчают земного существования героев.

Трагическая интенция в нарративах, актуализирующих стратегию провокации, не реализуется, культура не принимает в жертву «балаганных» персонажей с «пустым мозгом», «выветрившейся душой».

Примечания

---

[1] *Тюпа В.И.* Нарративная стратегия романа // Новый филологический вестник. 2011. № 3 (18). С. 9.

[2] *Липовецкий М.* Паралогии. Трансформация (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: НЛО, 2008. С. 222.

[3] *Вагинов К.К.* Поэма // Вагинов К.К. Стихотворения и поэмы. Томск: Водолей, 2000. С. 74. Далее цитаты из поэмы указываются по этому изданию.

[4] *Данте А.* Божественная комедия. М.: АСТ, 2006. С. 72.
[5] *Вагинов К.* Полн. собр. соч. в прозе. СПб.: Академический проект, 1999. С. 19. Далее все цитаты из романов указываются по этому изданию.
[6] *Никольская Т.Л., Эрль В.И.* Примечания // Вагинов К. Полн. собр. соч. в прозе. С. 513–586.
[7] *Ямпольский М.* Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М.: НЛО, 2007. С. 586.
[8] *Казарина Т.В.* Три эпохи русского литературного авангарда. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2004. С. 381–394.

Е.В. Антошина

СЮЖЕТ «ОДИНОКОГО КОРОЛЯ» В ПРОЗЕ В.В. НАБОКОВА

Сюжет «одинокого короля» никогда не был воплощен до конца в каком-то одном произведении В.В. Набокова. Но, тем не менее, постоянно развиваясь и прирастая новыми уровнями смысла, новыми мотивами, он присутствует во многих произведениях писателя и определяет собой одно из главных направлений развития его прозы.

Ключевые слова: В.В. Набоков, сюжет, русская литература XX в.

Впервые сюжет «одинокого короля» появился в пьесе В.В. Набокова «Трагедия господина Морна», а затем пережил ряд трансформаций в прозе. Сюжет включает в себя устойчивый хронотоп вымышленной страны (Зоорландия, Ultima Thule, Зембла), в которой произошел революционный переворот. Одинокий король предстает в устойчивой триаде с убийцей / палачом и умершей возлюбленной. Сюжет последовательно развивается в пьесе «Трагедия господина Морна» (1924), в романах «Подвиг» (1932), «Приглашение на казнь» (1936), «Бледный огонь» (1962), в рассказе «Ultima Thule» (1939), который вместе с фрагментом «Solus rex» входит в состав незавершенной второй части романа «Дар». В данной статье рассматривается вопрос о происхождении этого сюжета и его смысловых уровнях на разных стадиях развития. С точки зрения теоретической поэтики сюжет «одинокого короля» интересен тем, что продолжает жить и развиваться от романа к роману, никогда не находя завершающего воплощения. Присутствие дополнительного «теневого» сюжета позволяет создать эффект смысловой незавершенности наличной художественной реальности, несмотря на то, что сюжетные линии «первого плана» во всех упомянутых произведениях завершены. В.В. Набоков стремился к созданию «многосоставных» сюжетов, присутствующих в произведении одновременно, но выявленных в большей или меньшей степени.

В 1923 г. в Берлине писатель начал работать над пятиактной драмой в стихах «Трагедия господина Морна». В.В. Набоков про-

© Антошина Е.В., 2013

должил работу над пьесой в 1924 г. в Праге, где она была завершена. Пьеса не была поставлена ни русскими эмигрантскими, ни немецкими театрами, несмотря на то, что Набоков рассчитывал на постановку и предвкушал успех. Публикация пьесы состоялась только в 1997 г. Одним из первых исследователей пьесы стал Б. Бойд, который усмотрел в ней биографическую подоплеку на основании того, что действие происходит в стране, охваченной революционным мятежом. Мотив восстания, революции, диктатуры является неотъемлемым элементом сюжета «одинокого короля», как и мотив бегства. Б. Бойд считал, что этот образ у Набокова связан с событиями русской революции 1917 г.[1] С другой стороны, реалии жизни русских эмигрантов в Берлине также нашли свое отражение в пьесе. Б. Бойд упоминает о несостоявшейся дуэли, на которую В.В. Набоков вызвал А.М. Дроздова. Мотив несостоявшейся дуэли присутствует и в пьесе. Король (Морн) предпочитает бегство с любимой женщиной самоубийству (таковы условия дуэли), так как боится умирать. На дуэль Морна вызывает муж его возлюбленной, бежавший заключенный, бывший революционер Ганус.

Морн предстает в образе человека, избегающего королевских регалий, он правит страной инкогнито и достигает успеха. Тайна успеха короля состоит в его способности быть счастливым. Однако источник этого счастья весьма необычен. Король обладает способностями медиума: «...я был – как бы сказать? – / волшебником, внушителем...я мысли / разгадывал...предсказывал судьбу, / хрусталь вертя; под пальцами моими / дубовый стол, как палуба, ходил, / и мертвые вздыхали, говорили / через мою гортань, короли / минувших лет в меня вселялись...»[2]. В данном случае счастье связано со способностью человека поддерживать связь с другими измерениями и состояниями бытия. Однако не случайно в образе короля есть нечто театральное (например, он появляется на публике только в маске). Его дар исчезает в ситуации реальной угрозы смерти, король не в состоянии выполнить условие дуэли. В этот момент король начинает осознавать раздвоение собственной личности. Морн любит Мидию, хотя и осознает непрочность этого чувства. Король должен быть счастлив совершенно иначе, ему нужно найти подлинную связь с источниками гармонии. Это необходимо сделать для того, чтобы противостоять силам хаоса, бессмысленного разрушения, мятежа, уничтожающего его королевство.

В пьесе есть персонаж, которого можно считать духовным наставником короля, это Дандилио. Именно он высказывает спасительную догадку о подлинной природе реальности: «Пространство – Бог, и вещество – Христос, / и время Дух. Отсюда вывод:

мир, / составленный из этих трех, – наш мир – / божественен...»[3]. Эта идея позволяет примириться со смертью и даже признать ее необходимость как уход «на праздник вечности».

После того, как Мидия покинула Морна, он понимает, что его настоящее призвание – быть королем. Однако истины Дандилио оказываются практически невоплотимыми в жизнь, король, точнее, его вторая личность – господин Морн – слишком привязан к воспоминаниям о счастье с Мидией, которое в то же время оказалось иллюзией. Это трагическое раздвоение в конце пьесы приводит Морна к самоубийству. Эта смерть не вписывается в идею ухода «на праздник вечности», так как в конце Морн испытывает отчаяние, а не просветление. Возможно, сама идея самоубийства навеяна начинающимся безумием короля. Следует отметить, что последние акты пьесы сохранились лишь фрагментарно, поэтому трудно однозначно сказать, почему король решается на самоубийство. В финале пьесы звучит также тема искупления и смерть сравнивается с колодцем, куда падает зажженный факел, упоминается и убийство девушки, якобы совершенное королем, но о нем читателю ничего не известно.

Очевидно, перипетии пьесы лишь отдаленно напоминают реальные события биографии автора. Можно лишь сделать предположение, что речь идет о «несостоявшейся дуэли» самого Набокова с некоей силой, которая исторически действительно воплотилась в Советской России. Ведь А.М. Дроздов, основатель журнала «Сполохи», организатор литературно-художественной группы «Веретено» постепенно перешел на сторону идеологического противника и публиковался в организованной на советские средства газете «Накануне». Позднее он вернулся в Москву. Именно нелицеприятный отзыв о поэзии Набокова, опубликованный газетой «Накануне», и послужил непосредственным поводом к дуэли. Возможно, этот набоковский жест выражал глубинное несогласие, несовместимость с любой революционной идеей. Революция в понимании Набокова оборачивалась не только хаосом, но и деградацией человеческого духа, ее можно считать выражением отчаяния, страха смерти и даже стремления к ней. Таков один из персонажей пьесы, идеолог бунта Тременс. Бывший художник, потерявший жену, разочарован настолько, что мечтает уничтожить мир и короля; именно он совершает подмену карты-жребия, в результате чего король считает, что должен умереть, хотя и признает, что вина его иллюзорна (за исключением пропущенных сцен последнего акта).

Если сместить акцент с революционных событий к событиям более поздним, выявляющим результаты переворота, то централь-

ным мотивом сюжета оказывается существование в ситуации разрушительного насилия и деградации общества. Тема существования личности в ситуации несвободы, диктуемой тоталитарными режимами, присутствует во многих произведениях В.В. Набокова, однако метафизическим источником несвободы является страх смерти или стремление к ней. Этот страх порождает такие феномены, как раздвоение личности (с которым здесь связан мотив медиума и ложного откровения) и безумие. Безумцы выглядят внешне независимыми от условностей существования в несвободном мире. В пьесе «Трагедия господина Морна» король лишь приближается к безумию, в других вариантах сюжета он уже безумен и имеет наклонности, несовместимые с исполнением обязанностей короля, чем обусловлено недовольство подданных (например, принц Адульф в незавершенном романе (фрагменте) «Solus Rex»). Подобные личности присутствовали среди европейских монархов в начале XX в., например, Эдуард VIII, старший сын короля Великобритании и Северной Ирландии ГеоргаV, который сочетал экстравагантные увлечения со стремлением жить жизнью обычного человека, в результате чего был вынужден отречься от престола ради женитьбы. Однако безумец в еще большей степени боится смерти и стремится к ней, чем медиум. Медиумы у Набокова склонны проявлять черты одержимости и противоестественных наклонностей.

Одиночество короля отчасти связано с нежеланием личности соответствовать навязанным обществом ролевым стандартам. Отсюда следует склонность героя к эпатажу и экспериментам, утверждению своей «инаковости» всеми возможными способами. В то же время со стороны тоталитарного общества наблюдается стремление к уничтожению всего, что несет печать индивидуальности. Попытки выйти навстречу этой силе можно обнаружить в романе «Подвиг», где главный герой, Мартын Эдельвейс, в финале незаконно переходит границу, попадая в Советскую Россию. Однако Россия странным образом превращается в вымышленную Зоорландию, некую «страну чудес», которая сродни тому миру, в который в свое время попала кэрролловская Алиса. Поэтому нельзя утверждать, что герой Набокова готов бросить вызов социальному насилию.

Как писатель, В.В. Набоков был вовлечен в духовную жизнь Зарубежной России, его интересовали перспективы и судьбы эмиграции, что вылилось в написание пьесы «Человек из СССР». Можно сказать, что во второй половине 1930-х годов Набоков осознавал, что в ближайшей исторической перспективе эмиграция терпит поражение, ее попытки сохранить русскую культуру были обречены

самой историей. Так, в планах продолжения романа «Дар» появляются сюжетные линии, говорящие о явном упадке духа эмигрантов и истощении их воли к сохранению культурного наследия. Это и нелепая смерть Зины Мерц, ставшей женой Федора Годунова-Чердынцева, и встреча Федора с Колет, которая из очаровательной девочки, в которую Федор был влюблен первой части романа, превращается во второй части в парижскую проститутку. И, наконец, финальная встреча Федора и поэта Кончеева, которая происходит на фоне начинающейся мировой войны, под вой сирен в Париже, говорит, скорее, о «проигрыше». А. Долинин в своей статье «Загадка недописанного романа» отмечает следующее: «Судя по плану последней главы продолжения “Дара”, судьба в нем уже не награждает героя и не беззлобно подшучивает над ним, оставляя без ключей, а сурово карает его (за измену? за иссякание любви? за попытки “дознаться”?), отбирая у него Зину, и потому вся композиция “Solus rex”, вероятно, должна была инвертировать построение первой части»[4]. «Дар» также является одним из текстов, связанных с сюжетом «одинокого короля», так как, по версии А. Долинина, «Solus rex» и «Ultima Thule» это роман в романе, который пишет Годунов-Чердынцев.

Второй роман Годунова-Чердынцева посвящен судьбе художника Синеусова, потерявшего жену и в связи с этим ищущего знакомства с Фальтером. «Solus rex», в свою очередь, это поэма, которую иллюстрирует Синеусов. Поэтический текст «Solus rex» отсутствует, но имеется прозаический фрагмент с тем же названием. Таким образом, «Solus rex» предстает вымышленной реальностью «третьего порядка» наряду с романом «Приглашение на казнь», написанным одновременно с главой «Дара» о Чернышевском, то есть внутри первого романа Федора Годунова-Чердынцева. Можно отметить своеобразный параллелизм первой и второй частей романа, а также тот факт, что роман Федора об отце так и не был написан (в смысле сюжетно завершенного события читатель знакомится с материалами и воспоминаниями, но так как завершенный текст отсутствует, остается только догадываться о замысле Федора).

Замысел этого романа, а также причины отказа автора от написания завершенного текста можно гипотетически вывести из сопоставления текстов жизнеописания Чернышевского, «Приглашения на казнь», «Ultima Thule» и «Solus rex», представляющих симметричные пары вложенных друг в друга текстов (по сюжету или по порядку написания). Все четыре текста объединяет тема, очень характерная для сюжета «одинокого короля». Это тема роковой ошибки. Чернышевский ошибочно принимает явления материаль-

ного плана бытия за проявление духовного начала, Цинциннат первоначально принимает бутафорский мир за реальный, Синеусов считает Фальтера человеком, пережившим откровение, герой «Solus rex» соглашается занять чужое место и в итоге проживает чужую жизнь. Можно сказать, что страх подмены является основной экзистенциальной ситуацией, в которой находятся герои Набокова и в дальнейшем. Они балансируют на грани счастья и отчаяния.

Счастье – это одна из центральных тем произведений Набокова, оно связано с переживанием единства мира, его бесконечности и открытости человеку. Однако обретение такого контакта затруднено бесконечными подменами, случайностями, роковыми ошибками, обусловленными как ограниченностью человеческого восприятия, так и непредсказуемой изменчивостью мира, наполненного намеками и «сносками», которые не приводят к поясняющему «тексту». Одной из главных сюжетных линий жизнеописания отца Федора является путешествие в Азию. Смысл этого путешествия, возможно, состоял в посещении святых мест, где исчезают сомнения в реальности контакта с другими измерениями бытия, что сделало бы счастье абсолютным. Бабочки могут восприниматься как предлог, так как и в мифологическом контексте, и в научном (с точки зрения биологии) бабочка предстает в роли медиатора. Однако если бы отец Федора достиг своей цели, то сюжетное целое было бы разрушено из-за отсутствия напряжения и способности вариативно развиваться. Кроме того, можно предположить, что мотив роковой ошибки был Набокову дорог даже в большей степени, чем мотив обретения счастья. Поэтому во второй части «Дара» мотив проигрыша развивается и дополняется новыми оттенками смысла. Герои терпят поражение уже не только в историческом, но и в метафизическом смысле.

«Проигрыш» ассоциируется с историческими обстоятельствами только частично. В самой истории для В.В. Набокова заложена некая разрушительная сила нелепой случайности, которая разрушает и созидает непредсказуемо. Можно предположить, что из современных В.В. Набокову контекстов такое восприятие истории могло быть подсказано кинематографом. Кинематографисты «открыли» технологию создания «истории» – и в широком смысле – на экране. Об этом много писал С.М. Эйзенштейн в связи со своими историческими лентами, в частности, «Броненосец Потемкин». В статье «Двенадцать апостолов» (1945) он описывает процесс создания фильма, в котором «историческая достоверность» достигается благодаря случайным деталям. Например, вместо разобранного броненосца «Потемкин» использовался аналогичный броне-

носец «Двенадцать апостолов», найденный случайно помощником режиссера. Участниками фильма были люди, которых Эйзенштейн нашел непосредственно в Севастополе. «Находкой на месте» стала и Одесская лестница, очень характерно замечание Эйзенштейна по поводу решения знаменитого эпизода: «Кроме того, помогла маячившая в недрах памяти иллюстрация журнала 1905 года, где какой-то конник на лестнице, задернутой дымом, кого-то рубит шашкой»[5].

Разумеется, все эти находки воспринимаются не как случайные режиссером, который имеет определенный замысел фильма. Однако В.В. Набоков часто использовал образы бутафора или «помощника режиссера», которые занимаются подбором персонажей, мест для съемки, предметами антуража, собирая из «случайных» персонажей и предметов сцену или «историю», в достоверность которой герою предлагается поверить. Но «одинокий король» в большинстве случаев отказывается верить истории, воспринимая ее как «грубую подделку», например, Цинциннат, полностью отрицающий достоверность происходящего. Таким образом, «одинокий король» становится заложником «бутафорской» исторической реальности, где всем распоряжается случай в образе «помощника режиссера». Герой неизбежно проигрывает судьбе и истории, так как случай разрушает иллюзию достоверности происходящего и лишает героя внутренней опоры.

Герой «Ultima Thule» – художник Синеусов, который после смерти жены стремится проникнуть в тайны смерти, для чего встречается с безумцем Фальтером. Фальтер якобы пережил откровение, после чего постиг суть вещей. Синеусов задает ему вопросы, связанные, прежде всего, с бессмертием души, так как надеется – и в то же время боится – получить «потустороннюю» весточку от умершей жены. Однако Фальтер ведет себя как настоящий искуситель, отказывается раскрыть тайну, чем усугубляет страдания героя. Здесь раскрывается суть «проигрыша» – человек проигрывает не только в борьбе с историей или судьбой, он проигрывает в мировоззренческом смысле, из-за своей неспособности увидеть мир таким, каков он есть в замысле. Поэтому ему остается только страдание от утрат дорогих людей, мест, самой жизни.

Тема ложного откровения варьируется во многих произведениях Набокова, но с особой иронией раскрыта в романе «Бледный огонь». Джон Шейд пережил клиническую смерть, в момент асфиксии он видит некий потусторонний «фонтан» света. Позже он выясняет, что похожий фонтан видела еще одна женщина. Шейд едет к ней и узнает, что в газете – опечатка, женщина видела гору

(fountain/mountain). Кроме того, тема «ложных откровений» дискурсивно связана с явлением медиумов и их разоблачениями. Явление медиумизма и интерес к спиритизму в Европе XIX в. был связан с развитием психиатрии, которой Набоков также живо интересовался, в частности, с открытием гипноза.

Еще в 1880-х годах возможность медиумического контакта с умершими рассматривалась вполне серьезно. Как сообщает историк психиатрии Генри Ф. Элленбергер, «В Англии Майерс и Герни в 1882 году образовали Общество психологических исследований, которое собрало большое количество тщательно проверенных сведений. Скрупулезный исследователь, Майерс допускал существование жизни после смерти и возможность общения с умершими, в то время как Флурнуа из Женевы считал это явление следствием сублиматического восприятия и криптомнезии»[6]. Логическим продолжением сюжета «Ultima Thule» может быть разоблачение Фальтера и развитие мотива «роковой ошибки». В книге «Миры и антимиры Владимира Набокова» Д.Б. Джонсон обращает внимание на то, что Фальтер в беседе с Синеусовым повторяет одну из фраз его умершей жены[7]. Эта оговорка может служить косвенным доказательством того, что Фальтер действительно пережил некое откровение. Однако в контексте реальной истории психиатрии случай Фальтера соотносится с теми ситуациями, когда медиум входит в контакт со своим гипнотизером. В роли гипнотизера может выступать врач, но в рассказе Набокова в этой позиции оказывается вопрошающий Синеусов. Для тех, кто верил в подлинность контакта медиума с душами умерших, испытанием прочности убеждений стало открытие явления раппорта. Формирование раппорта предполагает, что гипнотизер «невольно внушает пациенту гораздо больше, чем он думает, пациент же возвращает гипнотизеру весьма многое из втайне ожидаемого последним»[8]. Другими словами, Синеусов мог внушить Фальтеру фразу, принадлежащую его жене с тем, чтобы получить желанное подтверждение факта «загробного существования».

Анализируя исторический контекст, в котором формируется сюжет «одинокого короля», можно выделить три блока тем, которые, воплощаясь в конкретных мотивах, образуют сюжет. Во-первых, это тема насилия. В пьесе «Трагедия господина Морна» тема насилия является вторичной, но к концу 1930-х годов эта тема в творчестве В.В. Набокова выходит на первый план. Если продолжить поиск дискурсивных аналогий, то решение темы жестокости и насилия у В.В. Набокова также можно сопоставить с практикой

кинематографа и более ранним по времени явлением, «театром жестокости», который известен также как «театр гиньоль».

Театр «Гран Гиньоль» существовал в Париже с 1897 г. Создателем его являлся Оскар Метенье, который в свое время писал пьесы для известного парижского «Свободного театра» Андрэ Антуана. Если спектакли «Свободного театра» часто строились в эстетике натурализма, то спектакли театра «Гран Гиньоль» были посвящены исследованию бессознательных глубин человеческой природы, где скрываются истоки безумия и связанной с ним жестокости. «Реалистичное изображение насилия на сцене было фирменным знаком “Гран Гиньоля”, и редкий вечер на рю Шапталь обходился без закалывания, удушения или перерезания горла. Театр имел собственную формулу состава бутафорской крови: горячей и густой, натуралистично засыхающей. Слабое освещение сцены также работало на создание атмосферы ужаса: зрители имели возможность дополнять в своем воображении те жуткие детали происходящего, которые они видели на сцене»[9].

Эстетика «Гран Гиньоль» оказала заметное влияние на ранний европейский кинематограф, в частности на немецкого режиссера Р. Вине и его фильм 1920 г. «Кабинет доктора Калигари». Ранние пьесы В.В. Набокова, например, «Дедушка» (1923) и, в некоторой степени, «Полюс» (1924) имеют черты сходства с пьесами в стиле «гиньоль». Так, в пьесе «Дедушка» появляется образ палача, спустя годы преследующего свою жертву. Действие пьесы дополнено такими натуралистическими деталями, как топор и корзинка, испачканная соком ягод. Сцены гильотинирования были постоянным элементом пьес «Гран Гионьоль» и стали сюжетной основой романа В.В. Набокова «Приглашение на казнь» (1935–1936).

Наиболее развернутая сцена насилия присутствует в романе «Под знаком незаконнорожденных» (1947). Это сцена убийства заключенными сына Адама Круга. Действие происходит в тюрьме, под наблюдением психиатра, и в целом представляет собой эксперимент, связанный с изучением психологии преступников. Можно отметить у Набокова некоторое тяготение как к натуралистическим деталям, так и к изображению сцен насилия, а также жестоких шуток (рассказы «Облако, озеро, башня», «Картофельный эльф») и унижений, вызывающих у читателя ужас и отвращение. К этой же группе сцен насилия и страдания можно отнести многочисленные эпизоды, связанные с переживанием смерти близких людей – детей и женщин. «Одинокий король» является, в сущности, жертвой насилия, которое обрушивается как на него лично, так и на дорогих ему людей.

С темой насилия со стороны социума, во-вторых, тесно связана тема бессилия личности. Герои Набокова никогда не являются борцами. По определению самого автора, ему был ближе тип «хрупкого Давида», нежели Голиафа, при этом Набоков подчеркивает именно слабость героя, как противоположность способности к насилию. «Одинокий король», в каком бы сюжете он ни воплощался как тип героя, всегда беспомощен. Он оказывается жертвой палача (мсье Пьер в романе «Приглашение на казнь»), или наемного убийцы (Градус в романе «Бледный огонь»), пленником режима (Падук в романе «Под знаком незаконнорожденных», удерживающий Адама Круга). Насилие является одной из постоянных тем В.В. Набокова, при этом насилие часто носит социальный характер. Вымышленные страны Зембла и Зоорландия и реальные сцены фашистского режима в Германии в «Других берегах» представляют единую картину насилия, совершаемого обществом во имя воображаемого блага отдельного человека. Благо в данном случае часто понимается (в интерпретации В.В. Набокова) как уничтожение всего, что напоминает о личности, ее уникальности (сожжение книг, уничтожение науки, отрицание принципа избирательности в личных отношениях).

Обращаясь к реалиям существования русской эмиграции, остановимся на вопросе участия В.В. Набокова в ее жизни, художественной и политической. По свидетельству М. Раева и В. Варшавского, духовная жизнь эмиграции носила характер напряженного выбора[10]. В эмиграции продолжалась идеологическая борьба, не завершенная интеллигенцией в дореволюционной России. В.В. Набоков как носитель либерально-демократических взглядов оказывался в явном меньшинстве на фоне широко распространенных идей «солидаризма». Мы остановились на этом явлении, описанном среди многих направлений эмигрантской политической мысли в книге В. Варшавского «Незамеченное поколение» по той причине, что идеи «солидаристов» являют наиболее резкий контраст идеям В.В. Набокова. По свидетельству В. Варшавского, живой человек рассматривался «солидаристами» как «атом социальной ткани», при этом социальное давление рассматривалось как проявление христианской любви. В Варшавский обращает внимание на различия между христианским стремлением выйти за пределы «природной групповой сплоченности» и явным шовинизмом «солидаристов». «Не совсем понятным представляется, – писал В. Варшавский, – откуда бралась у солидаристов уверенность, что социальное давление, заставляющее людей служить обществу <...> – и есть христианская любовь»[11]. Вопросы различения христианско-

го по сути отношения к личности как высшей ценности и личности как «атому социальной ткани» постоянно волновали В.В. Набокова. На наш взгляд, именно контекст эмигрантской борьбы идей породил сюжет такого рассказа, как «Облако, озеро, башня» (1937), несмотря на то, что в роли «солидаристов» в рассказе выступают немецкие обыватели.

Беспомощность личности в данных обстоятельствах становится концептуальной. Это своеобразная защита, то, что позволяет жертве до конца оставаться самой собой. Так, Тимофей Пнин, герой романа «Пнин» (1953–1955 гг.), представляет себе по рассказам очевидцев последние дни своей возлюбленной Миры Белочкиной в концентрационном лагере. Мира, отсортированная для сожжения, улыбается и помогает другим еврейским женщинам.

Тем не менее, отсутствие сопротивления не означает морального превосходства жертвы, поскольку главным ее переживанием является страх, это третья тема, создающая основу мотивного ряда сюжета «одинокого короля». Тип «одинокого короля» соединяет в себе страх перед насилием и слабость, но в то же время он обладает своеобразным хрупким обаянием, особенно в англоязычных романах В.В. Набокова, несмотря на то, что наряду с обаянием может являть собой воплощение зла, либо являться жертвой обольщения.

Итак, тип «одинокого короля» в прозе Набокова связан с темами страха, насилия и бессилия личности. Все эти свойства проявляются в нескольких типичных ситуациях. Во-первых, «одинокий король» проявляет свои свойства в ситуации частной жизни (ради которой Морн отказывается от власти и покидает королевство, несмотря на то, что этот мотив не является единственным). Одиночество является защитной реакцией слабой личности. Одиночество короля в данном случае противопоставляется безумию социума. Однако частная жизнь сама по себе для слабой личности может служить постоянным источником страданий, как это происходит с героем романа «Прозрачные вещи». Хью Персон избавляется от своей жены Арманды, которая мучает его странными извращенными прихотями. Как слабая личность, переживающая постоянный страх, Хью убивает жену во сне.

Во-вторых, «одинокий король» сталкивается с историей, понимаемой как набор хаотических случайностей. Частным случаем страха перед историей является ситуация попадания в череду страшных случайностей, не имеющих очевидной причины. В данном случае, В.В. Набоков воспринимает идеи Л.Н. Толстого, проявляя большой интерес к повести «Смерть Ивана Ильича».

И, наконец, третьей ситуацией является ситуация страха перед смертью, которая связана с темой «последних вопросов». Эта тема впервые возникает в рассказе «Ultima Thule» и развивается последовательно в англоязычных романах Набокова. Одним из наиболее ярких произведений в этом отношении является уже упоминавшийся роман «Бледный огонь», где тип «одинокого короля» воплощается в образе поэта Джона Шейда. Шейд в своей поэме описывает причины формирования слабой личности. Слабость Шейда связана с ранними переживаниями отсутствия личности, иллюзорности ее существования здесь и сейчас, в данном пространственно-временном континууме. Шейд в детстве переживал приступы «разъятия» личности, утраты ощущения единства, в том числе и единства тела.

С точки зрения героя, тело является «продуктом» длительной эволюции природного мира, и различные его структуры и функции генетически принадлежат разным эпохам существования Земли. То же можно сказать и о человеческом мозге, который является, по мнению Шейда, вместилищем сознания. Смерть дочери Шейда, Хейзел, заставляет поэта рассуждать о смысле смерти, искать возможности общения с «потусторонним миром», так как он не верит, что Хейзел исчезла бесследно.

В своих произведениях В.В. Набоков выстраивает несколько стратегий, используемых слабым героем, которому нечего противопоставить смерти. Во-первых, это вопрос, который невозможно задать правильно. Герой рассказа «Ultima Thule» художник Синеусов пытается задать такой вопрос Фальтеру, человеку, пережившему откровение. Синеусов пытается обрести контакт с недавно умершей женой. Но Фальтер оказывается безумцем.

Шейд переживает клиническую смерть и, таким образом, сам получает возможность наблюдать некий «фонтан», ударивший из тьмы, охватившей его сознание. Однако и фонтан оказывается иллюзией. В день своей смерти от руки Градуса Шейд заканчивает поэму рационалистическим рассуждением о том, что человеку дано только настоящее. Тайна смерти оказывается неразгаданной.

Итак, можно сказать, что одиночество «одинокого короля» обусловлено страхом сосуществования с другим человеком (настолько другим, что он оказывается непознаваемым и непредсказуемым для героя), страхом перед нелепыми случайностями социального и исторического порядка и страхом перед смертью, которая предположительно скрывает тайну бессмертия души и доказательство телеологической природы бытия в целом, но проникновение за границу тайны является совершенно недоступным для героя.

Таким образом, сюжет «одинокого короля» постоянно усложняется. Если изначально «одинокий король» – это герой, выбирающий частную жизнь (Морн), бегущий от истории и проигрывающий (так как в истории все случайно), то далее – это герой «несостоявшейся дуэли» с миром Зоорландии или с режимом Падука («Под знаком незаконнорожденных»). Следующая фаза развития сюжета – это столкновение «одинокого короля» с миром, очарованным магией зла, причем этот мир находится как извне, так и в самом герое, он часть его сознания. В данном случае злу предшествует магия, другими словами – увлечение героя опытами с собственным бессознательным. Медиум находится в очень уязвимом положении. Во-первых, он подвержен бессознательному влиянию того, кто проводит спиритический сеанс, то есть влиянию гипнотизера. Во-вторых, как стало ясно из множества описаний «откровений» медиумов, «духи умерших» не в состоянии сообщить никакой ценной информации. Постепенно медиум оказывается одержимым бессмысленными сообщениями «духов». У Набокова нет ни одного произведения, в котором бы присутствовал сюжет с медиумом, однако многие герои переживают состояния болезненной зависимости от других, одержимости, раздвоения личности, пытаются установить связь с умершими. Все эти состояния способны дать обманчивое впечатление счастья, близости с другим человеком, однако оборачиваются злом в смысле разрушения личности.

Одиночество здесь обусловлено неспособностью человека у Набокова противопоставить злу в себе и в окружении ни одной подлинно спасительной идеи. Некоторое утешение рациональные по своей сути герои Набокова находят в мысли о том, что ужасы наличной реальности действительно являются иллюзорными, а за гранью смерти их ожидает гармоничное и счастливое подлинное существование. Но знаки «подлинной реальности», в свою очередь, оказываются ложными. В этом случае единственным выходом для героев становится «коллекционирование» видений и чудес мира (стихотворение «Ласточка»), дорогих лиц и воспоминаний. Этот хрупкий и уязвимый багаж становится единственным достоянием личности.

Примечания

[1] *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы: Биография: Пер. с англ. СПб.: Симпозиум, 2010. С. 262.

[2] *Набоков В.В.* Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 244.

[3] Там же. С. 265.
[4] *Долинин А.* Загадка недописанного романа // Звезда. 1997. № 12. С. 222.
[5] *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 1. С. 131.
[6] *Элленбергер Г.Ф.* Открытие бессознательного. История и эволюция динамической психиатрии. Ч. I: От первобытных времен до психологического анализа: Пер. с англ. СПб.: Академический проект, 2001. С. 121.
[7] *Джонсон Д.Б.* Миры и антимиры Владимира Набокова: Пер. с англ. СПб.: Симпозиум, 2011. С. 280.
[8] *Элленбергер Г.Ф.* Указ. соч. С. 156.
[9] Книга ужаса... «Ты должен стать Калигари»!: Монстры, мошенники и модернизм (2) [Электронный ресурс] // LiveJournal. URL: http://wg-lj.livejournal.com/700476.html (дата обращения: 10.05.2012).
[10] *Раев М.* Россия за рубежом. История культуры русской эмиграции 1919–1939. М.: Прогресс-Академия, 1994. 296 с.
[11] *Варшавский В.С.* Незамеченное поколение. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1956. С. 85.

А.А. Конюхова

ПОЭТИКА ГРОТЕСКА В РОМАНЕ Л. ПИРАНДЕЛЛО «ПОКОЙНЫЙ МАТТИА ПАСКАЛЬ»

В статье проводится анализ романа Л. Пиранделло «Покойный Маттиа Паскаль»: его сюжета, субъектной структуры, языка. Автор последовательно показывает, как поэтика гротеска реализуется на разных уровнях построения романа. Основная характеристика этой поэтики – нарушение иерархий, открытость границ, взаимопроникновение субъектного и объектного. Данные черты делают роман новаторским для своего времени, свидетельствуя о его принадлежности к поэтике модернизма.

Ключевые слова: гротеск, роман, Пиранделло, роман модернизма, субъектная структура, образ автора.

Роман Луиджи Пиранделло «Покойный Маттиа Паскаль» (далее – «ПМП»)[1], написанный в 1904 г., не только принес писателю первый крупный успех, но и обнаружил основные черты его уникальной поэтики, получившей название «пиранделлизма». Позднее пиранделлизм был оформлен как художественный и философский опыт в трактате «Юморизм» (1908 г.) и других романах.

Мы проведем комплексный анализ выбранного романа с целью показать, как на разных уровнях в нем проявляются гротескные черты. Именно таковые, как нам кажется, составляют сущность художественной системы романа, равно как и зрелого эпического творчества Пиранделло.

Самая общая характеристика гротескного подхода к действительности – в том, что гротеск актуализирует понятие «*границы*», делая ее проницаемой, подвижной. Причем происходит это на разных уровнях: на уровне мира и сознания (*взаимопроникновение субъектного* и *объектного* в широком смысле обоих слов[2]), на уровне композиции произведения, на уровне стиля и языка. Разрушая рациональную картину мира, гротеск выстраивает собственную

© Конюхова А.А., 2013

систему миропонимания, в которой изменены привычные пространственно-временные координаты, отменены иерархии, пересмотрены отношения между субъектом и объектом.

Важно отметить также *иронию* как важный инструмент создания гротескной образности. Характерна для гротеска и *незаконченность*, открытость, постоянное становление.

Роман «ПМП» представляет собой рассказ заглавного героя о своей жизни, а также и о собственной смерти. Уехав ненадолго из своего провинциального городка от наскучившей жизни библиотекаря, он вдруг прочитал в газете известие о своей смерти. Решив воспользоваться случившимся, герой отправляется дальше от дома, выдумывая себе новое имя, новую историю жизни и т. д. Однако эксперимент не увенчался успехом, и жить в новой «шкуре» Маттиа не смог, в результате чего ему пришлось снова прибегнуть к помощи фиктивной смерти, чтобы получить возможность вернуться к самому себе.

1. Время и событие

Категория времени задействована уже в названии романа: «fu» (в русском переводе «покойный», дословно «бывший»), как определение героя. Вынесенный в название романа эпитет говорит о необычности и коллизии, и героя: он одновременно живой и мертвый, бывший и настоящий, нереальный и существующий. Таким образом, мы видим, что необычность, не-нормальность героя раскрываются через временну́ю категорию: ведь нельзя с точки зрения здравого смысла быть одновременно живым и мертвым, т. е. принадлежать настоящему и прошлому. Однако аномальность временно́го плана в романе вторична по отношению к исходному событию мнимой смерти – событию, которое гротескно ломает границу между жизнью и смертью (герой, умерев, остается живым). Получается, что художественная система данного романа ориентирована событийно, так как именно исходное событие в ней в первую очередь гротескно, а на временны́е категории гротеск лишь распространяется, но коренится не в них.

2. Сюжет

Для сюжета романа в целом характерна внешняя классичность при внутреннем гротескном содержании. Сюжетная схема похожа на классический роман воспитания (Bildungsroman), в центре которого – герой, который покидает знакомые места в поисках будущего; он меняется, взрослеет, открывает мир. Формально наш

герой проходит сходный путь; однако читать «ПМП» как роман воспитания было бы неверно, потому что от последнего здесь осталась только внешняя канва. С точки зрения романа воспитания событие, случившееся с героем, и его реакция на это событие – глупость, анекдот, фарс. С героями Bildungsroman не случается мнимой смерти, и неудивительно, что у Пиранделло эта «ошибочная» смерть не может заставить героя расти и взрослеть, а лишь примиряет с убогой действительностью, от которой он пытался бежать[3]. Но герою Пиранделло и не нужно было взрослеть и устраивать свое будущее (напомним, что в начальной точке пути герой уже имеет собственную семью): ему было нужно увидеть абсурдность и относительность мира вокруг, в котором могут происходить самые нелогичные события, а также то, сколь малое место занимает в нем привычный уклад провинциального городка, который его жителям кажется Вселенной; ему нужно было научиться быть другим, чтобы остаться самим собой, и главное – стать писателем. Ведь именно это и происходит с героем в конце его злоключений: он возвращается в библиотеку, где работал прежде, чтобы описать свою жизнь, чтобы вступить в тонкую игру с нами, читателями, с собой – героем собственного произведения, с Автором, наконец. Одним словом, в построении сюжета можно увидеть, как последовательно создается «антироман» воспитания.

3. Субъектная структура

3.1. Герой. В романе есть безусловный главный герой-рассказчик, на истории и эволюции которого и сосредоточено все внимание. Маттиа одновременно – и типаж неудачника (женитьба без любви, неуспешная работа, нежеланные дети), и гротескная индивидуальность. Противоречия и «странности» в его образе мы наблюдаем с самого начала: Маттиа работает в библиотеке и не любит книги (как мы узнаем из первых глав). И, одновременно, он не просто заурядный библиотекарь, но – *творец*: «Все, произошедшее со мной, очень странно и совершенно исключительно, да, да, настолько исключительно и странно, что я решил рассказать об этом» (154). *Самоидентификация* для него возможна только в процессе рассказывания: жизнь его устроена так, что, не становясь героем собственной истории, он не может осознать границ собственной личности. И в этом главная цель персонажа-повествователя: рассказать о себе, чтобы стать реальным.

Первое, на что сам Маттиа обращает наше внимание – *имя* как банальный, но для него не очевидный способ определения челове-

ка. «По правде сказать, этого было мало даже мне самому (знать единственно, что меня зовут Маттиа Паскаль. – *А. К.*). Но тогда я еще не понимал, каково человеку, который не знает даже этой малости и лишен возможности ответить при случае: Меня зовут Маттиа Паскаль» (154).

Нет у Маттиа и доступного, казалось бы, всем способа отделения себя от мира (как в смысле границы жизни, так и идентификации) – даты смерти. «Я умер уже два раза, один раз по ошибке, а второй, увидите...» (155).

Сразу же после известия о своей смерти и начала новой жизни Маттиа, или вернее, рассказчик, принимается делать из себя другого человека с другим именем (Адриано). Здесь мы наблюдаем удивительное совмещение и нарушение границ разных субъектов (героев): по сюжету Маттиа и Адриано разные люди, с разной жизнью и биографией; однако с точки зрения сознания и, соответственно, кругозора это один человек. С одной стороны, рассказ, как и прежде, ведется от первого лица, причем кругозор героя остается прежним: он знает, что Адриано – его конструкт и что создавать его нужно осмотрительно. Однако для других персонажей наш герой, Маттиа, вынужден носить своего рода маску. Причем маска эта оказывается скорее чем-то обратным традиционному представлению о маске, потому что, чтобы изменить свою внешность, Маттиа *сбривает* бороду и усы, обнажая то, что всю жизнь в себе презирал и прятал: маска скорее открывает, чем прикрывает подлинное лицо.

3.2. Образ автора. Литературные занятия героя-рассказчика позволяют нам сделать вывод о том, что он одновременно является в субъектной структуре романа и образом автора, то есть героем – участником событий, наделенным способностью творить. В нашем случае он творит не только текст, но и саму историю, порождая даже ее персонажей (Адриано).

Другой особенностью субъектной структуры романа можно считать наличие «внутреннего» (имплицитного) читателя – Элиджо Пелигринотто. Гротескная игра начинается, как только появляется этот персонаж, наравне с Маттиа причастный к созданию романа: в первой главке мы были уверены, что герой рассказывает свою историю по собственной воле и необходимости, а во второй выясняется, что его всего лишь сподвиг на это друг.

Друг этот не просто вдохновляет Маттиа на рассказ, но и корректирует его:

– Как вы полагаете, дон Элиджо, надо мне рассказывать о моем браке?
– А как же, конечно... (с. 167)

Зачем же нужен в системе субъектов речи этот читатель? Во-первых, он делает возможным сам рассказ, вернее, письменный текст. А во-вторых, такое увеличение субъектов у истоков рассказывания можно считать особым приемом, цель которого – предложить читателю больше персонажей, причастных к его созданию, чтобы тем самым отвлечь его от самого главного создателя – от автора.

Однако вместе с этой иллюзией рождается и обратный эффект: фигура автора размывается, творческое начало перестает быть его уникальным даром. У автора-творца появляется двойник, образ автора, что нарушает и границы этого субъекта, и делает проницаемыми границы мира произведения (который в классических произведениях доступен для наблюдения только всевидящему оку автора). Кроме того, и этот двойник в свою очередь не прост – он одновременно и творит, и не хочет творить, а делает это по уговорам, по внешним причинам. Этим его идентичность (в восприятии читателя и в его ожиданиях) подвергается разрушению.

3.3. Автор–герой–читатель. С одной стороны, весь текст мы воспринимаем через призму сознания героя-рассказчика, с его точки зрения, потому что весь текст, который у нас есть, – его слова. Но с другой, в конце книги мы находим статью автора (Пиранделло), которая написана несколькими годами позже романа, однако неизменно печатается как послесловие. В ней Пиранделло размышляет об искусстве и жизни; о разном статусе факта в них, о том, почему то, что считается преступлением в жизни, может стать основой сюжета в искусстве. В искусстве правдоподобное может оказаться невозможным, но в жизни такой опасности нет, ведь все, что происходит в ней, само по себе возможно. Вывод автора не нов: мир, созданный искусством художника, можно судить только по критериям, почерпнутым из этого самого мира. Нас же послесловие заставляет задуматься о границах правдоподобия, достоверности, иллюзорности, словом – реальности (или гротескности) того мира, который предстает перед нами.

Итак, в романе автор сначала дает нам картину якобы без перспективы – я-повествование, но спустя пару лет «спохватывается» и дописывает к нему послесловие, которое должно дать нам понять, что личностью Маттиа Паскаля мир романа не ограничивается. Таким образом, происходит размывание границ и текста, и романного мира, которые становятся «открытыми».

При подобном мерцании субъектов повествования и точек зрения неизбежно активизируется фигура читателя (эксплицитного). Присутствующий в тексте читатель имплицитный не служит ори-

ентиром в тексте, с которым читатель реальный может себя ассоциировать, потому что его основная функция – не воспринимать текст и комментировать его, а подталкивать героя-рассказчика к творчеству. Но, несмотря на подобную сложность и запутанность субъектной организации, весь текст целиком явно ориентирован на читателя (возможно, того, к которому обращается автор в послесловии), который способен свести воедино все призмы субъектной игры.

4. Текст. Микрогротеск.

В своей работе о Пиранделло в контексте европейского романа итальянский исследователь Дж. Мадзакуратти пишет: «Именно в романе “ПМП” хорошо видно, как при том, что повествовательные схемы Пиранделло полны собственно описательной риторики, часто риторичны и стереотипичны настолько, что иногда даже кажутся избитыми и устаревшими, на поверку оказывается, что в них всегда доминирует внутренняя ирония над самим процессом воспроизведения действительности; таким образом, получается, что перед нами уже сложный мета-нарратив, где происходит игра контрастов, комически-гротескное опрокидывание, в результате которого текст оказывается значительно дальше от описываемой в нем реальности, чем кажется с первого взгляда»[4].

Ученый утверждает, что ирония, пронизывающая и структурирующая текст, позволяет ему стать объемным, двухголосным, не просто описывать действительность (повествовать), но и давать ей оценку. Для автора работы это не является признаком гротеска (и прозу Пиранделло он гротескной не считает), но свидетельствует о его принадлежности к модернизму (преодоление веризма, новаторство Пиранделло). Мне же кажется, что ирония тесно связана с гротеском – и не только через общую принадлежность к комической (анти-серьезной) *норме*, но и через удвоение (двухголосность) мнений, явлений и т. д., в результате чего замкнутая, однозначная картина мира превращается в открытое и стереометрическое его изображение.

Для того, чтобы дать более подробную характеристику языку романа и показать, что и он является лишь внешне упорядоченным и классичным при внутренней противоречивости, а порой и абсурдности (микрогротеск), обратимся к последней главке, одноименной самому произведению. В ней Маттиа возвращается в родной город. Ситуация вроде бы вполне привычная для концовки романа воспитания: повзрослевший герой вновь встречается с давними

знакомыми. Под стать этому и основной описательный тон: «Не верилось, что прошло всего два года и несколько месяцев. Казалось, что прошла целая вечность, а так как со мной случались вещи необычайные, я считал, что такие же необычайные вещи должны были произойти и в Мираньо. И, однако, там ничего не случилось, кроме брака Ромильды и Помино, то есть вещи самой обычной...» (351). Эти строки читаются вполне «реалистично», линейно, и таковыми их делает прежде всего логичность, соблюдение причинно-следственных связей. Однако в окончании последнего предложения эта логичность вдруг исчезает: «...которая лишь теперь, с моим возвращением, становилась необыкновенным происшествием» – тут в логику повествования вкрадывается гротеск исходной ситуации, и логика эта теряет действенность: ведь с ее помощью нельзя объяснить, почему свадьба может стать событием «необыкновенным». Речь идет о жене Маттиа, которую даже нельзя назвать бывшей, а скорее вдовой. И при этом в рассказе Маттиа о необычности ее повторного замужества нет ничего от ревности или коллизии любовного треугольника, а есть только констатация «необычности» того факта, что «моя жена теперь жена Помино, и я не могу в точности сказать, кто же я, собственно, такой» (364). Это событие для героя – только часть его истории обретения самого себя. Удивительно, что герой говорит об этом «невероятном происшествии» совершенно спокойно, – он просто констатирует факт, хотя сам факт этот нарушает природу всякого факта: он нелогичен и невозможен. Однако Маттиа принимает его как есть, несмотря на то, что тот ставит под сомнение его собственное существование. На этом принципе построена и вся главка, а также весь роман. Это якобы логичный рассказ о «странном», которое вызвано не вмешательством фантастических сил, а всего лишь нестыковкой во времени и пространстве самых «обычных» вещей.

В фантастическом романе или сказке такие события тоже были бы возможны – персонаж чудом избегает смерти, перевоплощается в другого человека, а затем возвращается в родной город, чтобы посмотреть на все другими глазами. Но в таком случае необходимо вмешательство фантастического, то есть нечеловеческого; газетная заметка же явно не такой природы.

В реалистическом романе такая ситуация, конечно тоже могла бы сложиться – но герой не относился бы к ней без всякой логики, как это делает Маттиа, он бы мучился ревностью, мстил, а не задавался вопросом: а кто же тогда я. Потому что классический, «нормальный» герой знает, кто он, он имеет четкие границы, отделяющие его от мира, и газетная заметка не может его в этом разуверить. Маттиа же может.

Наш герой живет так, что в мире для него нет логики, нет ничего нерушимого, потому что у него самого нет четких границ – ведь его можно убедить в собственной смерти. В сущности, новаторство этого романа и заключается в том, что в нем сделано «допущение», не объяснимое логикой, его мир построен по принципу «а что, если...». Мы наблюдаем разрушение еще одной границы – между реальным и фантастическим. Это допущение, в свою очередь зависит от точки зрения на мир – недаром роман написан от первого лица. Когда герой в своем повествовании один на один с собой, он может не объяснять всего до конца и делать такие «допущения»; он может построить мир, в котором изменен один элемент, в котором из фундамента многоэтажного здания можно незаметно вытащить один кирпичик, а оно останется стоять – непонятно как и вопреки всем правилам. Однако не стоит забывать, что «камушек», который вытаскивает наш герой, не так уж мал: ведь в нем вопрос целостности человеческой личности и ее границ, а вместе с ним – и это и есть философское ядро романа – вопрос о факте, его доказуемости и объективности[5].

Итак, мы рассмотрели, как гротескный принцип работает в романе «ПМП» на разных уровнях. Всякий раз мы обращали внимание на то, что гротескные черты, на каком бы уровне произведения они ни проявлялись, как кажется, работают по принципу нарушения устоявшихся литературных законов, что в целом дает возможность охарактеризовать роман как новаторский. В этом сознательном противостоянии норме и правилам, канонам классического романа XIX в. и состоит важнейшая гротескная характеристика модернистского романа. Причем важно, что эта характеристика одновременно становится новой нормой, основой нового жанра – модернистского (или гротескного) романа. Это уже не просто нарушение каждого правила по отдельности, а новая цельная художественная система со своими законами, которая на рубеже веков из маргинальной становится магистральной[6].

Макрочертой гротескного романа можно считать синтез жанров. В ходе анализа мы показывали, как Пиранделло берет за основу роман воспитания и делает из него нечто совершенно иное. Это достигается в том числе и добавлением к чертам романа воспитания черт авантюрного романа, романа-автобиографии, философского романа, и т. д. Каждый из указанных жанров имеет свой способ художественного завершения. А в результате перед нами предстает принципиально новый способ и, соответственно, жанр, в котором главное – полная открытость границ и возможность постоянного

взаимопроникновения субъектного и объектного. Именно это на примере Пиранделло итальянский литературовед М. Манотта называет «выражением юморизма в романной форме»[7].

Примечания

[1] *Pirandello L.* Il fu Mattia Pascal. Milano: Garzanti, 1993. 247 p.

[2] *Смирнов И.П.* Гротеск // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Интрада, 2008. С. 50–51.

[3] «Хватит. Теперь я мирно живу вместе с моей старой теткой Сколастикой, согласившейся приютить меня у себя в доме. Мое странное приключение сразу возвысило меня в ее глазах. Я сплю на той самой кровати, где умерла моя бедная мама, и провожу большую часть времени здесь, в библиотеке, в обществе дона Элиджо, который еще далеко не привел в должный порядок старые запыленные книги» (364). Здесь и далее «ПМП» цитируется по изданию: *Пиранделло Л.* Избранная проза: В 2 т.: Пер. с итал. Т. 1. Новеллы; Покойный Маттиа Паскаль / Пер. Г. Рубцовой и Н. Рыковой под ред Ю. Корнеева. Л.: Худож. лит-ра, 1983. 376 с. (номер страницы указан в тексте в скобках).

[4] *Mazzacurati G.* Pirandello nel romanzo europeo. Bologna: Il Mulino, 1987. С. 220 (Пер. мой. – *А. К.*).

[5] Об этом см. также: *Манн Ю.В.* О гротеске в литературе. М.: Советский писатель, 1966. Гл. 7 – о Пиранделло.

[6] Об этом подробнее см.: *Бельтраме Ф.* Эстетика гротеска: к проблеме теоретического обоснования // Гротеск в литературе: Мат-лы конференции к 75-летию профессора Ю.В. Манна. М.; Тверь, 2004. С. 14–20.

[7] См.: *Manotta M.* Luigi Pirandello. Milano: Mondadori, 1998. P. 10.

И.С. Судосева

ФУНКЦИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ИНТЕРЬЕРА

Цель статьи – осмысление литературного интерьера с точки зрения его значимости для создания эстетически завершенного целого. В центре внимания рассмотрение основных функций, которые присущи интерьеру в рамках художественного текста. Ввиду новизны исследования этой разновидности описания, автор также пытается выявить некоторые структурные особенности, которыми обладает литературный интерьер, способы реализации этой единицы рассказывания в различных художественных системах.

Ключевые слова: поэтика интерьера, описание, композиционные формы речи, хронотоп.

Описание как композиционная форма речи в отечественном литературоведении является достаточно изученной категорией. Существует ряд исследований, посвященных таким разновидностям описания, как пейзаж, портрет, экфрасис (в узком смысле слова, как описание предметов искусства). При этом интерьеру, который также в словарных статьях указывается в качестве вида описания, уделяется, на наш взгляд, незаслуженно мало внимания. Не определяется ни его предмет, ни его структурные особенности, ни та роль, которую он выполняет в построении художественного целого. Таким образом, попытка осмысления интерьера как отдельной единицы рассказывания представляется весьма целесообразной.

Несмотря на то, что на сегодняшний день не существует специальной научной литературы об интерьере как литературоведческой категории, следует упомянуть ряд авторитетных исследований, послуживших теоретической базой для подобных изысканий. В первую очередь это труд Вольфа Шмида[1], откуда были почерпнуты ценные трактовки строения нарратива и системы точек зрения в художественном произведении, так как определение, чье именно ви́дение представлено в анализируемых фрагментах текста, является принципиальным для нашей темы.

© Судосева И.С., 2013

Большое влияние на формирование развиваемой концепции оказали труды М.М. Бахтина. Бахтинские понятия «эстетическая завершенность» и «художественная целостность», теоретические положения о строении художественного целого, о соотнесенности героя с этим целым и том месте, которое он занимает в организации художественного мира, являются основополагающими для нашей работы.

Что касается исследований, смежных нашей теме, то следует отметить книгу А.П. Чудакова «Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого». Именно в этой своей работе Чудаков в полной мере уделяет внимание объектной организации текста и поднимает вопрос о недостаточной изученности предметного мира произведений литературы в современном литературоведении, отмечая, что «меж тем мир воплощенных в слове предметов, расселенных в пространстве, созданном творческой волею и силой художника, есть не меньшая индивидуальность, чем слово»[2]. Это рассуждение имеет прямое отношение и к поэтике интерьера. Функциональный подход применительно к описанию в целом можно встретить в работах Г.А. Лобановой[3] и Л.Н. Дмитриевской[4].

В литературе, особенно в произведениях современных авторов, описаний жилого пространства в виде отдельно выделенных, относительно крупных фрагментов текста встречается не так много. В связи с этим весьма полезной оказалась работа современного лингвиста М.Ю. Федосюка[5], где вводится в науку об языке понятие «имплицитной предикации», состоящей в том, что «рема» фразы вводится в текст как уже известная адресату, эксплицитная «тема». Примером у Федосюка служит начало «Пиковой дамы» А.С. Пушкина «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова». Данная фраза имплицитно предполагает в читателе мнимое знание того, кто такой Нарумов, и что у него часто собирались любители карточной игры, включая самого повествователя.

Примером имплицитного портрета может служить такая, например, фраза: «По набережной прошла молодая дама, невысокого роста блондинка, в берете». Здесь описание ограничено всего двумя деталями (возможно отображающими особенности точки зрения говорящего), что оставляет читателю определенную свободу в достраивании образа этой дамы, тем не менее все же создавая определенные рамки читательского восприятия. Используя теорию М.Ю. Федосюка, становится возможным разделять интерьеры на «эксплицитные» (достаточно развернутый композиционный фрагмент, посвященный описанию обстановки) и «имплицитные» (более фрагментарная детализация, когда при наличии всего не-

скольких принципиально важных деталей читательское сознание достраивает и создает ментальный образ жилого пространства).

Прежде чем приступить к разбору функций литературного интерьера, следует уточнить само содержание этого термина. Прежде всего, детализацию интерьера следует относить не к субъектной организации текста (с описанием как композиционной формой речи мы имеем дело лишь в случаях эксплицитного интерьера), а к объектной. Тогда интерьер можно определить как фокализацию домашнего жизненного пространства героев литературного произведения. Фокализация (термин, введенный Жераром Женеттом) является одним из уровней объектной организации текста, состоящей в упорядочивании вербальных кадров внутреннего зрения[6].

Каждое предложение повествовательного текста мыслится как «кадр», в котором важна его предметная наполненность; в нашем случае, например, мебель, утварь, цветовая гамма, освещенность жилого пространства, а также восприятие героями этих деталей. Но интерьером в литературном произведении, в силу его специфики (описание внутреннего *пространства*, где проживают герои) и принадлежности к уровню фокализации, можно считать не только описание *обстановки*, но и описания архитектурного *устройства* этих пространств. Поэтому, основываясь на референтном содержании понятия интерьера, можно классифицировать имеющиеся литературные интерьеры по преобладанию одного из планов описания на «предметные» (когда на передний план выходит наполнение пространства вещами) и «архитектурные» (когда внимание читателя сосредотачивается на общем устройстве внутреннего пространства жилого помещения). Безусловно, могут встречаться интерьеры и смешанного типа.

Но наша непосредственная цель не столько выделение и перечисление возможных вариантов реализации литературного интерьера в тексте, сколько выявление художественной функциональности этого рода детализации, определение значимости этой конструктивной единицы художественного целого и уточнение ее значения для литературоведческого анализа.

Интерьер – функциональная единица рассказывания, наличие которой играет вполне определенную смысловую и структурную роль в создании эстетически завершенного целого. Можно выделить три основные (базовые) функции литературного интерьера: *декоративная, характерологическая* и *хронотопическая*.

Исторически первичной среди них явилась «*декоративная*». Уже в античности к двум практическим жанрам красноречия, судебному и политическому, прибавился третий, эпидейктический, –

жанр торжественной речи, имеющей целью вызвать у слушателей восхищение (а не убедить их в чем-либо); собственно в нем содержалась в зародыше сама идея эстетической целенаправленности языка. В александрийской неориторике (II в. н. э.) культивировался экфрасис как жанр обособленного отрывка, посвященного описанию места, времени, тех или иных лиц или произведений искусства в виде самоценного высказывания, не исполняющего какой-либо иной функции в рамках целого. Такая традиция сохранялась на всем протяжении средних веков. Все элементы быта, одежды, присущие тому или иному «стилю» в знаменитом Колесе Вергилия, призваны были лишь соблюсти правила приличия (decorum), и не влияли на события и восприятие читателями произведений. В художественной литературе последующих эпох – вплоть до прихода романтизма и в особенности реализма – также не придавали интерьеру смыслообразующего значения.

Сервантес, например, крайне скупо описывает как внешность своих героев, так и их быт. Читатель вынужден смириться, что он так и не узнает как же выглядит дон Диего де Миранда («здесь автор подробно описывает дом дона Дьего, описывает все, чем обыкновенно бывает полон дом богатого дворянина-землевладельца, однако же переводчик этой истории почел за нужное опустить эти и прочие мелочи, ибо к главному предмету они никакого отношения не имеют...»[7]).

И все же интерьер хоть и редко, но присутствовал и в произведениях, написанных до XIX в. Достаточно вспомнить шекспировского «Гамлета»: в пьесе действительно есть элементы интерьера, например, ковер, за которым прячется Полоний. Но у этого ковра вполне утилитарное назначение: Полоний хотел подслушать разговор и спрятался за ним. Никакого символического значения у этого ковра нет; он – лишь средство, вещь, за которой можно спрятаться. Или, скажем, интерьеры из романа Г. Филдинга «История Тома Джонса Найденыша». Приведем даже не сам интерьер, а название одной из первых глав: «ГЛАВА IV. Шее читателя угрожает опасность от головокружительного описания, он благополучно ее минует <...>»[8]. При явном пренебрежении к предмету описания рассказчик, следуя традиции риторического экфрасиса, уделяет внимание и обстановке дома мистера Олверти, и другим внутренним пространствам романа.

В данных случаях интерьер выполняет именно декоративную функцию. Это своеобразная художественная «интерьерность», которая преследует несколько целей: 1) украшение рассказа; 2) установка декораций, в которых разворачивается действие произведения;

3) создание «эффекта реальности» (термин Ролана Барта). Такого рода назначение близко античному понятию decorum: если речь идет о персонаже обеспеченном, эту обеспеченность (или, наоборот, бедность) необходимо подчеркнуть.

С приходом романтизма, с его открытием внутреннего человека ситуация начинает радикально меняться. В XIX в. декоративная функция еще значима, но все чаще с ней начинают совмещаться более глубокие смыслы. Например, к характеристике социального положения героя добавляется и его, так сказать, «общечеловеческая» характеристика; *интерьер начинает постепенно отражать систему ценностей и внутренний мир своего владельца*. Таким образом, интерьер выполняет функцию, которую мы будем именовать *характерологической*, то есть функцию «психологического портрета» жителя данного, искусственно созданного пространства, которое подразумевает наличие конкретного обитателя.

Жилище человека всегда было, есть и, по всей вероятности, будет очень индивидуально. Постоянное место обитания того или иного индивида со временем начинает приобретать отпечаток личности, в нем живущей. Психологические особенности человека, жизненный уклад его существования всегда находят отражение в бытовых элементах убранства его дома. Об этом свидетельствует не только древнее и приобретающее все большую популярность учение фэн-шуй, но и такая область науки как *психология интерьера,* недавно появившаяся в сфере гуманитарного знания, находящаяся на стыке различных наук и ставящая в центр внимания человека в его отношениях с вещным миром и предметным пространством.

Этот зародившийся в романтизме принцип изображения внешнего окружения человека можно проиллюстрировать словами И. Тэна: «Под внешним человеком скрывается внутренний, и первый проявляет лишь второго. Вы рассматриваете его дом, его мебель, его платье – все это для того, чтобы найти следы его привычек, вкусов, его глупости или ума <...> Все эти внешние признаки являются дорогами, пересекающимися в одном центре, и вы направляетесь по ним только для того, чтобы достигнуть до этого центра»[9]. С этой точки зрения описание внутренней обстановки пространства может являться незаменимым инструментом при создании литературного произведения. Интерьер, будучи своеобразным «зеркалом души», может использоваться как способ создания образа героя, помогая выявить психологические нюансы его личности, которые ускользают от взгляда исследователя, пренебрегающего этим «оптическим прибором».

Прекрасным примером эксплицитного предметного интерьера, который выполняет вышеозначенную функцию, является роман И.А. Гончарова «Обломов»[10]. Фрагмент, посвященный убранству комнаты Ильи Ильича, занимает по объему чуть больше страницы и ничем не прерывается.

Это пространное описание предлагается читателю в самом начале романа и следует сразу за портретом героя, как бы продолжая его. На первых страницах романа автор знакомит читателя с внешностью Ильи Ильича: он не ленив, а мягок, лежание для него «нормальное состояние», у него «приятная наружность». «Леность и скука», не могли согнать с лица, присущую ему «мягкость», лень даже обладает «своего рода грацией». В целом портрет Обломова не содержит никаких негативных характеристик. Но читательское впечатление существенно меняется после «рассматривания» его комнаты. Комната лишь «казалась прекрасно убранною». Здесь лень, которая мешает заняться убранством комнаты, уже граничит с небрежностью, запущенностью. При внимательном рассмотрении мебель потрескалась, дерево местами отклеивается, все предметы подобраны кое-как, около картин запыленная паутина, ковры в пятнах.

В рамках описания интерьера появляется важная оппозиция: внешнее (кажущееся) приличие – внутренний (реальный) разлад и упадок. Раскрывается эта оппозиция постепенно: 1) строки 1–7 – описание, собственно, декорума – как выглядит комната на первый взгляд: «два дивана, обитые шелковою материею, красивые ширмы с вышитыми небывалыми в природе птицами и плодами»; но и здесь уже проявляется эфемерность картины, комната «казалась» убранною; 2) строки 7–17 – приличия начинают разрушаться, раскрывается истинная сущность комнаты, «желание кое-как соблюсти decorum неизбежных приличий, лишь бы отделаться от них»; 3) строки 17–23 – отношение самого Обломова к своим вещам, холодность и рассеянность, служащие причиной возникновения разлада и упадка; 4) строки 24–42 – реальный образ комнаты во всей ее неприглядности.

Подобная фиксация совмещения кажущегося и действительного продолжится на протяжении всего романа; эта двойственность сквозит в поступках и речи Обломова. Таким образом, интерьер взаимодействует с портретом: продолжая его, создает вышеозначенную оппозицию *внешнее/внутреннее*.

Аналогичную функцию выполняет и архитектурный интерьер в новелле Э.А. По «Маска Красной Смерти», занимающий $^1/_5$ от всего объема новеллы. Символичность и необычность интерье-

ра достаточно очевидно, даже намеренно подчеркнуто связаны с особенностями мировоззрения и жизненными ценностями принца Просперо. Комнаты монастыря расположены анфиладой, но не прямой, а «причудливым образом» – так, что сразу видна была только одна из них.

Благодаря анализу интерьера, становится очевидным, что концовка новеллы сочетает в себе несколько взаимодополняющих смыслов. Во-первых, общее количество комнат (семь) наводит на мысль о смертных грехах, а поведение принца можно рассматривать как греховное (организация пира, «вакханалии» в монастыре). Принц порочит святое место. Во времена чумы люди, безусловно, очень часто укрывались от болезни в монастырях, но делали они это не для пиршеств, а с тем, чтобы молитвами избавить себя от напасти. В таком случае смерть можно рассматривать как наказание за богохульство (то есть монастырь, лишенный подобающей ему святости, изначально своим убранством подходил такому «гостю» как Красная Смерть даже больше, чем внешний мир, и казнь кощунственных хулителей смерти могла произойти именно там).

Во-вторых, учитывая организацию замка самим Просперо, смерть как бы всегда присутствовала в сознании героя. Тогда финал новеллы можно рассматривать как встречу героя с глубинами собственного сознания – с тем, что было спрятано от окружающих («многие сочли бы принца безумным»[11]). По ходу маскарада, переходя из комнаты в комнату, Просперо проходит определенный путь, путь самопознания. Дойдя до черной комнаты, принц встречает Красную смерть, которую, в каком-то смысле, можно считать его двойником. В полночь (пограничное время) она появляется в комнате. Мало того, что только эти персонажи новеллы имеют собственные имена, в момент смерти принц приобретает черты, присущие Красной смерти, превращаясь в ее маску: «все заметили, что по телу принца пробежала какая-то странная дрожь – не то от ужаса, не то от отвращения, а в следующий миг лицо его побагровело от ярости»[12] (ср. с описанием болезни в первом эпизоде). В-третьих, произведение можно прочитать как аллегорию всей человеческой жизни, которая внутри себя несет свою смерть.

В качестве примера имплицитной фокализации приведем интерьер комнаты Родиона Раскольникова из романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»: «Это была крошечная клетушка, шагов в шесть длиной, имевшая самый жалкий вид с своими желтенькими, пыльными и всюду отставшими от стены обоями, и до того низкая, что чуть-чуть высокому человеку становилось в ней жутко, и все казалось, что вот-вот стукнешься головой о потолок»[13];

«Он прилег головой на свою тощую и затасканную подушку и думал, долго думал. Наконец, ему стало душно и тесно в этой желтой коморке, похожей на шкаф или сундук»[14]. В приведенных примерах очевидно наличие эмоционально-оценочной лексики, передающей психологическое состояние Раскольникова, его личное отношение к обстановке («желтенькие», «жутко», «крошечная клетушка», «желтая коморка»). Причем очевидно, что данные отрывки не столько раскрывают характер Родиона (это скорее происходит на речевом и событийном уровнях), сколько характеризуют его состояние на данный момент повествования. Получается своего рода «мгновенная» характеристика, сродни пейзажу отображающая сиюминутные ощущения и порывы.

С течением времени, по мере развития человеческой мысли и опыта, функции интерьера в литературе также усложняются. В некоторых произведениях описание обстановки приобретает *хронотопическую* функцию: организация жилого пространства начинает символизировать глубинные взаимоотношения человека с миром, значимость интерьера возрастает до значимости хронтопа.

Так как литературный интерьер – органичная составная часть художественного мира, то функциональное значение его в том, что он имеет ценностное значение, заключает в себе смысловую интенцию авторского сознания. Литературный интерьер – это один из аспектов высказывания автора о жизни, а эстетическая деятельность автора, по Бахтину, – это «ценностное уплотнение мира» вокруг героя как «ценностного центра» этого мира»[15]. Интерьер – очевиднейший пример такого «уплотнения», которое позволяет сформировать условный образ существования как присутствия «я» в мире.

Существует большое количество исследований, посвященных роману Михаила Булгакова «Белая гвардия». Уникальность мышления и поведения членов семьи Турбиных в сложившихся исторических условиях очевидна. Они устраивают вечера, посиделки, поют песни под гитару. В рамках романа (в отличие от пьесы) обстоятельства не меняют героев кардинально, внимание акцентируется именно на нежелании героев не только примириться с окружающей их действительностью гражданской войны, но даже поверить в нее. Не приходит окончательное понимание и в конце романа. При этом вещный мир, включенный в общественную и духовную практику жизни семьи, размыкает локус Дома в пространстве и во времени: Дом оказывается включенным в контекст мировой истории и является неотъемлемым элементом тела России. Изменения в доме, с одной стороны, отображают неминуемые перемены, принесенные гражданской войной; с другой стороны, Дом – это един-

ственное спасение для героев, то, что не дает им отчаиваться. Все это находит отражение в интерьере.

Дом Турбиных предстает спасительным прибежищем во время гражданской войны, здесь как бы останавливается время. Роман открывается вполне эксплицитным интерьером квартиры в доме № 13, который занимает по объему почти страницу. Примечательно, что, во-первых, в этом довольно крупном отрывке перечислены все вещи, которые еще не раз встретятся на страницах романа; во-вторых, появляется очень важная для всего романа мысль: «такие рукава исчезли, время мелькнуло, как искра <...>, а часы остались прежними и били башенным боем». Нетленность дома и, как следствие, семейных ценностей, которые в рамках романа неразрывно связаны, собственно, с домом, еще не раз будет подчеркиваться в тексте: «Пышут жаром разрисованные изразцы, черные часы ходят, как тридцать лет назад»[16]; «несмотря на все эти события [начало гражданской войны – *И. С.*], в столовой, в сущности говоря, прекрасно. Жарко, уютно, кремовые шторы задернуты. И жар согревает братьев, рождает истому» (185); «стреляют в двенадцати верстах от города, не дальше», а в доме Турбиных «на столе чашки с нежными цветами снаружи и золотые внутри, особенные в виде фигурных колонок»; «Полы лоснятся, и в декабре, теперь, на столе, в матовой, колонной, вазе голубые гортензии и две мрачных и знойных розы, утверждающие красоту и прочность жизни, несмотря на то, что на подступах к Городу – коварный враг»; «скатерть, несмотря на пушки и все это томление, тревогу и чепуху, бела и крахмальна. Это от Елены, которая не может иначе» (186).

Как видно уже в последнем примере, обстановка в доме, состояние вещей непосредственно связывается с жильцами и с друзьями семьи (Мышлаевского отогревают «в столовой у изразцов»). Это свидетельство преемственности поколений: Елена переняла такое отношение к Дому от матери. Дом, как и его жильцы, представляет собой уменьшенную модель дореволюционного мира и воплощает идеал нормальной человеческой жизни. Его метафизическим основанием служат родовая, историческая и человеческая память, духовное единство, вера, свобода, культурные ценности. Атмосфера уюта и покоя, царящие в пространстве Дома, создают условия для обретения личностью некого духовного стержня. Именно поэтому туда «не вписывается» Тальберг. Вот он возвращается в дом и начинает сборы: «...Через полчаса все в комнате с соколом было разорено. Чемодан на полу и внутренняя матросская крышка его дыбом. <...> А потом... потом в комнате противно, как во всякой комнате, где хаос укладки, и еще хуже, когда абажур сдернут с лам-

пы. Никогда. Никогда не сдергивайте абажур с лампы! Абажур священен. Никогда не убегайте крысьей побежкой на неизвестность от опасности. У абажура дремлите, читайте – пусть воет вьюга, – ждите, пока к вам придут» (196).

Дом – эпицентр старого мира, мира который в эту самую минуту претерпевает необратимые изменения. Внутри дома царит особая атмосфера, это практически другое пространство по отношению к миру внешнему. Дом № 13 образует локус дома, отличный от всего остального, это отдельный мир, где царят дружба, культура, родовые ценности. Иногда он даже представляется как живой организм: «квартира спала», «сквозь стены и дверь, наглухо завешанную Людовиком XIV. Людовик смеялся, откинув руку с тростью, увитой лентами» (420).

Но даже он претерпевает изменения: «и все было по-прежнему, кроме одного – не стояли на столе знойные розы, ибо давно уже не существовало разгромленной конфетницы Маркизы» (418); «хоть на лампе и был абажур, в спальне Елене стало так нехорошо, словно кто-то сдернул цветистый шелк и резкий свет ударил в глаза и создал хаос укладки» (419). Но в тоже время: «в гостиной не слыхали. Пианино под пальцами Николки изрыгало отчаянный марш “Двуглавый орел”, и слышался смех» (420); «с вечера жарко натопили. Саардамские изразцы, до сих пор, до глубокой ночи, печи все еще держали тепло [опять одушевление предметов интерьера – *И. С.*]. <...>. Дом на Алексеевском спуске, дом, накрытый шапкой белого генерала, спал давно и спал тепло. Сонная дрема ходила за шторами, колыхалась в тенях» (422).

Как видим, трагедия разрушения ценностей не окончательна: пока жив дом, еще остается надежда. Последние примеры говорят не столько о том, что именно в семье Турбиных все наладится, сколько о том, что само понятие дома, его теплоты (воплощенные в интерьере дома № 13) в метафизическом смысле нетленно. Как «меч исчезнет, а звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле» (428), так и вечные общечеловеческие ценности нельзя уничтожить войной. Эта надежда и питает концовку романа, а выражается она все тем же Домом, который питает теплом своих обитателей. И пусть они стерли надписи, изразцы на печи остались, они держат тепло.

По существу, литературный интерьер – полифункциональная единица художественного письма, которая играет важную роль (не только в качестве структурного элемента, но и на смысловом уровне) в создании эстетически завершенного целого. Однако все возможные функции литературного интерьера, так или иначе, все рав-

но генетически восходят к выделенным нами базовым функциям. Анализ интерьера проливает порой существенный свет на поэтику некоторых произведений.

Примечания

[1] См.: *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008.
[2] *Чудаков А.П.* Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. М.: Современный писатель, 1992. С. 5.
[3] *Лобанова Г.А.* Описание как доминанта повествовательной структуры: (на материале рассказов И.А. Бунина, Б.А. Пильняка, Г. Гессе, и Г. фон Гофмансталя): Дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. На правах рукописи.
[4] *Дмитриевская Л.Н.* Пейзаж и портрет (проблема определения и литературного анализа). Пейзаж и портрет в творчестве З.Н. Гиппиус. М., 2005.
[5] *Федосюк М.Ю.* Неявные способы передачи информации в тексте: Учеб. пособие по спецкурсу. М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1988.
[6] См.: *Тюпа В.И.* Анализ художественного текста. М.: Академия, 2008.
[7] *Сервантес М. де.* Вторая часть хитроумного кабальеро Дон Кихота Ламанчского. М., 2008. С. 175.
[8] *Филдинг Г.* История Тома Джонса, найденыша. М., 1973. С. 37.
[9] *Тэн И.А.* Философия искусства. М., 1996. С. 9.
[10] *Гончаров И.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб.: Наука. 1988. Т. 4. С. 6–8.
[11] *По Э.А.* Избранное. М., 1959. С. 188.
[12] Там же. С. 190.
[13] *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 30 т. СПб.: Наука, 1989–1996. Т. 6. С. 25.
[14] Там же. С. 35.
[15] *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234.
[16] *Булгаков М.А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 184. Далее страницы этого издания указываются в скобках.

О.Л. Довгий

ПЕТРОВСКИЙ КАНОН ФЕОФАНА ПРОКОПОВИЧА

Статья посвящена выявлению некоторых общих принципов в изображении Петра I, заданных в сочинениях Феофана Прокоповича, повлиявших на формирование петровского канона русской литературы.

Ключевые слова: Петр I, Феофан Прокопович, петровский канон русской литературы.

Петровская эпоха оставила русской литературе множество текстов о Петре, в которых содержится обширный набор тем, мотивов, риторических приемов, языковых формул для изображения монарха, в совокупности составивших стройный канон[1]. Одним из создателей панегирического петровского канона является Феофан Прокопович – умный политик, искусный ритор, талантливый литератор, к тому же родившийся с Петром под одним солнечным знаком. Феофан – риторическое эхо Петра; в своих сочинениях он дал не только подробнейший регистр деяний монарха (уровень ЧТО), но и многочисленные варианты их словесного описания, толкования, украшения – иначе говоря, риторической презентации (уровень КАК). Именно в его сочинениях петровский канон представлен во всей полноте, и русская литература пользуется им уже три века. Канон состоит из **тематического** (набор тем и мотивов) и **риторического** (набор основных художественных приемов) блоков, теснейшим образом взаимосвязанных.

Риторика Феофана – *риторика удивления* Петром и масштабом его дел. Это стержень канона.

I. Тематический блок

1. Отношения Петра с высшими силами

Мотив взаимоотношений богов и героев, восходящий к античности, – важнейший в системе Феофана, постоянно подчерки-

© Довгий О.Л., 2013

вающего, что отношения эти строятся по принципу взаимности: Бог любит Петра, помогает ему – Петр чтит Бога, послушен ему: «Главное дело смотрения божия – данный России во главу толикий и толь дивными талантами обогащенный муж...» (с. 118). Божий промысел во всех деяниях Петра, мотив защиты Господней – краеугольный камень конструкции Феофана: «Не был еси убо одян в железо, ни обложен твердою бронею, не имел еси ни щита, ни шлема мидяного, но аки нерушимою стеною и адамантовым забралом ограждено бяше царское лице твое невидимою силою вышняго. Господь сил... бысть тебе столп крепости от лица вражия» (с. 32). Античная (Петр – «Марс российский», «полубог») и христианская символика (Петр – Самсон, Иафет, Моисей, Соломон, Давид, Константин – в одном лице) в каноне мирно уживаются, создавая особый риторический узор, еще нуждающийся в изучении.

2. Личность Петра. Каталог основных качеств монарха

Близко знавшему Петра Феофану нетрудно было дать свод человеческих качеств, который станет необходимым каждому пишущему о Петре. В первый раз эти черты приводятся как RES, но будучи упоминаемы постоянно (и снабжаемые разными примерами), они у Феофана уже переходят на уровень VERBA[2]; и в этом качестве их получает дальнейшая русская литература (хотя грань при описании между этими уровнями очень тонка). Феофан применяет как прием обобщения, перечисления, давая основные качества монарха единым списком («...получи от Бога Россия тако премудрым, тако щастливым, храбрым, победительным, тако, словом рещи, благословенным царем своим...», с. 43), так и прием дробления, иллюстрации каждого отдельно взятого свойства.

Черты характера Петра, особенно часто подчеркиваемые Феофаном

Многосторонность интересов и способностей.

Это самое удивительное свойство монарха, для описания которого Феофан часто прибегает к гиперболе, и Петр предстает как некое фантастическое существо: «многоочитый» (с. 136), «многорукий» (что не может не подкреплять тезис о его богоизбранности и богоподобности): «...Петр... купно и скипетр, и меч, и древодельныя орудия носит, не урод телом, но дивен делом, многоручный нарещися достойный» (с. 106). Этот мотив найдет афористичное выражение у Пушкина «...то академик, то герой, то мореплаватель, то плотник» («Стансы»).

Быстрота: «...монарх от природы быстроумный» (с. 53); «Кто же не удивится, коль скоро от отроческих забав выскочил» (с. 131).

«*Живость памяти, острота ума, сила разсуждения*» (с. 141).

Любовь к чтению: «...изучився некиих европских языков, в исторических и учительских книгах частым чтением упражднялся» (с. 141).

Храбрость: «Не доставало ли ему мужества и храбрости, который сам и в земных и в морских баталиах...присутствовал...» (с. 133).

Милосердие: «...отпустил всем тяжчайшыя вины, отверзл темницы...» (с. 126). Этому качеству Петра особое внимание уделит Пушкин (см., например, «Пир Петра Первого»).

Наблюдательность, любознательность, готовность учиться, любовь к чтению: «Академии ему – грады и страны; учители ему были – все; смотрел, чтобы не отойти без некоей пользы, некоего учения» (с. 141); «...монарх...сам корабельной архитектуре, – еще и то мало, – сам архитектуры тоея древоделию учитися потщился ...» (с. 106).

Любовь к путешествиям: «...похитили сердце его чужие страны, разными учении и искусствы словущые» (с. 135); «...перегринация, или странствование... есть...лучшая и живая честныя политики школа» (с. 65).

Стремление к самосовершенствованию: «...сам от себе лучший возвратился» (с. 135).

Веселый нрав: «...так весело в деле корабельном и прочиих упомянутых учениях трудился, как весело никто не сидит и на брачном пировании» (с. 135). И эту черту не раз отметит Пушкин.

Постоянная занятость, ненависть к праздности, к пустой болтовне: «...праздну быть и без дела в грех себе поставил» (с. 65); разговоры его – «изобильные, хотя и не многоречивые» (с. 141).

Благодарная память на добрые дела: «...вспомним и прежних монархов, блаженныя памяти Ивана Васильевича...» (с. 25).

3. Петр и Россия

Раздел напрямую связан с предыдущим: нечеловеческие способности Петра позволяют творить дела, непосильные человеку. Этот блок оказался бы самым объемным, поскольку ни одно деяние Петра (воинское, духовное, гражданское) не осталось риторически не представленным Феофаном: «Трудность только предлежит, како бы оная обнять и представить словом...» (с. 130). И каждый эпидейктический пассаж Феофан не забывает закончить формулой: «...если бы это было единственное его деяние, уже его было бы довольно для бессмертия Петра». Из этих эпидейктичесхих ручейков проповедник собирает мощный общий хвалебный поток – «безчисленныя славы Петра» (с. 128).

Излюбленная риторическая стратегия Феофана – построение диад и антитез. Ему особенно важны два момента, помогающие создать ощущение беспредельных возможностей Петра, что, в свою очередь, вновь рождает мысли о божественной помощи: 1) *открытие Петром многочисленных новых путей* («Отверзе тебе путь во все концы земли», с. 127); 2) *разнообразие видов его деятельности*. Петр велик и как *строитель*, и как *воин* – и особого удивления достойна, по Феофану, нераздельность этих ипостасей: «Вещ воистинну неслыханная! В одном времени и вооружала и украшала себя Россия» (с. 119).

Петр – архитектор, строитель, созидатель

Петр – начало всему доброму в России: «Что ни видим цветущее, а прежде сего нам и неведомое – не все ли то его заводы? Есть ли на самое малейшее нечто...посмотрим, на чиннейшее...одеяние, и в дружестве обхождение, на трапезы и пирования... – не исповемы ли, что и сего Петр нас научил?...» (с. 135). Этот пункт более чем через столетие будет почти текстуально повторен М.П. Погодиным[3].

Петр – создатель Петербурга: «А ты, новый и новоцарствующий граде Петров, не высокая ли слава фундатора твоего?...» (с. 45).

Петр – великий богатырь, мудрый владетель, апостол. Плод его правления – «народная польза и беспечалие» (с. 136).

Петр – залог мира и тишины: «...яко вся мимошедшия годы могут нарещися миром и тишиною» (с. 27). Мотив связи монарха и тишины станет основным в риторике ломоносовских од, посвященных Елизавете.

Петр расширил границы России, покорил морскую стихию: «...державе российской подобало простретися за пределы земныя и на широкия моря пронести область свою!» (с. 44).

Пространность России, в риторике Феофана, – дополнительный аргумент для увеличения славы монарха. Едва ли не первым Феофан вводит в русскую литературу горацианский мотив «от... до»: «Обыйди кто или паче облети умом – начен от реки нашей Днепра до брегов Евксиновых на полудне, оттуду на восток до моря Каспийского или Хвалинскаго, даже до предел царства Персидского, и оттуду до далечайших пределов едва слухом ко нас заходящего царства Китаехинскаго, и оттуду на глубокую полунощь до Земли новой и до брегов моря Ледовитаго, и оттуду на запад, до моря Балтицкаго ...» (с. 25).

Петр поднял международный авторитет России.

Феофан применяет антитезу *прежде/теперь*: «...Не буди в срамоту помянути, еже истинно есть, в коем мнении, в коей цене бехом

мы прежде у иноземных народов: бехом у политических – мнимии варвары, у гордых и величавых – презрении, у мудрящихся – невежи, у хищных – желательная ловля, у всех – нерадимы, от всех – поруганы... Отменили мнение, отменили прежние свои о нас повести, затерли историйки свои древние, инако и глаголати и писати начали ...зависть славою российскою побежденна есть: не может бесчестити нас, ибо веры уже в свете не обрящет ...» (с. 46).

Петр – воин, надежный защитник России: «Петр, к скипетру и к мечу родившийся, самодержец наш и воинственник наш» (с. 57).

Петр – основатель флота: «...А толь славной и сильной монархии, полуденная и полунощная моря обдержащей, не иметь бы кораблей, хотя бы ни единой к тому не было нужды, было бы бесчестно и укорительно...» (с. 108).

В этом разделе очень важен *мотив ботика*, на примере которого Феофан показывает роль промысла божия: «...яко собственное было божие смотрение, когда воспламенися царево сердце к водным судам, таже к устроению флота великаго яве показуется отвсюду, яко охота тая в сердце его родилась от малаго случая, от обретения некоего ботика обветшалого... что мы нарицаем случаем, случай нам есть, понеже без нашего намерения и чаяния стается, но у бога не случай есть, без его же воли и определения ниже малая птица падает...» (с. 104). «...О ботик, позлащения достойный! ...мой бы совет был ботик сей блюсти и хранити на незабвенную память последнему роду...» (с. 106).

Мотив заморских гостей также привьется в литературе: «... стоим над водою и смотрим, как гости к нам приходят и отходят, а сами того не умеем...» (с. 107). Ср. у Пушкина: «Сюда по новым им волнам/Все флаги в гости будут к нам...» («Медный всадник»).

Хранимый Богом Петр – непобедим; с Петром непобедима Россия.

4. Всемирное значение Петра, увековечение его памяти

«*Петр – один есть... всемирная история*»[4]: «Кратко рещи: аще бы всех прежних князей наших и царей целая к нам пришла история... была бы то малая книжица против повести о тебе едином; толико сия оную и множеством, и различием, и величеством дел превосходит» (с. 103).

Петр – вечен в памяти потомков: «...яко не весь Петр отшел от нас: оставляя нас, не оставил нас... Петр – сила наша, коею и по смерти и его мужествуем; Петр – слава наша, коею до скончания мира российский род хвалиться не перестанет» (с. 133).

Петр – вечная тема искусства. «И когда всемирные о тебе песни и проповеди умолкнут?» – задает риторический вопрос Фео-

фан (с. 143). Ответ очевиден: «И дотоле его не умрет похвальная память, дондеже не оскудеют истории, последным веком тебе гласящыя, сиесть со псаломником глаголя: “Память его пребывает из рода в род”» (с. 32). «Слава всемирная есть достойная Петрова проповедница» (с. 142).

Обожествление Петра: «Россия – статуя твоя; памятник нерукотворный» (с. 144).

Этот мотив до логического завершения доведет М.В. Ломоносов: «Он бог, он бог твой был, Россия...» («На тезоименитство Петра Федоровича»).

5. Изображение Полтавской битвы является органической частью канона. Оно тщательно разработано Феофаном и включает несколько блоков.

1. Изображение русских воинов

Феофан активно применяет прием аналогии, уподобления русских битв древнеримским: «Вижду сию свейскую брань весьма бытии подобную древней брани, нарицаемой Второй Пунской...» (с. 29).

2. Изображение врага

Признание физической силы противника. Любимый риторический прием Феофана – оценивать победу по силе противника: «Кто побежден? Супостат от древных времен сильный, гордостию дерзкий, соседом своим тяжкий, народом страшный, всеми военными довольствы изобилующий...» (с. 29).

Описание слабых мест врага – в основном морального плана. Самое главное – супостат *ведом бесом* (в отличие от ведомого Богом Петра), поэтому обречен на поражение.

3. Описание сражения

Феофан использует прием перевода камеры, смены планов: общий план сражения – Петр – показ деталей (шляпа Петра): «Вступили в огнь две славные армеи: тую устремила гордость ярая, уже за рвение и житием стужающая, сию же ввела праведная ревность и печаль, на бога возложенная. Воскликнул не один: “Буди, господи, милость твоя на нас, яко же мы уповаем на тя!” Блисну отвсюду страшный огнь, и возгремели смертоносныя громи. Отовсюду чаяние смерти, а дымом и прахом помрачился день... Но паче всех обращает на себе наши очи Петр, где не с стороны, аки на позорищи, стоит, но сам в действии толикой трагедии, и где страшнейший огонь, где лютость большая, тут и он... И засвидетельствова страшный случай мужественное его смерти небрежение: шляпа пулею пробита. О страшный и благополучный случай! Далече ли смерть была от боговенчанныя главы? Не явственно ли сим показа бог, яко

сам он с царем нашим воюет? Повеле приступити смерти к нему, но запрети коснутися его. Тут же купно и сумнительство историям, и притворение завистливым вестям пресечеся. Нельзя говорить: латами обложен, шлемом твердым покрытый был царь Петр, – шляпа пробитая заградит уста; нельзя говорить: себе ради не щадит крови людской царь Петр, – шляпа свидетельствует, что и своей крови не щадит... О шляпа драгоценна! Не дорогая веществом, но вредом сим своим всех венцев, всех утварей царских дражайшая...» (с. 57). Ср. описание Полтвской битвы у Пушкина.

В канон *Полтавской битвы* органично входит *мотив боевого счастья,* напрямую связанный с мотивом богоизбранности и богопослушности Петра: русские и шведы «...щастием и нещастием разошлись» (с. 132). Ср. у Пушкина: «Но явно счастье боевое / Служить уж начинает нам...» («Полтава»).

Многие мотивы и формулы, введенные Феофаном при описании Полтавской битвы, закрепились в русской литературе – например, формула «о поле!»: «О поле Полтавское! О поле благополучное!...» (с. 30). Ср. у Пушкина: «О поле, поле, кто тебя / Усеял мертвыми костями...» («Руслан и Людмила»); мотив гробов захватчиков в русской земле: «Напоиша землю нашу врази кровию своею, иже пришли бяху питии кровь ея; отяготеша трупием своим, иже мышляху отяготити ю игом своим ...» (с. 33). Ср. у Пушкина: «Есть место им в полях России / Среди нечуждых им гробов...» («Клеветникам России»).

4. Значение Полтавской победы.

Мать всех русских побед: «Полтавская победа многих иных побед мати есть... вся сия державы Российской прибыли и корысти, аки дражайшыя царскаго венца маргариты, от молний и громов, на поле Полтавском бывших, зачаты и рождены суть» (с. 58).

Школа мужания России: «И кто же не видит, что виктория сия и отроди, и укрепи, и в совершенный возраст приведе благополучную Россию» (с. 59). Ср. у Пушкина: «Была та смутная пора, / Когда Россия молодая, / В бореньях силы напрягая, / Мужала с гением Петра» («Полтава»).

II. Риторический блок

Феофан умело сочетает разные виды эпидейксиса: как положительный (собственно прославление Петра), так и отрицательный: использование ярких красок для создания образов врагов. Основная комбинаторная операция Феофана при создании петровского канона – расширение[5]. Всевозможные виды амплификации, нанизывание античных и библейских аналогий (например, серия примеров о победе над фантастическими зверями) служат как цели ри-

торического украшения, так и созданию чувства удивления перед Петром, превосходящим своей доблестью и умом всех известных истории героев. Вывод из всех хитроумных построений Феофана всегда таков: всё, чего достиг Петр, было «по смотрению Божию».

1. Метафоры, применяемые для описания Петра

Семейная.

Петр – отец отечества. Екатерина – матерь всероссийская. Задачей Феофана было риторически обыграть недавно полученный титул Петра, прочно внедрить его в сердца и умы людей. «Зде воистину супостату нашему сила, тебе же, отче отечества нашего, пресветлейший монархо, умножились бяху труды и препятствия» (с. 26).

Астрономическая, световая.

Петр – солнце, свет: «Воспомяните же, и что говорил персидский посол, который славу дел его, всюду проходящую, уподобил солнцу, мир весь озаряющему...» (с. 144).

Телесная (тесно связанная с просопопеей: Россия – живое существо, организм): «Се уже единою ногою на земли, другою же стоит на море, дивна всем, всем страшна и славна...» (с. 45). Ср. у Пушкина: «Ногою твердой стать при море...» («Медный всадник»).

Морская, корабельная (окажется самой популярной).

Ее охотно использовал и сам Петр: «Яковую емблему вымыслило монаршее остроумие о зделанном от него флоте и введенной в Россию навигации? То есть образ человека, в карабль седшаго, нагаго и ко управлению корабля неискуснаго. Но и сверх того была тогда Россия...подобна человеку безоружному и спящему и аки от сна метнувшемуся на раздражившего себя противника, сильнаго, вооруженнаго, готоваго...» (с. 117).

Правитель – рулевой, государство – корабль. Россия была «отчанному кораблю подобна», а правитель «...не спал, кормчий сей, егда в таком волнении корабль цел сохранил..» (с. 100); «коллегии прочие яко весла и парусы, а Сенат – кормило» (с. 137). Ср. у Пушкина: «Кто придал мощно бег державный / Рулю родного корабля...» («Моя родословная»).

Металлургическая (железа и булата): «А яко же обычно есть мечи и копии острые, сковавшее противными стихиями, жаром и мокротою закаливати, тако недруги наши завистливую свою ярость на нас закрепили» (с. 52). Ср. у Пушкина: «Но в искушеньях долгой кары, / Перетерпев судеб удары, / Окрепла Русь. Так тяжкий млат, / Дробя стекло, кует булат» («Полтава»).

Бестиарная

Особенно часто использует Феофан звериную символику и эмблематику при изображении врагов Петра[6]: «Пси не угрызают господ своих, звери свирепыя питателей своих не вредят; лютейший же всех зверей раб, пожела угристи руку, ею же на столь высокое достоинство вознесен...» (с. 28); «...егда... лев не возмог насилию крепких ловцов противостати, на бегство устремляется; дабы не познали, в кую страну побеже, хоботом загребает следы своея за собою. Кто ж ныне тожде не видит и на льве свейском?» (с. 35); «...поморию, флотом не вооружённому, так трудное дело с морским неприятелем, как... трудное дело земным животным при реке Ниле обходится с крокодилами...» (с. 108).

Метафора зеркала

Метафора нужна для подчеркивания любознательности Петра, его внимательности к деталям. Для Петра все является зеркалом: и история России, ее прошлые правители (особенно Александр Невский: «А егда тако о должностях наших поучаемся и ставим в образ того святого Александра Невскаго, видим другой образ, живое зерцало тебе, Александров не токмо в державе, но и в деле наследниче, богом данный монархо наш», с. 102); и все увиденное в путешествиях: «...зрит же в чуждых народах, аки в зерцале, свои собственные и своего народа и исправления, и недостатки...» (с. 65).

На иллюстрацию тезиса об удивительности, непостижимости Петра работают и г*иперболизированное изображение монарха,* и *нанизывание антитез,* и *оксюморонность* («дивна всем, всем страшна и славна..»; «О вести радостной и страшной!» (с. 29)).

Игра со значением имени – тоже любимый прием Феофана: «...многими трудами не истомляемый и не сокрушаемый безчисленными бедствии и, аки камень среди волн морских недвижимый пребывая, довольно всему свету показал еси, что имя тебе Петр» (с. 63). «Застал он в тебе силу слабую и сделал по имени своему каменную» (с. 126).

Мы коснулись лишь самых общих сторон петровского канона Феофана Прокоповича. Микрофилологический анализ этого мощного риторического арсенала, изучение путей усвоения этого богатства русской литературой представляются очень перспективным направлением исследований.

Примечания

[1] Под Петровским каноном мы понимаем устойчивую систему приемов изображения личности Петра и его преобразований в художественной литературе. Эволюция создания петровского мифа в литературе подробно представлена в следующей статье: *Стенник Ю.В.* Петр I в русской литературе XVIII века // Петр I в русской литературе XVIII века. Тексты и комментарии / Отв. ред. С.И. Николаев. СПб.: Наука, 2006. О роли Феофана в создании образа Петра в русской литературе см.: *Буранок О.М.* Русская литература 18 века. Петровская эпоха. Феофан Прокопович. М., 2005. Сочинения Феофана Прокоповича цит. по изд.: *Феофан Прокопович.* Сочинения / Под ред. И.П. Еремина. М.; Л., 1961. Ссылки на это издание даются с указанием страницы.

[2] См. положение Квинтилиана: «Всякая речь состоит из того, что означается, и из того, что означает, то есть из вещей и слов» (Omnis oratio autem constat aut ex iis quae significantur aut ex iis quae significant, id est rebus et verbis) (3:5:1).

[3] См.: *Погодин М.П.* Петр Великий // Историко-критические отрывки. Т. 1. М., 1846. С. 335.

[4] Именно этими пушкинскими словами можно обозначить один из любимых мотивов Феофана.

[5] О роли 4-х основных комбинаторных операций в создании целостной риторической картины мира в русской поэзии см.: *Довгий О.Л.* «Развернуть старика...»: Сатиры Кантемира как код русской поэзии. Опыт микрофилологического анализа. М., 2012.

[6] Подробнее о роли бестиарной метафоры в риторике Феофана см.: *Довгий О.Л.* Петр – победитель зверей и стихий (по сочинениям Феофана Прокоповича) // Бестиарий и стихии в словесности и изобразительном искусстве (RES ET VERBA. Встреча II). М., 2013 (в печати).

С.С. Бойко

ЗИНАИДА ШАХОВСКАЯ В «РУССКОЙ МЫСЛИ»: ПОЗИЦИЯ РЕДАКТОРА В ГАЗЕТНОЙ ПОЛЕМИКЕ

Цель статьи – выявить культурно-эстетическую позицию З. Шаховской на материале газетной полемики о «Прогулках с Пушкиным» А. Синявского и других дискуссий. В качестве главного редактора газеты «Русская мысль», вслед за своими предшественниками З. Шаховская отстаивала свободу как «духовную способность отдельной личности противостоять злу» и как возможность для каждого автора беспрепятственно высказать на страницах зарубежной русской печати свои мысли, в том числе и не разделяемые редакцией. Редактор может выступить со специальной заметкой, содержащей собственное видение ситуации, воспоминания, касающиеся схожих положений, анализ опубликованных материалов в культурном контексте.

Ключевые слова: литература Зарубежья, «Русская мысль». Зинаида Шаховская, А. Синявский (Абрам Терц).

Парижская газета «Русская мысль» (1947) относится к числу наиболее значительных русских изданий в Зарубежье середины – второй половины XX в. Один из старейших свидетелей эпохи, Б.К. Зайцев вспоминал: «Газета [«Русская мысль»] явилась вовремя, была пряма, бескорыстна и воодушевленна. Отклик получился сразу, но тираж, конечно, эмигрантский»[1]. Юрий Терапиано в 1968 г. констатировал: «Я думаю, вряд-ли [так![2]] кто станет оспаривать, что в послевоенное время в эмиграции, в течение долгих лет, “Русская Мысль” занимает в Париже место “Последних Новостей”, лучшей из всех газет довоенного периода»[3].

Первый главный редактор – практически создатель газеты[4] – В.А. Лазаревский весной 1947 г. (3 мая) так выразил кредо близкого ему круга русского Зарубежья: «Смирение перед Россией, непримиримость к советчине»; в послевоенную пору эти слова можно считать продолжением знаменитой довоенной формулировки: «Мы не в изгнании, мы в послании» (Н. Берберова). С 1954 до 1968 г.

© Бойко С.С., 2013

главным редактором был С.А. Водов[5], столь же яркий выразитель позиции газеты, принадлежавший к тем, для кого «задача русской эмиграции заключалась в сохранении свободной русской мысли, задавленной на нашей родине»[6].

Принимая бразды правления после смерти своего предшественника, З.А. Шаховская подтверждала: «"Русская мысль" не хочет быть газетой какой-либо партии. Она предоставляет свою свободную трибуну даже тем, чьи мнения Редакция не разделяет. Только двум идеологиям не найдется в ней места: фашизму и коммунизму – потому, что они не признают дорогих нам свобод <...> наша газета будет <...> служить прежде всего ценностям духовным и высокой человеческой правде. Один из признаков этого служения – свобода слова»[7].

Понимание свободы раскрыто в ряде публицистических произведений З. Шаховской этого периода. Так, в первом номере вновь созданного журнала «Континент» она печатает статью «Общность надежды и опасности» где, в частности, сказано: «Свобода – это прежде всего духовная способность отдельной личности противостоять злу. Кто свободнее, Солженицын или Брежнев? Но не об этой свободе говорят и не за нее борются, не ей учат»[8].

Среди прочего две дискуссии оставили значительный след в материалах личного архива Зинаиды Алексеевны – это многочисленные отклики на первый номер журнала «Континент» (1974), поместившего статью А. Синявского «Литературный процесс в России», и на выход книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным» (Париж, 1975).

В числе откликов на «Литературный процесс в России» в «Русской мысли» была помещена статья «советского образованца», полученная, как сказано в редакторской аннотации, «из проверенного и достойного уважения источника». Оговорена также полная сарказма подпись под публикуемым материалом: «Автор подписывается инициалами С. О., объясняя, что он типичный представитель "Советской Образованщины"».

В публикуемой статье «"Вторая литература" и "Литературный процесс в России"» критикуется ряд положений А. Синявского, а именно:

1. Утверждение, будто «до расцвета русской прозы в нашем столетии дело не дошло». С. О. резонно напоминает о громких именах писателей начала XX в. («Чехов, Лев Толстой, Иван Бунин, Куприн, Леонид Андреев, Вас. Вас. Розанов»), а в советское время – о прозе Пастернака и о «Тихом Доне», о Булгакове, Солженицыне, Цветаевой, Мандельштаме, Ходасевиче как выдающихся прозаиках;

2. Умозаключения Терца, касающиеся роли Сталина в жизни и творчестве Булгакова;

3. Доверие Андрея Донатовича к литературному хвастовству скандально прославленного Анатолия Кузнецова; любовь-доверие к личности и заявлениям Аркадия Белинкова и ряд других положений.

Впоследствии З. Шаховская отмечала, что, как и всегда, она полностью отвечает за публикацию этого материала, предваренного в газете словами, отражающими ее позицию: «Редакция не согласна с резким тоном этого выступления, но считает своей обязанностью знакомить читателей с самой различной информацией, поступающей к нам из России, какие бы категорические и резкие формы она ни принимала».

Позиция Шаховской как редактора ярко проявляется и в том, что спустя две недели «Русская мысль» публикует обстоятельный и резкий («где здесь кончается Госбезопасность и начинаются образованцы?») ответ Синявского[9], который обвиняет газету в сочувствии к С. О., отказываясь доверять беспристрастию редакции: «В заключение у меня вопрос к “Русской Мысли”, которая, как явствует из краткого предисловия к статье Образованца, не согласна только с резкостью его тона, но, очевидно, согласна с изложенными в его статье фактами и оценками?»

Подводя итог полемики в статье «По поводу разногласий»[10], редактор напоминает о плодотворности сопоставления мнений, столкновения идей: «Каждый писатель, публицист, религиозный, общественный или политический деятель обязательно становится мишенью критики, предметом спора, похвал или осуждений. Без права критиковать, и похвала – насмешка». Собственная позиция З. Шаховской также находит отражение в ее заметках итогового характера, в частности здесь – по поводу неприемлемых и для нее слов Абрама Терца «Россия – сука», – она напоминает: «Советское правительство и коммунистическая партия не выражают сущности России <...> Приходилось мне протестовать и в Западной прессе против привычки моих иностранных собратьев приписывать все достижения Советам, а все преступления – России».

Обширная дискуссия, посвященная другой скандальной новинке Андрея Синявского – «Прогулкам с Пушкиным» (Париж, 1975), развернулась на страницах «Русской мысли» в 1976 г. В ней приняли участие многие авторы, в том числе такие видные, как Марк Слоним и Виктор Некрасов – в качестве сторонников произведения, – а также менее известные или неизвестные вовсе – в ипостаси противников (в их числе упоминаемый ниже Ю. Павловский).

«Книга Синявского о Пушкине необычайно тепла, восторженна, наполнена “нежной восприимчивостью” к предмету изучения <...> Трудно найти и более доброжелательного пушкиниста»[11]. Однако, как известно, книга вызвала яростные споры, как в Зарубежье, так впоследствии и в России. Не останавливаясь здесь на широко известных обстоятельствах этой полемики, обратимся к позиции З. Шаховской.

Небольшая ее заметка «Все о тех же прогулках»[12] завершала в газете дискуссию о скандальной новинке. Опубликование статьи Марка Слонима (ставшей «последней статьей покойного литературоведа») «ввергло меня, как я и предполагала, “в пещь огненную”. Кто только мне не писал! Писем было больше против, чем за, но и защитники, и противники книги А. Терца с двух фронтов сыпали на меня картечь упреков». Дотоле незнакомый редактору подписчик газеты, встретившись с нею случайно на отдыхе в Довиле «сразу же вручил мне еще одно письмо в редакцию – благодарность г. Павловскому и порицание г-же Горбаневской».

Редактор, как всегда, заботится о пропорциональности представления различных тем и сетует, что «Спор вокруг книги затянулся в ущерб возможным новым спорам». Кроме того, необходимые, с точки зрения Шаховской, непредвзятость, беспристрастие подвергаются опасности: «Признаюсь, держать редакторский нейтралитет стало трудно. Если сегодня я все же решаюсь закончить дискуссию этой статьей, то совсем в ином плане, чем в том, в котором она велась».

Можно сказать, что автор далее выступает не как критик, но как историк литературы и культуры, стремящийся найти объяснение сложившейся расстановке сил, балансу мнений:

> <...> Я обнаружила во время этих споров – некий водораздел и постаралась найти ему объяснение.
>
> Против «Прогулок», кроме Павловского, были лица или успевшие родиться в дореволюционной России, или выросшие за границей, в среде, которая передала им эстетическое и историческое ощущение исчезнувшей de facto, но для них никак не музейной России, поскольку она в них жива. Другая часть – защитники «Прогулок» (за исключением М. Слонима), как и сам автор, гуляющий с Пушкиным, были как бы исключены из России начала XX века, которая до самой революции еще жила ощущением 19-го.
>
> Водораздел иллюстрирует тот самый полувековой пробел в преемственности русской культуры, о котором напомнил А. Солженицын в Золотой книге «Р. М.».

Итак, редактор опирается на основополагающий культурный знак первой волны: «мы не в изгнании, мы в послании», мы преемники и хранители литературы, языка, культурных традиций старой России. По этому признаку, как известно, часть эмиграции противопоставляла себя другой части – тем, кто здесь, в изгнании, готов «большевизанствовать», сочувственно воспринимая события культурной жизни «совдепии». Водораздел проходит не по возрасту и не по месту пребывания, а по типу культурной ориентации.

Эти два типа различаются, по мнению Шаховской, своим отношением к русской культуре XIX в.:

> Вот этим оторванным, 19 век, повидимому не «свое», а архив, музей, и нетрудно понять, почему для первой группы читателей книга Терца неприемлема. Таинственная и тонкая красота золотого века да и сам Пушкин затушевываются для них «экивочной» усмешечкой автора. Но несколько провинциальные ужимки его второй части читателей не кажутся предосудительными или достойными порицания, как и вкрапленные им в текст непристойности, вполне модные для советской интеллигенции, тогда как нарочитая грубость Пушкина была народной, мужицкой, а никак не интеллигентской.

Представляют, с нашей точки зрения, значительный интерес рассуждения Шаховской, касающиеся историко-литературных проблем XIX в. и заложенных в нем противоречивых культурных тенденций, получивших продолжение в дальнейшем:

> Впрочем, наряду вот с этим, пушкинским 19 веком сосуществовала другая его разновидность. Вспомним Белинского с его «сумбурной риторикой», с его обидой, что Гоголь променял идею прогресса «на какого-то Бога», с его: «Вольтер... конечно, более сын Христа, нежели – все ваши попы, архиереи... А это известно каждому гимназисту!» (Гоголь говорил о Белинском: «чем вернее первая мысль, тем нелепее вторая»), Белинскому (как, по-видимому и Терцу) трудно было пережить «дворянство» Пушкина – «для него принцип класса вечная истина», – но ведь у Белинского было чувство класса. Борьба же классов ведет, как мы знаем, к порождению новых классов, так как природа не терпит пустоты и даже равенства. Талантливый был человек Белинский, а вот написал же: «у Гоголя все обыкновенно и просто» и Пушкин «кончился». – Да еще вспомним Писарева, твердо верующего в «колоссальную неразвитость Пушкина». Вероятно, имеется причина, по которой 19 век Белинского (и Писарева) не остался в «родовой памяти» первой группы, может быть, потому, что он предварял то подспудное, что выявилось после Октября.

Таким образом, З. Шаховская указывает на существеннейшую черту культуры любимого эмигрантами-традиционалистами XIX в.: на самом деле он внутренне отнюдь не однороден, и виднейшие события его культуры стали предтечами Октября. Культурная позиция, условно говоря, эмигрантов-«Чернышевских», с их преклонением перед кумирами от Белинского до Писарева, рисуется редактором «Русской мысли» как противоречивая и недальновидная.

Шаховскую занимает также вопрос о том, какую позицию заняли бы в актуальной дискуссии представители различных типов русской культуры:

> Владислав Ходасевич, Модест Гофман, называя уже ушедших, были бы по логике на стороне первых, – но интересно было бы знать, что думает о Пушкине Терца ленинградский профессор Алексеев, – потому что и для него, вероятно, с его высокой квалификацией, Пушкинский мир да и сам Пушкин не может быть только объектом литературоведческой работы, но и эмоциональным восприятием воплощенной в Пушкине культуры, – той самой, о которой Поль Валери сказал: «Культура – это то, что остается, когда все забыто».

Что касается зарубежных русистов, то подлинное сочувствие «первой группе» мыслится у Шаховской как невозможное для них состояние. Так, Макс Хайворд, автор «хвалебной для Терца статьи» в «Таймс», обладает в данном контексте той особенностью, что «для него то, что мы называем собирательно Пушкинским миром, не есть нечто врожденное, кровное, чем он является, по-видимому, для первой группы. Тут уже дело не в образовании, а в ощущении».

Итоговые заметки редактора в упомянутых нами двух дискуссиях, как видим, тесно связаны с культурными ориентирами первой волны эмиграции. Однако в них отразился и ценный опыт послевоенной полемики автора со сторонниками самых различных социально-политических и культурно-исторических воззрений. Опыт этот свидетельствовал зачастую о непримиримости полемистов, нежелании принять самоё возможность альтернативного мнения – то есть, по Шаховской, о неготовности к свободе. Думается, что значительную ценность представляет также переосмысление ею культурных итогов русского XIX в. З. Шаховская подчеркивает, что именно тогда формировалось представление о «колоссальной неразвитости Пушкина», о приоритетности «идеи прогресса» – то есть складывался образ мира, который в дальнейшем приобрел черты «телеологии» (Абрам Терц), устремления к «светлому будущему», ставшему основополагающей чертой тоталитарной советской системы.

Примечания

[1] *Зайцев Б.* Прощание // Русская мысль. 1968. № 2689. 11 июня. С. 3.

[2] Цитируя публикации «Русской мысли», мы сохраняем особенности орфографии и пунктуации как в тех случаях, когда – как здесь – они противоречат современной российской норме, так и в тех, когда налицо описки и опечатки, могущие нарушать норму, на которую ориентируется автор газетного материала.

[3] *Терапиано Ю.* Памяти С.А. Водова // Русская мысль. 1968. № 2690. 17 июня. С. 7.

[4] См. об этом: *Мнухин Л.* Русская мысль // Литературная энциклопедия Русского Зарубежья. 1918–1940 Т. 2: Периодика и литературные центры. М.: РОССПЭН, 2000. С. 560–565 (первая треть этого материала – выборка характерная и не оговоренная – с опечатками воспроизведена на сайте: http://www.kuchaknig.ru/show_book.php?book=166365 (дата обращения: 01.08.2012)).

[5] Водов С.А. (1898–1968) – юрист, журналист, редактор; сотрудничал в «Последних новостях».

[6] *Михалевский П.* Памяти С.А. Водова // Русская мысль. 1968. № 2692. 27 июня. С. 7.

[7] *Шаховская З.* К нашим читателям // Русская мысль. 1968. № 2704. 19 сент. С. 1.

[8] *Шаховская З.* Общность надежды и опасности // Континент. 1974. № 1. С. 287–288.

[9] *Синявский А.* (он же – Абрам Терц) Вопросы и уточнения к статье советского Образованца, напечатанной в газете «Русская Мысль» 10 апреля 1975 г. // Русская мысль. 1975. № 3048. 24 апр. С. 6. В названии материала нам видится реминисценция названия стихотворения «Письмо к любимой Молчанова, брошенной им, как о том сообщается в № 219 “Комсомольской правды” в стихе по имени “Свидание”», принадлежащем перу В. Маяковского, высоко ценимого полемистом.

[10] *Шаховская З.* По поводу разногласий // Русская мысль. 1975. № 3051. 15 мая. С. 6.

[11] *Эткинд Е.* Седло Синявского: Лагерная критика в культурной истории советского периода... (НЛО 2010. № 101) [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2010/101/et22.html (дата обращения: 01.07.2012).

[12] *Шаховская З.* Все о тех же прогулках // Русская мысль. 1976. № 3112. 15 июля. С. 9.

Д. Розенсон

ИСААК БАБЕЛЬ КАК «КОГНИТИВНЫЙ ИНСАЙДЕР» И «СОЦИАЛЬНЫЙ АУТСАЙДЕР»

Предлагаемая работа посвящена попытке выявления того интеллектуального контекста, в котором возник и развивался выдающийся талант русского писателя еврейского происхождения Исаака Бабеля. На основании теоретических построений современного философа П. Мендес-Флора автор предпринимает попытку описания двойственного и противоречивого мира писателя на фоне русской, русско-еврейской и казачьей среды.

Ключевые слова: Исаак Бабель, «Конармия», Гражданская война, евреи, казаки, П. Мендес-Флор.

Ни для кого не секрет, что на протяжении многих десятилетий именно творчество Исаака Бабеля было едва ли не символом и так называемой «южно-русской» или «юго-западной» школы русской литературы, которая дала целую плеяду замечательных прозаиков и поэтов, начиная с 1920-х годов. Одновременно, учитывая одесское происхождение ее членов, эта группа (Э. Багрицкий, И. Ильф, Е. Петров, В. Катаев и др.) не могла не отразить тот особенный русско-еврейский культурный и языковой синтез, который в космополитической Одессе был связан с его еврейской составляющей.

При этом сам феномен русско-еврейского синтеза неизбежно включает в себя как контекст собственно русской литературы и русского языка, так и те личные переживания, ощущения, впечатления, которые связаны с еврейской средой, из которой вышел Бабель.

В свою очередь, именно одесская космополитическая среда уже не была зоной, где независимо сосуществовали различные религиозные, национальные и языковые общины. Открытый портовый город, столица Новороссии, не так давно вошедший в состав Российской Империи, обладал своей особенной аурой, которая и определила его своеобразие.

© Розенсон Д., 2013

Однако жизнь сложилась так, что выходцу из Одессы – Бабелю – пришлось во время гражданской войны оказаться в еврейских местечках Западного края Империи, а выразить свои ощущения от увиденного по-русски и в русской литературе уже постимперского советского периода.

Все эти обстоятельства наложили на творчество и судьбу Бабеля свой отпечаток, который определил своеобразие его творчества. Однако эта же ситуация, сделавшая Бабеля едва ли не главным выразителем «еврейскости» в русской литературе первой половины XX в., привела к тому, что на фоне многочисленных исторических и политических переломов в истории этого века истинные источники и интеллектуальные механизмы, породившие феномен Бабеля, оказались скрыты от современного читателя.

Нам представляется, что их выявление возможно в случае параллельного изучения тех творческих импульсов, которые, с одной стороны, связаны с культурным и, отчасти, религиозным бэкграундом писателя и его самоощущения в русской языковой и культурной среде, с другой. Эту двойственность мы определяем как сочетание «когнитивного инсайдера», с одной стороны, и «социального аутсайдера» с другой.

В данной статье мы применим этот понятийный аппарат к случаю Исаака Бабеля.

Выдающийся исследователь современной еврейской мысли проф. Пол Р. Мендес-Флор[1] пытается определить еврейскую интеллигенцию в контексте окружающей их доминантной культуры. Сохранение культуры этнического или религиозного меньшинства, утверждает Мендес-Флор, требует, с одной стороны, сознательного усвоения неких моделей жизни в обществе в целом; с другой же стороны, адаптация отдельной личности или группы диктуется сложной системой взаимоотношений с этим обществом. Посему важно проанализировать положение «культурно иных» и их пути выживания в социальной системе.

Рассматривая главным образом немецко-еврейскую интеллигенцию XX в. и ее положение в обществе – которое во многом смыкается с положением евреев в царской России и затем в советской России после революции[2], – Мендес-Флор утверждает, что благодаря своей уникальной позиции в европейской культуре еврейские интеллектуалы воплощали собой архетип «близкого чужака», «внутреннего чужака». В культуре большинства они становились «инсайдерами», однако социально-политические обстоятельства, главным образом отторжение евреев обществом, не позволяли полностью адаптироваться в системе социальных взаимоотношений,

что тормозило их общественный рост и на первый план выдвигало их «инаковость».

Опираясь на всевозможные источники и социально-политические теории, Мендес-Флор пишет: «Оставив еврейскую общину, еврейские интеллектуалы погрузились в светскую культуру, не “унаследовав традиционные предрассудки” неевреев, как выразился Торстейн Веблен[3]. Еврейская интеллигенция остается – или же удерживается обществом – снаружи; порой это сознательная позиция, диктуемая “стыдом за своих”, который порождает “неприятие господствующей культуры”, что, в свою очередь, пробуждает “обобщенный гнев на недругов предков”»[4].

Известный немецкий социолог, философ и критик Георг Зиммель, крещенный в детстве еврей, подчеркивает: «Даже [еврейские интеллектуалы], добившиеся признания своих заслуг в литературе, искусстве или науке, “остаются прототипичными чужаками”. Они могут быть “активными участниками” господствующей культуры, “однако стоят в стороне... не пришельцы из чужих краев, но внутренне чужие”».

Чужака Зиммеля, далекого, но близкого, можно понимать как когнитивного инсайдера и аутсайдера с точки зрения общественной и нормативной. Когнитивно он инсайдер, поскольку его чужеродность, по Зиммелю, предполагает сродство (хотя и не экзистенциальное отождествление) с Lebenswelt [«жизненным миром»] общественного контекста, в котором очутился чужак; нормативно же чужак – аутсайдер, поскольку объективные факторы отчуждают его от общепринятых норм и ценностей... Зиммель намекает на когнитивное сродство, ибо в отсутствие понимания Lebenswelt общества чужак не в состоянии выступать в роли социолога.

И отчего же, вопрошает Мендес-Флор, невзирая на когнитивную интеграцию, еврейские интеллектуалы остаются «аксионормативными чужаками»? Помимо прочего, он приходит к выводу, что причиной этой «фундаментальной отчужденности» или «маргинализации» европейского еврейского интеллектуала выступает социальное отторжение.

Желая слиться с обществом и раствориться в нем, добившись высокого интеллектуального статуса или ученой степени, еврейский интеллектуал, может, и разрывает завесу, становится когнитивным инсайдером, но из-за социальных ограничений и дискриминации социальным аутсайдером он остается почти всегда. «Он пустил корни в культуре, и потому является когнитивным инсайдером, но в отношении нюансов харизмы и смыслов культуры, которые впитываются от рождения, он интегрирован не вполне»[5].

Мендес-Флор постулирует «изучение еврейского интеллектуала в свете природы *интеллектуального инакомыслия и когнитивного новаторства* западного общества в целом» (курсив в цитате мой. – *Д. Р.*)[6].

Это и есть по П. Мендес-Флору – «Внутренний чужак»...

1.

Исаак Эммануилович Бабель, знаменитый автор 70 рассказов и двух пьес, родился в 1894 г. в Одессе, портовом городе на Черном море. В 1880–1920-х годах одесская еврейская община была очень влиятельна и размерами уступала только варшавской.

Одесская еврейская община была едва ли не самой «западной» общиной черты оседлости. Евреи приходили сюда из всех регионов России и из-за границы (в частности, из галицийских Бродов и из Германии в 1820–1830-х). В начале XIX в. Одесса стала важнейшим связующим звеном между черноморскими и средиземноморскими портами и торговыми городами. Евреи, в других регионах Российской империи ограниченные в правах из опасения, что они составят конкуренцию христианам, были востребованы в Одессе именно потому, что поддерживали отношения с другими еврейскими общинами в западных регионах империи, умели с ними торговать и вообще вести дела. Одесские евреи стали «важнейшими посредниками одесской коммерции», занимали центральные посты в промышленных и торговых компаниях и, по словам Чарлза Кинга, превращали Одессу в «крупнейший порт идишского мира»[7].

Благодаря связям с «внешним» миром отказ от еврейской религиозной традиции стал в Одессе обычным делом. Повсеместная ассимиляция сформировала социальную базу для распространения русского образования – прежде такое встречалось редко. Сионистское движение развилось, стало популярным и влиятельным, привлекало молодых интеллектуалов из городишек черты оседлости, в том числе фантастическое множество выдающихся пропагандистов еврейской литературы.

Семья Бабеля ассимилировалась, русскую и западную культуру он впитывал с детства, учил французский и немецкий, первые рассказы писал по-французски. В то же время он не мог не видеть ужасов жестоких погромов, обвинений в ритуальном употреблении христианской крови (дело Бейлиса 1911–1913) и антиеврейского законодательства, хоть они и не коснулись непосредственно его семьи (во всяком случае, документальных подтверждений этому нет).

В 1911 г. он из-за процентной нормы, ограничивавшей количество поступающих в университеты евреев, вынужден был поступить

в Киевский институт финансов и предпринимательства (который окончил в 1915-м) и, очевидно, жил в городе в период дела Бейлиса – еще одно обстоятельство, которое вряд ли избежало внимания любознательного юноши[8].

2.

В рассказах Бабель зачастую фантазирует и творит миф о собственном детстве, однако вот что он сообщает о своей юности от первого лица:

«Родился в 1894 году в Одессе, на Молдаванке, сын торговца-еврея. По настоянию отца изучал до шестнадцати лет еврейский язык, Библию, Талмуд. Дома жилось трудно, потому что с утра до ночи заставляли заниматься множеством наук. Отдыхал я в школе. Школа моя называлась Одесское коммерческое имени императора Николая I училище. Там обучались сыновья иностранных купцов, дети еврейских маклеров, сановитые поляки, старообрядцы и много великовозрастных бильярдистов.

На переменах мы уходили, бывало, в порт на эстакаду, или в греческие кофейни играть на бильярде, или на Молдаванку пить в погребах дешевое бессарабское вино. Школа эта незабываема для меня еще и потому, что учителем французского языка был там m-r Вадон. Он был бретонец и обладал литературным дарованием, как все французы. Он обучил меня своему языку, я затвердил с ним французских классиков... и с пятнадцати лет начал писать рассказы на французском языке. Я писал их два года, но потом бросил: пейзане и всякие авторские размышления выходили у меня бесцветно, только диалог удавался мне»[9].

«Он обучил меня своему языку», – пишет Бабель, и притом упоминает мультикультурную среду в школе, где учились дети из семей, так не похожих на его собственную. С первых же строк Бабель дает читателю понять, что он повидал мир, но в то же время этот мир явно привязан к еврейской обстановке, в которой он рос[10]. Отпрыск евреев с Молдаванки, отец – торговец-еврей, который заставлял сына учить еврейскую науку – видимо, вне школы, с частными преподавателями. И почти тотчас Бабель сообщает нам, что это навязанное родителями образование его утомляло, что «отдыхал он в школе», что более всего восхищался нееврейским, культурно чуждым учителем французского.

Учителем, который познакомил его с французской литературой, выдернул из анклава на Молдаванке, из «Библии, Талмуда», толкнул в объятия писателей, которыми – особенно Мопассаном – Бабель восторгался. В то же время он подчеркивает, что

французский не придал силы его перу, что ради поистине ценных литературных достижений пришлось вернуться к языку и пейзажу, лучше ему известным, – к еврейским персонажам, которые гораздо ближе ему и роднее.

«...В 1915 году, – продолжает Бабель, – я начал разносить мои сочинения по редакциям, но меня отовсюду гнали, все редакторы (покойный Измайлов, Поссе и др.) убеждали меня поступить куда-нибудь в лавку, но я не послушался их и в конце 1916 года попал к Горькому. И вот – я всем обязан этой встрече и до сих пор произношу имя Алексея Максимовича с любовью и благоговением. Он напечатал первые мои рассказы в ноябрьской книжке "Летописи" за 1916 год (я был привлечен за эти рассказы к уголовной ответственности по 1001 ст.), он научил меня необыкновенно важным вещам, и потом, когда выяснилось, что два-три сносных моих юношеских опыта были всего только случайной удачей, и что с литературой у меня ничего не выходит, и что я пишу удивительно плохо, – Алексей Максимович отправил меня в люди»[11].

Дочь Бабеля Натали пишет: «Бабель изобретательно искажал факты своей биографии – отчасти потому, что хотел изобразить прошлое, подобающее молодому советскому писателю, притом не коммунисту. (К примеру, мама говорила, что его сотрудничество с ЧК – фикция чистой воды.) Дело осложняется тем, что Бабель с наслаждением мешал факты с вымыслом[12], будто одной силы поэзии достаточно, чтобы превратить выдумку в явь»[13]. 14 октября 1931 г. Бабель и сам написал матери: «Я просил... послать вам и Жене по номеру журнала "Молодая Гвардия". Я там дебютировал после нескольких лет молчания маленьким отрывком из книги, которая будет объединена общим заглавием "История моей голубятни". Сюжеты все из детской поры, но *приврано, конечно, многое и переменено...*» (курсив мой. – *Д. Р.*)[14].

Собственно говоря, в упомянутом сборнике, в рассказе «В подвале»[15], Бабель изображает разницу между собственным истерически печальным семейством и семьей умного и богатого Марка Боргмана, чей отец – «директор Русского для внешней торговли банка». Рассказ он начинает словами, полностью противоречащими процитированным выше автобиографическим воспоминаниям: «Я был лживый мальчик. Это происходило от чтения. Воображение мое всегда было воспламенено».

Так какому Бабелю верить?

В 1914 г. Бабеля освободили от военной службы, однако в октябре 1917-го он записался добровольцем. Так ему удалось «отправиться в люди», как советовал Горький. До 1918 г. Бабель служил

на румынском фронте, заболел малярией, был эвакуирован и вернулся в Одессу.

В апреле 1920 г., обзаведшись документами на решительно нееврейское имя Кирилла Васильевича Лютова, Бабель военным корреспондентом отправился в Первую Конную Армию Семена Буденного.

Почему же Бабель в 1920 г. вернулся на фронт? Судя по тому, что нам известно, Бабель питал неотвязное желание сбежать из еврейского дома в мир «иных». Он хотел тщательнее изучить «иных», хотел, чтобы «иные» стали своими, хотел войти в незнакомый мир за пределами знакомых переулков и дворов Молдаванки.

Рут Р. Вайс, преподаватель идишской литературы и сравнительного литературоведения, профессор Гарвардского университета рисует сложную и завораживающую картину увлеченности Бабеля казаками[16]. Исследователь отмечает, что Бабель отождествлял казаков с евреями, аутсайдерами. Это кажется парадоксом – всем известна ненависть казаков к евреям, – однако казаки были «иными», существовали за пределами российского общества, выступали когнитивными инсайдерами, поскольку принесли присягу Красной Армии, но оставались аутсайдерами с точки зрения общества в целом.

В отличие от евреев, они отнюдь не были интеллигенцией, однако их инаковость, их аутсайдерство, если угодно, роднило их с евреями. Бабель предъявляет нам и самого важного для казака «человека» – его коня. В рассказе «Афонька Бида» Конармию снова теснит неприятель, она внезапно получает поддержку местных мужиков, которые дерутся вместе с буденовцами «с величайшей старательностью», однако сдержать противника не удается. Быстро разделавшись с «сутулым [еврейским] юношей в очках», слабаком, который дрался с «рассеянностью мечтателя», Бабель переключает внимание и неукротимое восхищение на казачьих лошадей. Взводный Афонька Бида, всеобщий любимец, убежден, что его возлюбленному коню не страшны никакие вражеские пули. Тем не менее, коня ранили, «конь круто согнул передние ноги и повалился на землю». В теле умирающего коня воплощается еврей, умирающий при погроме.

«Прощай, Степан, – сказал [взводный] деревянным голосом, отступив от издыхающего животного, и поклонился ему в пояс, – как ворочуся без тебя в тихую станицу?..»

Он лег лицом в рану, «струи крови, как две рубиновые шлеи, стекали по его [коня] груди», но Афонька не шевелился. Коня пристрелили, но вечером Бабель-Лютов видит, что Афонька лежит

подле сбруи своей лошади, неустанно, неотступно оплакивая ее смерть. «“С дому коня ведет, – сказал длинноусый Биценко, – такого коня – где его найдешь?” “Конь – он друг”, – ответил Орлов. “Конь – он отец, – вздохнул Биценко, – бесчисленно раз жизню спасает. Пропасть Биде без коня...”». Конь Афоньки Биды, «его отец», мертв – и где еще на всей земле вы найдете такого отца, как мой отец? Бабель сопоставляет кровавое убийство еврейского отца с кровавой смертью коня. И здесь проф. Вайс находит разгадку увлечения Бабеля казаками и его стремления в кавалерию. Казачий конь и еврейский отец отражают друг друга, точно зеркала.

И Бабеля это завораживает – он видит семейственную солидарность еврейского мира своих отцов и конного мира казаков.

Профессор Вайс права, и, однако, еврейскость рассказов Бабеля простирается далеко за пределы этих еврейско-казацких взаимных отражений[17].

Война внутри: *«Да» субботе или «да» революции – обреченная битва*

«В девятнадцать лет, [опубликовав свой первый рассказ «Старый Шлойме» в 1913 г., Бабель] вполне сознавал, что, работая с еврейской темой, важнее всего обращаться одновременно к еврейским и русским читателям, и единственный способ этого достичь – примирить и сопоставить внешнюю позицию наблюдателя и внутреннее чувство и опыт», – пишет специалист по русской литературе Жужа Хетеньи[18].

В то же время о еврейском самосознании Бабеля она говорит: «Оглядываясь назад – с учетом более поздних работ, – ясно видишь, что даже в то время (Хетеньи говорит о рассказе Бабеля «У бабушки». – *Д. Р.*) лирический герой Бабеля уже практически сложился. Ключ – в двойственности, в переключении с внутренней точки зрения на внешнюю (в данном случае детскую). Мечта мальчика о побеге из душного замкнутого мира повторяется трижды. Вот самая важная фраза: “...от всего хотелось бежать и навсегда хотелось остаться”». Далее Хетеньи отмечает, что в «Истории моей голубятни» и «Первой любви» «ребенок способен с восхищением глядеть на казака, который угрожает его отцу, и замечать красоту физической силы в молодом крестьянине, который уничтожает дядин дом»[19]. Инсайдер смотрит снаружи.

В контексте этого противоречия «величайшее достижение, что Бабель подарил мировой литературе, – пишет Хетеньи, – безусловно, многоликий, душой расколотый рассказчик “Конармии”, который тщетно ищет свое место меж двух эпох и двух культур». Один

из самых блестящих примеров мы обнаруживаем в трехстраничном рассказе «Гедали», где описывается бушующая внутри битва:

«В субботние кануны, – начинает Бабель, – меня томит густая печаль воспоминаний. Когда-то в эти вечера мой дед поглаживал желтой бородой томы Ибн-Эзра. Старуха в кружевной наколке ворожила узловатыми пальцами над субботней свечой и сладко рыдала. Детское сердце раскачивалось в эти вечера, как кораблик на заколдованных волнах...» Затем Бабель описывает свои «блуждания»: «Я кружу по Житомиру и ищу робкой звезды ... Вот предо мною базар и смерть базара».

На базаре главный герой находит старого Гедали, владельца еще не закрытой на субботу лавки. Гедали спрашивает его: «Революция – скажем ей “да”, но разве субботе мы скажем “нет”?» «В закрывшиеся глаза не входит солнце», – следует ответ, – «но мы распорем закрывшиеся глаза...» Затем старый Гедали говорит о злом поляке, который «закрыл мне глаза... Он берет еврея и вырывает ему бороду». Однако мудрый Гедали тут же добавляет: «И потом тот, который бил поляка, говорит мне: “Отдай на учет твой граммофон, Гедали...” “Я люблю музыку, пани”, – отвечаю я революции. “Ты не знаешь, что любишь, Гедали, я стрелять в тебя буду, тогда ты это узнаешь, и я не могу не стрелять, потому что я – революция...”».

Бабель мастерски сгущает две противоположные позиции, что борются в его душе. Звучит голос старого Гедали: «Поляк стрелял, мой ласковый пан, потому что он – контрреволюция. Вы стреляете, потому что вы – революция. А революция – это же удовольствие. И удовольствие не любит в доме сирот. Хорошие дела делает хороший человек. Революция – это хорошее дело хороших людей. Но хорошие люди не убивают. Значит, революцию делают злые люди. Но поляки тоже злые люди. Кто же скажет Гедали, где революция и где контрреволюция? Я учил когда-то Талмуд, я люблю комментарии Раши и книги Маймонида. И еще другие понимающие люди есть в Житомире. И вот мы все, ученые люди, мы падаем на лицо и кричим в голос: горе нам, где сладкая революция?..»

Гедали умолкает, затем с важностью произносит: «Заходит суббота, евреям надо в синагогу». Он просит собеседника «привезти в Житомир немножко хороших людей», и тогда все они примут революцию. И вторым голосом автора герой отвечает: «[Интернационал] кушают с порохом и приправляют лучшей кровью». Бабель разрывает завесу, что скрывает Революцию и ее кровожадных бойцов. В чем разница между одним и другим, между русским и поляком, если нет больше хороших людей?

Затем наступает суббота. И революционер, пришедший ниспровергать прежнюю жизнь, восхищенный добродетелями революции, спрашивает: «Где можно достать еврейский коржик, еврейский стакан чаю и немножко этого отставного бога в стакане чаю?» Негде достать. «Есть рядом харчевня, и хорошие люди торговали в ней, но там уже не кушают, там плачут...» Свой шедевр Бабель завершает словами: «Заходит суббота. Гедали – основатель несбыточного Интернационала – ушел в синагогу молиться».

Выхода нет. Все пропало. Оружие поляка и оружие русского – нет между ними разницы. Сеют хаос, разрушают жизни, уничтожают еврейские общины. И Бабель это понимает.

Отправляясь сражаться за революцию, Илья вынужден был выбирать между верой и политической верностью. И то и другое умирает на глазах у героя.

Бабель описывает смерть Ильи: «Он умер, последний принц, среди стихов, филактерий и портянок. Мы похоронили его на забытой станции. И я, едва вмещающий в древнем теле бури моего воображения, – я принял последний вздох моего брата». «Конармия» завершается мощным аккордом, смертью «брата», смертью еврейских традиций, обитающих в «древнем теле» героя и навеки привязанных к его еврейскому прошлому. Революция уничтожила его надежду. Маймониду и Ленину не место подле друг друга, синтез невозможен, и мир после Революции, о котором мечтал Бабель, мир, олицетворяемый Ильей, мертв.

Таков нерадостный итог попытки совмещения в одной жизни и в одном творчестве когнитивного инсайдера и когнитивного аутсайдера, которую пытался реализовать Исаак Бабель в первой трети XX в.

Примечания

---

[1] *Mendes-Flohr P.R.* The Study of the Jewish Intellectual: A Methodological Prolegomenon // Mendes-Flohr Paul R. Divided Passions: Jewish Intellectuals and The Experience of Modernity. Detroit: Wayne University Press, 1991. P. 23–53; впервые опубликовано в: Essays in Modern Jewish History: A Tribute to Ben Halpern. East Brunswick, N.J.: Associated University Presses, 1982. P. 142–173.

[2] Примеры такого сходства проанализированы в работе: *Frenkel J.* Prophecy and Politics: Socialism, Nationalism and the Russian Jews, 1862–1917. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. P. 81–90, 133–170. Русское издание: *Френкель Й.* Пророчество и политика. Социализм, Национализм и русские евреи. М.: Мосты культуры, 2006.

[3] *Veblen T.* The Intellectual Pre-eminence of Jews in Modern Europe (1919) // Veblen T. Essays in Our Changing Order / Ed by L. Ardzrooni. N. Y., 1934. P. 229.

[4] *Cuddihy J.M.* The Ordeal of Civility, Freud, Marx, Levi-Strauss, and the Jewish Struggle with Modernity. N. Y.: Basic Books, 1974. P. 5.

[5] *Simmel G.* The Stranger // The Sociology of Georg Simmel / Trans. and ed. by K.H. Wolff. N. Y.: Free Press, 1950. P. 403–408. Цит. по: *Mendes-Flohr P.R.* Divided Passions... P. 165.

[6] В нашей статье, анализирующей раскол в жизни и творчестве Исаака Бабеля, приводится терминология Георга Зиммеля и Пола Мендес-Флора; произведения Бабеля побуждают отказаться от однобокой оценки его трудов в пользу многомерной позиции.

[7] *King Ch.* Odessa: Genius and Death in a City of Dreams. N. Y.; L.: W.W. Norton & Co., 2011, «Введение».

[8] *Sicher E.* Jews in Russian Literature After the October Revolution. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. P. 76.

[9] Писатели. Автобиографии и портреты современных прозаиков. М., 1925. Ср. также: Мастера современной литературы. Л.: Academia, 1928.

[10] По словам Симона Маркиша, хотя Бабель и не соблюдал традиции иудаизма, «но религиозные традиции были неотделимой частью его натуры всегда»: *Маркиш С.* Русско-еврейская литература и Исаак Бабель // Бабель И. «Детство» и другие рассказы. Тель-Авив, 1989. С. 327.

[11] Там же.

[12] Справедливости ради необходимо отметить, что Бабель позволял себе и рискованные игры с советской властью, когда тайно сотрудничал с эмигрантским журналом «Социалистический вестник». Об этом см. специально в статье с характерным названием: *Флейшман Л.* Об одном нераскрытом преступлении Исаака Бабеля // Поэтика. История литературы. Лингвистика. Сборник к 70-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М.: ОГИ, 1999. С. 382–407.

[13] Предисловие Натали Бабель (P. xi-xiii) к: *Babel I.* The Lonely Years, 1925–1939: Unpublished Stories and Private Correspondence. N. Y.: Farrar, Strauss and Co, 1964.

[14] Ibid. P. 189.

[15] Первая публикация: «Новый мир», 1931 г. № 10, под заглавием «Из книги “История моей голубятни”», датирован: 1929 г.

[16] Частная беседа с проф. Рут Р. Вайс, Израиль, май 2012 г. Важные сведения о Бабеле из известной книги Рут Вайс русский читатель может получить из: *Вайс Р.* Современный еврейский литературный канон. Путешествие по языкам и странам. М.: Мосты культуры, 2008. С. 157–168 и далее по указателю. Там же см. сравнение судьбы Бабеля с судьбой идишского писателя Мойше Кульбака и русского писателя Василия Гроссмана. Продолжение этой темы в ивритской литературе см.: *Барталь И.* Казак и бедуин: новый мир национальных образов. (Казак и бедуин, новые образы еврейского национализма) // Вестник Еврейского университета. 2001. № 24. С. 263–278.

[17] *Вайс Р.* Указ. соч. С. 172.

[18] *Hetenyi Zs.* In a Maelstrom: The History of Russian-Jewish Prose (1860–1940). Budapest; N. Y.: Central European University Press, 2008. P. 179.

[19] Ibid. P. 180–181.

А.А. Ситникова

РОЛЬ ПЕСЕННЫХ СУБТЕКСТОВ В «РАССКАЗЕ ПЕВЦА» М. ЗОЩЕНКО

В статье рассматриваются особенности инкорпорирования песенного произведения как вида синтетического искусства в структуру литературного одномерного текста. На основе «Рассказа певца» М Зощенко делается попытка определить роль песенных субтекстов и степень участия их в смыслообразовании.

Ключевые слова: песня, синтетический текст, вербальный субтекст, музыкальный субтекст, исполнительский субтекст, инкорпорирование.

Один из наиболее часто задаваемых вопросов, когда речь заходит о природе передачи песни как вида синтетического искусства в структуре литературного одномерного текста, касается функций музыкального (аккомпанемент; передача мелодии песни посредством растягивания гласных в цитируемых словах, разделения слов на слоги; попытки совместной передачи слов песни и ее мелодического оформления за счет использования звукоподражательных слов, музыкальных терминов, нотной записи и т. д.) и исполнительского (описание манеры исполнения, особенностей голоса, акцента, дефекта речи, пластики тела и т. д.) субтекстов песенного произведения, включенного в письменный вербальный текст-реципиент: так ли важны эти составляющие по сравнению с субтекстом вербальным (цитирование текста песни); велика ли их степень участия в смыслообразовании?

Особо остро эти вопросы встают, когда в художественном произведении представлен только вербальный субтекст. Это может быть куплет, припев или их фрагменты, текст песни целиком или же только ее название. Примечательно, что цитирование названия песни – один из самых распространенных способов включения песни в структуру художественного текста, и это несмотря на то, что песенное заглавие – категория достаточно нестабильная и вариа-

© Ситникова А.А., 2013

тивная. Так, например, песня может иметь авторское название, но его может никто не помнить и называть песню по запомнившейся строчке, по словам рефрена, по первой строчке и т. д. Популярность инкорпорирования песни по ее названию связана, прежде всего, с метонимическим характером песенного произведения, а точнее, с метонимическим характером самого его названия, когда целое (песня как синтетическое искусство) обозначается через его часть (номинацию). Таким образом, за названиями песен «свернуто» присутствует все песенное произведение.

На примере рассказа М. Зощенко «Рассказ певца» попытаемся определить степень участия музыкального и исполнительского субтекстов песенных произведений, инкорпорированных в данный рассказ, в смыслообразовании. Примечательно, что в рассказе фигурируют и песни «про любовь и про ласточек»[1], «и рабочие песни, и чисто босяцкие, и немецкие, и про революцию»[2], но ни одна из них не представлена не только целиком, но и даже в виде фрагментов: в рассказе приводятся лишь названия, среди которых «Кари глазки», «Славное море, священный Байкал», «Интернационал» и глас восьмой «Господи помилуй».

Сюжет рассказа довольно прост: рассказчик – певец «со стажем», который «...много пел. Может, Федор Иванович Шаляпин столько не пел»[3] – приходит в один из дворов на Гончарной улице, дабы «найти свою публику», определить, «какой мотив доходит до ее сердца»[4] и немного подзаработать.

Рассказ певца строится по законам жанра физиологического очерка – бытового нравоописательного произведения, главная задача которого состояла в строгой классификации общественных типов на основе какой-либо одной характерной черты[5]. А точнее, как пародия на него, поскольку рассказчик вовсе не ставит себе цель «дать характеристику человеческим типам»[6]. Все гораздо проще: он хочет немного подзаработать. И, исходя из этих целей, он пытается характеризовать социальные типы за счет их песенных пристрастий:

Спрашиваю дворника:

> – Ответь, говорю, любезный кум, какой тут жилец живёт?
>
> – Жилец разный. Есть, говорит, и мелкий буржуй. Свободная профессия тоже имеется. Но всё больше из рабочей среды: мелкие кустари и фабричные.
>
> Ладно, думаю. Кустарь, думаю, завсегда на «Кари глазки» отзывается. Спою «Кари глазки» <...> Может, думаю, в этом доме рабочие преобладают. Спою им «Славное море, священный Байкал» <...> «Фу ты, думаю, дьявол! Неужели, думаю, в рабочей

среде такой сдвиг произошёл в сторону мелкой буржуазии? Если, думаю, сдвиг, то надо петь чего-нибудь про любовь и про ласточек. Потому буржуй и свободная профессия предпочитают такие тонкие мотивы»[7].

Остановимся подробнее на репертуаре песен, названия которых представлены в рассказе. Поскольку главная задача рассказчика все-таки подзаработать («Гляжу, кто-то бумажную копейку скинул. До чего обидно стало – сказать нельзя. Голос, думаю, с голосовыми связками дороже стоит»[8]), то начинает он с репертуара едва ли не самого популярного исполнителя первой половины XX в. – Ф.И. Шаляпина.

Известно, что и городской романс «Кари глазки», и удалая песня «Славное море, священный Байкал», в основу которой были положены стихи поэта Д.П. Давыдова («Думы беглеца на Байкале»), «представляли собой фольклор среднего класса на рубеже веков»[9] и пользовались большим успехом у широкой публики. Общеизвестными были и «Интернационал» – международный пролетарский гимн, официальный гимн РСФСР (1918–1944 гг.) и СССР (1922–1944 гг.), – и голос восьмой «Господи помилуй». Последнее вокальное произведение заслуживает особого внимания.

«Господи помилуй» – один из припевов ектении – «ряд прошений о нуждах христианской жизни <...> молитва всех присутствующих в храме»[10]. Она произносится на литургии, панихидах, при погребении, совершении таинств и т. д. В зависимости от этого выделяют великую, просительную, сугубую и малую ектении.

Необходимо оговорить, что если за песенными произведениями, представленными в рассказе, такими как «Кари глазки», «Славное море...», «Интернационал», закреплено свое мелодическое оформление (вспомним: «В какую бы страну ни попал сознательный рабочий, куда бы ни забросила его судьба, каким бы чужаком ни чувствовал он себя, без языка, без знакомых, вдали от родины, он может найти себе товарищей и друзей по знакомому напеву “Интернационала”»[11]), то напев «Господи помилуй» зависит от вида ектении. Узнать, какую ектению исполнял рассказчик помогает указание на голос, которое, согласно канонам, во всех богослужебных книгах обозначается в заголовке, то есть по своей сути является частью названия – «Начал петь “Господи помилуй” – глас восьмой» [4; 38]. Глас – «диатоническая гамма, в которой тоны или полутоны чередуются по известным правилам <...> греко-российская церковь приняла от греческой восемь гласов, или музыкальных ладов, на которых и основаны все песнопения, называемые ангело-

подобным пением или изрядным осмогласием»[12]. Так, номинация части ектении, исполняемой рассказчиком, содержит указание на музыкальный субтекст, который в свою очередь дает предпосылку к диалогу между «усердно просящим» исполнителем и его публикой:

> Так, думаю, клюнуло. Открываются. <...> И гляжу, какая-то гражданка без платка в этаже хохочет.
> – Чего, говорит, панихиды тут распущаешь?[13]

На основе анализа репертуара, представленного в рассказе, можно сделать вывод, что перед нами не что иное, как реализация маркирующей функции песни, которая в данном случае не просто характеризует определенный круг слушателей, но и затрагивает разные сферы человеческой жизни: «Кари глазки» и «Славное море, священный Байкал» – бытовая сфера, «Интернационал» – общественно-политическая, «Господи помилуй» – духовная. Примечательно, что репертуар, представленный рассказчиком, действительно соответствует эстетическим вкусам среднего класса первой четверти или даже трети XX в.[14] Однако для рассказчика, несмотря на то, что именно он задает подобное восприятие песен, данная функция оказывается «провальной»:

> Дотянул до середины – слышу, окно кто-то открывает. <...> Окно, между тем, открылось, и хлесь кто-то в меня супом. Обомлел я, уважаемые товарищи. Стою совершенно прямой и морковку с рукава счищаю. И гляжу, какая-то гражданка без платка в этаже хохочет[15].

Причина тому – качество исполнительского субтекста:

> В чём, говорю, вопрос и ответ? Какие же, говорю, песни петь, ежели весь репертуар вообще спет, а вам не нравится? А она говорит: – Да нет, говорит, многие песни ваши хороши и нам нравятся, но только квартирные жильцы насчёт голоса обижаются. *Козлетон* (здесь и далее курсив мой. – *А. С.*) ваш им не нравится[16].

Козлетон – неприятный, фальшивый голос у певца. Именно это слово, относящееся к исполнительскому субъекту, и объясняет отсутствие попыток передачи песни как вида синтетического искусства (в единстве вербального, музыкального и исполнительского субтекстов), как, например, это делается в рассказе М. Зощенко «Серенький козлик», в котором при цитировании слов песни па-

раллельно подключается описание исполнительского и музыкального субтекстов, словно в единстве слова, музыки (передача мелодии песни посредством разделения слов на слоги, как при нотной записи), пластики голоса и тела исполнителя:

> Маленький Володя, увидев это, обернулся к Мите, сделал страшное лицо и нарочно ужасным и громким голосом запел: «На-па-али на коз-ли-ка серые вол-ки»...[17].

Благодаря этому минус-приему (фактическое отсутствие передачи музыкального субтекста) исполнительский субтекст, а точнее, одно единственное слово, к нему относящееся, становится пуантом «Рассказа певца», разрешающим его сюжетную коллизию.

Что касается музыкального субтекста представленных в рассказе М. Зощенко песен, то отсутствие передачи мелодического оформления песенных произведений в структуре данного текста вовсе не исключает его реализации в художественном мире произведения («уникальном самодостаточном мире, созданном писателем и воплотившимся в его творчестве»[18]).

Необходимо оговорить, что в рассказах М. Зощенко есть примеры, когда, включенная в ткань художественного текста, песня никаким образом не реализуется в художественном мире произведения. Так, в рассказе «Шумел камыш» одно песенное произведение («Со святыми упокой») заменяется другим (романс «Шумел камыш»):

> И вдруг все замечают, что он поет песню:
>
> Шумел камыш, деревья гнулись,
> А ночка темная была.
> Одна возлюбленная пара
> Всю ночь сидела до утра...
>
> Родственники остолбенели, когда услышали эти слова[19].

Поскольку песня – «наиболее распространенный жанр *вокальной музыки*, а также общее обозначение *поэтического произведения*, *предназначенного для пения* или *распевной речитации*»[20], будучи синтетическим видом искусства, предполагает наличие как минимум вербального, музыкального и исполнительского субтекстов, то упоминание вербального субтекста, а точнее, только упоминание номинации песни благодаря своему метонимическому характеру автоматически подключает музыкальный и исполнительский субтексты. В данном случае за названиями песен, представленных в рассказе, присутствует песенное произведение в единстве всех суб-

текстов, то есть стоит упомянуть название, как сразу вспоминается вся песня целиком, включая и слова, и музыку, и даже самого исполнителя, как в случае с «Карими глазками» и «Славным морем...» из репертуара Ф.И. Шаляпина.

Подобное явление применительно к музыкальным произведениям А. Гир назвал феноменом «нулевой степени», когда автор не тратит времени на описание музыки и ее воздействия на слушателя, «предполагая, что читатель знает и ценит эту музыку»[21]. Классическим примером подобного феномена для вокальной музыки является фрагмент из рассказа И.С. Тургенева «Певцы», в котором песня Якова-Турка «Не одна во поле дороженька пролегала», в отличие от песни рядчика, только называется, поскольку «его песню Тургенев не считает нужным цитировать, видимо, полагая, что достаточно лишь названия, зато подробно описывает эмоции, которые она должна была бы вызвать»[22]. Это есть не что иное, как «память имени».

Сложнее дело обстоит с исполнительским субтекстом, так как, в отличие от вербального и музыкального, он наиболее вариативен. На этом и строится «Рассказ певца». Отсутствие ожидаемого эмоционального воздействия песен из репертуара рассказчика на «требовательную» публику («Спел. Верчу головой по этажам – чисто. Окна закрыты, и никто песней не интересуется»[23]) в итоге объясняется особенностью исполнительского субтекста: козлетоном рассказчика. Примечательны в связи с этим слова русского композитора и музыкального критика Ц. Кюи, который на первое место в вокальной музыке ставил именно особенность ее исполнения:

> В вокальной музыке поэзия и звук – равноправные державы, – они помогают друг другу. Слово сообщает определенность выражаемому чувству, музыка усиливает его выразительность, дополняет недосказанное. Он (певец) должен обладать не столько прекрасным голосом, сколько прекрасной дикцией, фразировкой, отчетливым произношением слов, выразительностью, музыкальностью, тонким вкусом и чувством меры[24].

Иными словами, всем тем, чем наш рассказчик не обладает. Впрочем, как и прекрасным голосом. Не случайным в данном случае кажется и вид ектении, выбранный рассказчиком, который, сам того не осознавая, справляет панихиду по своему голосу.

Таким образом, можно сделать вывод, что именно исполнительский субтекст, несмотря на наличие в тексте рассказа только вербального компонента песен, который представлен лишь заглавиями и краткими описаниями, реализуясь в художественном мире

произведения за счет лишь одного слова – «козлетон», – становится пуантом рассказа, разрешающим его сюжетную коллизию.

На примере рассказа М. Зощенко мы убедились, что фактическое отсутствие одного из компонентов вокального произведения (будь то исполнительский или музыкальный субтекст) в структуре литературного художественного текста не исключает его присутствия в художественном мире произведения, реализуясь в котором за счет метонимического характера заглавия песни, он (субтекст) играет важную роль в смыслообразовании текста-реципиента, становится основным его элементом, нередко вытесняя значение вербальной составляющей песенного произведения.

Примечания

[1] *Зощенко М.М.* Рассказ певца // Зощенко М.М. Рассказы и повести. Ашхабад: Туркменистан, 1988. С. 37.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Там же.
[5] *Кулешов В.И.* Знаменитый альманах Некрасова // Физиология Петербурга. М.: Наука, 1991. С. 222.
[6] Там же.
[7] *Зощенко М.М.* Рассказ певца. С. 37.
[8] Там же. С. 38.
[9] *Левина Л.А.* Грани звучащего слова (эстетика и поэтика авторской песни). М.: Изд-во «Нефть и газ» РГУ нефти и газа им. И.М. Губкина, 2002. С. 17.
[10] Полный православный энциклопедический словарь. СПб.: Изд-во П.П. Сойкина, 1992. Т. 1. С. 854.
[11] *Ленин В.И.* Полн. собр. соч. Т. 22. С. 272 // Полное собрание сочинений В.И. Ленина. URL: http://vilenin.eu/t22/p272 (дата обращения: 21.03.2013).
[12] Христианство. Энциклопедический словарь. М., 1993. Т. 1. С. 14.
[13] *Зощенко М.М.* Рассказ певца. С. 38.
[14] *Левина Л.А.* Указ. соч.
[15] *Зощенко М.М.* Рассказ певца. С. 38.
[16] Там же.
[17] *Зощенко М.М.* Серенький козлик // Зощенко М.М. Избр. произведения. Л.: Худ. лит-ра, 1968. Т. 1. С. 248.
[18] *Фоменко И.В., Фоменко Л.П.* Художественный мир и мир, в котором живет автор // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Тверь, 1998. С. 3.
[19] *Зощенко М.М.* Шумел камыш // Зощенко М.М. Рассказы и повести. С. 312.

[20] Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 420.
[21] *Борисова И.Е.* Перевод и граница: перспективы интермедиальной поэтики // Toronto Slavic Quarterly. URL: http://www.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml (дата обращения: 21.03.2013).
[22] *Левина Л.А.* Указ. соч. С. 14.
[23] *Зощенко М.М.* Рассказ певца. С. 38.
[24] Цит. по: *Левина Л.А.* Указ. соч. С. 16.

Е.Э. Фетисова

ЮННА МОРИЦ: «МОСКОВСКИЙ» НЕОАКМЕИЗМ КАК «РЕНЕССАНС» АКМЕИЗМА

Данная статья иллюстрирует на отдельных примерах отличительные особенности лирического мироощущения Ю. Мориц в межтекстуальной коммуникации с неоклассицизмом и традиционным акмеизмом. В центре сопоставительного подхода – сходство выразительных средств и авторской стилистики, от литературоведческих приемов, общих фраз, цитат вплоть до общности авторской концепции художественного пространства, сходным образом представленного в стихотворениях Ю. Мориц, «Божественной комедии» Данте и лирических циклах А. Ахматовой.

Ключевые слова: лирическая героиня, неоакмеизм, Юнна Мориц, «Божественная комедия», Анна Ахматова, литературный контекст.

Поэтическое творчество Ю. Мориц, неоакмеистки-«шестидесятницы», во многом опирается на традицию акмеистической эстетики, поэтики и мифологии, проецируя их в элегическую плоскость и привнося новизну формы.

В эпиграфе-посвящении к философскому этюду «Между Сциллой и Харибдой» 1975 г. Ю. Мориц вводит неологизм «ахмацвет», обозначающий «единицу женской силы в русской поэзии», пытаясь «поверить гармонию алгеброй» и проводя смелый эксперимент в области поэтической формы. Однако подобное стилистически неординарное решение призвано подчеркнуть неразрывность связей между творчеством Ахматовой и поэзией «некалендарного Двадцатого века», которая жива ее открытиями.

Ю. Мориц использует нетрадиционный ход, прибегая к термину из области физики, чтобы показать, что именно она является последователем и учеником мэтра акмеизма: «Быть поэтессой в России – труднее, чем быть поэтом: единица женской силы в русской поэзии – 1 ахмацвет»[1]. В связи с этим в стихотворении не случаен подбор имен поэтов, а также фигур и явлений, зна-

© Фетисова Е.Э., 2013

чимых для акмеизма и неоакмеизма. В одном ряду оказываются Пушкин и Данте, Муза и Кассандра (причем последние являются определенными гранями «ахматовского мифа», лирическими ипостасями авторского «я»), Белла Ахмадулина – неоакмеистка-«шестидесятница», журнал «Гиперборей» – программный журнал акмеизма, на страницах которого печатались его представители: «И, дыша гипербореем, / Проплываем каравеллой / Между Женей и Андреем, / Между Беллой и Новеллой» (с. 374). Вслед за эмигрантской критикой, Ю. Мориц противопоставляет Анну Ахматову Марине Цветаевой, подобно двум противоположным, «крайним полюсам» русской поэзии, лирический ряд которой сосредоточен в пределах Сциллы (Ахматовой) и Харибды (Цветаевой): «Но кровавою корридой / Угрожает путь старинный / Между Сциллой и Харибдой – / Между Анной и Мариной» (с. 375).

Между поэзией Ахматовой и Цветаевой нет и не может быть компромисса: «Золотою серединой / Отродясь не обладаем – / Между Анной и Мариной, / Между Польшей и Китаем» (там же).

В программном стихотворении «В логове голоса...» 1989 г., открывающем одноименную поэтическую книгу, Ю. Мориц вновь экспериментирует с формой: поэтическое Слово-Логос – ключевая доминанта философии акмеизма – получает многоипостасное тройное истолкование (подобно граням кристалла), маркирующее триединую, божественную природу Слова, которое и является поэзией в чистом виде: «В логове голоса, / в слогове логоса, / <...> / будешь ты Богово / голоса логово, / логоса слогово!..» (с. 291). Ю. Мориц словно дает инструкцию по сочинению стихов начинающим поэтам, расставляя необходимые акценты, знаменующие рождение поэзии: 1) «в слогове логоса» – рождение божественного разума («логоса») из набора («сора» – см. известное стихотворение А. Ахматовой) слов поэтической речи; 2) «Богово голоса логово» – словесная составляющая («голос» поэта) проникается божественным разумом (провидением); 3) «логоса слогово» – непосредственно поэзия, «слагание» («слогово») слов, разумно и стилистически правильно подобранных, подобно «Рождению трагедии из духа музыки». Таким образом, содержание и форма в поэзии выступают в тесной взаимосвязи, и одно не существует без другого.

Тайна жизни и смерти, бессмертия, жизни после смерти – «вечные темы» поэзии Ю. Мориц. Дантовские образы Ада, Рая и Чистилища воссоздают картину посмертной человеческой судьбы, как в стихотворении «С надеждою и верой» (1984): «... мы коренимся в переменах, / в незримо бьющейся волне / на вулканическом огне / в чистилищах бездонных!..» (с. 369), однако их использование в

творчестве Ю. Мориц оказывается во многом созвучно поэзии Ахматовой. Так, для ранней лирики Ю. Мориц характерен образ «бытового» рая, рая двух любящих сердец; ср. ее стихотворение «Дует ветер из окошка...» 1969 г. («Капля сока, хлеба крошка – / Для тебя и для меня. / В рай волнистая дорожка / Для тебя и для меня...», с. 46) и поэтическое пространство «Вечера» и «Четок» Ахматовой.

«Отчий ад» воссоздается во втором стихотворении «Из цикла “Медный бык”» с характерным названием «И этот опыт я пережила...» 1988 г.: «На полужизни ставя горький крест, / одна как перст я обживала местность, / откуда нет возврата в отчий ад...» (с. 84). Лейтмотивный образ «гробовой ладьи», восходящий к ладье перевозчика Харона в «Божественной комедии» Данте, появляется в стихотворении «Снег фонтанами бьет на углу...» 1978 г.: «Что к моим облакам головой, / Головой к моим таинствам алым, / Он поклянчит в ладье гробовой / Плыть со мной под одним покрывалом...» (с. 94). Его назначение – утвердить, увековечить бессмертие человеческой любви.

Образы ада и рая в стихотворении «Снегопад» 1963 г. создаются в метафизическом, отчасти фантазийном ключе и не имеют непосредственного отношения к дантовским коллизиям: «В тумане, как в бане из вопля Феллини, / Плывут воспарения ада и рая, / Стирая реалии ликов и линий, / Я – черная птица, а ты – голубая...» (с. 137). Любовь стирает границы ада и рая, узница ада – лирическая героиня, превратившаяся в черную птицу, все равно неразлучна со своим возлюбленным, избранником небес, «голубой птицей».

Ад как олицетворение низшего (профанного) бытия противопоставлен высшему, божественному провидению в стихотворении «Аллеи душные в пыли...» 1989 г.: «У высших сил на поводу / собака лапою босою / скребет помойный бак в аду, / где все стоят за колбасою, / виясь в кудрях очередей, / завитых чародеем пыток, / клещами пламенных вождей, / которых здесь переизбыток. / <...> / для нас блаженство – сознавать, / что мы незрелы для свободы, / что взор не в силах оторвать / от наших ужасов народы» (с. 175). Образность данного стихотворения во многом является редупликацией ахматовского «Реквиема»: безвинно страдающий народ, зажатый тисками номенклатуры и прихотей вождей, «пыточная» очередь, ужасы уходящего века: «Любимой сластью стал страшок, / что этот век, от крови пьяный, / еще себе на посошок / наполнит кладезь наш багряный...» (там же).

Наконец, ароматный рай яблока, сохранившего «маленький» домашний рай лирической героини, в стихотворении «Мускул воды» 1986 г. архетипически проецируется на ветхозаветный Эдем,

символом и непреложным атрибутом которого является яблоко с Древа познания Добра и Зла: «И в своем ароматном раю / Безгрешные эти плоды / Не забудут бессонную душу мою, / Поющую – как мускул воды...» (с. 157).

Онейросфера (сфера сновидений) занимает значительное место в поэзии неоакмеизма, и особенно в поэзии Ю. Мориц, которая все время стремится проникнуть в потустороннее, познать непознаваемое. В стихотворении «Раздвинув занавес потусторонний...» 1978 г. лирическая героиня видит во сне своего умершего отца, ощущает его любовь, удивляясь тому, что он способен предсказывать ее будущее: «Откуда мог он видеть, знать заране / Глухие тайны, скрытые во тьме / Моих грядущих дней? Какое знанье / В своем загробном он держал уме?..» (с. 205). Образ Ада, созданный в этом стихотворении, восходит к православной традиции: «Там вечер был. Там чмокал тихий омут, / Давясь куском тяжелым, ледяным. / Мне дали знать, что здесь горят и тонут. / А свет был черным. А отец больным...» (там же), однако предвидение будущего узником Ада (отцом героини), безусловно, отсылает нас к Песне X дантовского «Ада». Грешникам в Аду присуще особое видение прошлого и будущего, при котором категория настоящего времени утрачивает смысл, что прекрасно подтверждается диалогом Данте с еретиком графом Кавальканти: «Как я сужу, пред вами разомкнуты / Сокрытые в грядущем времена, / А в настоящем взор ваш полон смуты»[2]. Аналогичным образом и душа лирической героини стихотворения оказывается в состоянии связать воедино прошлое и будущее при помощи воспоминания и предсказания, пророческого предвидения событий, а ключом к разгадке служит «огромная загробная любовь» отца: «Он крепко спал и видел сновиденья / О семени своем. И ведал он, / Какая сила сочетает в звенья / Судьбу и звезды там, где нет времен, / А есть лишь вечность в образе кристалла, / Где гаснет жизнь и вспыхивает вновь, – / Покуда нас любить не перестала / Отца огромная загробная любовь» (там же).

В стихотворении «Сегодня лодочка причалила ко мне...» из цикла-диптиха «Чем горше опыт – тем слаще путь» 1987 г. лирической героине снится ладья перевозчика Харона. Свой сон героиня пророчески толкует как окончание земного пути и переход в потусторонний мир: «Сегодня лодочка причалила ко мне. / Она мне душу опечалила во сне. / В ее глубокий, темный глаз / я вся сполна бы улеглась, / но влага страшная / текла у ней на дне. / По этой влаге да с монетою в зубах, / чтоб заплатить за свой последний перевоз, / плывут лишь мертвые в гробах...» (с. 268). Как и в поэзии А. Ахматовой (особенно в итоговой «Поэме без героя»), лирическая

героиня Ю. Мориц способна предсказывать будущее при помощи сна, выступающего в роли семиотического окна, связующего звена между миром земным и миром небесным. При этом образы Ада, Чистилища и Рая, а также ключевой для акмеистической культуры образ Данте Алигьери в произведениях Ю. Мориц переводятся в православный контекст, знаменуя христоцентричность мира (Данте становится новым, воскресшим Мессией) и всего человеческого бытия.

Данте Алигьери, последний поэт Средневековья и первый поэт эпохи Возрождения, автор «Божественной комедии» и трактата «Новая жизнь», изгнанный из Флоренции и умерший в Равенне, так и не переступивший больше черты родного города, центральный образ программных статей и художественных произведений акмеистов, – становится главным героем стихотворения «Изгнанье Данте Алигьери» Ю. Мориц. Суровый и гордый Дант отождествляется с Иисусом Христом, распятым за «Слово» (здесь очевидна отсылка к Ветхому Завету и Бытию: «Вначале было Слово, и Слово это было Бог» – 1-я Книга Моисеева: Бытие 1:1–13).

Имя Данте является здесь символом изгнания (в том числе и эмиграции, поэтов-эмигрантов, осиянных светом Христовым), синонимом подлинного таланта, Гения, поэта-титана, возвысившегося над бездной «серости» и обыденности: «Дант – двери ада – хлоп! – и эмигрант! / Изгнанью имя – Данте Алигьери. / Вся мерзость в том, что здесь ничто не ново, / молчанье – золото, оно же – гной и грязь. / А Слово – Бог, но Бог распят за Слово, / ручьями, струнами во мраке серебрясь...» (1978).

В основе мифопоэтики Ю. Мориц лежит центральный акмеистический миф о Гиперборее (акмеисты почитали себя хранителями храма Аполлона): «Славно жить в Гиперборее, / Где родился Аполлон, / Там в лесу гуляют феи, / Дует ветер аквилон» (стихотворение «Античная картина» 1970 г., с. 241). В стихотворении «Я цветок назвала – и цветок заалел...» 1978 г. лирическая героиня уподобляется библейскому Адаму, дарующему имена всему, сотворенному Богом. Волшебство поэта остается тайной и, по мнению Ю. Мориц, заключается в номинации, оживляющей и одухотворяющей плоть Мироздания: «Я еще назову кое-что из того, / Что пока безымянно, темно. / Проще пареной репы мое волшебство, / Но останется тайной оно», с. 6).

Мифопоэтика Ю. Мориц многогранна и неоднозначна. Как и в поэзии акмеизма, несомненный приоритет приобретают библейские (ветхозаветные и новозаветные), а также античные (особенно древнегреческие) мифы, которые Ю. Мориц зачастую включает

в современный (фантастический) контекст. Однако практически впервые поэт использует неомифы, в основе которых лежит антиутопическое сознание. Миф о птице Феникс и о бессмертии искусства, несомненно, восходит к поэзии Ахматовой: «Мне некогда ждать – я сто раз сожжена, / Сто раз задохнулась, всплывая со дна, / Сто раз распахнула курган моровой. / Кровавые розы войны мировой / Цветут над моей головой...», 1979, с. 15).

Особо выделяются отсылки к античной мифологии и вообще к античным сюжетам. Так, стихотворение «Случай с Афродитой» 1974 г. отсылает к мифу о рождении Афродиты из пены морской: «Эта женщина вышла из пены морской, / Наготу на свету заслонила рукой / И в толпе затерялась людской...» (с. 37). Миф о прикованном Прометее становится основой для стихотворения «Прометей» 1973 г.: «Орел на крыше мира, словно кошка, / Взъерошен ветром, дующим с Кавказа. / Титан казнимый смотрит в оба глаза / на Зевса зверского. Так выглядит обложка / бессонницы. И соки пересказа / клубит луны серебряная ложка...» (с. 70).

Следует также упомянуть древнегреческие совмещенные мифы «Орфей и Эвридика» и «Смерть Орфея»: «Обагренный кровью, упал Орфей на землю, отлетела его душа, а вакханки своими окровавленными руками разорвали его тело. Голову Орфея и его кифару бросили вакханки в быстрые воды реки Гебр. <...> Все дальше и дальше уносил Гебр голову и кифару певца к широкому морю, а морские волны принесли кифару к берегам Лесбоса. С тех пор звучат звуки дивных песен на Лесбосе. Золотую же кифару Орфея боги поместили потом на небе среди созвездий»[3]. Отсылки к ним появляются в стихотворении «На такой глубине расцветает коралл...» 1977 г. («На куски был разорван несчастный Орфей / На такой глубине, в гробовой тишине, / Но висит его Лира в такой вышине, / Что не может быть речи о низкой цене!», с. 134), где ключевым становится образ созвездия Лиры со звездой первой величины Вегой, олицетворяющий собой бессмертие искусства, а также в стихотворении «Разъятый плод» 1979 г., где абрикос, разделенный пополам, олицетворяет собой убитого певца («<...> / за – что из чего растет в этой гуще мясной и лиственной, / за обменом веществ Орфея в тени олив и орешников, / где уже напились вакханки и похотью рыщут, празднуя, / кого бы разъять на такие куски, чтоб – вынутость, / выемка...», с. 293).

Древнегреческий миф об Аполлоне-Фебе появляется в уже процитированном стихотворении «Античная картина» 1970 г.; под упоминаемым в нем «Гипербореем» в данном случае подразумевается античный храм искусств.

Излюбленный мифологический сюжет «буколик» – «Дафнис и Хлоя» – встречается в стихотворении «Пчела» 1974 г.: «В пчелином брюхе золотом / Жужжит струна о жизни сладкой, / Где водонос грохочет кадкой / И Дафнис нежен со скотом...» (с. 42), а также в стихотворении «Дафнис и Хлоя» 1976 г.: «Сердце Хлои – как заноет, / Руки-ноги отнялися! / Трехметровый гуманоид / Смотрит в Хлою, как сквозь листья...» (с. 232), в котором античный сюжет разворачивается в фантастическом контексте.

Легенда об основании Древнего Рима в реликтовом виде реализуется в стихотворении «К своей благодати...» 1987 г.: «Ни перса с гаремом, / Ни Ромула с Ремом / нельзя принуждати, / ни чью-нибудь душу, / ни море, ни сушу / к своей благодати....» (с. 67).

Обратимся к библейскому пласту в творчестве Ю. Мориц. Ветхозаветный миф о Всемирном потопе и о ковчеге Ноя (сюжет «Потоп. Ной строит ковчег» – Бытие 6: 5–18) отражен в последнем стихотворении лирического цикла «Памяти Андрея Тарковского» 1987 г. («Однако же! это – как раз то немногое, / мглисто-прозрачное, строгое, / лиственно-водяное, / таинственное, родное, / ноющее в потопе и в Ное, / независимое / и звездно висимое / то возлюбленно невыносимое...», с. 76), а также в стихотворении «Осенняя мелодия» 1975 г. («Скрипит в глуши твой дом с трубой, / Как тот ковчег, / Пойдешь за хлебом – дождь с тобой, / Вернешься – снег...», с. 102). Центральный сюжет Нового Завета – «Распятие Иисуса» (Лк 23:46, Мф 27:51–54) – воспроизводится в стихотворении «Толкование Евангелия» 1985 г.: «Когда бы Он пошевелил перстом / для своего телесного спасения – / остался б магом, но не стал Христом / и не объял бы Тайну Воскресения...» (с. 97). Важнейшие новозаветные сюжеты – «Благовещение о рождении Иисуса» (Лк 1:26–35) и «Рождение Иисуса Христа» (Лк 2:1–7) – важны для понимания стихотворения «Мария» 1984 г.: «Так широк твоей юбки цветастый подол, / И такое тепло от колен, / Что младенец, чей дух беззащитен и гол, / Не боится плохих перемен, – / <...> / Так посей же, Мария, и мир на земле, / Потому что уже невтерпеж!» (с. 353).

Миф о первозданном Эдеме опосредованно (через образы-символы) воссоздается в стихотворении «Яблоко» 1979 г.: «Такое серое, осеннее, большое / Лежало яблоко всю ночь – с открытым глазом. / В какой-то жизни был с его душою / Мой личный путь глубоким чувством связан!» (с. 208) и в стихотворении «Мускул воды» 1986 г.: «Зеленое яблоко, алый гранат / Со мной провели эту ночь, / <...> / И в своем ароматном раю / Безгрешные эти плоды / Не забудут бессонную душу мою, / Поющую – как мускул воды...» (с. 157). Отсылка к ветхозаветному мифу об Адаме и Еве встре-

чается также в раннем стихотворении «Дует ветер из окошка...» 1969 г.: «Капля сока, хлеба крошка – / Для тебя и для меня. / В рай волнистая дорожка / Для тебя и для меня» (с. 46).

В этом контексте интересно обращение Ю. Мориц к мифу об Адаме, дарующем имена предметам окружающего мира, в стихотворении «Поэзия жива свободой и любовью...» 1982 г., где Мандельштам приравнивается к античному Титану, держащему на своих плечах всю мировую Поэзию: «<...> / и спросит юный внук у бедного Адама: / – А где ты был, Адам, инструктор ПВО, / когда стерег Руслан[4] безумье Мандельштама? / – Я был, где большинство, а он – где меньшинство. / У черта на рогах, в трубе и в готовальне / спасаются стихи по воле меньшинства, / чтоб совесть большинства была еще кристальней, / когда промчится слух: Поэзия – жива!..» (с. 279). Миф о божественном Слове-Логосе (отсылающий к доктрине акмеизма) появляется в упоминавшемся стихотворении «В логове голоса...» 1989 г.

Как уже было отмечено в начале статьи, миф о «Страдающем Боге», «крестной муке и жертве» возникает в стихотворении «Изгнанье Данте Алигьери» 1978 г., в котором Данте предстает новым Мессией, воскресшим Иисусом Христом. Мифы из книги «Деяния апостолов», посвященные апостолу Павлу («Первое миссионерское путешествие Павла – на Кипре и в Малой Азии», «Второе миссионерское путешествие Павла – в Македонии и Греции», «Павел в Афинах», «Третье миссионерское путешествие Павла – три-четыре года по пути», «Прощание апостола Павла с пресвитерами Ефесской церкви», «Павел перед правителем Фестом», «Павел на пути в Рим», «Павел в Риме», «Послания апостола Павла» – «Любовь», «Дела плоти и плод Духа», «Молодой христианин Тимофей»), лаконично отражены в поэме Ю. Мориц «Зимняя фантазия» 1972 г. Деяния апостола Павла здесь спроецированы на контекст современности: «Но все в поэте оставляет след, / И лучше всех об этом знает Павел, – / Известно, что недаром долгих лет / Свидетелем Господь его поставил / И книжному искусству вразумил...» (с. 252). В противовес апостолу Петру, Павел предстает не созерцательным, а деятельным, активным учеником Иисуса Христа, древнейшим Поэтом, прародителем Поэзии на земле: «Задолго до того, как мир прославил / Известного поэта, он кормил / Его стихами, смутными как древность, / Мой ранний дух. И этим вызвал ревность, / Устроил боль, и этим стал немил....» (там же). Новозаветные сюжеты – «Рождение Иисуса Христа» (Лк 2:1–7), «Дары мудрецов и избиение младенцев» (Мф 2:1–12, 16–18; Иеремия 31:15), «Бегство в Египет» (Мф 2:13–15) – становятся «кумулятивным центром»

стихотворения «Два поколения изменят взгляд на вещи...» 1987 г.: «И наши трепеты надежд воспоминая, / они печально улыбнутся нам вослед, – / как бы улыбкой милосердья пеленая / младенцев, Иродом порубленных чуть свет. / А непорубленный... Сегодня воскресенье / и прутья вербные в серебряной воде – / одно-единственное, может быть, растенье, / в котором теплится надежда, как нигде» (с. 193). Сюжеты «Тайная вечеря» (Лк 22:8–20), «Погребение Иисуса» (Мф 27:62–66; Ин 19:31–42) и «Христос воскрес!» (Мф 28:1–8; Мк 16:1–7; Лк 24:1–7) поэтическими средствами воплощены в стихотворении «Там, другое», написанном в июне 1980 г.: «Что ты видишь там, куда ты смотришь? / Вижу я ту сторону вопроса, / за которой – Месяц и Венера, / Пятница Страстная с погребеньем / и Святое Воскресенье с Пасхой» (с. 322).

Немаловажно и то, что Ю. Мориц впервые обращается в своем творчестве к неомифу, спроецированному, как правило, на антиутопический контекст. Так, неомиф о «земле обетованной», «блаженной стране», отсылающий нас к «Единому Государству» Е. Замятина (роману «Мы») воплощен в стихотворении «Аллеи душные в пыли...» 1989 г.: «Мы – главные поставщики / какой-то нови людоедской. / Что б ни болтали языки, – / сильны мы лютостью простецкой, / для нас блаженство – сознавать, / что мы незрелы для свободы, / что взор не в силах оторвать / от наших ужасов народы» (с. 175). Однако он приобретает антиутопическую заостренность в стихотворении «Что нового?» 1983 г.: «Забытая Богом страна, – / что нового? Бред и расправа. / Ты вечно от крови пьяна, / и в ней – твоя страшная слава, / угроза для стран и племен, / которым видна твоя дикость. / Никто, кроме нас, не влюблен / в твою роковую великость. / Никто, кроме нас, не родит / Детей для твоих пожираний...» (с. 184).

Лирический цикл-диптих «Полночные картины» 1973 г. (I. «Небес пыланье полночь прервала...»; II. «Зелень яблонь в лунном свете...») Ю. Мориц, а также лирический цикл «Ночные песни», состоящий из тридцати восьми стихотворений, типологически восходят к «Полночным стихам» А. Ахматовой. Стихотворение «Интермедия» 1988 г. отсылает к «Интермедии» ахматовской «Поэмы без героя»; лирический цикл «Несгораемое» из тридцати четырех стихотворений формально и тематически напоминает цикл А. Ахматовой «Из сожженной тетради».

Будучи тематически и концептуально ориентированной на традиционный акмеизм, поэзия Ю. Мориц в жанровом отношении – явление уникальное. Помимо традиционных для «старших» неоакмеистов жанров лирического и философского этюда,

эпитафии, поэмы, встречаются стилизованные фольклорные жанры баллады, колыбельной песни и т. п. Ю. Мориц вводит новый жанр «лирической экскурсии» на стыке жанровых «валентностей» (термин Л.Г. Кихней) воспоминания («Вновь я посетил...» А. Пушкина), элегии и поэтического рассказа. Жанровая система поэзии Ю. Мориц представлена ниже.

1) **Лирический этюд:** «Бледен сад, леденеют качели...» (1969); «Чернильные цветы в стене произрастали...» (1986); «Тумана мокрою рогожей...» (1989), «Раскаленные булыжники...» (1987); «Одна звезда – фонариком зеленым...» (1987), «Ладья» (1978); «Сизые деревья. Сизая трава...» (1983); «Резкий ветер зарю погасил...» (1978).

2) **Философский этюд:** «Офелия плывет...» (1974); «Есть беспощадное условье...» (1978); «Линия» (1984); «Когда отхлынет кровь и выпрямится рот...» (1965); «Ты молод и свиреп, но знай, что будешь...» (1979); «Не столько полюбили Тютчева...» (1986); «Толкование Евангелия» (1985); «В серебряном столбе...» (1970); «Читая “Фауста”» (1976); «Таланты и умы грядущих дней» (1983); «Пора дождей и увяданья» (1968); «Страшна не грязная волна...» (1979); «Мускул воды» (1986); «Романтики мучают близких...» (1988); «Два поколения изменят взгляд на вещи...» (1987); «Есть силы тайные...» (1976); «Раздвинув занавес потусторонний...» (1978) (с жанровой «валентностью» баллады); «Мне прутья протянул багульник...» (1984); «В корыстной дружбе – много скверны...» (1985); «Как хрупки мошки! Как же быстро мрут...» (1986); «Бездны холодок под хлопком...» (1987); «На грани выдоха и вдоха» (1984); «Минутное дело – солгать...» (1984); «С надеждою и верой» (1984); «Между Сциллой и Харибдой» (1975); «Трудно светиться и петь нелегко...» (1980).

3) **Лирический рассказ:** «Я цветок назвала – и цветок заалел...» (1978), «Горькое горе» (1985); «К заутрене в звенящей полумгле...» (1980); «Та ведь боль еще и болью не была...» (1977); «В апреле бывает нашествие...» (1986); «Страна вагонная, вагонное терпенье...» (1987); «Как пытали в школе малых деток...» (1988).

4) **Лирическое воззвание**: «Черемуха, дай надышаться...» (1976); «О ремесле» (1979); «На Трафальгарской площади ночной...» (1979); «Ты, Гамлет, спишь!.. Ты, мальчик, видишь сон...» (1979); «В логове голоса...» (1989).

5) **Воспоминание**: «Вечерний свет» с посвящением «*Памяти Симона Чиковани*» (1967); «Памяти Андрея Платонова» (1967); «После войны» (1980); «Чудное мгновенье» (1986); «Детства тихая улочка» (1988); «Ахматова и Петровых» (1989); «В юности, в пасти огня...» (1976); «Свирель» (1968); «Встреча» (1979); «Июль восем-

надцатого. В Москве...» (1980); «Но моя-то память простиралась...» (1971); «Памяти поэта Сергея Дрофенко» (1976); «До скрипа, до блеска, бывало...» (1989); «Трамвай-убийца» (1987); «Если комната сырая...» (1986); «Воспоминание к дождю» (1962) с посвящением «*Гиви Гегечкори*»; «Мне легче вспоминать...» (1985).

6) **Лирическая исповедь**: «Мне некогда ждать – я могла умереть...» (1979); «Мне нравятся бледные лица...» (1983); «Следить за болью уходящей... Замереть...» (1986); «Сперва мне казалось: умру...» (1979); «... еще жива! Как Польша не сгинела...» (1989); «Я с гениями водку не пила...» (1979); «Мое созвездье – Близнецы...» (1978); «Ночь поэзии» (1980); «Моя Арктика» (1982) (с жанровой «валентностью» воспоминания); «Длина листа мне служит шириной...» (1976); «Мне недоступна сладость униженья...» (1984); «Лучше я выгляжу в худшие дни...» (1987).

7) **Элегия:** «Пригород» (1973); «... Картины, нарисованные мною...» (1987); «Камень ласковый в ладони...» (1988).

8) **Послание:** «Ласточка, ласточка, дай молока...» (1980) с посвящением «*Сергею и Татьяне Никитиным*»; «Бессмертный лес, и мельница, и ветер...» (1964) с посвящением *«Повсюду жизнь и я...» Н. Заболоцкого*; «Я встал, разбуженный сороками не в срок...» (1975) с посвящением «*“Я встал, разбуженный сороками не в срок...” Антон, 11 лет*»; «Положи этот камень на место...» (1977) с посвящением «*Сыну*»; «Мария» (1984) (с семантической «валентностью» лирического гимна); «Любви прелестная служанка...» (1989); «Твою храбрятину читая...» (1980); «Над телом смертным, над бессмертным идеалом» (1983) с посвящением «*Памяти школьной учительницы Д.Я. Таран*».

9) **Лирический экспромт**: «На тему Снегурочки» (1964); «Кармен» (1975); «Игра на цитре» (1978); «Случай с Афродитой» (1974); «Глаза сужает терпеливый бог...» (1988); «Злая весна» (1987); «Трамвай» (1956); «Голубоваты семь утра...» (1989); «Купальщица» (1988); «Мерцает в небе ледяном...» (1974); «Пахнут сумерки белилами...» (1973); «Природа кончилась. Обои...» (1989); «Паршивый день» (1988); «Какой нерусский дух – в попреках...» (1985); «В единый миг прозрачной стала тьма...» (1987); «Отраженья ветвей в пруду...» (1986).

10) **Лирическая песня**: «Песенка» (1982); «Роза и рыцарь» (1981); «Ночная песня» (1976).

11) **Диптих:** «Стрелочник» (1982).

12) **Лирическая фантазия**: «Рождение крыла» (1964); «Мята в твоем зеленеет глазу...» (1977); «Дафнис и Хлоя» (1976); «Родная тоска» (1987); «Разъятый плод» (1979); «Кто здесь ворочался?

В твердыне...» (1986); «Плавучая тоска преджизненных темнот...» (1989); «Ангел с белым крылом и с крылом помраченным» (1989).

13) **Лирический монолог**: «Там – воздух, солнце, звезды и луна...» (1975); «Дует ветер из окошка...» (1969); «Твой свет доходит до меня...» (1976); «Я – хуже, чем ты говоришь...» (1977); «Монолог Винтика» (1987).

14) **Лирический монолог-послание**: «Голубая рассада» (1974); «Когда читатель за тебя домыслит...» (1986); «Я не замерзла, это дрожь...» (1983).

15) **Баллада** (стилизация): «Весело было нам на моих поминках...» (1988); «По дороге на Восток» (1974); «Провансальская баллада» (1978); «Койка в шотландском замке» (*Четыре баллады для виолы и волынки*) (1978); «Над волнами каспийской пучины...» (1983) (с семантической «валентностью» лирического гимна).

16) **Молитва**: «Кто-то гвоздь...» (1986); «... стены плачут...» (1975); «Молитва» (1989); «Гипсовая плоть Аменхотепа...» (1986).

17) **Лирическая исповедь-молитва**: «Из цикла “Медный бык”» (I. «Что мне стоило стать коростелью...» (1975); II. «И этот опыт я пережила...») (1988).

18) **Интермедия:** «Интермедия» (1988).

19) **Лирическая повесть**: «Что откуда берется?..» (1989) – стихотворение написано свободным стихом (верлибром); «В дверь, приоткрытую ветром» (1974).

20) **Ретроспекция**: «Читая рыцарский роман» (1988); «Читая греческий кувшин» (1987).

21) **Лирический диалог**: «Снег фонтанами бьет на углу...» (1978); «Там другое» (июнь, 1980); «Весьма подающий надежды...» (1977); «За стеной» (1985).

22) **Надпись на портрете**: «Портрет девочки» (1968).

23) **Лирический цикл**: «Полночные картины» (1973) (I. «Небес пыланье полночь прервала...»; II. «Зелень яблонь в лунном свете...»); «Армения» (1983) (I. «Три дерева сливались, образуя...»; II. «Художника размазали по стенке...»); «Чем горше опыт – тем слаще путь» (1987) (I. «Сегодня лодочка причалила ко мне...»; II. «Чем горше опыт – тем слаще путь...»); «Общий вид» (1987) (I. «Новизны лихорадка. Хлам...»; II. «Первый врет, второй смеется...»); «Из цикла “Воля высших сил”» (I. «Добыча», 1986; II. «Сутин», 1987); «Вечер поэзии» (1985) (I. «Старый лысый пупсик...»; II. « – Поэт, расскажите свою биографию!..»).

24) **Лирический цикл-триптих**: «Эдгар По» (1986) (I. «К чащам кровожадным...»; II. «Взломали дверь. Убили топором...»; III. «Глаза горят, он бродит по лесам...»).

25) **Поэтический гимн**: «Моцарт» (1967); «Точильщик ножей» (1975).

26) **Песня (стилизованная)**: «Эстонская песня» (1975); «Сербская песня» (1976).

27) **Колыбельная песня**: «Колыбельная» (1979).

28) **Песня-вальс** (стилизация): «Полонез» (1976).

29) **Притча:** «Притча» (1985).

30) **Исторический этюд**: «Незнакомка» (1986); «Коррида» (1986).

31) **Историческая хроника**: «Весной, когда воздух звончат...» (1988); «Вечно ждать кровавых новостей...» (1975); «Неуязвимость» (1987).

32) **Эпитафия:** «Паруйр Севак» (1985).

33) **Поэма:** «Зимняя фантазия» (*Поэма*) (1972).

34) **Лирическое интервью**: «Длина листа мне служит шириной...» (1976).

35) **Лирический дневник**: «Из дневника» (1987).

36) **Лирическая миниатюра**: «Миниатюра» (1986).

37) **Философский этюд-миниатюра**: «Только любовь и вода...» (1985).

38) **Свободный стих (верлибр)**: «Когда все наши всех не наших перебьют...» (1989).

39) **Лирическая «экскурсия»**: «В музее фарфора» (1983); «Индеец» (1986).

«Старшие» неоакмеисты (Арс. Тарковский, М. Петровых, Г. Оболдуев) и поэты «фронтового поколения» (Д. Самойлов, С. Липкин, Ю. Левитанский) образуют плеяду «классических» неоакмеистов, отмеченную пафосом трагедийности, историзма и философичности «семантической поэтики» (мифологизации поэтического Слова-Логоса, опоры на русскую классическую традицию и библейские архетипы, наделенные глубоким онтологическим содержанием). Перечисленные поэты образуют смысловое ядро и центр неоакмеизма (на первый план выдвигаются мифологические и культурные архетипы, синхронно-реминисцентный хронотоп, библейская образность). Важна также четкая ориентация жанрово-стилевой системы на канон классицизма (внимание к крупным жанрам – оде, стихотворной драме, библейской притче, стилизованной поэме).

В содержательном-тематическом аспекте Ю. Мориц воскрешает догматы традиционного акмеизма, но наряду с неоакмеистами-«шестидесятниками» своего поколения (Б. Ахмадулиной, А. Кушнером, И. Лиснянской, О. Чухонцевым, Л. Лосевым) преобразует

акмеизм в романтическую эстетику. Поэзия «старших» неоакмеистов и Б. Ахмадулиной, а соответственно – поэзия А. Ахматовой и М. Цветаевой, и явились теми «крайними», но основополагающими полюсами, на которых основывалась поэзия Ю. Мориц. Именно Б. Ахмадулина (поэзия которой в большей степени тяготела к поэзии М. Цветаевой, нежели А. Ахматовой, и характеризовалась в целом сменой ритма, монтажным принципом построения стиха), являясь идейным вдохновителем среднего («шестидесятнического») поколения, создала «романтический вариант» неоакмеизма: «В этом же направлении двигались и такие поэты, как Юнна Мориц, Инна Лиснянская, Юрий Левитанский. Так что опыт Ахмадулиной при всей его индивидуальности одновременно обладает и типологической значимостью»[5].

Таким образом, в тематическом плане очевидна ориентация Ю. Мориц на акмеизм в традиционном понимании («адамизм») и на творчество продолживших его «старших» неоакмеистов (Арс. Тарковского, Д. Самойлова и др.), развивающих классический канон акмеизма. Но в жанровом отношении акмеистические догматы в поэзии Ю. Мориц трансформируются в романтическую (элегическую) эстетику, спроецированную на контекст современности и формально обновленную.

Примечания

---

[1] *Мориц Ю.П.* В логове голоса: Книга стихотворений. М.: Московский рабочий, 1990. С. 374. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в скобках.

[2] *Данте Алигьери.* Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинского; вступ. ст. К. Державина. М.: Правда, 1982. С. 64.

[3] Созвездие Лиры со звездой первой величины Вегой // Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима / Сост. А.А. Нейхардт. М.: Правда, 1987. С. 234.

[4] Собака из повести Г. Владимова «Верный Руслан». (Примечания автора).

[5] *Лейдерман Н.Л.* Современная русская литература: 1950–1990-е годы: В 2 т.: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. 1968–1990 / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. 2-е изд., испр. и доп. М.: Академия, 2006. Т. 2. С. 315.

Т.Л. Кузнецова

КОМИ РАССКАЗ НАЧАЛА XXI в. В ПОИСКАХ ПУТЕЙ СБЛИЖЕНИЯ С ЖИЗНЬЮ*

В воссоздании будничной повседневности коми рассказ начала XXI в. вырабатывает новое отношение к ней: привычное, на первый взгляд, второстепенное воспринимается как самое жизнь, и прозаики чаще обращаются к описанию, представляя во всей полноте реалии жизни. Автор статьи приходит к заключению, что наблюдается тяготение к формированию полновесной художественной ткани, утверждающей силу и красоту естественного течения жизни, и данная особенность художественного развития рассказа обусловлена факторами мировоззренческого характера.

Ключевые слова: коми литература начала XXI в., рассказ, будничная повседневность, описание, повествование, реализм, мировоззрение.

Коми рассказ конца XX – начала XXI в. – очень непростое явление. Переживая состояние поисков, он обращается к новым, нетрадиционным формам художественного воссоздания жизни[1] (произведения А. Полугрудова, М. Остаповой и др.), тяготеет к подробному изображению будничной повседневности (произведения Н. Куратовой, А. Вурдова, Н. Чугаева и др.) Вместе с тем в рассказе имеет место упоение повседневным, второстепенным; выходит в свет ряд рассказов, в которых при достоверном воссоздании будней выражено несколько иное отношение к изображаемому. Меняется эстетическое воздействие авторского отношения (следует отметить, что эта тонкая сфера художественной ткани рассказа играет весьма значительную роль). Автор неуловимо дает почувствовать читателю, что повседневное, привычное, кажуще-

© Т.Л. Кузнецова

* Публикация подготовлена в рамках проекта программ Президиума РАН № 12-П-6-1013 «Опыт развития коми литературы: творческая индивидуальность и художественный процесс».

еся на первый взгляд второстепенным, воспринимается им как самое жизнь: изображение несущественного, что составляет течение жизни, наполняется особым значением. Если вышеупомянутыми рассказами принята значимость привычной повседневности, то в данных произведениях она не воспринимается как нечто второстепенное (в данном случае отличие очень тонкое, оно находит выражение в мироотношении автора). В них доминирует не любование повседневностью, что так или иначе включает субъективный оценочный элемент, а изображение ее: в рассказ непосредственно входит сама плоть жизни (Бабин В. «Сотчӧм кӧвдум» (Подгоревший колобок, 2001), А. Вурдов «Прӧститчан кытш» (Круг прощания, 2008), Н. Куратова «Кань мыссьӧ – гӧстя воас» (Кошка умывается – гость придет, 2010), В. Лодыгин «Яблӧга утка» (Утка с яблоками, 2006), Н. Мальцев «Парч вад дорын» (Возле озера Прач, 2007), С. Терентьев «Шойччан лунӧ» (В день отдыха, 2001), А. Ульянов «Кытчӧ тэнӧ Енмыс нуис ...» (Куда тебя Господь унес ..., 2008) и др.). Нарратив обретает некую внутреннюю гармонию, что, видимо, обусловлено факторами мировоззренческого характера. Следует отметить, что при отсутствии динамично развивающегося сюжета и доминировании описательно-повествовательной манеры изложения сам текст, особенности его организации получают дополнительные художественные функции. Пластичность изображения, что достигается особенностями наррации, рождает в рецепции убедительный зрительный образ. Авторы словно стремятся понять, как формируется течение жизни, воссоздать этот процесс во всей полноте. В изображении прозаики преимущественно обращаются к описанию, открывающему отношение автора. Оно, обдуманное, устоявшееся, не прорывается, не обнажается, а именно открывается – подобно тому, как открывается в повествовании жизнь – повседневная, обыденная – какая есть, без прикрас и тяготения к идеалу. Авторы ведут неспешное повествование, обладающее особой, внутренней целостностью – в отличие от рассказов, где обилие деталей и подробностей быта все же не имеет внутренней гармонии (нечто неадекватное, выражающее, несомненно, апокалиптические ощущения, скрыто в абсолютизации внимания к подробностям и второстепенным деталям). Так, в рассказе В. Лодыгина «Яблӧга утка» неторопливое рассказывание изображает во всех подробностях не особо радостную жизнь главного героя, которому не с кем разделить одиночество:

> Би на ковмис ӧзтывлыны. Мыссян доз помысь мода вылӧ син гуранъяссӧ кӧтӧдыштіс. Шонтыштӧм да юммӧдыштӧм тшай выя

нянь сорӧн гырк пытшкӧсас лэдзис да вӧлисти кӧмасис-пасьтасис. Ной куртка вывкышаліс: сентябр шӧрын лунъясыс кӧть шоныдӧсь на, асывъясыс вель ыркыдӧсь.

– Но, кодъяс колинныд, бура олӧй. Ме Ягдорӧдз бӧра-водза ветла, – томналіс кильчӧ ӧдзӧссӧ Павел. Тадзи век шуӧ кӧть эськӧ гӧбӧчын шыръясысь кындзи керка помын ӧдвакӧ кодкӧ олӧ.

(Свет еще пришлось включить. Под умывальником подглазья смочил для виду. Подогретый и подслащенный чай, хлеб с маслом внутрь желудка опустил да только после этого оделся-обулся. Суконную куртку через голову надел: хоть и в середине сентября дни еще теплые, по утрам очень прохладно.

– Ну, кто остался, живите хорошо. Я до Ягдора взад-вперед схожу, – закрыл на замок дверь крыльца Павел. Так всегда говорит, хотя, кроме мышей в подполье, в доме едва ли кто-либо живет. (Здесь и далее перевод подстрочный наш. – *Т. К.*).

Череда действий, что совершает герой, представлена автором в скрупулезном описании: добротное описание являет убедительную, узнаваемую картину жизни. Повествование насыщается и мудростью размышлений: в описание включаются элементы рассуждений. Так, в представлении жизненного пути главного героя рассказа Ульянова «Кытчӧ тэнӧ Енмыс нуис ...» слышится скрытая полемика с невидимым оппонентом: воссоздавая нить жизни, повествователь словно приводит доводы в защиту Ӧльӧксана, оставившего родное село: «Гортсьыс мунӧм бӧрын ӧд кисӧ кресталӧмӧн эз жӧ пукав. Пыр зілис-уджаліс. Шопераліс став тайӧ кадсӧ. Мед кӧть и бокын, Коми мусянь зэв ылын. Тадзи олӧм-вылӧмыс артмис да. Ӧні тай кадтӧ бӧр он бергӧд, кисьӧм ватӧ, кыдз шуласны, он курав ...» (После того, как из дома уехал, сложа руки все же не сидел. Все старался, усердствовал, работал. Все это время шоферил. Пусть хоть и на стороне, очень далеко от земли Коми. Так житье-бытье сложилось да. Сейчас небось время-то назад не воротишь, пролитую воду, как говаривают, не сгребешь...)

Притом что в текст рассказов данного типа включены и изображение действий и событий во времени, и рассуждения, и несобственно прямая речь героев, и характеристики, и собственно описание, в целом он воспринимается как описание, поскольку все его элементы подчинены цели адекватного в верности всем деталям и подробностям воссоздания жизни, ее описания.

В связи с тем, что в организации текста данного типа рассказа значимую роль играет отношение автора, особую художественную функцию несут особенности повествования. Думается, в данном случае имеет смысл обратиться к словам М. Бахтина: «Перед нами

два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели»[2]. Именно событие самого рассказывания возымеет эстетический эффект в данном типе рассказа. Нарратив насыщается спокойным размеренным темпом, выражающим особенности мировосприятия автора. Повествование выдержанное, уравновешенное, автор не выделяет интонационно те или иные разделы, и это также придает ощущение цельности. В текст вселяется ощущение величавого покоя – некой уверенности в разумности, необходимости всего происходящего. Таким образом, повседневное, второстепенное возводится на несколько иной уровень. Так, в рассказе С. Терентьева «Шойччан лунö» повествуется об одном из дней отдыха, что выдался оленеводам: в поле зрения автора и забавные происшествия, и события, вызывающие напряженный интерес читателя. Наряду с тем, что интрига, лежащая в основе события, приковывает внимание читателя, второстепенные реалии повседневной, привычной жизни автором не отведены на второй план. Особенности художественного воссоздания жизни заключаются в том, что в отношении автора нет избирательности. Было бы неверно при характеристике небольшого по объему произведения С. Терентьева подчеркивать, что в нем описано неординарное происшествие – восхождение на высотное сооружение – геодезическую вышку: подобно хроникеру, автор воссоздает во всех подробностях день отдыха – с утра до самого вечера, и в описании, конечно, запечатлены некоторые особенности быта и культуры оленеводов – обитателей тундры. А в произведении Н. Куратовой «Кань мыссьö – гöстя воас» авторское отношение усугубляет ощущение полноты и целостности. Автор безоговорочно принимает мир таким, каков он есть. Главное и второстепенное словно создают ровную мозаику, формируя картину жизни.

Авторы будто изнутри рассматривают жизнь в ее спокойном, величавом движении. На смену ярко выраженному – оценочному – авторскому отношению приходит более ровное, близкое к объективному, что придает особое звучание повествованию. Смещение акцентов, звучание несколько иного авторского отношения придает весомость изобразительным картинам: изображение обыденных, неприметных событий создает достаточно полную картину жизни, воссоздавая ее в простоте будничной повседневности. Так, по отношению к рассказу Н. Куратовой «Кань мыссьö – гöстя воас» можно вести речь о широте изображения: взгляд автора охватывает все нюансы и детали жизненных обстоятельств. Воссоздавая размеренное течение жизни, прозаик останавливает внимание на сме-

не событий, происшествий, явлений, что и формирует будничные, самые обычные дни. Композиция рассказа такова, что в рамках небольшого произведения содержится информация о жизни главной героини, начиная с юности и заканчивая преклонным возрастом: автор изображает и годы военного лихолетья, и послевоенный непростой период, и современность.

Думается, мы вправе вынести суждение о тяготении рассказа к развернутому, обстоятельному повествованию, воссоздающему картину жизни во всей полноте. Формируется убеждение, что основы жизни концентрируются в сфере будничной повседневности, а в житейском опыте отдельного героя находят выражение основные закономерности развития жизни[3]. В произведениях выражен буднично-житейский взгляд на события. Так, в рассказе В. Лодыгина «Яблöга утка» (Утка с яблоками, 2006) просто и буднично изображено, как формируются особые отношения между героями – мужчиной и женщиной: почти не говорится о чувствах, в речи повествователя содержатся бытовые наблюдения. Даже в развитии отношений героев ощущается некая приземленная логика движения. Сближение героев происходит просто и естественно, в силу стечения обстоятельств. «Гашкö, и оз ковмы восö виччысьны, сэтчöдз на Катяыс восьтас öдзöссö. Сылань, видзöдöм серти, мунö» (Может, и не придется ждать, пока год пройдет, до того Катя-то дверь отворит. К этому, видать, идет), – раздумывает автор. Житейски-мудрая аргументация, включающая порой многовековой народный опыт, звучит в устах и повествователя, и героев; данное обстоятельство придает ощущение, что действие развивается вне конкретно-исторического времени. Авторы не акцентируют внимание на социально-исторических приметах данного периода: их герои словно проживают в пространстве вневременном. Так, едва заметным фоном звучат мысли о запустении современного села в рассказе А. Ульянова «Кытчö тэнö Енмыс нуис...»: в произведении приглушенно звучат раздумья о судьбе, о важнейших жизненных ценностях, о роли личности в формировании жизненного пути. Сюжет рассказа, базирующийся на воссоздании эпизодов, что изображают редкие приезды героя в родную деревню, наполняется семантически значимой мыслью. По совести ли он поступил, свив гнездо вдали от родины? Оставляя в очередной отъезд осиротевшего после смерти жены отца-старика, герой в раздумьи... «Мыйла шöйтöдовъялö?» (Зачем бродит-слоняется?) – в вопросе, что формулирует повествователь, сконцентрированы напряженные поиски героя, его попытки осмыслить духовный опыт. Семантически значимая мысль, что организует повествование, замаскирована, она

лишь иногда прорывается, взрывая ровную ткань нарратива вопросом (рефреном звучит и фраза, ставшая заглавием произведения). Художественная ткань рассказа сформирована таким образом, что полное, убедительное рассказывание включает потаенную, но напряженную, словно нерв, мысль, что не дает покоя ни герою, ни рассказчику. Этим целям подчинена и композиция рассказа: герой, который едет на родину, вызванный тревожной телеграммой, вспоминает о прошлом приезде. Картины приездов наслаиваются; быт и реалии деревни (особенности сельского труда, природы и др.) представлены в развернутых, подробных описаниях. Глубина семантики во многом «обеспечена» особенностями нарратива Ульянова.

В тяготении к определенной полноте изображения жизни, стремлении к достоверности авторы не акцентируют внимание на внутренней жизни героев (одна из особенностей прозы Ульянова в том, что психологизм его скрыт[4]): важно изобразить входящее в сферу видимого, связанного с утвердившейся житейской логикой.

В пристальном внимании к обстоятельствам, непосредственно формирующим жизнь, выражено стремление литературы освободиться от влияния идеологических факторов. Включая в сферу изображения повседневное, обыденное, воссоздавая стороны быта, данный тип рассказа насыщается концептуальностью; в творения авторов вселяется некая смыслопорождающая, текстообразующая энергия, что также придает ему цельность. Раздумья о данном типе рассказа органично приводят к заключению, что эта малая форма прозы тяготеет к достоверному воссозданию жизни (не без оснований исследователи новейшей русской прозы ведут речь о неореализме: «О повороте к реализму сейчас говорят и стар, и млад, но последние еще и прибавляют определение “новый”»[5]). Общество вырабатывает убеждение, что в основе развития жизни – созидательное начало: данное положение принимает концептуальный характер для прозы. Жизнь, не осложненная факторами социальными, течет движением непрерывным. Рассказ в бесконечном событийном ряду и обилии реалий жизни дает ощущение ровного, вечного потока: писатели пытаются сконцентрировать внимание на том, что формирует основу жизни, будучи свободно от всякого рода социальных и политических наслоений. Так, красота женского тела естественно влечет к себе героя рассказа Лодыгина «Яблöга утка», и его стремление к союзу с женщиной, сцена купания которой в укромном, уединенном месте поразила его воображение, есть проявление вечного, бесконечного движения жизни. Утка, приготовленная с яблоками, для героя нечто, выражающее душевный покой,

умиротворение, семейное благополучие. И то, что не удалось сегодня принести любимой подстреленную утку, тоже выражает закономерности развития жизни, течение которой осложнено множеством обстоятельств. «Яблöга утка вылас мöдöс ковмас кыйны» (Для приготовления блюда – утки с яблоками – придется другую утку подстрелить), – заключает автор, и бесхитростное замечание словно восстанавливает естественную, нескончаемую цепь событий, что и формирует самое жизнь. Черты, выявляющие данные особенности художественного развития коми рассказа начала XXI в., на наш взгляд во многом близки некоторым художественным принципам изображения, утвердившимся в русском рассказе конца XIX в. – в произведениях А.П. Чехова, И.А. Бунина, Н.А. Лейкина и др. В частности, в характеристике изображаемых явлений А.П. Чудаков ведет речь об их обыденности, предметно-изобразительном новаторстве, вещно-событийном повествовании, будничной простоте[6]. «За тривиальными происшествиями, банальными речами и поступками людей, словно за матовым стеклом или кисейной оконной занавеской, начинает маячить нечто значительное и важное – само Бытие как таковое»[7], – отмечает один из исследователей творчества А.П. Чехова, и данные слова соотносимы с художественным опытом коми рассказа начала XXI в.

Итак, авторы рассказов, концентрируя внимание на будничной повседневности, вырабатывают новое отношение к ней (мироотношение автора играет особую художественную роль в организации текста): привычное на первый взгляд, второстепенное воспринимается как сама жизнь. Рассказ в изображении действительности чаще обращается к описанию, представляя во всей полноте реалии жизни. Думается, наблюдается тяготение к формированию полновесной художественной ткани, утверждающей силу и красоту естественного течения жизни. Данная особенность художественного развития коми рассказа начала XXI в. обусловлена факторами мировоззренческого характера: отношения современника с миром становятся более гармоничными.

Примечания

---

[1] Подробнее об этом: *Кузнецова Т.Л.* Постижение жизни в поисках новых форм (об одной из тенденций развития коми прозы рубежа XX–XXI вв.) // Известия Коми научного центра Уральского отделения РАН. 2011. № 2 (6). С. 80–85.

[2] *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 403–404.

[3] Видимо, близки к истине исследователи в утверждении, что «...в целом художественно-филологическая мудрость – разновидность житей-

ской мудрости, и она, как правило, не выходит за рамки взаимоотношений между людьми: “Я и они”, “Я и мы”, “Я и он, она”, “Я и ты”». *Чанышев А.Н.* Философия как «филология», как мудрость и как мировоззрение // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 1995. № 5. Сентябрь–октябрь. С. 55.

[4] О психологизме прозы А. Ульянова подробнее: *Нефедова С.М.* Рассказ А. Ульянова «Батьлы гöтыр» (Жена отцу): особенности психологизма // Тр. Ин-та языка, литературы и истории Коми НЦ УрО РАН; Вып. 65. Проблемы жанровой поэтики коми литературы. Сыктывкар, 2007. С. 119, 126–127.

[5] *Маркова Д.* Новый-преновый реализм, или Опять двадцать пять // Знамя. 2006. № 6. С. 169.

[6] *Чудаков А.П.* Ароморфоз русского рассказа // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 365–396.

[7] *Баршт К.А.* О формах событийности в произведениях Чехова // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2010. № 4. С. 13.

Н.М. Долгорукова

НАСЛЕДНИКИ МАРИИ ФРАНЦУЗСКОЙ И СУДЬБА ЖАНРА ЛЭ В КОНЦЕ XII – НАЧАЛЕ XIII в.

Статья посвящена той традиции французского лэ, которая складывается под непосредственным влиянием творчества Марии Французской. В первой части анализируются конституирующие жанр лэ черты, которые он приобретает к началу XIII в. под пером анонимных авторов-эпигонов Марии Французской, которая во второй половине XII в. создала сборник из двенадцати лэ. Вторая часть представляет одно анонимное лэ как образец пародийного осмысления жанра и его попытку обновления.

Ключевые слова: Мария Французская, анонимное лэ, Артур, бретонцы, жанр, пародия, речь Другого.

Авторы анонимных лэ, созданных в конце XII – начале XIII в. по большей части подражают Марии Французской и ее сборнику «Лэ». Благодаря их произведениям жанр лэ складывается, обретая очерченные контуры: это характерный бретонский хронотоп с соответствующими топонимами и упоминаниями бретонцев, а также характерные сюжетные элементы[1].

В анонимных лэ мы то и дело встречаем бретонцев, которые, как в лэ Марии, «сложили это лэ» («firent le lai»). Так, если верить эпилогу лэ о Граэлане, лэ было создано бретонцами: «un lai en firent li Breton»[2], а приключение Граэлана (здесь анонимный автор использует ключевой для лэ Марии и для жанра лэ термин «авантюра»), «рассказывалось по всей Бретани» («fu par tote Bretaigne oïe»)[3]; при этом, главное действующее лицо в лэ – рыцарь Граа лан – бретонец по рождению: «Graelens fu de Bretons nés»[4]. В еще одном анонимном лэ – лэ о боярышнике, мы также встречаемся с

© Долгорукова Н.М., 2013

главным героем – выходцем из Бретани, а в эпилоге читаем обычную для лэ ссылку на бретонцев. Главный герой лэ «Желанный», отправляясь в Бретань, движется по тому же пути, который избрал Милон в одноименном лэ Марии Французской:

Hastivement est mer passé; En Normendie conversa, Et en Bretaingne turnoia[5].	Без промедления переплыл он море, жил в Нормандии, посещал турниры в Бретани.

В лэ о рыси удивительное приключение происходит в Бретани, а в эпилоге мы вновь находим характерную ссылку на бретонцев; лэ о Набареце, должно быть, самое короткое из всех лэ, «было создано в Бретани», «en Bretaigne fu [...] fet»[6].

Что касается героев анонимных лэ, это те же рыцари, короли и дамы, которыми наполнены «Лэ» Марии. Король Артур, который, напомним, у Марии Французской появляется лишь однажды (в лэ о Ланвале), здесь персонаж несравненно более частый.

В анонимных лэ встречаются те же сюжетные мотивы и схемы, которые характерны для «Лэ» Марии. Так, в лэ «Мельон» среди персонажей фигурирует король Артур, окруженный славными рыцарями, в числе которых и герой нашего лэ – рыцарь Мельон. Однажды рыцарь направляется в лес и встречает там молодую девушку, – подобно тому, как Ланваль встретил свою «фею». Анонимному автору, в отличие от Марии, присуща любовь к географической точности и он указывает, откуда прибыла юная красавица – из Ирландии. После множества приключений и исчезновения девушки (как в «Ланвале»), главный герой превращается в волка, что сближает данное лэ уже с другим лэ Марии – «Бисклавре» – лэ о рыцаре-оборотне.

В анонимном лэ «Тидорель» мы еще раз встречаем короля – правителя Бретани; он живет в Нанте. В Нанте разворачивается и действие лэ Марии «Несчастный»[7]. В лэ «Доон» действие происходит сначала в Шотландии, где живет девушка, прекрасная, куртуазная и гордая своими богатствами. Ссылка на бретонцев дается в прологе:

Doon, cest lai sevent plusor: N'i a gueres bon harpëor Ne sache les notes harper; Mes je vos voil dire et conter L'aventure dont li Breton Apelerent cest lai Doon[8].	Многие знают лэ о Дооне, любой хороший арфист сыграет его, я же хочу рассказать вам о приключении, которое бретонцы назвали «лэ о Дооне».

В эпилоге же сказано: «firent les notes li Breton / du lay c'om apele Doon[9]». Протагонист лэ, рыцарь Доон, живет в «заморской Бретани»:

«en Bretaignedela la mer»[10], иначе говоря, на континенте. Он женится на девушке, которую вынужден оставить тотчас после женитьбы; их сына отправляют к королю Франции, дабы тот посвятил его в рыцари, и сын смог позднее – уже в этом качестве – принимать участие в турнирах, сражаясь с бретонцами. Сражения бретонцев описаны здесь как рыцарские (явный анахронизм), – точно так же, как и в лэ Марии:

Au Mont Saint Michiel en Bretaingne Ala li vallez tornoier; As Bretons se volt acointier[11].	Он собирался участвовать в турнире на Монт-сен-Мишель, желая сразиться с бретонцами.

То же упоминание турнира на Монт-сен-Мишель мы встречаем в лэ Марии «Милон» (здесь сын и отец порознь пересекают море, чтобы отправиться в Бретань на турнир, происходящий, как и в «Дооне», в Монт-сен-Мишель). Есть в обоих лэ и мотив кольца, по которому отец узнает своего сына во время боя с ним.

В анонимном лэ «Граэлан» фигурирует королева, которая, как и в «Ланвале» Марии Французской, предлагает рыцарю свою любовь. Те же сюжетные элементы присутствуют в лэ «Гингамор», также анонимном: Бретанью правит некий король; королева предлагает свою любовь его племяннику.

Иногда авторы лэ «облагораживают» жанр, сближая его с произведениями ученой словесности: они настаивают на «правдивости» повествования (порой так поступала и Мария Французская, – например, в лэ «Жимолость») и одновременно пишут о книжном происхождении этого жанра. Так, в эпилоге лэ «Тидорель» автор заявляет: «Cest conte tienent a verai / li Breton qui firent le lai»[12]. Лэ о Тиолете, начинается с пролога, в котором анонимный автор объясняет процесс и механизмы создания лэ:

Aventures beles trovoient Qu'ils disoient et racontoient. A la cort erent racontees, Si comme elles erent trovees; Li preude clerc qui donc estoient Totes escrire les fesoient. Mises estoient en latin [...] Or sont dites et racontees, De latin en romanz trovees...[13]	Они [рыцари] смело находили приключения, О которых впоследствии рассказывали и повествовали. При дворе об этих приключениях говорилось так, как они и случились на самом деле. Ученые клирики тех времен записывали их на пергамене, переводя на латинский язык. Ныне мы находим переложения этих рассказов на романский язык.

Мария Французская, напротив, противопоставляла в общем прологе к сборнику «Лэ» переводы с латыни и лэ, восходящие к устным рассказам; таким образом, свидетельства двух средневековых авторов о процессе создания лэ расходятся. Анонимный автор лэ, в отличие от Марии, пытается описать лэ в терминах ученой куртуазной культуры, хотя и делает это не вполне логично и последовательно. С одной стороны, согласно ему, старофранцузские лэ оказываются переложениями латинских рассказов клириков; с другой, – рассказами, которые сочиняли бретонцы, причем в последнем случае трудно понять, имеются в виду устные или письменные повествования.

Как и в других лэ, здесь также задаются параметры характерного бретонского хронотопа:

Jadis, au tens qu'Artur regna, Que il Bretaingne governa Qui Engleterre ert apelee...[14]	Некогда, во время правления Артура, Который управлял Бретанью, Тогда носившей имя Англии.

Ниже автор создает портреты храбрых и прославленных рыцарей, странствующих ночами в поисках приключений; он не забывает упомянуть ни ключевое для складывающегося жанра лэ слово «авантюра», ни о бретонцах – творцах и создателях лэ («Bretons en firent lais plusors»[15]).

Таким образом, уже к началу XIII в. жанр лэ как бы застывает, обретая ясные и, по-видимому, хорошо узнаваемые читателями признаки: краткую повествовательную форму, сказочный бретонский хронотоп, короля Артура и бретонцев в качестве протагонистов и создателей лэ.

Процесс формирования жанра лэ сопровождается появлением пародийных текстов, в которых характерные жанровые признаки остраняются, переосмысляются, помещаются в новый контекст. О таком переосмыслении жанра свидетельствует, в частности, анонимное лэ «Развратник».

Это лэ, насчитывающее сто двадцать две строки и написанное парным восьмисложником, дошло до нас в одной рукописи, хранящейся в Парижской Национальной Библиотеке и обозначаемой сиглой S: BN. Nouvelles acquisitions fr. 1104, 43r-43v. Эта рукопись, детально описанная Гастоном Парисом[16] и содержащая, помимо девяти лэ Марии, семь анонимных бретонских лэ (*Graalant* (f° 72 b), *Guingamor* (f° 23 b), *Desirré* (f° 10 c), *Tydorel* (f° 45 d), *Tyoulot*[17] (f° 15 c), *l'Espine*(f° 27 c) и *Doon* (f° 33 a), является настоящим собранием лэ, самым богатым из трех, сохранившихся до наших дней[18].

Манускрипт S содержит в общей сложности тексты двадцати четырех лэ, из которых большинство принадлежат Марии Французской; «Развратнику» предшествует лэ об Эквитане (f° 43d), следом за ним идет лэ «Ясень» (f° 39 d) – оба, как известно, написаны Марией. Каждое лэ в манускрипте начинается с красной рубрики «C'est le lay de...», «Это лэ о...» и иногда сопровождается маргиналией, оставленной скрибом для иллюстратора («rubrique d'attente»). Мы так подробно останавливаемся на этих палеографических деталях потому, что в случае интересующего нас лэ слово «развратник» зачищено и с трудом поддается прочтению; то же слово зачищено в «rubrique d'attente» внизу фолио 43[19]. Не потому ли, что это название – «Развратник» – не соответствовало истинному содержанию лэ и сам переписчик (или средневековый читатель) хотел заменить его на другое, само собой подразумевающееся: «faisons du con le lai novel...»[20], «сочиним новое лэ о п...», – название, которое, к тому же, зашифровано в следующем ниже придаточном предложении «C'on...»[21]?

Гастон Парис, издавая это лэ, писал, что «поэт хочет вызвать улыбку, а не хохот, который провоцируют обсценные фаблио»[22]. По мнению Ш.Х. Ливингстона, это лэ есть не что иное, как «циничная шутка по поводу истинных источников рыцарского вдохновения»[23]; Филипп Менар полемизирует с «критиками, злоупотреблявшими термином пародия»[24], и считает, что здесь «мы находимся на границе между лэ и фаблио»[25].

На наш взгляд, в данном случае есть все основания полагать, что перед нами пародия на сам жанр бретонского лэ, сконструированный Марией Французской и ее анонимными подражателями.

Известно, что категория жанра не всегда применима к средневековой литературе. Однако рассматривая нами рукопись показывает, что в это время корпус лэ воспринимается как собрание текстов, обладающих определенными, хорошо узнаваемыми чертами, иначе говоря, – как литературный жанр: не случайно переписчик манускрипта S подчеркивает, что его рукописный сборник состоит из одних только лэ, – более того, лэ бретонских: в верху первого фолио манускрипта мы читаем: «Ci commencent les lays de Breteigne», «Здесь начинаются бретонские лэ»; концовка сборника гласит: «explicit les lays de Breteigne» (f° 79 c) (хотя, как резонно замечает Г. Парис, в их числе есть и такие, что не имеют ничего бретонского – например, лэ об Аристотеле)[26].

Даниэль Пуарьон различает три типа анонимых лэ. Одни из них – сказочные, их действие происходит в Бретани; в них встречаются сверхъестественные персонажи (например, феи в «Граала-

не», «Гингаморе» и «Желанном») или рыцари, пришедшие из потустороннего мира («Тидорель», «Тиолет», «Терновый куст»). Другие – дидактические, и Бретань здесь становится только декором («Рысь»); наконец, третьи – бурлескные («Развратник»)[27].

Р. Брюзеган даже говорит о бретонской «этикетке» шутливых лэ: «престиж, которым обладали лэ, способствовал тому, что к XIII веку авторы или исполнители, желающие обезопасить себя от плохих жонглеров и дурных сказителей, облагораживали свои рассказы, прилаживая к ним эту этикетку. По этой же причине в прологах шутливых лэ они продолжали ссылаться на бретонцев»[28].

В «Лэ о развратнике» речь идет о том, что самые прекрасные дамы и девицы бретонского происхождения собираются на праздник и рассказывают о славных подвигах и достойных деяниях рыцарей. Согласно существующему обычаю, из этих рассказов об авантюрах слагали лэ, чтобы увековечить приключения и, положив на музыку, исполнять в разных странах и государствах. Одна из восьми дам задается вопросом, ради чего рыцари совершают столь славные подвиги, участвуют в турнирах и сражениях, идут на безумства и безрассудные поступки, ухаживают за дамами, дарят им кольца, целуют и обнимают. Она находит причину такого поведения мужчин – п... и предлагает сочинить о ней новое лэ. Ее предложение встречает всеобщее одобрение.

Как мы уже отметили, ссылки на Бретань и бретонцев являются характерной чертой, визитной карточкой всех лэ Марии Французской, ровно как и многих анонимных лэ. Лэ о развратнике имеет очень сильную бретонскую «окраску»: кроме традиционных ссылок на бретонцев («Jadis a Saint Pantalion, / ce nos racontent li Breton», vv. 1–2), бретонцы, точнее бретонки, «цветки Бретани»[29], являются главными героинями данного лэ. Такое обозначение бретонок, надо думать, иронично подчеркивает их благородство.

Между «Развратником» и лэ Марии Французской много сходства. Второй стих «Развратника» («ce nos racontent li Breton») дословно повторяет последний стих «Ланваля». Пролог к «Развратнику» (vv. 1–36) является своего рода резюме пролога, который Мария Французская предпосылает «Эквитану» (vv. 1–8); ссылка на истинность повествования в «Развратнике»: «sachoiz ce est la veritez» (v. 30) перекликается с подобной ссылкой в «Жимолости»: «que la verité vus en cunt» (v. 3). К тому же, анонимный автор заявляет, что бретонцы играют мелодию этого лэ на виоле, арфе и роте: «savoient de note / en vïele, en harpe et enrote» (vv. 33–34). Это заявление очень близко к тому, что делает Мария в своем первом лэ, «Гижмаре»: «que hum fait en harpe et en rote; / bone en est a oïr la

note» (vv. 885–886). Обратим внимание, что анонимный автор сохраняет и рифму Марии Французской: «note–rote».

Что касается структуры «Лэ о развратнике», она сильно напоминает структуру «Жимолости». Действительно, оба текста рассказывают нам не само лэ, но процесс его создания: «coment fu fez, de quei e dunt» («как оно было создано, о чем и по какой причине», – как говорит в прологе к «Жимолости» Мария). Читатель, таким образом, участвует в самом процессе создания лэ его героями: Тристаном – в случае «Жимолости», бретонками – в случае «Развратника»; сам текст лэ, однако, и в первом, и во втором случае отсутствует, и оба лэ являются скорее историями создания лэ, если угодно, мета-лэ.

Что касается стиля и словаря «Лэ о развратнике», до девяностого стиха – то есть до момента появления истинного героя лэ – автор подражает возвышенному и благородному языку лэ Марии, как бы сказал М.М. Бахтин, стилизует *речь Другого*, используя весь специфический куртуазный словарь «Лэ», – слова и словосочетания «благороднейшие и прекраснейшие дамы», «возлюбленные и любимые», «благородные рыцари», «авантюры», «благородный», «куртуазный», «доблестный и честный», «чудесный», «обнимать», «целовать»[30] и т. д., не позволяя себе ничего лишнего, ничего обсценного. Тем не менее, в девяностом стихе появляется настоящий герой, ради которого на самом деле создаются все лэ («se par l'entente du con non» – «чтобы услышать о п..., не так ли»), и ирония автора становится очевидна. Автор повторяет это слово дважды на протяжении семи стихов, чтобы впоследствии заменить его на слово «развратник», которое оказывается эвфемизмом для слова п... .

Розанна Брюзеган, не цитируя М.М. Бахтина, анализирует это лэ, отсылая читателей к карнавальным переворачиваниям верха и низа, лица и изнанки: «мотив двойного названия лэ подчиняется карнавальному переворачиванию, которое заключается не в рассуждениях о материальном низе, сохраняющем значение и для куртуазной литературы, но в изображении *настоящего имени*»[31]. В «Лэ о развратнике», и в самом деле, есть снижение и осмеяние, которое может быть названо «карнавальным», – «возвышенный» сюжет и «благородный» герой здесь подвергаются явному снижению.

Мы действительно можем говорить о карнавальном моменте переворачивания в лэ, только перед нами скорее переворачивание сюжета и главного героя, переворачивание с иронически реверансом куртуазному языку и куртуазным героям лэ Марии и ее подражателям.

Начиная с сотого стиха, лэ возвращается к традиционно-изысканному стилю, но стиль этот тем не менее уже «испорчен» низким сюжетом. Таким образом, автор добивается эффекта, который схож с эффектом, производимым на читателей знаменитым стихотворением Виктора Гюго «Лунный свет»[32].

По всем этим причинам нам не кажется возможным говорить о бретонском «декоре», призванным облагородить «Развратника». Скорее, бретонский декор служит, как и другие детали, для создания пародии на жанр бретонского лэ, каким оно предстает в сборнике Марии.

Итак, бретонское лэ, основанное на «бретонском материале», становится настоящим предметом пародии. Случайно ли, что слово «лэ» появляется одиннадцать раз (двенадцать, вместе с заглавием) в довольно коротком тексте из ста двадцати двух стихов? Анонимный автор создает образ бретонского лэ таким, каким оно оформилось к концу XII в. и каким оно представлено в сборнике «Лэ» Марии Французской.

Анонимные лэ свидетельствуют о том, что «Лэ» Марии пользовались успехом в определенной среде: даже если число рукописей, сохранивших ее лэ, не столь многочисленно, анонимные произведения указывают, что «Лэ» Марии были известны читателям; сочинители анонимных лэ отвечали на некий читательский спрос. Вместе с тем анонимные лэ отражают и важнейшие процессы, характеризующие в это время французскую литературу в целом: кодификацию фольклорных по своему генезизу жанров, которые включаются в область литературы и получают устойчивые черты; сближение народной и ученой литературы, которое в XIII в. будет все более и более интенсивным.

Со временем, однако, жанр лэ начинает восприниматься как чрезмерно «возвышенный», «благородный» и, быть может, именно поэтому слишком сказочный, – так возникает потребность в снижающей и обновляющей жанр пародии. Однако к концу XIII в. жанр бретонского лэ практически перестает существовать, хотя его отголоски спорадически появляется в текстах позднего средневековья, например, в «Кентерберийских рассказах» Джеффри Чосера.

Примечания

[1] При анализе анонимных лэ мы будем использовать издание А. Миша, которое на сегодняшний день остается наиболее полным: Lais féériques des XIIe et XIIIe siècles. P., 1992.

[2] Ibid. P. 60. v. 731.

[3] Ibid. P. 60. V. 730.
[4] Ibid. P. 20. V. 5.
[5] Ibid. P. 108–110. V. 70–72.
[6] Ibid. P. 344. V. 1.
[7] Les lais de Marie de France. P., 1990. P. 248. V. 9.
[8] Lais féeriques des XIIe et XIIIe siècles. P. 294. V. 1–6.
[9] Ibid. P. 310. V. 285–286.
[10] Ibid. P. 296. V. 67.
[11] Ibid. P. 306. V. 214–216.
[12] Ibid. P. 178. V. 489–490.
[13] Ibid. P. 182. V. 24–35.
[14] Ibid. P. 182. V. 1–3.
[15] Ibid. P. 184. V. 36.
[16] *Paris G.* Lais inédit. De *Tyolet*, de *Guingamor*, de *Doon*, du *Lecheor* et de *Tydorel* // Romania. 1879. Vol. 8. P. 29–72.
[17] *Tyolet*, как указано в рубрике.
[18] Вместе с лондонским манускриптом H, хранящим все двенадцать лэ Марии и норвежским сборником с переводами лэ. См.: *Paris G.* Op. cit. P. 30.
[19] Отметим также, что в норвежском сборнике переводов лэ, «Стренглэйкар», текст этого лэ заканчивается после первого же стиха, листы с продолжением были вырваны. См.: *Paris G.* Op. cit. P. 32.
[20] Chevalerie et Grivoiserie. P., 2003. P. 230. V. 97. Ниже мы цитируем лэ по этому изданию.
[21] *Brusegan R.* Le lai du Lecheor et la tradition du lai plaisant // Miscellanea Mediaevalia, Mélanges offerts à Philippe Ménard: En 2 vols. P., 1998. Vol. I. P. 256.
[22] *Paris G.* Op. cit. P. 64.
[23] *Livingstone Ch.H.* Le jongleur Gautier Le Leu. Cambridge, 1951.
[24] *Ménard Ph.* Les lais de Marie de France, Contes d'amour et d'aventure du Moyen-Age. P., 1979. P. 77.
[25] Ibid. P. 256.
[26] *Paris G.* Op. cit. P. 30.
[27] Dictionnaire du Moyen Age. Littérature et philosophie. P., 1999. P. 518–519.
[28] *Brusegan R.* Op. cit. P. 259.
[29] «... de Bretaigne la flors». V. 57.
[30] «dames les plus nobles et les plus beles», «les amors et les drüeries», «nobles chevaleries», «aventure», «franches», «cortoises», «la proesce et la valors», «merveil», «acoler», «enbracier».
[31] *Brusegan R.* Op. cit. P. 257.
[32] Автор благодарит Доминика Буте за это замечание.

М.А. Козлова

ПОЭТИКА «ПОДРАЖАНИЯ ОБРАЗЦАМ» В ИСПАНСКОМ АНОНИМНОМ ДИАЛОГЕ XVI в.

В работе рассматривается проблема подражания (imitatio) как основного понятия литературной практики, в частности испанской литературы XVI в., и описывается механизм авторского подхода к теме на примере фрагмента анонимного гуманистического диалога. Данная проблематика лежит в русле интереса к компаративным исследованиям, принадлежа к одной из самых приоритетных на данный момент областей изучения литературы европейского Ренессанса.

Ключевые слова: компаративные исследования, компаративистика, подражание древним, подражание, imitatio, aemulatio, varia tractatio, гуманистический диалог, комическое.

Начиная со времен античности подражание было центральным понятием в литературной практике. Идея imitatio, сформулированная великими риторами и означавшая подражание художественным образцам, у писателей Возрождения воплощается в точную и конкретную формулу «подражание древним», являясь стимулом и первой отправной точкой творческой деятельности.

Творчество, построенное на подражании произведению-образцу, предполагает и «соперничество» с оригиналом. Именно этот, творческий, аспект становится предметом литературной рефлексии уже в первых средневековых латинских поэтиках (в частности, у Матвея Вандомского и Иоанна Гарландского[1]), об этом же в XVI в. пишет Луис Вивес в «Arte de hablar», призывая «состязаться» с образцом и стремиться превзойти оригинальный текст в красноречии[2]. Такие «соревновательные» виды подражания называются «varia tractatio» («различная обработка») и подразумевают «либо новое изложение старого сюжета, либо создание парафразы

© Козлова М.А., 2013

известного произведения». Новое, отличное от старого произведение может быть создано с помощью различных способов, среди них те или иные риторические фигуры, амплификация (перефразирование и пояснение), «искусственное» и «естественное» начала[3]. Применение этих способов может быть в различной степени продуманным и осознанным; Л.В. Евдокимова по этому поводу выдвигает предположение, что те авторы, которые больше притязали на литературный успех, чаще подчеркивали свое желание соперничать, заявляя в прологе программу «развлечения» читателя, объявляя о «сладостных» и «занимательных» историях[4].

Примечательно, что этот способ подражания характеризуется повышенным вниманием к тому, что в современной терминологии называется стилем, который, соответственно, улучшается, украшается, но сам по себе не подлежит подражанию[5]. Подлежит ему, например, «серьезность тона», расположение материала, а также сюжеты. Трактат Вивеса характеризует заимствование кусков произведений как подражание неумелое и недоброкачественное. При этом допустимо заимствовать сюжеты, argumentos. Высшей же степенью искусства подражания был бы такой выбор сюжетов, который по своей логике подражает выбору сюжета в произведении-образце.

Сюжеты, в отличие от стиля, таким образом принадлежат общему культурному фонду, который находится в общем пользовании авторов – создателей текстов. Эти сюжеты переходят из одного текста в другой, но при этом каждый текст – это новое произведение, поворачивающее сюжет в свою сторону и дающее ему новые смыслы и функции. Такое понимание литературного контекста древних эпох открывает совершенно другие перспективы изучения текстов. Этот подход совпадает с современным интересом к компаративным исследованиям, принадлежа к одной из самых приоритетных на данный момент областей изучения древней литературы[6]. В настоящей статье речь пойдет о произведении, представляющем особый интерес в свете указанной проблематики. «Кроталон» является примером текста, включающего в себя в разных вариациях сюжеты «общего фонда», а кроме того, демонстрирующего широкий спектр операций над этими сюжетами, что свидетельствует о разработке «состязательного» аспекта произведения.

«Кроталон»[7] датируется серединой XVI в. Анонимный автор скрывается под псевдонимом Кристофоро Гнофосо (Кристофоро Мудрый, или Знающий). Вначале исследователи приписывали текст известному испанскому гуманисту Кристобалю де Вильялону, затем эта гипотеза была опровергнута[8]. Тем не менее, несмот-

ря на анонимность, вокруг этого сочинения собирается множество имен: сам «Гнофосо» в прологе ссылается на таких авторов, как Лукиан, Эзоп, Катон, Боккаччо, Аристотель, Плутарх, Платон и даже Христос (фигурирующий здесь в качестве автора притч). Кроме названных имен, в тексте находят следы подражания Аретино, Ариосто и некоторым другим фигурам позднего европейского Средневековья и Возрождения. Как видно из этого краткого перечисления, природа «Кроталона» «сложносочиненная», ориентированная на множество источников и впитавшая в себя множество традиций. Текст напоминает арабскую обрамленную повесть: петух бедного сапожника Мисила обнаруживает дар речи и в течение девятнадцати ночей рассказывает хозяину повесть многочисленных своих жизней, демонстрируя истинность теории метемпсихоза (в одном из своих воплощений петух был самим Пифагором). Кроме того, необычный рассказчик наглядно доказывает Мисилу порочность людской природы и испорченность мира: ведь сапожник уверен, что хуже его доли на свете ничего нет. Ночь за ночью Мисил выслушивает повествования петуха, который, помимо Пифагора, успел побывать Сарданапалом, монахом, монахиней, лягушкой, фальшивым пророком, ослом, блудницей, придворным рыцарем, Клеопатрой и свиньей. В последней главе Мисил вынужден вести диалог не с привычным собеседником, а с соседом Демофоном, и тема разговора уже другая: оказывается, петуха украли и сварили из него обед.

Авторский пролог задает типично гуманистическую тему дидактического содержания под развлекательной формой, однозначно определяя свой текст как новый: по его словам, он не переводит ничего ни буквально, ни по смыслу, а подражает исключительно «стилю» (estilo). Трактовка этого понятия Гнофосо отличается от той, которой пользуется Хуан Вивес и которая приведена нами выше. Автор «Кроталона» подразумевает под «стилем» конкретное сочетание docere и delectare, содержательного смысла текста как высказывания и выбранного для этого смысла собственно литературной «одежды», т. е. сюжета (для обозначения последней идеи Гнофосо прибегает к глаголу «fingir», «притворяться, изображать»). Такое понимание подражания близко описанному ранее varia tractatio, с той разницей, что здесь появляется внесюжетная компонента в виде наставления, docere. Мы вправе предположить, что автор «Кроталона» разрабатывает традиционный вид подражания, используя в качестве свободного ресурса риторические приемы, амплификацию и другие методы, отвечающие за «занимательность» текста.

В настоящей статье будет рассмотрен заключительный эпизод восьмой главы произведения, повествующий о войне мышей и лягушек. Текстом-образцом в данном случае является «Батрахомиомахия»[9]. Редкое определение пародии обходится без ссылки на этот пример древней пародии, стоящий в одном ряду с «Гигантомахией» Гегемона, пьесами Аристофана и анонимной римской поэмой «Завещание поросенка». Сама по себе «Батрахомиомахия» тоже вступает в определенные отношения со своим гипотекстом – эпическими поэмами типа гомеровских. Эти отношения имеют своими «узлами» героев (и их имена), богов и отдельные элементы сюжета (боевые эпизоды). Характеризуется и тип этих отношений: обычно используется слово «бурлеск» как обозначение «высокой» манеры изложения несоответствующих ей событий. Поэма написана гекзаметром с использованием «гомеровской лексики». Персонажи поэмы – мыши, лягушки (замена воюющих человеческих племен; сниженный ряд) и боги (действительные боги Олимпа). Сюжетный каркас вполне совпадает по составу с «ассортиментом» сюжетных элементов гомеровских поэм. Перед нами «скелет» «Батрахомиомахии»: воззвание к музам – встреча двух царей – похвальба – приглашение – смерть – весть о смерти – собрание и решение о войне – посланник с объявлением войны – вооружение – эпизод с богами – битва – вмешательство богов и окончание битвы.

Что касается «Кроталона», то в традиционном уведомлении к главе автор объявляет, что, изображая в конце песни битву мышей и лягушек, собирается подражать Гомеру. Посмотрим, как устроено это подражание и на чем оно основывается – на сюжете «Батрахомиомахии» или на чем-либо большем. Немного о содержании самой восьмой главы. Разбудив Мисила, петух продолжает рассказ о своей монашеской жизни в теле женщины. Будучи монашкой, петух не отличался благонравной и добродетельной жизнью: тщеславие заставляло его то менять собственное имя, то выводить свое происхождение от готов, то искать родства со всеми без исключения именитыми семьями Испании. В рассказе петуха, ведущегося с внешней, отстраненной точки зрения, постоянно фигурирует мотив глупости и сумасбродства, желания пойти против природного естества и существующих данностей (то же изменение имени и фамилии), а также противостояния природе вообще (монахини описываются как «лишний», безумный род людей, специально отделенный от всех остальных ради общей безопасности). Появляется в повествовании о монашке и война: на этот раз это война между орденами баптисток и евангелисток, соревнующихся в «усердности» служения Господу. Монашеская жизнь петуха заканчивается

смертью от болезни, и после этого он рождается заново лягушкой с Генисаретского озера в Палестине.

Помимо смены «декораций» Гнофосо осуществляет значительную модификацию самого сюжета.

8-я глава «Кроталона»	**«Батрахомиомахия»**
–	Воззвание к музам
Просьба мышей	Встреча двух царей
	«Похвальбы» героев
	Приглашение в гости
	Раскаяние мышиного царевича
Жестокая шутка лягушек	Появление гидры и смерть мышиного царевича
Судебное разбирательство в племени лягушек	Рассказ мыши-очевидца
Отступление о пороках системы (Мисил)	
Публичная казнь	
Совет мышей	Собрание и речь царя
Объявление сбора на войну	Военный клич
Покушения на лягушек и слухи о войне	Объявление войны посланником
Состав войск мышей и трусость лягушек	Вооружение
Отступление о природной простоте (Мисил)	
Советы рыб-усачей	
Подготовка и описание войска лягушек	
–	Разговор богов
Битва (начало), смерть рассказчика	Битва
–	Помощь Зевса (крабы) и победа лягушек

Из этой сюжетно-морфологической схемы сразу видно соотношение нарративных элементов, а также их присутствие или отсутствие в тексте «Кроталона» или «Батрахомиомахии». Как видно,

сцены, связанные с параллельным (травестийным) планом Олимпа, не нашли соответствия в варианте Гнофосо: нет ни разговора Зевса с другими богами перед битвой, ни финала deus ex machina. Также «утрачено» обращение к музам – наряду с «божественной» линией один из важнейших (и поэтому пародируемых в «Батрахомиомахии») элементов гомеровского эпоса. Из остальных слагаемых сюжета, Гнофосо сохраняет только самое ядро: ссору лягушек и мышей из-за смерти сына мышиного предводителя в озере, т. е. владениях лягушек.

Начальный блок греческой пародии, включавший в себя встречу царей (царя и царевича), похвальбу и приглашение, в «Кроталоне» сокращается и видоизменяется. Мотивом, толкнувшим мышей вступить на чужую территорию, стало желание посетить родственников на другом берегу, куда идти было долго и опасно. На просьбу мышей помочь им лягушки согласились, задумав над ними подшутить. Шутка оказалась жестокой: «то ли из раздражения, то ли по дурному внушению» лягушки, взяв на спины мышей и привязав их хвосты к своим лапам, нырнули на дно, где их бывшие друзья и соседи нашли верную смерть. По сравнению со случайной, но от этого не менее трагической смертью мышиного царевича в «Батрахомиомахии» подобное истребление мышей, да еще и преднамеренное, выглядит странно. Выходка подданных лягушиного королевства становится известной самому королю, и, «чтобы умиротворить мышей», срочно затевается суд над виновными. Суд в стране лягушек оказывается не лучше судов в Испании XVI века: «...и несмотря на то, что всех найти не смогли, в конце концов были взяты некоторые из виновных... и были приговорены к смерти. Но надобно также сказать, что несколько из плененных лягушек оказались отпрысками высокопоставленных лиц, и посему были тайно отпущены и усланы из местности, а сделано то было, потому что подкупили судей и особенно законников, которые, говорят, в своей руке держат все нити. И так некоторые спаслись от наказания»[10]. Это описание судопроизводства в лягушачьем государстве моментально провоцирует реакцию Мисила, «узнавшего» в рассказе петуха современную ему реальность: «И вправду большая ошибка та, что допускают в наши дни в таком важном и многоприбыльном деле, как дело закона: что при нужде в верных и твердых людях, которые могли бы обеспечить всем мир и спокойствие, принимают и терпят людей дурных, низкого происхождения и привычек, способных за малую мзду вывернуть наизнанку закон и справедливость, каковые обязаны хранить...». Так логика модификации исходного текста-модели постепенно становится ясна: нововведенные эпизоды позволяют,

во-первых, связать суть рассказа с современной автору действительностью, а во-вторых, включить морально-наставительные вставки (по большей части озвученные Мисилом).

За сценой публичной акции наказания следует совет в стане мышей. По сути, он повторяет с некоторыми вариациями мышиное собрание в «Батрахомиомахии», меняя только оттенок мотивировки: не месть в чистом виде, а месть по неудовлетворению. Объявление войны адаптировано к реальности позднего средневековья как описание войны в целом. Топосы гомеровского эпоса – вооружение «по регламенту», описание боя, состоящее из маленьких «индивидуальных» схваток, заканчивающихся смертью одного из воинов, – все это трансформируется под влиянием нового реального окружения. После описания войска мышей (по канонам XVI в.: обязательное перечисление имен и титулов военачальников, количества солдат под их началом) петух-рассказчик переходит к тому, что творилось в стане лягушек: враг в панике – страшнее всего для лягушек было то, что по сравнению с мышами, зубами их и когтями, они не были вооружены ничем. Такая «асимметрия» идет вразрез с версией «Батрахомиомахии», где и мыши, и лягушки в свой черед вооружаются для боя всем необходимым. Но и этому есть «объяснение». Выслушав рассказ о страхах и заботах лягушек, Мисил высказывает свою точку зрения на этот счет: «Петух: ...и каждому зверю в его естестве дала [природа] оружие, а лягушку, создав ее самой безыскусной и жалкой, оставила безо всяких средств, с которыми она могла бы обороняться от того, кто ее задумал обидеть». «Мисил: А мне сдается, петух, что природа все это устроила очень разумно: захотев создать лягушку животным безыскусным и безвредным, она оградила ее от врагов, которые могли бы ей навредить; а если однажды случается так, что покушается на нее какой-нибудь зверь, то есть у лягушки природный дар плавать и прыгать, чтобы спастись. Так какую же вину несет природа, если вы сами губите ту простоту и безыскусность, с которой она вас создала?» Итак, перед нами логическая последовательность, ведущая к тезису «нарушение природного состояния»: лягушки, созданные, чтобы не иметь врагов, провоцируют их появление и оказываются в беспомощной ситуации, противоречащей их природному назначению. Эти смысловые узлы, накладываясь на эпически ориентированную схему «Батрахомиомахии», «закрывают собой» прежние элементы, которые теперь оказываются функционально не важны. По той же причине оказывается лишней и сама битва[11] (петух описывает лишь самое начало – потом он погибает в схватке), и совсем уж «рудиментарное» вмешательство богов.

Любопытен комментарий Мисила после того, как петух заканчивает рассказ «в подражание Гомеру» о своей лягушиной жизни: «Но более всего после рассказа твоего, петух, ужасаюсь я, когда думаю о том, сколь опасный зверь женщина: столь кичливый, столь тщеславный и суетливый, столь жадный до почестей, власти и преклонения, в действительности же созданный и предназначенный Господом Богом для простоты и покорности. До чего же сходны и сколь мало один лучше другого лягушка и этот зверь!» Вспомним начало главы и жизнь монахинь, все время пытающихся выйти из положенного им места в мире. Монашеское прошлое не покидает петуха и тогда, когда он становится лягушкой: привыкшая говорить без умолку, она «поет» не переставая, мир и спокойствие вокруг нее, проведшей всю прошлую жизнь в «боях» с евангелистками, кажется в новинку, но она свыкается – до тех пор, пока ее боевые таланты не пригождаются в войне с мышами (на поле битвы она вступает важным военачальником). И последовательным итогом всей истории о войне двух звериных племен становится мораль о суетном и порочном поведении женщины, что против воли самой природы пытается выйти за рамки, раз и навсегда ей назначенные.

Подведем итоги. Константой, переходящей из модели в текст Гнофосо, является даже не сюжет, а его достаточно рудиментарный «остов», сам факт войны между животными племенами. Варьируемый же «свободный ресурс» отнюдь не сводится к риторическим украшениям или апмлификациям: изменения совсем другого типа происходят как на внешне формальном уровне, так и на уровне смысла. Кроме «остова» заимствуются те элементы, которые могут быть функционально «перенаполнены» (например, сцена вооружения лягушек), а смысловая направленность нового структурного образования становится иллюстративной – как в exempla (цель – продемонстрировать порочность женской натуры). Однако же этот «пример» отличается от тех, что могли прозвучать в проповедях: он берет за основу заведомо комический текст. В восьмой главе «Кроталона» комический эпос «Батрахомиомахия» формально становится exemplum, моральным примером, т. е. фактически повторяет ту же «формулу»: серьезно о смешном. «Батрахомиомахия» рассказывает о лягушках и мышах в эпическом духе, а петух преподносит в виде моральной притчи видоизмененный комический эпос.

Вот каким образом понимается автором произведения «стиль» и, соответственно, подражание «стилю». В отличие от varia tractatio, где был бы заимствован и риторически перефразирован сюжет «гомеровской» поэмы, здесь имитируется отношения между материалом и формальными признаками, можно сказать, «формула смеха»:

серьезное использование комического – комично. Подобный, исключительно авторский, способ imitatio значительно отстоит как от понятия «парафразы»[12], так и от множественных определений, собираемых в один ряд некоторыми исследователями[13].

Однако, кроме прочего, важен также и контекст введения в диалог квазисерьезного нравоучения, так как оно появляется неспроста. «Послание», заключенное в exemplum, – продемонстрировать порочность и испорченность женской природы, – обозначена еще в обыкновенной для «Кроталона» «аннотации» к главе[14]. Для чего же понадобилось рассказчику перелагать древний сюжет после целой «песни» о порочной жизни монашек? По-видимому, для того, чтобы появился недостающий для завершения главы элемент – нужная петуху реакция Мисила: «Но более всего после рассказа твоего, петух, ужасаюсь я, когда думаю о том, сколь опасный зверь женщина: столь кичливый, столь тщеславный и суетливый, столь жадный до почестей, власти и преклонения...». Мисил признает тезис о порочности женского пола и озвучивает свои чувства (потрясение и ужас), вызванные рассказом петуха, отдавая должное способности последнего эти чувства вызывать – но только после превращения традиционного комического текста в образец серьезной проповеди. Вот и еще один комический эффект – возникший исключительно благодаря контексту диалога, т. е. ситуации рассказывания. Автор «Кроталона», как и авторы ренессансной литературы, ориентирует читателя на живое, звучащее слово, неоконченное в момент настоящего.

Примечания

[1] Подробнее см.: *Евдокимова Л.В.* Перевод и подражание: литературная теория и практика (вступительные замечания) // Перевод и подражание в литературах Средних веков и Возрождения. М., 2002. С. 3–11.

[2] Подробней об этом см.: *Ершова И.В.* «Перевод древних» в художественной практике и теоретической мысли Испании XVI века (на материале переложений «Искусства поэзии» Горация) // Перевод и подражание в литературах Средних веков и Возрождения. С. 269–311.

[3] *Евдокимова Л.В.* Указ. соч. С. 4.

[4] Там же. С. 6.

[5] Весь данный параграф дается со ссылкой на трактат Хуана Вивеса: *Vives J.L.* El arte retórica. De ratione dicendi (edición bilingüe). Rubí (Barcelona), 1998.

[6] См., например: Перевод и подражание в литературах Средних веков и Возрождения; *Calvo Rigual C.* Sobre la recepción de Aretino en España a través de sus traducciones // Quaderns d'Italià. 2001. № 6; *Pineda V.* La imita-

ción como arte literario en el siglo XVI español: con una edición y traducción del diálogo “De imitatione” de Sebastián Fox Morcillo. Sevilla, 1994.

[7] El Crotalón [Электронный ресурс] // Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/24648397213915617422202/index.htm (дата обращения: 31.05.2013).

[8] См.: *Bataillon M.* Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI. México, 1966; *Vián Herrero A.* El ritual satírico en “El Crotalón”: el planto y la fiesta // Cuadernos hispanoamericanos. 1987. № 448. P. 55–72.

[9] Автор «Кроталона» называет в качестве ее автора Гомера. Такая атрибуция привычна для средневековой и ренессансной литературы.

[10] Цитаты из «Кроталона» даются в авторском переводе – *М. К.*

[11] Лягушки все же нашли способ сравняться в вооружении с мышами – благодаря советам мудрых рыб-усачей, помощью которых они (за неимением Зевсовых крабов) потом и заручились.

[12] *Пискунова С.И.* Указ. соч. С. 97.

[13] *Vián Herrero A.* La “Batracomiomaquia” y “El Crotalón”: de la épica burlesca a la parodia de la historiografía. Alicante, 2006. P. 151.

[14] “En el octavo canto que se sigue el auctor se finge haber sido monja, por notarles algunos intereses que en daño de sus conçiençias tienen” [Песнь VIII].

М.Б. Смирнова

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ О ЯЗЫКЕ И ПРЕДМЕТЕ ПОЭЗИИ В СПОРЕ О «ТЕМНЫХ» ПОЭМАХ ЛУИСА ДЕ ГОНГОРЫ

В статье исследуется центральная категория литературного спора о «темной» поэзии Луиса де Гонгоры – «oscuridad» в контексте классицистической и барочной поэтики. Особое внимание уделяется самому языку этой полемики и основным направлениям критики поэтического языка Гонгоры, что позволяет сделать вывод о том, что подлинный акцент спора лежит не в формально-языковой сфере (verba), но в области определения самого предмета (res) поэзии.

Ключевые слова: поэтический язык, предмет поэзии, троп, петраркизм, культеранизм, классицистическая поэтика, Луис де Гонгора.

Мысль о том, что поэзия говорит на особом – трудном, темном и не доступном невозделанному уму языком во времена Луиса де Гонгоры вряд ли могла стать предметом дискуссии. Давно миновала эпоха «шатких мнений»[1], когда Петрарке и Боккаччо в обстановке острого спора приходилось доказывать самостоятельный, не маргинальный статус поэзии, которая подобна «облачному небу» и «тем сладостнее, чем шаг за шагом увлекательнее становится с трудом отыскиваемая истина»[2]. Более того, сама эта специфическая манера высказывания оказалась чуть ли не главным конституирующим признаком, отделяющим поэзию от других наук – философии, истории и риторики.

В Испании такое общее представление о поэтическом языке как о языке «чуждом» по отношению к повседневному с теми или иными акцентами прослеживается на протяжении всего XVI в., ставшего временем интенсивной поэтической и лингвистической рефлексии (Хуан де Энсина, Хуан де Вальдес, Хуан Луис Вивес, Хуан Боскан, Кристобаль де Кастильехо, Гонсало Арготе де Молина, Мигель Санчес де Лима, Дьего Гарсия Ренхифо, Алонсо Лопес Пинсьяно).

© Смирнова М.Б., 2013

Темнота поэтической речи органично интегрировалась в ренессансную поэтическую норму, с одной стороны, выступая как необходимый декорум, который, выполнял роль сладкой пилюли, помогающей усвоить горькое лекарство истины (восходящая к Горацию формула «docere et delectare»[3]), а с другой – гарантируя высокий, элитарный статус поэзии, защищая ее от профанов и профанации. Так, Кастильоне, который благодаря популярнейшему переводу (1534 г.), выполненному первопроходцем петраркизма – Хуаном Босканом, был интегрирован в испанскую эстетическую теорию, допускает и даже приветствует темноту в поэзии. В испанской версии сказано:

> Однако если в сочинении написанные слова заключают в себе *небольшую* трудность (una poca dificultad), или лучше сказать *некоторую* сложную и таинственную игру ума (agudeza), и потому отличаются от тех, что используются в повседневной речи, то они несомненно придают написанному больше веса, а того, кто их читает, заставят не только быть внимательнее, но и лучше вникнуть в смысл и с большим восторгом насладиться как изобретательностью, так и ученостью автора; заставив свой рассудок *немного* (здесь и выше в цитате курсив наш. – *М. С.*) потрудиться, он [читатель] получит то удовольствие, которое таит в себе постижение вещей трудных. Если же невежество читающего таково, что не он не в состоянии совладать с трудностью, так в том его собственная вина, а не автора[4].

В столь же умеренных пропорциях темноту признает и собственно испанская классицистическая эстетика. Пинсьяно, рассуждая об использовании сложных синтаксических конструкций, пишет:

> <...> пусть они будут *несколько* (курсив наш. – *М. С.*) темными (un poco escuras) для черни и ясными для людей ученых, ведь из подобной темноты рождается величие, а из подобной ясности – приятность речения[5].

Наиболее явно эстетическая почва для «темной», или «трудной», поэзии готовилась в русле культистских тенденций, обозначившихся в испанской поэзии еще в 30-е годы XVI в., когда состоялся имевший далеко идущие последствия «петраркистский эксперимент» Хуана Боскана и Гарсиласо де ла Веги. Именно такой итог петраркистской языковой реформы фиксирует один из защитников Гонгоры, Альманса-и-Мендоса, опровергая наиболее частое из предъявляемых Гонгоре обвинений в наводнении кастильской речи затемняющими смысл чужестранными словами:

> Еще около столетия назад наш язык располагал вполовину меньшим запасом слов по сравнению с тем, которым мы пользуемся сегодня, а тогдашние люди вполне им довольствовались, и всякий, кто вводил новые слова, подвергался тем же нападкам, что и сеньор Дон Луис сегодня. Давайте обратим очи вспять и посмотрим на божественного Гарсиласо <...> ведь если слова, которые в его времена казались новыми, теперь приняты и усвоены нашей речью, то в ближайшие десять лет такая же судьба ждет и те слова, что кажутся новыми сегодня[6].

Уже комментаторы Гарсиласо – Бросенсе, но в особенности Фернандо де Эррера, – который ставил задачу не только канонизировать первого испанского петраркиста, но и создать всеобъемлющую историю и теорию поэзии, зафиксировали пропасть между «чернью» и ученой поэтической элитой (cultos), каковой пропастью было не что иное, как слово. Эту линию продолжил Луис Альфонсо де Карбальо, автор трактата «Лебедь Аполлона, о совершенстве и достоинстве и обо всем, что относится к поэтическому и версификационному искусству» (1602), а затем и Луис Карильо-и-Сотомайор в опубликованной за два года до появления рукописи «Одиночеств» «Книге об ученой поэзии, или Стрелы муз, разящие невежд, изгнанных из их божественного пристанища» («Libro de la Erudición Poética o lanzas de las Musas contra los indoctos desterrados del amparo de su deidad», 1611). Последнее столь красноречиво названное сочинение было фактически манифестом герметической поэзии и открыто противопоставляло культеранистскую касту, или даже «секту», «плебеям», невеждам, профанам, «варварам», словом – черни, которой отказано в праве судить поэта[7].

Таким образом, появление в мадридских литературных кругах, а затем и при дворе списков поэмы «Полифем и Галатея» и первой части «Одиночеств»[8] Луиса де Гонгоры отнюдь не должно было стать громом среди ясного неба. Между тем реакция была столь острой и невоздержанной, что складывается впечатление, будто кордовский затворник, посягнув на общенациональное признание своей «новой поэзии», совершил преступление не только против кастильского языка и духа, но и против поэзии вообще.

Шокированные и то ли не успевшие, то ли не сумевшие взять себя в руки оппоненты новой поэзии (впрочем, и по прошествии лет у них это плохо получалось) обрушили на ее творца град отборной ругани[9]. В общем хоре, который со временем приумножился, смешались голоса теоретиков (Франсиско Каскалес, Хуан де Хауреги) и практиков (Франсиско де Кеведо, Лопе де Вега) от литературы, которые в равной мере не стесняли себя в выражениях. Так,

Кеведо выставляет Гонгору в виде мифологического чудовища или животного («пес талантов земли Кастильской», «едва ли человек»[10], циклоп, гарпия, антипод и т. д.), пишет о том, что голос его лиры «звучит как сопли и кашель» («suena a moco y tos»[11]), обвиняет в сумасшествии, уподобляет его стихи рвотному средству, что продают в аптеках[12]. Хауреги (эмоционально уже само название его сочинения «Лекарство против поэтической чумы “Одиночеств”, предписанное их автору, дабы защитить его от него самого») сравнивает поэзию Гонгоры с раковой опухолью. Самые разные авторы обвиняют его в поэтическом сектанстве («новоявленная секта слепой, загадочной и запутанной поэзии»[13] – Каскалес), в отсутствии не только литературного, но и самого что ни на есть настоящего правоверия. Гонгору называют еретиком, безбожником, «недохристианином»[14], иудеем (например: «К чему ты прибегаешь к греческому, / коль сам являешься еврейским раввином <...>?»[15]). По остроумному, правда документально не подтвержденному предположению одного исследователя, само прилагательное «culterano» – «культеранисткий» (который использовался почти как полный синоним «gongorino»), возникающее в 20-е годы XVII в., имплицитно содержало религиозные аллюзии и иронически обыгрывало слово «luterano» (лютеранский)[16]. Еще более категоричны указания на связь гонгоровской поэзии с инфернальными силами («О, дьявольская поэма!»[17] – восклицает Каскалес и предлагает изгнать из нее темноту, как «адскую фурию»[18]). Франсиско Каскалес, в частности, отмечая смену поэтической стратегии Гонгоры, и в самом деле произошедшую в 1609–1610 гг. («Ода на взятие Лараче»), произнес сакраментальную формулу «князь света стал князем тьмы» (эти дефиниции в дальнейшем лягут в основу концепции «двух поэтов» – «ясного» и «темного»[19]).

Если оставить в стороне другие не менее важные аспекты полемики (например, разрушение жанровых границ, сочетание высокого и низкого стилей), темнота эта проявляется, как минимум, трояко:

– в лексике (употребление иностранных и редких слов, уродование (букв.: выкручивание) слов и извращение их значений),

– в синтаксисе (засилие «туманных и непролазных»[20] периодов, гипербатонов, т. е. насилие над порядком слов) и

– в тропах (злоупотребление фигурами речи, нагромождение метафор, их болезненное распухание и разрастании – «metáforas de las metáforas»; чрезмерность гипербол, не объяснимые с точки зрения логики сравнения и т. д.).

Сам гипертрофированный характер инвектив, направленных против Гонгоры, указывает, что его оппоненты столкнулись «темнотой» иного типа, которая не просто отличается от дозволенной своей чрезмерностью, то есть количественными характеристиками, но словно приобретает новое качество. И это новое качество делает ее опасной, потому что она перестает отвечать двум своим главным предназначениям: оберегать от черни тайные, скрытые, благородные истины, доступные лишь образованному уму (оппозиция vulgo–docto) и служить полезной усладой (enseñar deleitando).

Что касается первого, то «новая поэзия» лишает возделанный, окультуренный, образованный ум всякого преимущества перед невежественным, непосвященным читателем. «Ваша милость, – пишет в общем дружески настроенный Педро де Валенсия, – бежит ясности и впадает в такую темноту стиля, что отвращает от чтения не только невежественную чернь, но тех, кого полагают наиобразованнейшими людьми»[21]. Более категоричен Франсиско де Кеведо, полагающий, что в итоге поэзия Гонгоры вообще не имеет читателя: «versos que no hay quien los lea»[22].

Но куда страшнее и губительнее второе следствие, ибо из области словесного выражения темнота, подобно страшной болезни, распространяется на сам предмет поэзии и уничтожает его. В целом оставаясь в рамках классической поэтики, Хауреги в «Поэтическом трактате» проводит различие между темнотой слов и понятий: «Итак, мы встречаемся с двумя абсолютно разными типами темноты: один коренится в словах, их расположении и сочетании, то есть исключительно в стиле речи; другой – в суждениях, иначе говоря, в самом предмете и сюжете поэзии, в ее концептах и мыслях»[23]. За вторую поэт не может нести ответственности, поскольку она порождается сложностью самого предмета и потому является свойством не текста, но читательского ума, не достаточно «ученого», чтобы его понять. Текст ясен или темен в зависимости от ясности или темноты воспринимающего разума; как сформулировал один из исследователей, «темноты нет, есть слепцы»[24].

Сколь ни сложен предмет поэзии, он должен быть в конечном итоге доступен: «<...> ни ясность, ни доступность как таковые отнюдь не являются свойствами высокой поэзии. <...> Я лишь настаиваю на том, что великая поэзия должна быть умопостигаемой, чтобы открывать слушателю то, о чем она говорит и рассуждает»[25]. Именно этот самый предмет пытаются отыскать в поэзии Гонгоры его критики, а не найдя, заявляют, что поэзия исчезла: «Сказать, что они (поэмы Гонгоры. – *М. С.*) темны, недостаточно: их язык не заслуживает даже имени темноты, *это само ничто* (курсив наш. –

М. С.)»[26]. Хауреги вторит Каскалес: «О дьявольская поэма! Чего же хочет наш поэт? Я отвечу. Разрушить поэзию»[27].

Что же понимают оппоненты гонгоровских новаций под предметом поэзии? Достаточно нескольких цитат.

Так, Хауреги недоумевает, «какого дьявола называть поэму “Одиночества”», если в ней действуют «целые легионы горянок и пастухов», да ко всему прочему «вся эта толпа топает, резвится, поет и пляшет до упаду»[28]? Или к чему все эти бесцельные блуждания какого-то непонятно откуда взявшегося юноши? Зачем говорить, что действие происходит весной и сразу же рисовать картину ночи так, что можно заключить, будто стоит зима, а затем описывать следующий день, напоминающий разгар лета?

> Добро бы еще речь шла о тонких наблюдениях и глубоких мыслях и ими порождалась темнота, но ведь вся эта путаница и сложность происходят из пустых рассуждений о каких-то курах и петухах, хлебе и яблоках и прочей подобной чуши...[29]

Франсиско Фернандес де Кордова уличает Гонгору в фактических ошибках: у него появляются «корабли из бука», в то время как если бук и используется в кораблестроении, то идет только на весла.

> <...> Чтобы окончательно в этом удостовериться, я вместе с Франсиско де Гальвесом обратился к трудам Феофраста о растениях, а также к Плинию, но ни у того, ни у этого, ни у кого другого, включая поэтов, я не нашел, чтобы бук использовался в кораблестроительстве[30].

В первом случае суть упрека в том, что несогласованность и несуразность излагаемой «материи» не оправдана никакой «тонкой мыслью», не содержит трансцендентного философского сообщения, во втором – в том, что поэт вольно обращается с исторической правдой. Авторы обоих высказываний хотят, чтобы сквозь поэтический покров текста, пусть сумеречный и трудный, просвечивала правда жизни, некое логически обоснованное и рационально постижимое послание, полезный урок, или, если вернуться к образу Петрарки, чтобы из-за облаков воссияла истина.

Это значит, что в ходе полемики о Гонгоре теоретическая мысль продолжает располагать поэзию в ряду других наук – философии, истории, риторики, объединенных общим предметом и общем знанием. Очевидно, для того, чтобы понять революционные новации кордовского поэта, понадобилось бы произвести не менее револю-

ционные перемены в самой теории. При жизни Гонгоры этого не произошло даже в апологиях самых яростных его защитников, что, впрочем, является темой для отдельного разговора.

Примечания

[1] *Петрарка Ф.* Слово, читанное знаменитым поэтом Франциском Петраркой в Риме на Капитолии во время его венчания лавровым венцом // Петрарка Ф. Эстетические фрагменты. М.: Искусство, 1982. С. 44.

[2] Там же. С. 44–45.

[3] О возрастающей к концу XVI в. роли и переводах «Искусства поэзии» в Испании см., в частности: *Ершова И.В.* «Перевод древних» в художественной практике и теоретической мысли Испании XVI века (на материале переложений «Искусства поэзии» Горация // Перевод и подражание в литературах Средних веков и Возрождения. М., 2002. С. 269–311.

[4] Цит. по: *Castiglione B. de.* El Cortesano / Trad. J. Boscán. México: Univ. Nacional Autónoma de México, 1997. P. 82.

[5] *López Pinciano A.* Philosofía Antigua Poética. Madrid: C.S.I.C., 1973. T. 2. P. 214.

[6] См.: *Almansa y Mendoza A. de.* Advertencias para la inteligencia de las *Soledades* de don Luis de Gógora // La batalla en torno a Góngora. Selección de textos / Ed. A. Martínez Arancón. Barcelona, 1978. P. 33.

[7] См.: *Carrillo y Sotomayor L.* Libro de erudición poética // Biblioteca Antológica. URL: http://www.biblioteca-antologica.org/wp-content/uploads/2009/09/CARRILLO-DE-SOTOMAYOR-Libro-de-la-erudici%C3%B3n-po%C3%A9tica-YA.pdf (дата обращения: 10.09.2012).

[8] О особом статусе поэтического манускрипта и способах распространении поэтических текстов во времена Гонгоры см., например: *Sánchez Mariana M.* Los manuscritos poéticos del Siglo de Oro // Edad de Oro. 1987. Vol. 6. P. 201–213; *Rivers E.L.* La poesía culta y sus lectores // Ibid. 1993. Vol. 12. P. 267–280.

[9] В настоящей статье мы обратимся лишь прижизненной полемике вокруг Гонгоры.

[10] Ср. в оригинале: «perro de los ingenios de Castilla», «apenas hombre» (*Quevedo F. de.* Poesía original completa. Barcelona: Planeta, 1983. P. 1171).

[11] Ibid. P. 1177.

[12] Ср.: «Son tan sucias de mirar / las coplas que dais por ricas, / que les dan en las boticas / para hacer vomitar» (Ibid. P. 1163).

[13] Ср. в оригинале: «nueva secta de poesía ciega, enigmática y confusa» (*Cascales F.* Cartas philológicas. Madrid, 1779. P. 79).

[14] Ср. в оригинале: «poco cristiano» (*Quevedo F. de.* Op. cit. P. 1174).

[15] Ср. в оригинале: «¿Por qué censuras tú la lengua griega / siendo sólo rabí de la judía <...>?» (Ibid. 1171).

[16] См.: *Collard A.* Nueva Poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española. Madrid: Castalia, 1967. P. 15.

[17] *Cascales F.* Op. cit. P. 108.
[18] Ibid. P. 88.
[19] Об эстетических, биографических и психологических аспектах «духовного перелома» Гонгоры см., в частности: *Orozco Díaz E.* En torno a las “Soledades” de Gógora. Granada, 1969. P. 25–49. Дамасо Алонсо опровергает противопоставление двух периодов в творчестве Гонгоры (см.: *Alonso D.* La lengua poética de Góngora. Madrid: CSIC, 1961).
[20] *Jáuregui J. de.* Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades // La batalla en torno a Góngora. P. 184.
[21] *Valencia P. de.* Carta a don Luís de Góngora en censura de sus poesías // Ibid. P. 17.
[22] *Quevedo F. de.* Sátiras políticas y literarias. Madrid: EME, 1971. P. 124.
[23] *Jáuregui J. de.* Discurso Poético. Madrid, 1978. P. 136.
[24] *Domínguez Caparrós J.* Razones para la oscuridad poética // Revista de Literatura. 1992. T. 54. № 108. P. 558.
[25] *Jáuregui J. de.* Discurso Poético. P. 125, 127.
[26] Ibid. P. 134.
[27] *Cascales F.* Op. cit. P. 108.
[28] *Jáuregui J. de.* Antídoto... P. 52–53.
[29] Ibid. P. 59.
[30] См.: *Fernández de Córdoba F.* Parecer de Don Franco de Córdoba acerca de las Soledades a instancia de su Autor // La batalla en torno a Góngora. P. 23.

Т.Ю. Никишина

МОТИВ БОЛТОВНИ И МОТИВ МОЛЧАНИЯ В МАЛОЙ ПРОЗЕ 40–60-х ГОДОВ XX в. (ЛУИ-РЕНЕ ДЕФОРЕ, МОРИС БЛАНШО)

В статье рассматриваются мотивы болтовни и молчания в произведениях французских писателей XX в. Луи-Рене Дефоре и Мориса Бланшо. Эти мотивы исследуются на фабульном и концептуальном уровнях.

Ключевые слова: Дефоре, Бланшо, молчание, болтун, récit.

Литература всегда только и делала, что занималась болтовней, или, сказать точнее, болтала, чтобы ничего не делать. Речь болтуна сходна с речью писателя, искушаемого «пустыми словами», так как болтовня раскрывает саму суть деятельности и первого, и последнего. «Плести нечто без начала и конца, – говорит Бланшо, – облекать слова в топтание на месте, которым, похоже, и является наша речь, – разве это не дело болтуна, разве это не дело писателя?»[1].

Нам никогда не узнать истинных целей этой болтовни, лежащих, однако, порой на поверхности, таких как самоутверждение, поиски взаимопонимания и самовыражения. Разговор в своей перспективе, являясь одним из наиболее интимных, но и наиболее социальных актов, становится самим переходом от личностного к социальному. Однако можно предположить и другое объяснение, так называемое экзистенциальное: Ив Бонфуа говорит о болтовне бездельника и (или) писателя как о реакции на «молчание Бога»: «[болтун говорит], дабы не слышать того, что боится услышать: что Бог замолчал, перестал быть собеседником, утверждавшим его в отношениях с самим собой»[2].

Мотив болтовни, а также связанный с ним мотив молчания (по сути, предшествующий мотиву болтовни), раскрытые на фабульном и концептуальном уровне, играют важную роль в произведениях Луи-Рене Дефоре и Мориса Бланшо, писателей, принадлежа-

© Никишина Т.Ю., 2013

щих к послевоенной эпохе 40–60-х годов XX века. Данная эпоха видится нам очередным «переходным периодом» (неизбывной ситуацией *entre-deux*), стремлением литературы от модернизма (литературы, способной порождать новые смыслы) к постмодернизму (эти смыслы разрушающему). Творческие искания авторов данного периода в некотором смысле предшествуют эпохе «смерти автора», «интертекстуальности», литературной критики 60–70-х годов XX века (сами эти события происходили на фоне художественной практики середины века). Н.Т. Пахсарьян относит литературу данного типа к «крайним формам модерности»[3], подготовившим (разрушившим) базу для намечавшегося движения постмодернизма.

Проблема болтовни (в перспективе проблема говорения и, шире, повествования) разрешается этими писателями по-разному. В некотором смысле, можно сказать, что Дефоре опередил Бланшо. Дефоре намечает проблему болтовни (естественно, с оглядкой на предшественников) на художественном уровне для того, чтобы Бланшо смог ее вынести на уровень концептуальный.

В определенной степени сходный зачин демонстрируют рассказы Дефоре «Болтун» и Бланшо «Смертный приговор»: рассказчик говорит о некой тайне (истине), которую собирается поведать, которая, однако, в принципе не подлежит разглашению. Он колеблется между дальнейшим умолчанием-сокрытием тайны и ее обнародованием. Решение кажется до конца не принятым, а повествование уже развивается своим чередом.

Рассказчик Бланшо, в порыве желания «утратить молчание», как бы оправдывает ту болтовню, в ходе которой наверняка произойдет раскрытие тайны (*наверняка*, так как самое интересное начинается в тот момент, когда рассказчик умолкает: «из ряда вон выходящее начинается в тот миг, когда я прерываюсь»[4]), автор «умышленно пытается себя заговорить»[5]. В такой ситуации читатель чувствует себя и тем, кто подглядывает в замочную скважину, и тем верховным судьей и властителем, к которому постоянно обращается рассказчик Дефоре, разыгрывая перед ним комедию («Болтун»).

Упоминание некоей тайны рассказчиком Бланшо, однако, оказывается ловушкой. В рассказе «Ожидание забвение» главный герой открывает для себя близость голоса говорящей с ним девушки и записывает: «Тебе доверен голос, а не то, что он говорит. То, что он говорит, накопленные и переписанные тобой, чтобы воздать им должное, секреты, – ты должен, не взирая на все попытки тебя соблазнить, мягко вернуть к молчанию, которое ты у них почерпнул»[6]. Хранение секрета является его сутью, содержание секрета потеря-

ет свою значимость вне его утаивания и разоблачения. Рассказы Бланшо заимствуют условие и сущность секрета, его тайну, и поддерживают свое сложное равновесие на пороге раскрытия секрета, раскрывая его: «Я пытаюсь сказать <...> что имеется такая речь, в которой вещи, не показываясь, не прячутся»[7].

Рассказчик Дефоре, пораженный «страстным желанием говорить»[8] сначала долго молчит, не может справиться со своим немотствованием, затем, словно он не властен над своими эмоциями, начинает говорить без умолку, как механизм, который невозможно остановить (переход от немоты к болтовне). Этот центральный монолог намечен на двух текстуальных уровнях: фабульный уровень (рассказчик начинает свой монолог в кафе перед женщиной, плохо понимающей французскую речь, и только смех женщины останавливает монолог) и уровень повествования (рассказчик с самого начала признается, что склонен к болтовне, а текст перед глазами читателя как бы является его исповедью, чьим главным событием и является монолог рассказчика в кафе).

В ходе истории в кафе, рассказчик сознается, что не помнит ни слова из сказанного, так как главное для него было говорить, а что говорить – неважно: «я действительно напрочь забыл содержание моей тогдашней речи, и по самой простой причине: я не обращал на слова *ни малейшего внимания* [курсив автора]. Всего важнее для меня было молоть языком, а что именно молоть – до этого мне дела не было»[9]. Образ болтуна, не отдающего себе отчет в том, что он говорит, неизбежно проецируется читателем на уровень повествования, и создается впечатление, что уже автор не до конца осознает, что говорит в припадке словоблудия. Болтает, таким образом, не подвыпивший герой, центральный монолог которого напрочь отсутствует в тексте, но сам повествователь, и текст является *болтовней о болтовне*, и болтовней совершенно осознанной, более того, постоянно осознаваемой в акте повествования.

Удвоение говорящего субъекта, или ситуация двойного повествователя, возникает по причине перехода с одного уровня повествования на другой – от истории к наррации – и отражает глубинную асимметрию говорящего «я». Жерар Женетт в «Повествовательном дискурсе» называет этот прием *металепсисом*; при переходе с одного уровня на другой преступается «подвижная, но священная граница между двумя мирами – миром, где рассказывают, и миром, о котором рассказывают»[10]. И чем ближе повествование располагается к порогу, к «священной границе» между мирами, а на этом разделении строится сам принцип художественного вымысла, тем

сильнее головокружение читателя и, вполне возможно, самого писателя.

Рассказы Дефоре состоят зачастую из нескольких частей. Вторая (третья) часть либо признает первую неудавшейся и содержит раскаяние рассказчика (или уже автора) и перечисление методов, какими он пользовался, чтобы ввести читателя в заблуждение (писатель сравнивается с фокусником, который себя же и разоблачает: «вообразите себе фокусника, которому наскучило морочить толпу... и который в один прекрасный день решил, что отныне будет не сгущать, а рассеивать туман иллюзии... пусть и рискуя при этом навсегда утратить репутацию чародея»[11]; рассказчик (и автор) «методично выкладывает на стол деталь за деталью, обнажает тривиальную подоплеку самых изощренных приемов... по собственной воле спускаясь с вершины»[12]), либо резко сменяет субъекта повествования (в рассказе Дефоре «Обезумевшая память» первое лицо появляется лишь на последних строчках, меняя, таким образом, всю повествовательную перспективу рассказа).

Мотив болтовни и мотив молчания сменяют друг друга, начинают чередоваться и теряют свою однозначность. Рассказчик Дефоре, в начале рассказа самоутверждающийся с помощью болтовни, в конце концов, разочаровывается в сделанном, причем также на двух уровнях: фабульном (рассказчик винит себя за словесный припадок, выставивший его в нелестном свете перед женщиной и зрителями в кафе) и повествовательном (рассказчик признает свою неудачу перед читателями). Таким образом, болтовня теряет свой позитивный статус, становится проклятием, «наведением порчи»[13], пыткой языком. В «Обезумевшей памяти» Дефоре дети хотят унизить рассказчика и принимаются без умолку говорить о нем: «Мы ему и вздохнуть не дадим: в тех местах, где по уставу запрещено разговаривать, будем шептать ему на уши, а там, где разрешено, – кричать во весь голос»[14], чего рассказчик не выдерживает и дает обет молчания. Так от болтовни рассказчик переходит к молчанию.

Но и молчание не является завершением истории. Рассказы Дефоре зачастую оставляют надежду на продолжение, которое может иметь место уже во внетекстовой реальности. В рассказе «В зеркале» главный герой упоминает три версии текста, написанных им самим же: первая версия была представлена персонажами рассказа и оказалась ими не узнанной, вторая версия, предположительно, является самим текстом рассказа, а третья версия, являясь как бы копией (то есть, как ни парадоксально, принципиально иной), остается у рассказчика (находящегося одновременно и внутри текста, и вне его). По его словам, именно третья версия и должна привлечь

внимание персонажей истории и читателей. Рассказчик собирается «сегодня вечером» передать «третью редакцию» сестре, чтобы та узнала правду, а «призрачный образ»[15] персонажей истории, наконец, наполнился жизнью. На этом повествование обрывается.

Загадочная «третья редакция», последняя версия рассказа, становится неким пределом письма, обещанием, «надеждой на воскресение»[16] (автора, персонажа, читателя), надеждой на выход за стены «вавилонской библиотеки» Борхеса во внетекстовую реальность, «растущую», тем не менее, из текста. Она как бы разрешает спор, метания персонажей от болтовни к молчанию, ставя проблему иначе.

В рассказах Бланшо история остается незавершенной, так же как секрет – нераскрытым. Конец рассказов заключается в неопределенности финальной сцены (следовательно, в незавершенности истории) и сопровождается автокомментарием то ли рассказчика, то ли уже автора (нарративной инстанции), в котором повествование зацикливается. «Безумие дня» (в первой версии опубликованное под названием «Рассказ(?)»[17]) заканчивается словами: «Рассказ? Нет, никаких рассказов, больше никогда»[18]. Соотнесенность в двумя уровнями повествования, фабульным и нарративным, ставит вопрос о характере субъекта повествования (его аутентичности, его целостности и возможности) и ставит под вопрос очевидность конца рассказа.

С фабульного уровня мотивы болтовни и молчания переходят на уровень концептуальный и, таким образом, ставят проблему повествовательности как таковой. Перед нами не просто роман о невозможности написания романа, но некая новая форма повествования *récit*, своеобразный поиск воображаемого центра романа. Французский исследователь Доминик Рабате замечает: «В 40–50 годы [XX века. – *Т. Н.*] феномен рассказа (récit) обретает поразительную значимость, которая объясняется предшествовавшими ему поисками различных авторов, таких как По, Достоевский, Пруст и Фолкнер. <...> Рассказы, о которых идет речь, эти написанные от первого лица нарративы голоса (fictions de voix), где субъект повествования стремится найти верное отношение к самому себе, на самом деле, разыгрывают свое собственное порождение»[19].

Захваченное голосом повествование, разыгрывающее собственное порождение, чьим стремлением является поиск верного отношения рассказчика (и повествовательной инстанции) к себе, который возможен только в процессе повествования – явление, безусловно, новое в литературе и мировоззрении Нового времени. Приоритет голоса здесь следует понимать, по меньшей мере, в двух направлениях. Во-первых, повествование строится вокруг акта вы-

сказывания, на фабульном и на повествовательном уровне. Во-вторых, «эффект голоса» (Рабате) свидетельствует об анонимности и неуловимости источника повествования, его неустойчивом характере, но в то же время – чрезвычайно настойчивом присутствии: «Тебе доверен голос, а не то, что он говорит».

Если повествовательный голос, чьей сутью стало молчание, и дает расслышать «молчание Бога» (Бонфуа), то он, в первую очередь, открывает стоящую за ним пустоту, лишенную всякого секрета и оборачивающую в головокружение всякий закон, всякую уверенность. Наделенные осторожностью, вниманием и основополагающей двусмысленностью рассказы Дефоре и Бланшо будут поисками оснований в этой пустоте.

Примечания

[1] *Гринберг М.* Третья редакция // Дефоре Л.-Н. Болтун. Детская комната. Морские мегеры. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2007. С. 329.
[2] Там же. С. 344.
[3] *Пахсарьян Н.Т.* Современный французский роман на путях преодоления эстетического кризиса // Постмодернизм: что же дальше? М., 2006. С. 19.
[4] *Бланшо М.* Рассказ? / Пер с фр. В. Лапицкого. СПб.: Академический проект, 2003. С. 79 («Смертный приговор»).
[5] Там же. С. 82.
[6] Там же. С. 447 («Ожидание забвения»).
[7] *Бланшо М.* Говорить – совсем не то, что видеть // Новое литературное обозрение. 2011. № 108. С. 277.
[8] *Дефоре Л.-Н.* Указ. соч. С. 49 («Болтун»).
[9] Там же. С. 52.
[10] *Женетт Ж.* Фигуры: В 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 245.
[11] *Дефоре Л.-Н.* Указ. соч. С. 110.
[12] Там же.
[13] Там же. С. 212 («Детская комната»).
[14] Там же.
[15] Там же. С. 304.
[16] *Гринберг М.* Указ. соч. С. 381.
[17] Рассказ Бланшо «Безумие дня» (1973) был опубликован сначала в журнале Empédocle (1949. № 2, mai) под названием Récit? (на обложке) и Récit (в оглавлении и в названии рассказа). Конец рассказа, таким образом, зацикливает игру внутренних и внешних рассказу референтов, заданную жанровым маркером, стоящим в названии рассказа. Подробнее об этом см.: *Derrida J.* Parages. P.: Galilée, 1986.
[18] *Бланшо М.* Указ. соч. С. 131.
[19] *Rabaté D.* Vers une littérature de l'épuisement. P.: José Corti, 1991. P. 8.

В.П. Боголюбова

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ РЕБЕНКА В КРИЗИСНОЙ СИТУАЦИИ: РОМАН КИРСТЕН БОЙЕ «С ДЕТЬМИ ЖЕ НИКТО НЕ РАЗГОВАРИВАЕТ»

В статье описывается один из приемов психологического анализа в художественной детской литературе – психологический портрет ребенка в кризисной ситуации.

Ключевые слова: психологизм, приемы психологического анализа, кризисное событие и этапы его преодоления, психическая и социальная депривация, защитные механизмы психики ребенка, формирование личности ребенка путем преодоления отрицательного опыта.

Одним из приемов психологического анализа в художественной литературе является психологический портрет, изображающий внутренний мир героев произведения[1]. Мы ставим перед собой цель проанализировать детский психологический роман известной немецкой писательницы Кирстен Бойе «С детьми же никто не разговаривает» (2005) и создать психологический портрет ребенка в кризисной ситуации.

Детский психологический роман ФРГ возник в конце 70-х годов XX в. и достиг апогея своего развития в 80–90-е годы XX в. Его генезис восходит к детской литературе Скандинавских стран, в частности к норвежской литературе[2]. Как отмечает известный исследователь немецкой детской литературы В. Штеффенс, в психологических романах освещаются кризисные и конфликтные ситуации, в которых оказываются дети: развод родителей, смерть родственников, потери друзей, тяжелые болезни, усыновление, различные формы насилия[3]. Указанная тематика является инновационной (термин В. Штеффенса) для немецкой детской литературы. Она намного шире и сложнее детской литературы прежних

© Боголюбова В.П., 2013

этапов развития и по своей проблематике ничем не отличается от литературы для взрослых.

Изображая ребенка в кризисных и конфликтных ситуациях, писатели обращают пристальное внимание на внутренний мир ребенка, его психику, мышление, чувства и поступки; на процессы, связанные с формированием личности[4].

В романе «С детьми же никто не разговаривает» описывается патриархальная немецкая семья в кризисной ситуации. Кризис семьи вызван тяжелой болезнью матери с психической патологией. После нескольких лет страданий женщина предпринимает неудачную попытку совершить суицид и оказывается в больнице. Описание событий ведется от имени главной героини романа – девятилетней девочки Шарлотты. Основное внимание уделяется психологическому состоянию ребенка.

Роман состоит из двух частей, каждая из которых имеет свои особенности в плане повествования. Первая часть представляет собой *роман-воспоминание*[5]. Она состоит большей частью из реминисценций главной героини о счастливой поре ее детства, когда в семье все было хорошо. В ту пору мама прекрасно справлялась с многочисленными обязанностями по дому, наводила порядок и создавала уют, готовила, интересовалось положением дел дочери в школе и много смеялась. Счастливое детство Шарлотты продолжалось до тех пор, пока она не столкнулась с проблемами родителей.

Причиной возникновения кризисной ситуации стал тот факт, что мама Шарлотты вынуждена была бросить учебу в университете из-за того, что она не смогла совмещать ее со своими домашними обязанностями и воспитанием ребенка. У нее наступила депрессия, перешедшая в психическую патологию.

Вторая часть романа отличается от первой тем, что основу ее повествования составляют не воспоминания персонажа, а размышления по поводу причин, побудивших мать совершить суицид. Мы квалифицируем вторую главу как *роман-размышление*[6], для которого больше характерна внутренняя перспектива, чем внешняя. Повествовательная структура второй части романа включает внутренние монологи (их значительно больше, чем в первой части), передающие психологическое состояние Шарлотты.

В психологической литературе описываются несколько этапов преодоления кризисного события: этап шока, этап отрицания, этап депрессии и печали, этап зрелой адаптации[7]. Исследуемый нами материал показал, что перечисленным четырем этапам предшествует этап неведения.

Этап неведения оказался для Шарлотты самым долгим и мучительным. На протяжении многих лет она наблюдает, как ухудшается здоровье матери и развивается ее болезнь. Девочка живет в «атмосфере тягостной тишины»[8], мучается догадками о состоянии отдалившейся от нее матери. Она испытывает чувство растерянности, замешательства, беспокойства, беспомощности, стыда за поведение матери, которая не в состоянии контролировать себя и в любой момент может ударить дочь или дать ей пощечину: «Meistens war sie ganz friedlich, aber zwischendurch ist sie dann immer wieder ausgerastet und hat wieder geschlagen»[9]. («В большинстве случаев она вела себя довольно мирно, но иногда она снова срывалась и била меня».) (Здесь и далее перевод наш. – *В. Б.*). Состояние, в котором находится Шарлотта, квалифицируется психологами как *психическая депривация*[10]. Но, к сожалению, никто из взрослых не замечает ее внутреннего состояния и не обсуждает с ней имеющиеся проблемы (отсюда название романа «С детьми же никто не разговаривает»).

Болезнь матери Шарлотты сопровождается дальнейшим нарастанием «эмоционального напряжения» и «психологического перенапряжения»[11] членов семьи. Неблагоприятная обстановка дома отрицательно сказывается на успеваемости девочки в школе и на ее поведении, что не остается без внимания учителей. После занятий в школе Шарлотта боится идти домой. Она часто уходит к своей подруге Луле, мать которой заботится о ней, поскольку замечает, что ребенок часто бывает голоден. Мать Лулы – фрау Шмидт – заполняет «функциональную пустоту»[12], возникшую в семье Шарлотты в результате болезни ее матери. Она окружает девочку материнской заботой, успокаивает, помогает ей проанализировать ситуацию и адаптироваться к ней.

На *этапе шока*, по наблюдению психологов, у членов семьи больного возникает *чувство страха и вины* за то, что они не сделали ничего, чтобы предотвратить появление заболевания, или сделали что-то, обострившее положение[13]. Именно в этом состоянии находится главная героиня романа.

Вернувшись однажды после школы домой, Шарлотта не застает маму дома. Она узнает, что мама хотела отравиться, проглотив упаковку таблеток. Ребенок находится в состоянии шока: «Они говорят, мама не хотела больше жить. Но у нее ничего не получилось и она лежит больнице, в реанимации, где висят много трубочек, через которые она получает лекарства. Прямо в вены. Потому что она не может глотать. Потому что она без сознания»[14]. Шарлотта размышляет о причине, побудившей маму уйти из жизни. Размышления

и переживания девочки облечены в форму внутренних монологов, иногда весьма объемных. Шарлотте кажется, что в суициде матери виновата она сама: «Я всё же не такая ужасная дочь, определенно нет. Но что-то я сделала не так. Иначе мама бы этого не сделала»[15].

На *этапе отрицания*, как считают психологи, члены семьи больного оказываются не в состоянии адекватно принять и переработать полученную информацию, что снижает адаптивный потенциал семьи[16]. Детское сознание Шарлотты не допускает мысли о том, что мама хотела умереть: «Мама не хотела умереть. Может быть другие люди, но только не мама. Мама ни разу не хотела поехать без нас в отпуск! Потому что она не хотела оставить семью одну»[17]. Девочка размышляет о жизни и смерти. Она просит Бога о помощи: «Было бы замечательно, если бы ты помог маме выздороветь. Аминь»[18].

А. Фрейд, исследовавшая поведение детей в кризисных ситуациях, описывает различные защитные механизмы детской психики. В частности, она описывает «механизм отрицания», который «включается» у детей, если им нужно преодолеть «болезненную реальность»[19]. Чтобы примириться с реальностью, дети уходят в фантазии. «В своих фантазиях ребенок всемогущ», пишет А. Фрейд. Уходя в фантазии, «дети преобразуют невыносимую реальность в ее противоположность»[20].

Главная героиня романа «С детьми же никто не разговаривает» часто живет в ирреальном мире, т. е. в мире своих фантазий. Девочка создает особый мир в своей комнате. Она прячется под одеяло и представляет себе, что она приглашена в палатку индейцем, с которым курит «трубку мира»[21]. В палатке тепло и уютно, а снаружи – темно и холодно.

По мере того как Шарлотта начинает частично понимать диагноз болезни матери, она погружается в депрессию – наступает *этап печали и депрессии*[22]. В качестве примера приведем урок рисования, состоявшийся в школе перед рождеством. Шарлотта изображает безлюдный зимний пейзаж с высокими горами, елями, оленями, белками, который передает ее внутреннее состояние – одиночество. Любимая учительница Шарлотты – Фрау Кроттман, заметившая негативные тенденции в учебе и поведении ученицы, пытается поговорить с ней, но на все попытки она отвечает молчанием.

Самым большим испытанием для Шарлотты становится реакция одноклассников, узнавших о болезни ее матери. Невоспитанный Дирк «с радостью» сообщает всему классу, что мама Шарлотты находится в больнице для сумасшедших, и что ей грозит та же

участь. Приведем размышления девочки по этому поводу: «Если мама сошла с ума, то и я буду такой же, это верно. Об этом я уже слышала, это называется наследственностью. Если у родителей есть какая-то болезнь, то и дети заболевают ею <...>»[23]. Шарлотта становится объектом насмешек, что осложняет ее контакты со сверстниками. В связи с этим мы вправе говорить о том, что главная героиня романа находится не только в состоянии психической, но и *социальной депривации*[24].

Этап зрелой адаптации характеризуется принятием факта болезни, реалистичной оценкой прогноза развития заболевания и перспектив выздоровления[25]. Читатель отмечает, что отец Шарлотты, полностью дезориентированный болезнью жены, начинает адекватно воспринимать ситуацию, устанавливать контакты с врачами и следовать их советам. Однако на всех этапах преодоления кризиса отец избегает разговора с дочерью и не говорит правду, несмотря на то, что ей многое непонятно в происходящих событиях.

Преодолеть кризисную ситуацию и чувство страха Шарлотте помогает мама ее подруги фрау Шмидт. Можно сказать, она выполняет роль психолога. Она разъясняет девочке, что то, что произошло с ее мамой, может случиться с каждым. «Никто не хочет умирать», – говорит она энергично – «<...> Твоя мама тоже нет <...>. Она просто не хотела *так* дальше жить. <...> Жизнь иногда может быть такой невыносимой, что кажется, что больше нет сил жить. Но всё можно изменить. Нужно только найти силы, чтобы попросить о помощи»[26]. После общения с фрау Шмидт Шарлотта понимает, что ее мама поправиться. Она преодолевает чувство страха, соглашается навестить маму в больнице, что говорит о ее адаптации к кризисной ситуации.

Подведем итоги. Проблематика психологического романа К. Бойе «С детьми же никто не разговаривает» связана с деструктивными процессами современного общества, кризисными ситуациями в жизни семьи и ребенка. Кризисным событием в анализируемом романе является суицид матери, повлекший за собой психическую и социальную депривацию ее дочери. Главной героине романа – девятилетней Шарлотте – приходится самостоятельно преодолевать все этапы кризиса: этап неведения, шока, отрицания, депрессии и печали, а также зрелой адаптации, поскольку никто из близких не замечает ее внутреннего состояния и не обсуждает с ней имеющиеся проблемы.

Художественной доминантой романа является психологизм. Психологическое состояние главной героини романа передано через внутренние монологи-размышления, содержание которых

больше напоминает рассуждения взрослого, нежели ребенка. Она анализирует жизнь семьи, свое поведение, пытается найти причину, побудившую мать совершить суицид. Девочка рассуждает о медицине, жизни, смерти и боге.

Монологи-размышления позволяют читателю проследить течение психического процесса, а самому герою разобраться в собственных чувствах, мыслях, поступках, а также в отношениях с окружающим миром. Они выполняют «функцию познания и самопознания»[27]. В связи с этим принцип изображения внутреннего мира героя в анализируемом романе мы бы назвали аналитическим.

Чтобы преодолеть «болезненную реальность» и примириться с ней, главная героиня романа уходит в собственные фантазии, т. е. живет в ирреальном мире, что особенно характерно для детской психики в критических и кризисных ситуациях.

Формирование личности ребенка в романе К. Бойе «С детьми же никто не разговаривает» происходит путем преодоления отрицательного опыта, одиночества, отчуждения, чувства страха, возникшего из-за кризисной ситуации в семье, а также в условиях дефицита общения со взрослыми.

Примечания

---

[1] *Барабаш О.В.* Психологизм как конструктивный компонент поэтики романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина»: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. С. 90.

[2] *Боголюбова В.П.* Генезис детского психологического романа ФРГ // Вестник РГГУ. 2011. № 7. Сер. «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». С. 239–248.

[3] *Steffens W.* Der psychologische Kinderroman – Entwicklung, Struktur, Funktion // Taschenbuch der Kinder – und Jugendliteratur / Hrsg. von G. Lange. Bd. 1. Grundlagen – Gattungen. Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren, 2005. S. 308–331.

[4] *Ewers H.-H.* Kinderliterarische Erzählformen im Modernisierungsprozess. Überlegungen zum Formwandel westdeutscher epischer Kinderliteratur // Moderne Formen des Erzählens in der Kinder – und Jugendliteratur der Gegenwart unter literarischen und didaktischen Aspekten / Hrsg. von G. Lange, W. Steffens. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 1995. S. 21.

[5] *Боголюбова В.П.* Нарратив романа Кирстен Бойе «С детьми же никто не разговаривает» // Филологические науки. 2011. № 6. С. 63.

[6] Там же.

[7] *Олифирович Н.И., Зинкевич-Куземкина Т.А., Велента Т.Ф.* Психология семейных кризисов // Наша учеба. URL: http://nashaucheba.ru/v13482/?cc=1&view=pdf.

[8] Там же.

[9] *Boie K.* Mit Kindern redet ja keiner. Frankfurt a/M: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005. S. 31.
[10] *Прихожан А.М., Толстых Н.П.* Психология сиротства. 2-е изд. СПб., 2005. С. 16.
[11] *Обухова Л.Ф.* Возрастная психология: Учебник для вузов. М.: Изд-во Юрайт; МГППУ, 2010. С. 133.
[12] *Олифирович Н.И., Зинкевич-Куземкина Т.А., Вилента Т.Ф.* Указ. соч.
[13] Там же.
[14] См.: *Boie K.* Op. cit. S. 85.
[15] Ibid. S. 114.
[16] *Олифирович Н.И., Зинкевич-Куземкина Т.А., Вилента Т.Ф.* Указ. соч.
[17] См.: *Boie K.* Op. cit. S. 89.
[18] Ibid. S. 93.
[19] *Фрейд А.* Эго и механизмы защиты / Пер. с англ. М. Гинзбурга. М.: Эксмо, 2003. С. 122.
[20] Там же. С. 121.
[21] Выражение «трубка мира» является аллюзией на поэму американского писателя Генри Лонгфелло (1807–1882) «Песнь о Гайавате» и означает примирение. Это выражение связано с обычаем североамериканских индейцев, которые при заключении мира выкуривали с врагами общую трубку, после чего бывшие враги становились друзьями. Аллюзия выполняет в данном контексте функцию характеризации персонажа, мечтающего о мире и покое в доме.
[22] *Олифирович Н.И., Зинкевич-Куземкина Т.А., Вилента Т.Ф.* Указ. соч.
[23] См.: *Boie K.* Op. cit. S. 116.
[24] *Прихожан А.М.* Указ. соч. С. 30.
[25] *Олифирович Н.И., Зинкевич-Куземкина Т.А., Вилента Т.Ф.* Указ. соч.
[26] См.: *Boie K.* Op. cit. S. 132.
[27] *Барабаш О.В.* Указ. соч. С. 125.

Е.Н. Мошонкина

«БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ» В ПЕРЕВОДЕ АНДРЕ ПЕЗАРА И ЕЕ КРИТИКИ

Вышедший в 1965 г. во Франции к 700-летнему юбилею Данте перевод А. Пезара остается одним из самых неоднозначных переводов «Божественной Комедии» в XX в. Мы попытаемся доказать, что большинство выдвигавшихся против него претензий не вполне основательно. Перевод А. Пезара стоит гораздо ближе к переводческим поискам середины XX в., нежели к позитивистской филологии XIX в., с которой его часто и несправедливо сближают. Главное отличие Пезара от представителей филологического позитивизма позапрошлого века связано с различным пониманием того, на какой язык нужно переводить «Комедию» (архаизмы, гетерогенность языковых средств), а также с отказом от механического воспроизведения «формы» текста-источника (размер, рифма, строфика).

Ключевые слова: «Божественная Комедия», перевод, А. Пезар, архаизмы, А. Берман, Е. Эткинд.

Перевод А. Пезара в зеркале критики

Вышедший в 1965 г. в крупнейшем французском издательстве «Галлимар» (в престижнейшей коллекции «Плеяда») к 700-летнему юбилею Данте и неоднократно с тех пор переиздававшийся, перевод А. Пезара[1] остается одним из самых неоднозначных переводов «Божественной Комедии» в XX в.

Во Франции сегодня считается хорошим тоном говорить о тексте Пезара в ироническом ключе. Закрепившаяся за ним негативная оценка во многом объясняется эпохой его появления: 1960-е годы во Франции – время «критической поэзии» (И. Бонфуа, М. Деги, Ф. Жакоте, Ж. Рубо), переосмысляющей наследие великих модернистов, и небывалой переводческой активности. Франузская переводческая практика в эти годы крайне неоднородна, но превалиру-

© Мошонкина Е.Н., 2013

ют в ней две противоположные тенденции. Ключевыми фигурами для одной из них является С. Маллармэ, символ поэтического перевода в широком смысле, не обязательно в стихах, а для второй – защитник классической формы, а также равноценности в переводе смысла и формы П. Валери (этому подходу в России будет симпатизировать Е. Эткинд). В авангарде поэтического перевода находятся переводчики с английского, и в первую очередь Ив Бонфуа (переводы верлибром сонетов Шекспира), Филипп Жакоте (Р.-М. Рильке, Ф. Гельдерлин, Д. Унгаретти), Пьер Лейрис (Шекспир, Мильтон). На фоне их смелых экспериментов перевод «Божественной Комедии» профессиональным филологом, членом французской Академии А. Пезаром многими критиками был расценен как архаичный по методологии и эпистемологическим посылкам, принадлежащий переводческой идеологии XIX в.[2] Своеобразный парадокс заключался, однако, в том, что перевод Пезара не удовлетворил ни «верлибристов», ни тех, кто отстаивал необходимость переводить «Комедию» при помощи традиционных средств метрики и просодии.

Мы попытаемся доказать, что перевод А. Пезара остался недооцененным в истории французских переводов «Комедии», и что большинство выдвигавшихся против него претензий не вполне основательно. Данный перевод, как нам представляется, стоит гораздо ближе к переводческим поискам того же П. Клоссовски, нежели к позитивистской филологии XIX в., с которой его часто и не вполне справедливо сближают; его появление было бы немыслимо без опыта, накопленного французской поэзией конца XIX – XX в.

По мнению критиков Пезара, теоретический горизонт данного перевода ограничен филологическим позитивизмом в духе XIX в. «Комедия» Пезара – «архаизирующий перевод, воплощающий старую мечту, восходящую к филологам XIX в., в частности, к Литтре», считает А. Берман[3]. Французский лексикограф и филолог Эмиль Литтре в 1879 г. перевел первую кантику «Комедии» эпическим стихом[4] на старофранцузский язык XIV в.[5] Этот перевод остался в истории уникальным экспериментом, который больше никто никогда не попытался повторить. До Литтре поэму Данте во Франции переводили и стихами, и прозой, но всегда на современный переводчику язык. Перевод Литтре остался в истории еще и примером переводческого сциентизма – со стремлением к точности, строгой научности, опоре на новейшие достижения исторической лингвистики и присущим филологии XIX в. догматизмом. Сегодня редко вспоминают о том, что, несмотря на очевидные ныне недостатки и утопизм, переводческий метод Литтре для своего времени был

важным шагом вперед. В эпоху абсолютного доминирования «этноцентричной» (в терминологии А. Бермана и Л. Венути[6]) модели перевода, требовавшей от переводчика «элегантного, простого» языка, синтаксической правильности и ясности, – то есть того, что принято объединять понятием *fluency*, – Литтре предложил радикальную переводческую модель, полностью отрицавшую вышеназванные требования. Тем не менее с позиций сегодняшнего дня переводческий проект Литтре действительно выглядит безнадежно устаревшим, исторически тесно связанным с вполне определенной эпохой развития гуманитарных наук – научным позитивизмом. Но справедливо ли вслед за А. Берманом причислять А. Пезара к позитивистам à la XIX в.? Думается, нет. Главное отличие Пезара от представителей филологического позитивизма позапрошлого века связано с принципиально различным пониманием того, на какой язык нужно переводить «Комедию». Достаточно показательна в этом плане роль, которую играют в текстах Литтре и Пезара архаизмы.

Архаизмы

Пежоративное определение «архаизирующий» приклеилось к тексту Пезара, в частности, потому, что переводчик активно («тотально», – пишет А. Берман[7]) использует архаизмы, а также псевдоархаизмы собственного изобретения. На этом основании Берман проводит параллель между Пезаром и представителями традиционного университетского перевода, наследниками переводчиков-филологов XIX в. Жаном Фюзье и Морисом Дени. В своих переводах элегий Д. Донна эти переводчики выбрали в качестве модели язык и поэтику поэтов французской «Плеяды», современников и условных аналогов английского поэта. Подробной критике их переводческого проекта Берман посвятил немало страниц своей книги «Pour une critique des traductions: John Donne» (1995).

> Сходство с проектом Пезара очевидно, – пишет Берман, – разве что план Пезара – перевести всего Данте на псевдо-старофранцузский язык, современный языку итальянского поэта, – как по своему тотальному характеру, так и по большей временной отдаленности от нас языка перевода, более впечатляющий <...>[8].

Префикс *псевдо-* в этой цитате Бермана вносит, однако, существенное уточнение. Действительно, Пезар не только подчеркивает, что архаизмы используются им точечно (следовательно, речь не идет о «переводе на старофранцузский язык», как в случае Э. Литтре), но и не скрывает, что его язык – искусственно состаренный,

никогда в таком виде не существовавший. Основу его составляет современный французский, избавленный от ненужных модернизмов и обогащенный экзотическими языковыми вкраплениями, важное место среди которых занимают псевдоархаизмы, т. е. слова, имитирующие старофранцузскую лексику. Это отличает данный перевод как от переводческого проекта Э. Литтре, так и от переводческой концепции французских переводчиков Д. Донна, которые, по словам того же А. Бермана, «захотели [дать читателю] французского Донна XVI–XVII вв., как можно больше напоминающего то, чем мог бы быть Донн, будь он *переведен при жизни* во Франции»[9].

Кроме того, роль архаизмов в текстах переводчика Данте и переводчиков Д. Донна различна. В переводах Донна многочисленные *ores* и *las!*, столь дорогие сердцу Ж. дю Белле, одновременно информируют читателя об исторической эпохе, на фоне которой нужно оценивать «французского Донна», подсказывают стилевые аналогии, но главное – «одомашнивают» английского поэта, заставляя его говорить на хорошо знакомом читателю языке. Совершенно иную функцию, на наш взгляд, выполняют псевдоархаизмы Пезара – это знак временной удаленности поэзии Данте (*sensation du lointain*, по выражению переводчика[10]) и невозможности подобрать для нее точный языковой и литературный эквивалент.

Некоторые из псевдоархаизмов Пезара весьма изобретательны. Так, для передачи Inf. IV 1

> Ruppemi l'alto sonno ne la testa
> (Ворвался вглубь моей дремоты сонной[11])

переводчик создает непривычное, но легко узнаваемое благодаря корню слово – *endormement*:

> Croule un tonnerre et vient rompre en ma tête
> ce haut endormement...

Здесь впервые *sonno* (*сон*) передано не при помощи *sommeil*, к которому Пезар обычно прибегает в других случаях. Эпитет *alto*, выводящий данный *сон* из ряда обычных сновидений, потребовал, по мнению переводчика, менее «затертой» лексики. Заметим, что Пезар отказался от использования зафиксированного в «Романе о Розе» (XIII в.) старофранцузского варианта данного существительного – *dormant*[12]. Суффикс *-ment*, один из самых распространенных во французском словообразовании, неожиданно придал новому слову магический ореол, которого не хватает ни старофранцузско-

му *dormant*, ни *дремоте сонной* М. Лозинского, ни обыденному *sommeil*[13]. *Haut endormement* – удачный перевод для *alto sonno*, несмотря на то, что оригинал в этом месте не требует ни архаизмов, ни «высокой» лексики. Более того, чтобы ввести в свой текст *endormement*, Пезар решился на серьезное отступление от оригинала. У Данте *sonno* присутствует в последнем стихе предыдущей, третьей песни, который оказывается связан с первым стихом четвертой песни приемом, носившим в поэтике провансальских трубадуров название *cobla capfinidas* – повторение одного и того же слова в соседних стихах двух смежных строф, призванное дополнительно скрепить их:

Inf. III 136
E caddi come l'uom cui sonno piglia
(И я упал как тот, кто схвачен сном)
Inf. IV 1
Ruppemi l'alto sonno nella testa
(Ворвался вглубь моей дремоты сонной)

Этот прием, как видим, используется Данте в качестве дополнительной скрепы для двух соседних песен – внезапно охвативший Данте-персонаж в последнем стихе Inf. III *сон* так же внезапно прерывается в начале Inf. IV, позволяя продолжить повествование. Тем не менее, для переводчика эффект патины, временной дистанции, создаваемый введением в текст «архаического» *endormement*, оказался важнее, нежели воспроизведение этой интересной технической детали, заимствованной Данте у его предшественников.

В переводе Пезара встречается множество слов, отсутствующих в словарях старофранцузского языка, но придающих тексту «старинный» колорит одной лишь игрой суффиксов и префиксов – *apensé*, *enfantelets*, *désirance*, *honorance*. Присутствие этих «знакомых незнакомцев» не позволяет процессу чтения превратиться в убаюкивающее механическое скольжение глаз по тексту. Необычность – лексическая, синтаксическая, фонетическая и т. д. – превращает чтение поэмы в разгадывание ребусов, своеобразную филологическую шараду, требующую активного *со-участия* читателя. И, что гораздо важнее, напоминает, что он имеет дело с текстом, переведенным с другого языка, с артефактом другой культуры. Текст Пезара, таким образом, это саморефлексирующий текст, размышляющий над собственным статусом *перевода*, то есть решительно порывающий с традицией переводов, стремящихся создать в сознании читателя иллюзию ничем и никем не опосредованного приобщения к *подлиннику*.

Не обязательно быть специалистом по старофранцузскому языку, чтобы, сравнивая тексты Литтре и Пезара, почувствовать разницу в их подходах в вопросе о выборе языка перевода:

Inf. I 1–6

Littré	Pézard
En mi chemin de ceste nostre vie Me retrouvai par une selve oscure; Car droite voie ore estoit esmarie.	Au milieu du chemin de notre vie je me trouvai par une selve obscure et vis perdu la droiturière voie
Ah ! ceste selve, dire m'est chose dure Com ele estoit sauvage et aspre et fors, Si que mes cuers encor ne s'asseüre!..	Ha, comme à la décrire est dure chose cette forêt sauvage et âpre et forte, qui en pensant renouvelle ma peur!

Пезар не пытается ни создать текст, который мог бы написать сам Данте, если бы писал «Комедию» по-французски (Литтре), ни имитировать то, как «Комедия» могла бы быть переведена в современную Данте эпоху (Фюзье и Дени). Его перевод не претендует на языковую эквивалентность тексту-источнику, в этом – главное его отличие как от филологического позитивизма XIX в., так и от переводческого проекта Фюзье и Дени. Поэтому нам трудно согласиться с А. Берманом, сравнивающим приемы Пезара с архитектурной реставрацией в духе XIX в., *à la* Вьоле ле Дюк.

Сохранить у читателя чувство временной дистанции по отношению к языку «Комедии», «остранить» текст, придать ему характер непривычного, установка на определенную герметичность, труднодоступность текста, не чуждую и самому Данте, – вот в чем видит Пезар свою переводческую задачу.

> Я хотел бы передать французской публике, погружающейся в текст «Комедии», – пишет он, – то же впечатление, которое пробуждает в сегодняшних итальянских читателях внезапный контакт с их старинным шедевром[14] (перевод мой. – *Е. М.*)

В своей переводческой практике он часто оказывается близок идеям, сформулированным в 1974 г. переводчиком Шекспира Мишелем Деги, одним из представителей «диалогического» перевода:

> Речь не о том, чтобы «стереть» дистанцию между отправным текстом и переводом, <...> а о том, чтобы выявить эту дистанцию как отличие в нашем языке. Полученный текст, результат переводческого усилия, предстает тем, что он есть: результатом сдвига,

> смещения, гибридом. Принимающий язык вздрагивает и трещит под этим усилием <...>. Что этот язык способен <...> на большие отклонения, нежели допускают пользователи и грамматика, – именно это и требуется каждый раз доказывать[15] (перевод мой. – *Е. М.*).

Языковая неоднородность

В эпоху, когда Пезар работал над своим переводом «Комедии», проблема «своего–чужого» в переводе, а также имманентная этноцентричность любого перевода еще не стали предметом той интенсивной теоретической рефлексии, которую мы наблюдаем с конца 1980-х годов[16]. Тем не менее, «парадигма чужестранности» преломляется в его тексте, принимая порой весьма интересные формы. Некоторые его ответы на вызовы, бросаемые переводчику текстом Данте, позволяют провести параллели между ним и сторонниками так называемых *foreignizing strategies* в современной теории перевода.

Мы видели, что Пезара-переводчика серьезно занимает вопрос сохранения временной дистанции между поэмой Данте и современным читателем, т. е. частный аспект более общей проблемы «своего–чужого». Гетерогенность используемых языковых стредств – еще одно свидетельство того, что переводческая политика Пезара (возможно, им самим не вполне осознаваемая) – это «очужестранивание» итальянского текста, а не его «одомашнивание»[17]. В его тексте равноправно соседствуют псевдоархаизмы, элементы старофранцузской лексики, малоупотребляемые слова и разговорные выражения. Вот пример, взятый из Inf. IV 10–12. Очнувшись после мистического забытья, в которое он впадает в конце предыдущей песни, Данте-персонаж понимает, что находится у края непроницаемой для взгляда пропасти, ведущей в следующий круг Ада:

Oscura e profonda era e nebulosa	Он [срыв] был так темен, смутен и глубок,
tanto che, per ficcar lo viso a fondo,	Что я над ним склонялся по-пустому,
I' non vi discernea veruna cosa.	И ничего в нем различить не мог.

Лозинский здесь слегка «нормализует» текст Данте – переделывает в соответствии с требованиями русского синтаксиса, убирает анжамбеман, смягчает языковые экстравагантности. Дословный перевод таков:

Темной, глубокой была и смутной
Настолько, что, как ни таращился вглубь,
Я не смог ничего там различить.
(Перевод мой. – *Е. М.*)

А вот как звучит это место у Пезара:

Creuse et obscure était, si ennublée
que j'avais beau ficher au fond ma vue,
je n'y pouvais distinguer nulle chose.

<...> глубокой и темной была, столь смутной,
Что как ни пялил вглубь свой взгляд,
Я не мог там ничего различить.

(Перевод мой. – *Е. М.*)

Переводчик мастерски воспроизвел прерывистый ритм терцины, синтаксис, порядок слов, расположение анжамбемана (contre-rejet) – перевод в этом месте плотно, словно перчатка, облегает текст поэмы, воспроизводя все ее «изгибы», вплоть до звуковых. Но все же главное его достоинство – в сохранении стилистической разноголосицы, замечательный пример которой являет интересующая нас терцина. Здесь в двух соседних стихах у Пезара присутствуют архаизм (*ennublée – затемненный*, *неясный*; отметим, что итальянское *nebulosa* не принадлежит архаической лексике) и жаргонизм (*ficher,* буквально *пялиться, уставиться*). Разговорный оборот *ficcar lo viso a fondo*, придающий у Данте реалистичную конкретность описанию, не просто передан равносложным, стилистически эквивалентным идиоматизмом, воспроизводящим к тому же ямбический ритм данного стиха у Данте. Он получает дополнительную рельефность от соседства со словом, относящимся к совершенно другой эпохе и другому языковому регистру (*ennublée*). Стилистический прием Данте (неожиданное введение разговорного оборота, одновременно усиливающее правдоподобность описания и придающее ему эмоциональную непосредственность) у Пезара заострен, буквально выделен курсивом, благодаря полученному контрасту. Сравним его перевод с представляющим набор поэтических клише и банальностей переводом Л. Ратисбонна:

Et cherchant de la nuit à sonder le mystère,
Mon oeil de tous côtés se fixait incertain

И, стремясь проникнуть в тайну тьмы,
Мой робкий глаз пытался вглядеться вокруг.

(Перевод мой. – *Е. М.*)

У Ратисбона стилевая неоднородность оригинала, доведенная Пезаром до настоящего взрыва, сглажена; разговорный оборот *ficcar lo viso a fondo*, буквальный перевод которого своей необычностью мог подчеркнуть «служебный» статус текста как перевода с другого языка, заменен типично французскими идиоматизмами *sonder le mystère, oeil <...> se fixait incertain*, маскирующими этот статус. Даже Ф. де Ламеннэ, обычно чуткий к следам «чужестранности» в тексте, предлагает для данной терцины вариант, в котором «шероховатости» – лексические и синтаксические – отретушированы до полного исчезновения:

> Cet abîme était si obscur, si profond, si sombre, que jetant mes regards au fond, je n'y discernais aucune chose.
>
> (Эта пропасть была так темна, так глубока, так мрачна, что вглядываясь вглубь, я не различал там ничего.) (Перевод мой. – *Е. М.*)

Этноцентризм подходов Ратисбонна и Ламеннэ здесь сильнее всего выдает то, что оба переводчика для передачи выражения *ficcar il viso* прибегают к французским идиоматическим выражениям – *fixer l'oeil*, *jeter le regard*, – нейтрализуя эффект неожиданности, неизбежный при буквальной передаче итальянского оборота, и подменяя его привычным для французского читателя языковым автоматизмом. Дело не только в том, что «зафиксировать, сделать неподвижным взгляд» (*fixer*) или «бросить взгляд» (*jeter*) не то же, что «воткнуться взглядом» (*ficcar*). *Ficcar il viso, ficcar li occhi* – типично дантовский оборот, выражение, неоднократно встречающееся в «Комедии» в схожих ситуациях, то есть являющееся своеобразным индивидуальным опознавательным знаком как речи Данте-автора, так и «телесного языка» Данте-персонажа[18]. Из всех персонажей «Комедии» лишь Данте, этот неловкий «внутренний разночинец старинной римской крови» (определение О. Мандельштама)[19], постоянно «вперяется взглядом», «втыкается взглядом», напряженно «пялится», пытаясь узнать очередного обитателя Ада или сталкиваясь с новым испытанием. Его ученическое поведение[20] контрастирует с величавой неторопливостью Вергилия, который даже в момент нетерпеливого ожидания полагается не столько на зрение, сколько на слух:

> Inf. IX 4–6
> Attento si fermo com'uom ch'ascolta;
> Ché lùocchio nol potea menare a lunga
> Per l'aere nero e per la nebbia folta.

(Он слушал, тщетно напрягая взгляд,
Затем что вдаль глаза не уводили
Сквозь черный воздух и болотный чад).

Пезар последовательно сохраняет данную особенность авторской лексики (*ficcar*) везде, где она встречается[21].

Стилистическая и языковая разнородность, напоминает Л. Венути, нередко используется переводчиками в качестве эффективной стратегии в борьбе с объективным этноцентризмом перевода[22]. Одним из средств ее создания может быть возвращение изначальной полисемии утратившим ее словам – прием, активно применяемый Пезаром (см. *ficher*). Так, глагол *avaler* в современном французском языке используется лишь в переносном значении (*проглотить*), в то время как в итальянском это слово помнит о своей связи с существительным *val* (*долина*). В старофранцузском языке *avaler* (как и *avvalare* в современном итальянском) значило *отослать в глубь*, *спустить*, то есть имело значение, которое по-французски теперь передается выражением *faire descendre*; Иммено в этом, вышедшем ныне из употребления и изрядно подзабытом значении использует данный глагол Пезар, тем самым «искусственно состаривая» и одновременно «остраняя» свой текст.

Форма

1. *Размер*

«Архаичен» перевод Пезара, по мнению Бермана, еще и тем, что остается в рамках метрического стиха, переводя *форму* оригинала[23]. Однако и здесь, как в вопросе о языке перевода, все не так однозначно, как может показаться на первый взгляд. Пезар действительно переводит «Комедию» стихами, однако переводить *стихами* в контексте современной французской переводческой практики – довольно широкое понятие, оставляющее переводчику значительное поле для маневра. Связано это с тем, что само понятие *стих* во Франции за последние сто с небольшим лет претерпело существенное переосмысление и толкуется французскими стиховедами весьма свободно. Переводчик уже не должен выбирать между метрическим стихом и прозой, как это было совсем недавно[24]. В отличие от Фюзье и Дени, позиция которых в целом отвечает требованиям, предъявляемым к поэтическому переводу Е. Эткиндом[25], Пезар отказывается от рифмы и, следовательно, от терцины. Итальянский *endecasyllabo* он переводит аналогичным ему французским 10-сложником с вольным чередованием членения 4+6 и 6+4,

то есть смешивает два разных с точки зрения французской метрики размера[26]. Такое смешение считалось во французском метрическом стихосложении недопустимым.

Вольное чередование размеров, использование эпической и лирической цезуры, отсутствие ассонансов – все это не позволяет увидеть в стихе Пезара средневековый эпический 10-сложник «Песни о Роланде», как это делает Е. Эткинд[27]. Скорее, перед нами так называемый *vers libéré* – регулярный стих с менее строгим каноном, получающий распространение во французской поэзии XIX в. в эпоху кризиса традиционного метрического стиха. Иначе говоря, Пезар, в отличие от переводчиков Донна, понимает опасность, таящуюся в любом поиске *эквивалентности*, будь то на уровне лексики (как мы видели выше) или метрики. Он помнит, что переводит «Комедию» в эпоху кризиса стиха, твердых форм и традиционной просодии[28]. Его стих едва ли не ближе к верлибру, нежели к традиционным формам, с которыми его роднит лишь слоговая изометрия. Пезар учитывает эволюцию, которую проделал французский стих, начиная с конца XIX в., его метрический горизонт учитывает опыт всех эпох – от эпического 10-сложника до александрийского стиха и ритмической пластичности верлибра.

2. *Терцина*

Е. Эткинд увидел в «Божественной Комедии» Пезара недостатки совсем иного рода, нежели А. Берман. С точки зрения Бермана данная модель перевода была пережитком XIX в., так как стремилась к лексической и формальной эквивалентности (данная оценка, повторяем, кажется нам весьма субъективной). Эткинд же положительно оценил именно установку на воспроизведение формы текста-источника (и переоценил ее степень), а недостатком посчитал недостаточную последовательность в проведении принципа формальной эквивалентности.

> Пезар в принципе против рифмы, – пишет он, – на его взгляд, она вводит лишнюю паузу. Очень странный подход применительно к «Божественной Комедии»: я уже говорил, что в данном случае рифма не просто звуковое украшение, она не «эхо», она – принцип организации, мотор непрерывного движения. Несмотря на все красоты текста Пезара, богатый вкус его архаизирующего стиля, твердого ритма его 10-сложника (хотя это 10-сложник, прошедший опыт александрийского стиха), стиль Данте, с его тройными рифмами, развертывающими гирлянду терцин, не передан <...>. В том, что касается «Божественной Комедии», белый стих явно не достаточен для возведения готического здания поэмы <...>.

> И почему отказываться от рифмы? Французская поэзия в 19 в. разработала великолепную технику терцины: у Т. Готье, Виньи, де Лиля, Эредиа мы находим терцины, виртуозность которых ни в чем не уступает итальянским <...>. Ничто не препятствует тому, чтобы переводить Данте с точным соблюдением используемой им в «Комедии» формы: ничто, кроме непреодолимой и досадной привычки, и недостатка веры в возможности собственного языка[29].

Вся история переводов «Божественной Комедии» на французский язык представлена Эткиндом как постепенная эволюция от переводов в прозе – к переводам в стихах, но без терцины – и далее к переводам в стихах с терциной[30]. Важным этапом в этой схеме выделен перевод члена французской Академии Луи Ратисбона (1854). Именно Ратисбон, по мнению Эткинда, «открыл» Данте для французской поэзии, первым из переводчиков воспроизведя терцину. Воспроизведя, впрочем, очень условно – схема рифмовки терцины не выдержана, и фактически Ратисбон переводит классическим александрийским стихом с парной рифмовкой, как переводили до него А. Дешан в 1929 г. и Ж. Гурбийон в 1831:

> Inf. II
> Ratisbonne
> Ses yeux resplendissaient mieux que l'étoile pure
> Et sa voix s'échappa douce comme un murmure
> Angélique, et parlant une langue du ciel :
> «O cygne de Mantou, âme noble», dit elle, <...>

Отметим также, что по сравнению с современной ему поэтической практикой стих Ратисбона выглядит архаично, это типичный образец так называемого «неоклассицизма», захлестнувшего переводы середины XIX в. – академичный, банализирующий, стилистически сглаженный. Тем не менее, именно Ратисбону, а не гораздо более «революционному» переводу романтика Антони Дешана Эткинд адресует свои похвалы. Перевод Ратисбона в большей степени отвечает требованиям, предъявляемым Эткиндом к поэтическому переводу; в нем, по мнению автора «Кризиса одного искусства», предпринята попытка передать наравне с «содержанием» еще и «форму» поэмы.

> Терцины, – пишет Эткинд, – не просто внешняя оболочка, которой можно пренебречь, это художественная сущность «Божественной Комедии». Представьте на минуту готический собор, но без стрельчатых арок и с прямоугольными окнами[31].

В данном замечании Эткинда обращают на себя внимание, во-первых, редукционизм (сведение «художественной сущности» «Комедии» к терцине), и, во-вторых, понимание дантовой терцины как в первую очередь определенной схемы рифмовки. В этом втором пункте, как мы увидим ниже, критик серьезно расходится со специалистами по метрике Данте.

В переводе Пезара отсутствуют рифмы, а следовательно и терцина, *terza rima*. Тем не менее, в нем сохранено членение на 3-стишные строфы – как напоминание о структурной единице «Комедии». То есть, отсутствуя *stricto sensu*, терцина все же косвенно присутствует в сознании читателя. Этим текст Пезара отличается от и воспроизводящего *terza rima* Литтре, и от переводящих Донна рифмованным стихом Фюзье и Дени. И наоборот, в этом он близок Ж.-Ш. Вильянте, автору лучшего из появившихся в последние десятилетия перевода «Комедии», написанного нерифмованными 11- и 10-сложниками[32].

Отказ от воссоздания канонической терцины у Пезара так же, как отказ от воссоздания канонической формы шекспировского сонета у Ива Бонфуа, – следствие критического переосмысления понятия «эквивалентности», в частности, формальной:

> Форма, – пишет по этому поводу И. Бонфуа, – не рамки, а инструмент поиска. Нет никакого существующего до стихотворения значения, есть лишь уникальная судьба, принявшая форму (il n'y a qu'un destin qui a pris forme). Вот почему регулярный стих в переводе почти всегда создает впечатление немотивированности (gratuité) и даже иногда пародии[33].

Этой «формальной акробатике» (еще одно выражение Бонфуа) Пезар предпочел работу над *буквой*, т. е. телесной оболочкой слова, его физическим присутствием в тексте, которые для него значили больше, нежели механическое воспроизведение формальных признаков. И в этом он близок адептам так называемого *буквализма*, среди которых – И. Бонфуа, П. Клоссовски, А. Берман. *Буквальный* перевод, по мнению Бермана, совсем не одно и то же, что *дословный* перевод. Речь идет, ни больше, ни меньше, о новой переводческой этике, тесно связанной с философской герменевтикой, одним из теоретиков которой во Франции был сам Берман[34].

Примечания

[1] *Dante*. Oeuvres complètes / Trad. et commentaires par A. Pézard. P.: Gallimard, 1965.

[2] См., напр.: «Sa traduction est historiquement dans une autre ère que la notre, je ne dis même pas époque, je dis ère. C'est vraiment comme s'il était dans un autre monde» (*Vegliante J.-Ch*. La traduzione d'autore: Tradurre Dante // La traduzione d'autore. Pisa: Plus-Pisa University Press, 2007).

[3] «Le Dante de Pézard – une traduction totalement archaïsante – réalise un vieux rêve qui date de la philologie du XIXe siècle, et de Littré en particulier» (*Berman A*. Pour une critique des traduction: John Donne. P.: Gallimard, 1995. P. 252).

[4] Десятисложник с членением 4+6.

[5] *Dante*. L'Enfer mis en vieux langage françois et en vers, accompagné du texte italien et contenant des notes et un glossaire, par E. Littré de l'Académie française. P.: Librairie Hachette et Cie, 1879.

[6] См.: *Berman A*. Op. cit.; *Venuti L*. The Translator's Invisibility: A History of Translation. L.; N. Y.: Routledge, 1995.

[7] См. выше нашу сноску 3. См. также: «Lorsqu'il n'existe pas de versions d'époque, on s'efforce de produire des traductions qui en soient l'équivalent, comme les Poèmes de Shakespeare par Jean Fuzier, et surtout le monumental Dante de Pézard» (*Berman A*. Op. cit. P. 252).

[8] *Berman A*. Op. cit. P. 126.

[9] «...ont voulu un Donne français des XVI–XVIIe siècles français, qui ressemble le plus à ce qu'aurait été un Donne *traduit de son temps* en France». Цит. по: *Berman A*. Op. cit. P. 126.

[10] *Dante*. Oeuvres complètes. P. XIII.

[11] Здесь и далее кроме особо оговоренных случаев все цитаты из «Божественной Комедии» Данте даны в переводе М. Лозинского.

[12] Ср. с «Романом о Розе», v. 26: *Si vi un songe en mon dormant*.

[13] Ср. с тем, как переводят интересующее нас слово другие переводчики: *sommeil profond* (Moutonnet, Artaud de Montor); *assoupissement* (Rivarol), *profond sommeil* (Gourbillon, Brizeux, Lamennais), *léthargie* (Lafayette), *sommeil* (Le Dreuille, Perrodil, Juber), *lourd sommeil* (Ratisbonne), *someil* (Littré), *сон глубокий* (А. Илюшин), *сон* (В. Маранцман).

[14] *Dante*. Oeuvres complètes. P. XIII. Ср. с тем, как понимает перевод один из крупнейших французских переводчиков XX в. П. Лейрис: «<...> le principal est de traduire la fonction du texte. Pour une pièce de Shakespeare, il faut tâcher que cette pièce produise sur le spectateur l'effet que la pièce aurait produit sur le spectateur anglais de l'époque. Le même effet en profondeur, il ne faut pas rapprocher formelement» (Traduction: Leyris du métier. Comment apprend-on à traduire? [Электронный ресурс] // Liberation. URL: http://www.liberation.fr/livres/0101159382-traduction-leyris-du-metier-comment-apprend-on-a-traduire).

[15] *Berman A*. Op. cit. P. 248.

[16] *Berman A.* La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain. P.: Seuil, 1999; Domestication and Foreignization in Translation Studies / Ed. H. Kemppanen, M. Jänis, A. Belikova. Berlin: Franck &Timme, 2012; *Pym A.* Venuti's Visibility // Target. 1996. Vol. 8. T. 1. P. 165–177; *Robinson D.* The Translation's Turn. Baltimore; L.: The Johns Hopkins University Press, 1991; *Venuti L.* The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference. L.; N. Y.: Routledge, 1998.

[17] Мы используем термины, введенные в академический оборот в середине 90-х годов прошлого века Л. Венути, согласно которому *domesticating* и *foreignizing* представляют два определяющих разнонаправленных вектора переводческой деятельности: "Domestication and foreignization are often seen as two opposing poles of an axis where one set of translation strategies replaces all unfamiliar elements with domestic variants to help the reader approach the text with ease and familiarity, while the other follows the original text closely, ruthlessly ignoring all potential difficulties of comprehension or barriers of reception" (Domestication and Foreignization in Translation Studies. P. 13). См. также: *Venuti L.* The Translator's Invisibility...

[18] См. Inf. X 34: *Io avea già il mio viso nel suo fitto*; Inf XII 46: *Ma ficca li occhi a valle*; Inf. XV 26: *ficcaï li occhi per lo cotto aspetto*.

[19] *Мандельштам О.* Четвертая проза. М.: Эксмо, 2007. С. 447.

[20] «Нужно быть слепым кротом для того, чтобы не заметить, что на всем протяжении "Divina Commedia" Данте не умеет себя вести, не знает, как ступить, что сказать, как поклониться» (*Мандельштам О.* Указ. соч. С. 447). По мнению Л. Баткина, поведенческая неловкость Данте-персонажа обусловлена не социальным разночинством, как полагает Мандельштам, а неслыханной новизной самой ситуации – трансцендентального путешествия в загробный мир, коды и этика поведения которого Данте неизвестны. См.: *Баткин Л.* Данте в восприятии русского поэта // Средние века. 1972. Вып. 35. С. 283–286.

[21] См. Inf. X 34: *J'avais mes yeux déjà aux siens fiches*; Inf XII 46: *Mais fiche l'oeil à val*; Inf. XV 26: *...j'affiche / mes yeux dessus ses trait recuits.*

[22] *Venuti L.* The scandals of translation. P. 11.

[23] *Berman A.* Pour une critique des traduction... P. 253.

[24] Так, первый неметрический перевод «Одиссеи» на французский язык (переводчик Ф. Жакоте) появился лишь в 1955 г. Вплоть до середины 30-х годов поэму Гомера во Франции переводили прозой либо регулярным метрическим стихом, как правило, александрийским.

[25] *Эткинд Е.Г.* Поэзия Пушкина во французских переводах // Эткинд Е.Г. Божественный глагол. Пушкин, прочитанный в России и во Франции. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 558–559.

[26] Как известно, французский 10-сложник и итальянский 11-сложник имеют общее происхождение – из средневекового латинского 12-сложника. Подтверждением этого родства является то, что и тот, и другой сохранили обязательное ударение на 10-м слоге. Отличие французского стиха от итальянского заключалось в том, что в итальянском строки *a maiore*

и *a minore*, то есть с длинным вторым и длинным первым полустишием, смешивались, создавая дополнительные возможности для ритмических вариаций, а во французском они были строго разделены. Стих с цезурой 4+6 и обязательным ударением на 4-м слоге стал в средневековой Франции самым употребительным размером, как эпическим, так и лирическим; стихом с цезурой 6+4 написаны лишь немногочисленные поэмы. См. об этом: *Гаспаров М.Л.* Очерк истории европейского стиха. М.: Фортуна Лимитед, 2003. С. 106.

[27] *Etkind E.* Un art en crise: essai de poétique de la traduction poétique. Lausanne: L'Age d'Homme, 1982. P. 232.

[28] О начавшемся в конце XIX в. кризисе французского регулярного стиха и связанной с ним невозможности для современного французского переводчика переводить «в рифму» написано уже достаточно для того, чтобы не останавливаться здесь на этом вопросе специально. См. напр.: *Roubaud J.* La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français. P., 1988.

[29] *Etkind E.* Op. cit. P. 232–233.

[30] Ibid. P. 230.

[31] Ibid. P. 232.

[32] Ж.-Ш. Вильянте переводит в основном 11-сложным силлабическим стихом, добавляя важный нюанс – в каждой «терцине» у него непременно присутствует один 11-сложник, место которого внутри строфы может меняться.

[33] Shakespeare et la France. Société française Shakespeare. Actes du congrès de 2000 / Textes réunis et présentés par P. Dorval; publiés sous la dir. de J.-M. Maguin. P., 2000. P. 280.

[34] *Berman A.* La traduction et la lettre...

С.В. Сомова

ИТАЛИЯ В СЕРЕБРЯНОМ ВЕКЕ: СОСЕДСТВА И ОТРАЖЕНИЯ БЫТА И ИСКУССТВА*

В статье на материале очерковых и художественных произведений ряда деятелей искусства Серебряного века описаны важные для их творческих установок аспекты восприятия итальянской культуры: способность воспринимать бытовую культуру Италии в контексте памятников ее искусства, в искусстве находить модели для восприятия повседневности, строить художественный образ как развоплощение в материи жизни ее духовных составляющих.

Ключевые слова: Серебряный век, искусство, быт, Италия, культура, восприятие, развоплощение, Б. Зайцев, очерк.

Изучение образов Италии в литературе и искусстве Серебряного века не должно ограничиваться наблюдениями над отдельными итальянскими мотивами и анализом их функций в том или ином произведении или творчестве отдельного писателя, поэта или художника[1]. Когда Борис Зайцев писал об Италии – «это моя душа и лучшее в жизни, что со мной было. Пожалуй, просто часть этой моей жизни»[2], – то он имел в виду как свои жизненные и житейские впечатления об этой стране, так и переживания, дарившие ему энергию как художнику, способному видеть жизнь в ее внутреннем поэтическом содержании. Не случайно в известных модернистских журналах начала XX в. (в дягилевском «Мире искусства», в журнале Н. Рябушинского «Золотое руно», С. Маковского «Аполлон») также много внимания уделялось итальянской культуре.

Многие деятели искусства Серебряного века оставили свои воспоминания, очерки, стихотворные циклы, посвященные Риму, Флоренции, Венеции, Пизе, Сиене[3] – и в этом мы должны видеть не только моменты их творческой биографии, но прежде всего ту

© Сомова С.В., 2013

* Исследование выполнено при поддержке Министерства образования и науки Российской Федерации, соглашение 14.B37.21.1002.

внутреннюю художническую потребность, которая была связана с их творческими исканиями, обусловленными какими-то существенными аспектами и тенденциями русского искусства той эпохи. Италия побуждала русских художников, писателей, музыкантов, танцовщиков, импресарио[4] к созданию произведений, которые позволяли им высказывать что-то знакомо-незнакомое в их представлениях о России, опознавая в итальянском искусстве и итальянском образе жизни черты природы и культуры своей страны. Италия словно давала формы и образы для выражения русского мироощущения: из итальянского «далёко» Россия могла осознаваться немножко по-новому, «зеркало» итальянской природы, народной жизни и искусства как будто открывало русскому взгляду до поры до времени лишь угадываемые, но вместе с тем уже и находящие свое воплощение в художественной практике, возможности искусства Серебряного века.

Культура Серебряного века разнообразна, она включает в себя очень разные тенденции и художественные программы, и хотя этот опыт рецепции итальянской культуры не всегда мог иметь непосредственное значение для русской поэзии и прозы, ему присущи особенности, в той или иной мере ведущие к осознанию многих путей ее развития. Так, в русском восприятии Италии, в русских образах Италии, появляющихся в письмах и очерках, статьях и целых книгах, художественных произведениях, мифах об этой стране, создаваемых представителями Серебряного века, часто возникают мотивы особых отношений итальянского искусства с конкретным бытом, будь то близкое «соседство», живое соприкосновение великого искусства с самой бытовой, житейской реальностью итальянского города. То, что русское сознание знает как «высокую культуру», доступную только высокообразованным людям, как нечто принадлежащее миру музеев, оперных театров, что познается из книг и живописных полотен, лекций, ученых трудов и свидетельств историков, – что является великими святынями культуры, оказывается в одной плоскости с бытом, включенным в быт. Быт и искусство окружают друг друга и вдруг образуют неповторимое единство, в котором одно как будто продолжает другое – искусство как будто спускается на землю, а житейское, бытовое обретает удивительную легкость и красоту.

Это восприятие итальянского отражается в удивительных по легкости и блестящему знанию итальянской культуры страницах воспоминаний Александра Бенуа[5]. Во Флоренции этого блестящего деятеля «Мира искусства» поразило то, что скульптура здесь сконцентрирована не только в музеях, но и «стоит прямо на площа-

дях, на улице – как то: “Юдифь” Донателло, статуи в нишах Ор Сан Микеле, как “Давид” Микеланджело (оригинал был уже перенесен в музей, но еще недавно он стоял, овеянный всеми ветрами, у входа в Синьорию), как бронзовые фонтаны, как конные монументы Джованни ди Болонья и Франкавиллы, как “Персей” Челлини»[6]. А для итальянцев это всегда было частью их жизни, такой, «какая она есть», то есть быта.

Этой особенностью итальянской жизни была очарована Евгения Герцык. Поклонница немецкого романтизма, переводчица, автор воспоминаний о Николае Бердяеве, Льве Шестове, Вячеславе Иванове, она в эссе «Мой Рим»[7] восторженно-романтически описала свои несколько поездок-встреч в Рим к другу-поэту Вячеславу Иванову, трогательно зашифровав имена известных современников, а город показала в «каждой маленькой подробности» его «уличной жизни» и отметила эти характерные «соседства» итальянской культуры: вот церковка XVII века с фресками, изображающими святого Франциска и тут же на улице – «заулыбаешься: вот продавец ножей на ослике под звездным пестрым зонтом – точно звездочет. Вот у воза баба подралась с бабой, размахнувшись пучком carciofi <...>»[8]. Эта двойственность итальянского бытия ее очаровывает.

Мало кому известны, но очень показательны очерки об Италии Бориса Зайцева, тогда молодого еще писателя, но уже активного участника художественной жизни Серебряного века. Именно Италия, на наш взгляд, стала лучшей темой в его творчестве. Итальянские очерки Зайцева, опубликованные в модернистском журнале «Золотое руно» («Сиена» (№ 3–4, 1908) и «Фьезоле» (№ 7–9, 1908)), вместе с еще одним ранним очерком «Пиза» (1907) представляют собою ранние поиски писателем своего тона повествования, зайцевского импрессионизма: «По горам пизанским, на северо-западе, ходят пестрые пятна света, темно-голубые тени; иногда замок белеет, облако коснется вершины. Маленькие селенья, поля, виноградники, яблоки, горизонт, замкнутый горами, – все ясное, четкое, пронизанное голубоватым: светлая, острая Тоскана»[9]. Именно такое художническое восприятие оказывается созвучно тем восторгам, которые вызывает у русского путника, забредшего в эти края, словно не тронутые временем, Италия. Из очерка «Сиена»: «Сколько тут фрукт, как ясно-благостен воздух, весь он полон этих полей и пшениц священных; здесь есть дали, нету гор, спокойные речки текут зеленоватою водою, обсаженные тополями. Какие могучие хлеба! Долина Эльзы плодоносна; в ней работают крестьяне, античного вида и прекрасные; иссера-бледное небо висит,

и нередко бывают дожди. Вот Чертальдо, где родился Боккачио, Поджибонзи, откуда двенадцать верст на лошадях до Сан-Джиминьяно. Что можно дать, чтобы проехаться в Италии на лошадях?»[10]. Итальянский пейзаж для писателя – не только картины природы, жизни итальянских городов и селений, пейзаж – это и краски природы, люди, работающие на виноградниках и полях, и мир итальянского искусства, великой поэзии, прошлого этой земли, которые незримо и вполне узнаваемо присутствуют в людях и городах.

Об этом Борис Зайцев писал и в очерке «Флоренция»: «По улице Calzaioli в плавном зное попадаем на площадь Синьории; каждый раз, подходя, спрашиваешь себя: где ее очарованье? в чем? И всегда сердце светлеет – что-то прекрасно-ясное есть в этой лоджии Орканья, колоссальном крытом балконе на уровне земли, с целым народом статуй; тут, на вольном воздухе, собрались детища великих скульпторов, отсюда приоры обращались к народу, это какая-то агора Флоренции, нечто глубоко художественное в единении с простонародным; будто семейный очаг города. И сейчас у подножия статуй мальчики играют в палочку-постукалочку, сидят разные итальянцы, говорят вечные свои разговоры: о чинкванта чинкве чентезими»[11]. Об этом же – в зайцевском очерке «Сиена»: «Часа в четыре–пять, когда надвигался уже вечер, мы вышли за ратушу к откосу; далеко за городом видны были мирные зеленые долины; слабо ходил туман и прятал какую-то гору. Итальянские мальчики играли в мяч. Вот он целится, стреляет во врага, тоненький, ловкий, мчится через лужайку, через секунду пройдется колесом, сейчас попросит у вас сольдо, потом высунет язык – в этих невинных играх детей есть многое; не в них ли, не в вольных ли их забавах под тихим небом – сердце этого города?»[12]. Борис Зайцев как будто задается вопросом, который содержит в себе и попытку ответа на него: «не в них ли, не в вольных ли их забавах под тихим небом – сердце этого города?»[13].

Следует обратить внимание на строение этой фразы. В ней соединяются «вольные забавы» и «тихое небо», чтобы передать впечатление «сердца города». «Вольные забавы» – игра и непосредственность, органичность поведения мальчиков, которое во всем и всегда игра – и рядом «тихое небо» и «мирные зеленые долины». В этом образе угадываются определенные черты идиллии – то есть поэтического произведения, в котором изображается обыденная, но живущая по закону поэзии, то есть искусства, жизнь, так как искусство – тоже игра, оно родственно игре, а игра на фоне «мирных зеленых долин», включенных в картину города, – родственна искусству. И здесь речь опять-таки идет о том, для чего писатель

использует понятие «очарование»: в данном случае это очарование детской озорной игрой в идиллическом интерьере. Понятие «очарование» предполагает очарованность, зачарованность, чары – определенное состояние сознания, воспринимающего какую-то реальность в определенном преломлении, как нечто и реальное, и ирреальное вместе. Бытовая реальность заключает в себе что-то, что принадлежит не только ей – что-то большее, Другое, в данном случае – поэзию. Так Борис Зайцев видит Италию, он пишет о ней, видя простонародный быт в контексте итальянского искусства, которое освещает быт своим светом, сообщает ему поэтическую легкость.

Так Боккаччо в своей пасторали «Амето» зачаровывал этот быт, соединяя изысканное искусство и «прозу жизни», наделяя нимф чертами обыкновенных семейных женщин или, наоборот, итальянок – чертами нимф, чередовал стихи и прозу, а затем созданный в его повествовании мир представлял как мир навсегда утраченный или воображаемый. В конце восемнадцатого века Гёте искал в итальянском образе жизни и итальянцах недосягаемые для северной Европы полноту и целостность, а в «Римских элегиях» прямо ставил простую женщину-итальянку в контекст мира греко-римской античности, греческих богов и греческого искусства, видел в простой женщине осуществление культуры, представленной в мраморных изваяниях и древних рукописях. Так европейские романтики, как Гельдерлин или Китс, поэтически «развоплощали» скрытые в сегодняшнем человеке, современном немецком пейзаже дыхание и ритмы неумирающего античного мира.

Так Борис Зайцев уже в период Серебряного века создает свой миф об Италии, любимым городом в котором для писателя навсегда станет Флоренция. В очерке «Флоренция» стоят две даты – 1907 и 1920 годы. Это рассказ о нескольких поездках во Флоренцию; для автора было важно подчеркнуть разницу впечатлений, сохраняя год написания и не меняя ничего из раннее написанного, и поэтому в поздней публикации он сохранил текст 1907 г. Это насыщенный красками, с избытком деталей и подробностей очерк. Флоренция начала XX в., ее «легкие, светлые улочки вокруг, с веселыми ослами, продавцами, крестьянами тосканскими; рынки с запахами овощей – и Божий воздух, изумительная легкость духа, колокольни, монастыри в цветах – вечное опьянение сердца»[14]. Борис Зайцев отмечает особую легкость, ритм, которым живут площади Флоренции: «Выйдем на площадь Duomo: это центр двухсоттысячного города; улочки узкие, но по ним носятся трамы, рядом ездят на осликах, ходят пешком, заливаются мальчишки, все кипит, жур-

чит, но никогда дух легкости и ритма не покидает. В Париже вам угрожает опасность на каждом шагу, как переходите улицу; здесь улыбаетесь, когда по Proconsolo летит на вас трам; нет, не задавят итальянцы, покричат, похохочут и делу конец; да и тело ваше здесь подвижней и эластичней, уклонитесь и сами»[15].

Игра мифологемами, где доминанта – Италия (ее краски, запахи, быт, искусство, красота, природа) видна и в художественной прозе, и в очерках, и в начале века (когда были поиски тона, стиля, звука), и в эмиграции (когда, казалось, уже поиски завершены). Бытовая жизнь, игры итальянских мальчишек, которые больше, чем просто «жизнь, как она есть», и больше, чем игра, – все это формы существования не только сейчас, но и завтра, когда настанут времена варваров, «когда твоими книгами будут топить печь, а рукописи уйдут на цигарки». «Мне помнится в тот вечер ожидание трама: внизу, снова у ручья, сидя на перилах мостика. Тут же траттория, обедают рабочие. Лавочники на порогах; мальчишки скачут, в ручье занимаются девочки. И вдруг событие. Юноша разыскал дохлую крысу. Итальянцам все любопытно. Пожилые подходят, расспрашивают – ай, крики, веселый ужас – это он за хвост размахивает крысой; “синьорины” в платочках врассыпную, мальчишки в восторге. Что если он подойдет и сунет в нос нашей даме?»[16].

Россия, с ее деревнями, косогорами, поросшими березками, яблоневыми садами, покосом всплывает, как видение, в раме Италии (и пейзаж будто тот же). «Сидя у окошка, нельзя надышаться садами; кой-где сено в них скошено; в бледной мгле вдруг взовьется фейерверк – невысоко над землей: роек летучих светляков. Взвившись, – растекаются они сияющими точками. Какой запах, сено!»[17]. И там, и здесь – красота простой жизни, работа крестьян, ремесленников, их незатейливые будни, радости отдыха настолько естественны, гармоничны, что очаровывают, цепляют глаз художника-творца. «Вокруг живут “виноградари сада Божьего”; в простоте и изяществе, как библейские люди, разводят они плоды, обрабатывают поля, осенью выжимают вино и детскими своими душами исконно знают Бога, который редко бывает грозен для их страны»[18]. «Как почти всегда в чужом и дальнем месте, в первые минуты мысль: что если останешься навсегда здесь? На мгновенье страшное и сладкое охватывает: сделаться гражданином этого города коричневого, забыть родину, семью, жить среди мелких ремесленников, булочников, монахов, в кафе и т. д. Ужасно трудно поверить, что они здесь живут всегда, никуда не уедут, многие всю жизнь не выезжали и умрут в этой Сиене, как наши в Жиздре, Ардатове»[19].

Преобразуется мир не только зримый, но и уже художественно воплощенный в произведениях, ставших классикой, преображенных и рефлектирующих в сюжетах других. Так «Чистилище» Данте Алигьери стало «чистилищем» Зайцева. В пьесе «Души Чистилища», вышедшей одной из первых уже в эмиграции[20], начинается не только понимание настоящего странничества русских изгнанников, для которых Россия уже потеряна, и как завершение этого этапа, обращение к теме путешествия душ (художника и музыканта, которые идут по горе Чистилище, вспоминают о жизни на земле, о жизни с нею, рефреном звучит фраза: «Розовые пальцы девушки, жемчужина, цветок, прозрачный налив яблока, златистый мед»[21]). Художник Филострато говорит: «Иногда со мной бывает – я подымаюсь на скалу, и вдруг оттуда открывается мне даль, голубоватая и светлая, нездешние моря, синие долины, виноградники и колокольни, как бы в той стране, которую мы оба любили в жизни. Все преображено и очаровано»[22]. Как душа художника в этом фрагменте способна со своей вершины в Чистилище видеть другую даль, в которой все предстает в преображении, как очарованный мир, так и автор – в очерке «Фьезоле» – с высокого холма, с воздушной вершины, с которой героям открывается Флоренция, обладает таким же, кажется, поэтическим видением: «Идем. Сначала по трамвайной линии, среди тех же панорам: зелень, виллы, голубые океаны, кругозоры далекие; от ширины веселеет дух, взыгрывает светлой радостью; что-то божеское в этом ослепительном расстилании мира у ног; точно дано видеть его чуть ли не весь, – и кажется, что стоишь на высотах не только физических. Так пьянеют, вероятно, птицы, летя с гор»[23]. В этих двух фрагментах оказывается прямо сформулирован творческий принцип, лежащий в основе зайцевского мифотворчества – принцип видения в отражениях – видения в одном мире отражений мира другого, – так, как в быте итальянского простонародья отражается искусство, и как это искусство великих художников и поэтов формирует видение этого быта как быта, исполненного поэзии, и так, как итальянский пейзаж создает отражения поэзии русского пейзажа, и как образы дантовского «Чистилища» преображаются в новые образы, в отражениях которых угадываются образы русских странников, навсегда лишившихся родины, но способных узнавать ее в очертаниях дантовских пейзажей потустороннего мира. Этот принцип можно охарактеризовать и как принцип поэтического развоплощения – такого построения образа, когда он как бы разуплотняется, становится прозрачным, чтобы явить в своей прозрачной плоти другое, внутреннее и более истинное, – то, чем живет поэт, как он переживает этот мир – как мир искусства и поэзии самой жизни.

Тот пейзаж, который вспоминают души Чистилища, и который открывается глазам и чувству автора очерка, это, конечно, в самую первую очередь – Италия. Но те же легкость, радость, свет, голубизна, простор и одухотворенность – в рассказе «Миф», действие которого происходит в русской усадьбе, где мотив танца, полета, воздуха, солнца связан с героиней, напоминающей женские образы с картин итальянцев эпохи Возрождения, например, Боттичелли. «На дороге фигура женщины; сразу он узнает ее – это жена, рыжевато-сияющая Лисичка. Издали он улыбается ее плавному телу на длинных ногах; она мягко ступает ими, потом весело подхватывает юбку и, как милый страус, полулетя, доносится к нему; вот она здесь – вихрь тканей, ласковое загорелое лицо и теплое, прозрачно-персиковое тело. Миша глядит на знакомую плывучую фигуру. “Какая большая и какая легкая!”»[24]. Герои «Мифа» (молодая пара – Миша и Лисичка, снимают летом флигель в русской усадьбе в средней полосе России, рядом с какой-нибудь Калугой) словно растворяются в воздушной благости Богом благословенного мира России, наливного яблока в саду, который сторожит старый Клим. «Миша прислонился к стволу яблони. Над ним ходят в легком ветерке ее листики, будто осеняя своей лаской. Прямо перед глазами прозрачно наливается яблоко; вот оно с краев просветлело, точно живительная сила размягчила его; и кажется, что скоро в этих любовных лучах сверху весь этот драгоценный плод истает, обратится в светлую стихию и уплывет – радостно, кверху, как солнечный призрак. Другие яблони густо тучнеют по дереву, через забор видна деревушка и вдали ржанище»[25].

Солнечный свет, полнота жизни, молодость, владеющая искусством жить:

«– Нынешний день я никогда не забуду: никогда раньше я не видала такого света, как сегодня! Бывают солнечные дни, а вот этот... золотой! Милый, золотой день! Милый день!

<...> Больше нельзя выдержать. Он одевается, приоткрывает дверь, чтобы не разбудить Лисичку, и садится на велосипед. Странно. Ноги сами бегут. Шины чуть-чуть шуршат и задумчиво несут куда-то. Как легко и как быстро! Он вольно дышит и выносится в поле, опять в жнивье. Вот он и простор, и мир. Золотой бог невысоко стоит на небе, а Миша скользит по земле неслышной птицей»[26].

Природа, образы героев, их чувства – все пронизано светом любви. Конечно, этот светлый и вместе очень чувственный мир любви и красоты окрашен мыслью Бориса Зайцева, но в легких красках этой картины угадываются очертания той исполненной неоплатонического сияния картины мира, которое неотъемлемо от

произведений великих художников итальянского Возрождения, и которое, в свою очередь, формирует восприятие деятелями Серебряного века Италии, итальянской природы и культуры в целом.

Примечания

[1] Из всего множества исследований, посвященных теме Италии в творчестве и судьбе представителей Серебряного века, отметим работы, собранные в двух сборниках: Русские в Италии: Культурное наследие эмиграции. Международная научная конференция. М.: Русский путь, 2006; Россия и Италия / Ин-т всеобщ. истории. М.: Наука, 1995. Вып. 5: Русская эмиграция в Италии в XX веке / Отв. ред. Н.П. Комолова. 2003.

[2] Свидетельство Ариадны Шиляевой в ее книге: *Шиляева А.* Зайцев и его беллетризованные биографии. Нью-Йорк, 1971. С. 42.

[3] Нужно упомянуть также замечательную книгу Александра Трубникова «Моя Италия», вышедшую в 1908 г. в издательстве «Сириус» (СПб.). Она на тот момент считалась лучшей из написанных в жанре путевого очерка. Самой, пожалуй, известной на сегодняшний день остается книга Павла Муратова «Образы Италии» (М.: Научное слово, 1911–1912). Первый том, вышедший в 1911 г., открывался посвящением Б. Зайцеву. Именно Борис Зайцев посоветовал Павлу Муратову изучать итальянское искусство, вместе они несколько раз бывали в этой стране, в Венеции встречали новый 1912 год.

[4] Более того, на известного импресарио Русских балетных сезонов Сергея Павловича Дягилева Италия действовала, будто глоток свежего воздуха: «Вот наконец и поезд, и из купе 1-го класса выходит по-итальянски молодой Сергей Павлович: в Италии Дягилев всегда молодел, свежел и становился каким-то более легким» (*Лифарь С.* Дягилев и с Дягилевым. М.: Вагриус, 2005. С. 451).

[5] *Бенуа А.* Мои воспоминания: В 5 кн. М.: Наука, 1990. Кн. 4.

[6] Там же. С. 37.

[7] *Герцык Е.К.* Мой Рим // Герцык Е.К. Воспоминания: Мемуары, записные книжки, дневники, письма. М.: Московский рабочий, 1996.

[8] Там же. С. 259.

[9] *Зайцев Б.* Май в Виареджио // Зайцев Б.К. Собр. соч.: В 11 т. М.: Русская книга. 1999–2000. Т. 3. С. 471.

[10] *Зайцев Б.* Сиена // Золотое руно. 1908. № 3–4. С. 67.

[11] *Зайцев Б.* Флоренция // Зайцев Б.К. Собр. соч. Т. 3. С. 442.

[12] *Зайцев Б.* Сиена. С. 69.

[13] Там же.

[14] *Зайцев Б.* Флоренция. С. 440.

[15] Там же. С. 442.

[16] *Зайцев Б.* Фьезоле // Золотое руно. 1908. № 7–9. С. 85.

[17] Там же.

[18] *Зайцев Б.* Сиена. С. 67.

[19] Там же. С. 67–68.
[20] *Зайцев Б.* Души Чистилища // Жар-птица. 1923. № 10. С. 6–8.
[21] *Зайцев Б.* Души Чистилища // Зайцев Б.К. Собр. соч. Т. 8. С. 297.
[22] Там же.
[23] *Зайцев Б.* Фьезоле. С. 84.
[24] *Зайцев Б.* Миф // Зайцев Б.К. Собр. соч. Т. 1. С. 51.
[25] Там же. С. 50.
[26] Там же. С. 54–55.

Б. Биссон

АНАЛИЗ ВЗГЛЯДОВ Б.Ф. ШЛЁЦЕРА НА ПЕРЕВОД РУССКОЙ КЛАССИКИ

В настоящей статье изложены факты творческой биографии Б.Ф. Шлёцера, освещаются общие положения его деятельности переводчика и предпринята попытка наметить основные принципы его работы над переводом романа «Война и мир» Л.Н. Толстого.

Ключевые слова: Б.Ф. Шлёцер, литературный перевод, русская эмиграция, переводческая задача, переводческие решения, лингвостилистический подход к переводу.

Начнем с утверждения о том, что переводческая деятельность Бориса Федоровича Шлёцера (1881–1969), родившегося в России, представляет собой важнейшую фигуру в процессе знакомства французских читателей с творчеством русских писателей XIX–XX вв. Переехав в 1920 г. во Францию, Шлёцер на протяжении последующих 40 лет занимался переводом произведений крупнейших русских писателей – Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого – на французский язык, внеся тем самым существенный вклад как во французскую интеллектуальную жизнь, так и в жизнь русского зарубежья.

В России же Борис Федорович Шлёцер малоизвестен, хотя его деятельность представляет собой интереснейший опыт создания культурного моста между Россией и зарубежьем, Россией и Францией.

В настоящей статье изложены факты творческой биографии Б.Ф. Шлёцера, освещаются общие положения его деятельности переводчика и делается попытка наметить основные принципы его работы над переводом романа «Война и мир» Л.Н. Толстого.

© Биссон Б., 2013

Черты творческой биографии Б.Ф. Шлёцера

Ольга Табачникова в своей замечательной и весьма интересной книге «Переписка Шестова с Шлёцером», вышедшей в 2011 г. в издательстве ИМКА-пресс, дает краткую, но точную биографическую справку о Шлёцере: «Родился в Витебске в 1881 г. в высококультурной семье, получил гуманитарное образование в России и Европе, печатался в русских журналах (“Аполлон”, “Золотое руно”, “Музыкальный современник”), а из большевистской России эмигрировал в 1920 и обосновался в Париже. Его мать была бельгийкой, а отец русским (из обрусевших немцев). В результате Шлёцер был двуязычен и стал великолепным переводчиком. Он также был известен своими критическими работами по музыковедению и литературе, сотрудничал в ведущих французских журналах – таких как “Nouvelle Revue Française” и “Revue Musicale”»[1].

Можно добавить, что Шлёцер учился в Брюссельском университете на факультете социологии. Там он защитил докторскую диссертацию по теме эгоизма (к сожалению, узнать подробности об этой работе представляется невозможным).

Но вернемся к русскому периоду жизни Б.Ф. Шлёцера. После назначения его отца в Пятигорск, семья Шлёцеров провела несколько лет в этом городе, где многие знаменитые солисты выступали на концертах и участвовали в музыкальных вечерах, устраиваемых в их доме. На этих вечерах всегда присутствовали Борис и Татьяна. Там они познакомились с Александром Скрябиным. Сестра Б. Шлёцера Татьяна стала супругой Александра Скрябина, и Шлёцер много делал для того, что распространить произведения Скрябина. Его первая книга под названием «Скрябин» была написана в 1919 г. в России, но была опубликована в 1923 г. в Берлине, а на французский язык переведена лишь в 1975 г., после его смерти[2].

В эмиграции, во Франции, Шлёцер был даже более известен как музыкальный критик и теоретик, чем литератор и переводчик. Он дружил с Сергеем Прокофьевым и Букурешлевым и активно поддерживал русского композитора Николая Обухова, находившегося в эмиграции, его идеи и попытку создать новую нотную систему[3]. Позже, в 1947 г. вышла важная в истории музыковедения во Франции книга Шлёцера «Введение к И.С. Баху»[4], которую он написал в годы Второй мировой войны. Речь идет не только о великом композиторе и об анализе его творчестве, но и об основах теории музыки и о духовной и структурной сути музыки.

Но деятельность Б. Шлёцера в области литературы не может оставить равнодушным читателя и почитателя русской литерату-

ры, так как Шлёцер переводил на французский язык произведения Достоевского и Толстого.

Кроме того, Шлёцер написал в 1932 г. на французском языке биографию и анализ творчества Гоголя[5], причем интересно, что книгу о Гоголе Шлёцер посвятил Льву Шестову.

Он переводил «Апокалипсис нашего времени» Василия Розанова[6].

Отдельную главу в переводческой деятельности Б.Ф. Шлёцера составляют его переводы философских сочинений Льва Шестова. Начиная с 1921 г. работы Шестова переводились на французский язык почти исключительно Б.Ф. Шлёцером, который сыграл решающую роль в распространении шестовских идей во Франции, а также способствовал контактам Шестова с французскими издателями и деятелями культуры, такими как Жюль Готье, Люсьен Леви-Брюль, Жан Полан, Поль Дажардан и другими). Важно отметить в связи с переводами Шлёцером русской классики, что у Льва Шестова была своя оригинальная трактовка творчества Толстого и Достоевского с точки зрения ницшеанской критики систематической философии и этики[7]. Можно задаться вопросом, повлияли ли взгляды Шестова на Шлёцера при работе над переводами. О возможном наличии влияния свидетельствует следующее высказывание Шлёцера о Достоевском, которое содержится в его рецензии к переводу «Дневника писателя»[8]: «Dostoïevsky publiciste et écrivain politique se situe pour nous sur un tout autre plan que Dostoïevsky romancier, et, avouons-le franchement, l'œuvre du publiciste, du journaliste est aujourd'hui bien morte » [Достоевский, как публицист и политический писатель, находится для нас совсем в другой плоскости, чем Достоевский-романист, и честно говоря, творчество публициста, журналиста, сегодня совсем вымерло].

Переводы, статьи и критика Шлёцера публиковались в солидных французских журналах, он был знаком с крупными издателями, которые тогда задавали тон в мире художественной литературы во Франции, его приглашали на конференции по вопросам литературы, литературоведения и поэзии. На таких мероприятиях, где его выступления всегда вызывали большой интерес участников, он познакомился и тесно общался с такими поэтами, как Ив Бонфуа, Жорж Пулэ, Жан Старобинский.

По случаю десятилетия со дня смерти Шлёцера в июне 1979 г. в Центре им. Жоржа Помпиду в Париже состоялся вечер, посвященный его творчеству. В нем участвовали французские поэты и литературоведы, в том числе и названные выше, и в 1981 г. вышел сборник их выступлений, в котором были опублико-

ваны и некоторые малоизвестные тексты Шлёцера, например, «Читать Шестова», статья «Произведение, автор и человек» и его предисловие к переводу «Войны и мира» под названием «На полях перевода»[9].

Эти сведения дают верное представление о человеке, который оставил свой след в культурной и литературной жизни Франции. Все участники конференции выражали свое глубокое почтение мастерству переводчика и ясности мыслителя.

К сожалению об этом французском наследии Шлёцера, мало знают (или забыли) в России. Сейчас в России мало кто знает о Шлёцере, кроме литературоведов и специалистов по истории перевода, специалистов по философии Льва Шестова, а также музыковедов. Но даже среди музыковедов знают о Шлёцере очень немногие – те, кто занимается историей и анализом творчества русских композиторов первой половины XX в., поскольку они знают о его теоретических и критических работах.

Следует подчеркнуть, что во Франции и в России нет научных работ о переводческой деятельности Б.Ф. Шлёцера.

В 2003 г. в Германии была опубликована диссертация «Борис де Шлёцер, 1881–1969. Пути в русской эмиграции» Гун-Бритт Колер, в которой рассматривается его творчество философа и музыковеда, но не переводчика[10]. Собственно переводческой деятельности Шлёцера и его признанию во Франции посвящены всего несколько страниц. В них содержатся несколько интересных свидетельств разных современников Шлёцера о его переводах. На их основании можно сделать вывод, что современники высоко ценили качество и красоту его языка, и точность его подхода. Одно из интересных мнений высказал Жорж Пикон [Georges Picon]: «Je ne songe pas ici à l'œuvre du traducteur, qui n'est qu'un médiateur, dont le sacrifice va de soi. Il faut néanmoins en dire l'importance et l'opportunité. [...] Mais Schloezer fut beaucoup plus qu'un médiateur» [Я тут не имею в виду творчество переводчика, который лишь посредник, и чьи жертвоприношения само собой разумеются. Но тем не менее нужно напоминать о его важности и уместности. (...) Но Шлёцер оказался намного больше, чем посредник][11].

Новый взгляд на русских классиков

Важным источником сведений о подходе Шлёцера к переводу русской литературы нам представляется его предисловие (1960) к французскому переводу романа Толстого «Война и мир». Чтобы точно обозначить роль своего предисловия, Шлёцер ему дал название: «En marge d'une traduction» [На полях перевода].

В этом предисловии Борис Шлёцер пишет следующее: «Говорят, что надо перевести произведение, чтобы хорошо его знать. Достоевский, Гоголь и другие еще мне давали повод это заметить; но если у меня были еще некоторые сомнения, “Война и мир” окончательно их рассеяли»[12].

Шлёцер начал работать над переводом «Войны и мира» в 50-х годах прошлого века, когда ему было уже за 70 лет, в то время как Толстой написал роман в сорокалетнем возрасте. Нет сомнения, что в переводе как и в литературном творчестве вообще возраст имеет значение, поскольку за возрастом стоит и жизненный опыт.

К тому моменту, когда Шлёцер взялся за перевод романа Л.Н. Толстого, прошло почти сто лет со времени опубликования оригинала. Конечно, перевод, выполненный Борисом Шлёцером, не был первым переводом «Войны и мира», так как роман был переведен на французский язык почти сразу после опубликования его в России. Следовательно, до того, как Шлёцер стал работать над переводом шедевра Толстого ведущие французские литературные критики и литературоведы уже успели основательно изучить и анализировать «Войну и мир».

Как известно, первый перевод «Войны и мира» И.И. Паскевич (1835–1925), печатавшейся под псевдонимом «Une Russe» (одна русская), вышел во Франции в 1879 г. с пометой «с разрешения автора». На вопрос, из каких соображений она решила перевести произведение Л. Толстого, она отвечала: «из патриотизма». Этот перевод имел большой успех. В период с 1884 по 1889 г. он переиздавался ежегодно, а в период с 1891 по 1922 г. – каждые два-три года; затем стали появляться другие переводы. Последний раз перевод И.И. Паскевич вышел в 1956 г. с предисловием Андре Моруа и литографией Пабло Пикассо. Переводчица даже заслужила Гран-при за лучший иностранный роман.

Несмотря на восторженные отзывы многих современников, например, писателя Флобера или философа Алена, высказывались и другие мнения о том, что перевод Ирины Паскевич оставлял желать лучшего. Интересно отметить, что переводом Паскевич заинтересовался И.С. Тургенев и он отметил следующие недостатки: неточности или неудачные переводы отдельных слов, а также купюры в тексте.

Как пишет Мишель Окутюрье, «любовь и усердие, с которым Ирина Паскевич выполнила свою задачу, искупают недостатки ее перевода, в которых повинна скорее эпоха, чем сама переводчица. И главное, они не помешали читателям не только из Франции, но и

из многих других стран почувствовать и по заслугам оценить величие мирового шедевра»[13].

После перевода Ирины Паскевич «Войну и мир» долго не переводили на французский язык. Лишь в 1945 г. известный переводчик русской литературы Анри Монго [Henri Mongault] опубликовал новый перевод, который позже был представлен в престижной и в то же время почти академической серии «Pléiade». «Bibliothèque de la Pléiade» – книжная серия великих произведений и авторов, которая считается самым серьезным и полным изданием наиважнейших памятников французской литературы. Как правило, в издании серии «Pléiade» по возможности включены переписка, заметки, и черновики авторов.

Интересно заметить, что сегодня на сайте книжного магазина amazon.fr страница, на которой можно купить роман «Война и мир», содержит несколько комментариев читателей-пользователей в отличие от многих других книг, продаваемых этим Интернет-магазином. Вот один из анонимных отзывов: «Перевод Шлёцера (который можно сегодня читать лишь в издании Фолио в двух томах) – самый лучший из всех, которые можно сегодня найти: он самый живой, и самый точный, в нем нет искаженных или удаленных фраз, как в других изданиях»[14].

Как уже говорилось выше, в России мало кто знает о Борисе Федоровиче Шлёцере, тем не менее роль, которую он сыграл для того, чтобы дать французским читателям знать о русской литературе в лице трех из ее величайших авторов, трудно переоценить. Даже во Франции немногие о нем знают, поскольку читатель художественной литературы редко обращает внимание на имя переводчика. Его знают, скорее, как литературоведа и популяризатора идей и философских сочинений Льва Шестова, немного как теоретика перевода и еще меньше как музыковеда. В вышеуказанном сборнике статей серии «Cahiers pour un temps» («Записи об одном времени»), изданной Центром Жоржа Помпиду / издательством Пандора в 1981 г., представлены статьи разных авторов о духовном и интеллектуальном развитии Шлёцера, о его переводах, о его отношениях со Львом Шестовым, а также его редкие заметки о переводе. Следует отметить, что цель данного выпуска не заключается в изложении жизнеописания Шлёцера, но высказывания участников позволяют составить представление о разных аспектах его личности и деятельности.

Переводческие задачи Шлёцера

В предисловии к своему переводу «Войны и мира» (1960 г.) Шлёцер ясно объясняет свой подход к шедевру Толстого: «Я считал, что хорошо знаю “Войну и мир”, прочитав его как минимум три раза, и каждый раз с обновленным удовольствием, как при открытии. Однако я упускал что-то такое, чего, как теперь я понимаю, не могло раскрыть внимательное чтение. Нечто, что раскрывается только при вступлении в отношение соучастия с автором на уровне, доступ к которому дает только перевод. Когда месяцами, а то и годами борешься с текстом, который изо всех сил стараешься передать на другом языке, причем повторяя себе, что затея безнадежная, подбор слов автора, структура его фраз, особенные обороты его писательской манеры совсем раскрываются в полном свете; а главное, и это самое важное, становишься близким к его языку, который становится твоим. На глазах читателя текст выложен, расположен перед ним; переводчик, который вникает в него, который испытывает колебания, разделяет трудности, угадывает поправки, становится свидетелем рождения»[15].

Тем не менее можно себе задать вопрос: почему о Констанс Гарнетт и других переводчиках в России знали и писали, а о Шлёцере нет? По объему переведенного Шлёцер уступает Констанс Гарнетт. Он перевел несколько произведений Толстого, Достоевского, Лермонтова, Гоголя, Чехова и Бунина, не говоря о переводах Шестова. Объяснений этого выбора нет в его текстах и в предисловиях к переводам. Разница между отношением историков к переводам Шлёцера и Гарнетт, наверное, состоит в том, что Гарнетт была первой английской переводчицей, которая переводила прямо с русского оригинала, а не через французский перевод, как в основном делали до нее. А Шлёцер не был первооткрывателем, до него уже существовали французские переводы из русской классики.

В связи с вышесказанным важным представляется уточнить роль Б.Ф. Шлёцера в ознакомлении французской читательской аудитории с русской классической литературой. Да, кажется неуместным называть его работу открытием, поскольку он не был первым, кто переводил произведения русских писателей XIX в. на французский язык. Тем не менее, можно определить, в какой именно степени его переводы оказались открытием по сравнению с предыдущими переводами. Степень новизны может быть связана с тем, что ранние переводы не были качественными в художественном отношении, либо не были замечены критикой.

Не менее значимым представляется и вопрос влияния философии на переводы Шлёцера, поскольку свою переводческую деятельность он начал именно с философских текстов.

Итак, подчеркнем: Шлёцер-переводчик ставит перед собой ясную задачу: через стиль автора выявить его замысел, определить его грамматику (sic), чтобы как можно точнее и вернее передать его мысль: «Писательская манера говорить, изученная изнутри, может осветить то, что он имеет в виду, и то, что он собирался, а не смог сказать, и то, что он не хотел сказать и считал, что умолкал, и то, о чем он даже не думал. Есть надежда, что всего этого переводчик сумеет коснуться с помощью особенности синтаксиса и слов, если он действительно становится связанным с автором»[16].

Дальше Шлёцер пишет: «Но это глубокое знание, так же как и способ его приобретения, далеко не облегчает работу [переводчика], как можно бы ожидать, а ставит переводчика в крайне неудобную ситуацию. Так же в этом отношении перевод “Войны и мира” является ключевым опытом»[17].

Шлёцер расширяет размах своего подхода к переводу, переходя от шедевра Толстого к более общему взгляду о переводческой деятельности. Он излагает теоретическое определение задачи, стоящей перед переводчиком: «Переводить – это странное, парадоксальное занятие. Оно направлено на достижение цели, а ее достичь теоретически невозможно. Однако на практике оно ее достигает с зачастую допустимой погрешностью. Если хорошо подумать, переложить литературное произведение с одного языка на другой, стремиться дать на французском эквивалент русского поэтического (в широком смысле этого слова) текста является смешным притязанием. А как не затрудняться при попытке определить, что подразумевается под словом “эквивалент”? Тем не менее, переводят, существуют и хорошие переводы, даже отличные. Это именно те переводы, которые выявляют парадокс в полном свете, его доводят до самого абсурда»[18].

Возникает вопрос, который задают многие специалисты по переводу и лингвисты: насколько переводчик делается соперником автора? На него Шлёцер отвечает частично, размышляя одновременно и глубже, и конкретнее, чем обычно в обсуждении верности перевода: «На переводчика налагаются два требования. Он переживает, как бы не портить язык, на который он переводит, и не предавать язык, с которого он переводит (который не обычный русский, а именно русский язык Толстого, Достоевского, Чехова), каждый случай – единственный, ни одно правило, ни одна методика не помогут решить эту задачу, он вынужден найти компромиссы, чем-то из главного пожертвовать, что он тем более болезненно осознает»[19]. Можно увидеть связь с принципом, который выражает и защищает

Умберто Эко: перевод – это сделка. Переводчик постоянно взвешивает, чтобы найти где «выиграть», и где можно «уступить»[20].

В этом отношении Шлёцер придает «Войне и миру» особое значение: «[Роман] “Война и мир” ставит проблему самым острым образом из-за его языка»[21].

Видимо, значение романа Толстого представлялось Шлёцеру более важным, чем произведения Достоевского, Гоголя или Чехова, ведь только по отношению к «Войне и миру» он изложил свои соображения по поводу переводческого подхода.

Принято рассматривать два подхода к переводу литературных текстов: сделать оригинальный текст доступным для читателя на языке перевода, либо подготовить читателя перевода к восприятию оригинала. Определению соотношения двух подходов у Шлёцера поможет анализ переводческих решений при выборе варианта передачи той или другой особенности текста, так же как и сравнительный анализ с другими переводчиками тех же произведений. Следовательно, помимо собственных соображений Шлёцера о переводе, на основе выводов касательно его переводческих решений будет возможно дать оценку его роли в передаче русской классики французским читателям. Такой подход будет скорее лингво-стилистическим, чем семиотическим, что, впрочем, не отменяет значимость семиотических решений в переводах Шлёцера.

Примечания

---

[1] Переписка Льва Шестова с Борисом Шлёцером / Сост. О.М. Табачникова. Париж: YMCA-Пресс, 2011. С. 10.

[2] *Schloezer B*. Scriabine. P.: Cinq Continents, 1975. 224 p.

[3] См. докторскую диссертацию Нино Оттовны Баркалая: *Баркалая Н.О.* Эстетика и композиторская техника Николая Обухова в контексте русского и французского модернизма: Дис. ... д-ра эстетики и музыковедения. М.: МГК им. Чайковского; П.: Сорбонна Париж-8, 2012.

[4] *Schloezer B*. Introduction à J.-S. Bach. Essai d’esthétique musicale. P.: Gallimard, 1947. 307 p.

[5] *Schloezer B*. Gogol. P.: Plon, 1932. 297 p.

[6] *Rozanov V*. L’apocalypse de notre temps, précédé de Esseulement / V. Rozanov; traduits du russe par V. Pozner et B. de Schloezer; introduction par B. de Schloezer. P.: Plon, 1930.

[7] Переписка Льва Шестова с Борисом Шлёцером. С. 9.

[8] *Dostoïevsky F.* Journal d’un écrivain, traduit par Jean Chuzeville // Nouvelle Revue Française. 1927. № 29.

[9] «Lecture de Chestov» [«Читать Шестова»], «L’œuvre, l’auteur et l’homme» [«Произведение, автор и человек»], «En marge d’une traduction» [«На по-

лях перевода»] (предисловие к переводу «Войны и мира») // Bonnefoy Y. Boris de Schloezer. P.: Centre Georges-Pompidou; Aix-en-Provence: Pandora éditions, 1981. P. 111–152. («Cahiers pour un temps»).

[10] *Kohler G.-B.* Boris de Schloezer (1881–1969): Wege aus der russischen Emigration. Köln: Böhlau, 2003. 395 s.

[11] *Picon G.* Avant-propos // Schloezer B. Nicolas Gogol: l'homme et le poète ou les frères ennemis. P.: Plon, 1972. P. 13–14.

[12] *Schloezer B.* En marge d'une traduction // La guerre et la paix. P.: Gallimard, 1960. P. 31 (здесь и далее перевод мой. – *Б. Б.*).

[13] *Окутюрье М.* Первая переводчица «Войны и мира» на французский язык княгиня Ирина Паскевич // Мат-лы I Международного семинара переводчиков произведений Л.Н. Толстого. Ясная Поляна, 2007. С. 13.

[14] *Tolstoï L.* La Guerre et la Paix, t. 1 // Amazon.fr. URL: http://www.amazon.fr/La-Guerre-Paix-L%20%C3%20%A9on-Tolsto%20%C3%20%AF/dp/2070425177/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1364420143&sr=8-1 (перевод мой. – *Б. Б.*).

[15] *Schloezer B.* En marge d'une traduction. P. 31.

[16] Ibid. P. 31–32.

[17] Ibid. P. 32.

[18] Ibid.

[19] Ibid. P. 33.

[20] *Eco U.* Introduction // Dire presque la même chose. Expériences de traduction. P.: Grasset; Folio essais, 2003. P. 9.

[21] *Schloezer B.* En marge d'une traduction. P. 33.

Е.А. Кубракова

ФЕНОМЕН СИНЕСТЕЗИИ В ЛИРИКЕ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ: ОСОБЕННОСТИ ТРАНСФОРМАЦИИ ИНТЕРМОДАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ В ПЕРЕВОДАХ НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК*

Настоящая статья посвящена феномену синестезии в творчестве М.И. Цветаевой, а также особенностям трансформации интермодальных образов при межъязыковом переводе, обусловленным как изначальной сенсорной интерференцией, так и появлением в процессе интерпретации промежуточного звена – переводчика, выполняющего функцию языкового и культурного посредника.

Ключевые слова: художественный образ, синестезия, интермодальный образ, синестетическая метафора, лирика М.И. Цветаевой.

Существуют различные подходы к пониманию образа как феномена психики, его роли и функциональной значимости. Тем не менее, большинство исследователей разделяют точку зрения, согласно которой в основе образного мышления – два основополагающих фактора: вторичность образа по отношению к объективной реальности и активность субъекта в процессе формирования образа. Под вторичностью образа по отношению к объективной действительности подразумевается не вымысел как таковой, а создание принципиально новой реальности, основанной на «законе оригинальности» (по Шеллингу) и эмоциональной рефлексии, возможной лишь в условиях вторичной, воображенной реальности, одной из предпосылок которой является психоэмоциональная активность субъекта.

В настоящей статье художественный образ рассматривается прежде всего как факт индивидуального сознания, т. е. сугубо

© Кубракова Е.А., 2013

* Статья создана в рамках реализации Федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 гг.

субъективный феномен, представляющий собой целостное, интегральное отражение действительности и возникающий в результате сенсорно-перцептивной и мыслительной деятельности субъекта. Именно поэтому изучение процесса генезиса образа и его трансформации в переводе в ином языковом и культурном пространстве должно осуществляться на основе комплексного подхода с применением научных методов и использованием достижений как в филологии, так и в ряде смежных дисциплин, объектом которых в той или иной степени являются вторичные образы. Сложность и многоаспектность интермодальных образов, рассматриваемых на материале лирики М.И. Цветаевой и английских переводов ее стихотворений, побуждает нас обратиться к широкому кругу исследований, в том числе посвященных общим проблемам концептуализации и категоризации (Н.Н. Болдырев, Е.С. Кубрякова, Дж. Лакофф и др.); психологии творчества (Л.С. Выготский, Н.Л. Лейзеров, А.Л. Лилов, Б.М. Неменский, А.А. Потебня, С.Х. Раппорт и др.); а также работам, посвященным изучению синестезии с позиций когнитивной психологии и когнитивной лингвистики (С.В. Воронин, Б.М. Галеев, М.В. Никитин, М.Я. Сабанадзе, Ю.С. Степанов, С. Рамачандран, Р. Сайтовик, С. Ульманн и др.).

При всей широте спектра различных подходов к пониманию образа, его генезиса, роли и места в ряду других психических и ментальных феноменов, следующие характеристики образа являются основополагающими для нашего исследования:

– вторичность образа по отношению к объективной реальности, что подразумевает одновременно его знаковый и референтный характер;

– синестетичность / интермодальность (т. е. способность быть выраженным в категориях иной сенсорной модальности);

– динамическая структура, которая определяется активностью субъекта в процессе генезиса образа.

С точки зрения структурной организации, художественный образ представляет собой единое целое, состоящее из чувственно воспринимаемой «оболочки» (так называемый изобразительный, или иконический компонент художественного образа), и «ядра», или содержания, включающего идейный и эмоциональный аспекты. В художественной литературе материальным носителем образности является слово. Будучи носителем значения и генератором смысла, художественный образ обладает собственной знаковой природой, интерсубъективностью (диалогичностью), высокой степенью коммуникативности (адресованности) и полисемантичностью, что, в свою очередь, подразумевает возможность актуализации

того или иного значения, реализуемую в процессе диалога автором и читателем, т. е. концептуальное смысловое развитие идейно-эмоционального компонента художественного образа, который является достаточно лабильным и наиболее подвержен трансформации от субъекта к субъекту и от культуры к культуре. Такая особенность связана с тем, что, как и любой знак, художественный образ всегда конвенционален, референтен и концептуален.

Еще А.А. Потебня, говоря об основных способах генезиса художественных образов, выделял метонимический перенос (когда часть или признак объекта замещает целое, выступая в качестве его осознанной репрезентации) и метафорический перенос (т. е. ассоциативное соположение разных объектов, которое может носить как индивидуальный, так и культурно обусловленный характер). На идейно-смысловом уровне текста этим двум структурным принципам соответствуют две разновидности художественного обобщения: типизация (для метонимии) или символизация (для метафор)[1]. Причем особенностью именно поэтической речи считается частотное использование метафорического переноса при создании художественных образов. Однако, как показывает анализ поэтических текстов М.И. Цветаевой, метонимический перенос и так называемые «гибридные метафоры» используются автором в качестве механизма генезиса художественных образов не менее часто. Одним из характерных для Цветаевой приемов является взаимное «наложение образов», за счет чего происходит их развитие и усложнение. Подобный прием Цветаева часто использует и в прозе, как было показано французским исследователем К. Беранже на многочисленных примерах в специальном исследовании русского и французского текста «Флорентийских ночей»[2]. Переход от русского к французскому языку у Цветаевой происходит, с одной стороны, путем «конкретизации образов», а с другой стороны, она как бы смешивает два плана, создавая единый «сложный» образ, «соскальзывает от абстрактного к конкретному», использует гибридные метафоры[3]. Проведенный нами анализ образной структуры отрывка из поэмы «Молодец» на русском и французском языках (в авторском переводе), а также отдельных стихотворений, написанных на разных этапах творческой деятельности поэта, свидетельствует о том, что данный способ генезиса художественных образов у Цветаевой превалирует в период ее творчества, связанный с эмиграцией. Кроме того, художественные образы у Цветаевой обладают высокой степенью синестетичности: не просто неожиданным сочетанием характеристик, относящихся к разным перцептивным модальностям (так называемая «синестетическая метафора»), что

в принципе характерно для поэтики авангарда и может быть рассмотрено в качестве «приема» (по Шкловскому), но отличающихся определенной стабильностью эмоциональной окраски, частотностью повторов в одних и тех же контекстах, высокой степенью символизации, что позволяет, по нашему мнению, говорить о феномене синестезии в творчестве М.И. Цветаевой.

Синестетичность – важная качественная характеристика любых вторичных образов. В данной статье рассматриваются особенности трансформации интермодальных образов при межъязыковом переводе, обусловленные как изначальной сенсорной интерференцией, так и появлением в процессе интерпретации промежуточного звена – переводчика, выполняющего функцию языкового и культурного посредника.

Под интермодальностью, или синестезией понимается механизм восприятия, когда явление, свойственное определенной сенсорной модальности, интерпретируется в терминах другой модальности, при этом посредством механизмов синестезии на основе данных восприятия одной сенсорной системы возможна реконструкция целостного интермодального образа[4]. При этом речь идет о необычно тесной, повышенной связи мышления и органов чувств (так называемой когнитивно-сенсорной проекции), выходящей за рамки сложившейся в психофизиологии схемы «стимул–реакция». Данная связь характеризуется сложной индивидуальной динамикой мыслительной деятельности человека, при которой синестезируемые стимулы выделяются посредством наделения их особым значением.

Первое систематическое исследование синестезии было предпринято еще в конце XIX в. доктором Суарецем де Мендозой[5]. Он описал около 134 случаев синестезии и попытался классифицировать данный феномен. В 1892 г. Ф. Гальтон опубликовал в журнале *Nature* короткую статью, посвященную рассмотрению двух наиболее типичных случая синестезии: когда звуки вызывают цвета (зрительно-звуковая синестезия, «цветной слух») и когда цифры всегда кажутся окрашенными во внутренне присущие им цвета (цвето-буквенная синестезия). Феномен «цветного слуха» описан также в работах Бине[6], Крона[7], Грюбера[8] и ряда других ученых. Психолог Ш. Дэй приводит на своем сайте перевод немецкоязычной статьи 1895 г., в которой говорится о необычном восприятии звуков композитором и гениальным пианистом Ф. Листом: будучи капельмейстером в Веймаре, Лист изумил музыкантов своего оркестра просьбой играть «немного синее», ноту «темно-лилового цвета» или «не так розово»; при этом несерьезное отношение к его

просьбам со стороны оркестрантов приводило великого музыканта в неописуемую ярость и отчаяние.

В России проблемой синестезии занимался психолог и философ В.Н. Ивановский, впервые опубликовавший в 1893 г. обзор существующих зарубежных исследований по теме в журнале «Вопросы психологии и философии». Эти исследования были продолжены в начале XX в. И.Д. Ермаковым, употребившим, в отличие от предшественников, писавших о псевдо-ощущениях, термин «синэстезия».

В 1930-х годах получила развитие так называемая теория формы, сформулированная К. Кофкой и вводящая понятие «третичных» качеств объектов в отношении выразительных свойств воспринимаемых явлений. Согласно данной теории, любое воспринимаемое событие, как зрительное, так и звуковое (в том числе звуки языка), кодируется в тройной системе координат: во-первых, в терминах качеств, присущих объекту и не зависящих от субъективного восприятия (например, форма, величина, вес и т. д.), во-вторых, в терминах качеств, обусловленных органами чувств (например, запах и вкус), в-третьих, в терминах более сложных качеств, отсылающих к индивидуальному опыту, определяющему восприятие объекта, к эмотивным реакциям, к положительному или отрицательному отношению, к эстетической оценке и т. д. Отсюда следует, что цвет или звук может быть определен не только по его специфичным хроматическим / акустическим качествам, но и с включением эмоциональных оценок, проявляющихся в языковом поведении. Впоследствии описанное явление получило название «синестезии» или «интермодального процесса»[9].

Интермодальность как способ восприятия мира и его отражение в творчестве наиболее ярко проявляется в произведениях романтиков и символистов, синестетические образы лежат в основе формальных экспериментов авангардистов, и зачастую синестезия является приемом, обеспечивающим тот самый эффект «остранения», о котором писал Шкловский. Если для романтиков это программный шаг, обозначающий разрыв с рациональностью эпохи Просвещения, то для художников авангардизма это новое переживание телесности и провозглашение чувственности как способа познания и воссоздания исчерпывающей картины мира. Стоит вспомнить синестетические манифесты Кандинского, Скрябина, Набокова, словотворчество Цветаевой и Хлебникова. В данном случае интермодальные образы способствовала установлению совершенно новых связей между субъективным переживанием и его отображением, новой символизации отвлеченных форм, звука и цвета.

Один из первопроходцев в изучении феномена синестезии Р. Сайтовик определяет данное явление как «непреднамеренный опыт межчувственной ассоциации», для которой характерны непроизвольность, представленность в пространстве, стабильность во времени, недетализированность образов, высокая степень эмоциональности и, как следствие, запоминаемости[10]. Ученый объясняет явление синестезии своеобразной эволюционной деградацией к первобытному состоянию мозга, когда чувства еще не были четко разграничены и смешивались в эмоциональной коре мозга. Данная гипотеза во многом перекликается с наблюдениями Вернера, который указывает на особый тип «символического» мышления, присущий детям и «примитивным» народам[11]. Тем не менее, эта теория не объясняет отчетливость и точность опыта синестетов, описанных Сайтовиком в его поздних работах[12]. Несмотря на то, что Р. Сайтовик настаивает на сугубо психофизиологической основе синестезии и «узкой» трактовке данного явления, требуя его отграничения от метафор, поэтических тропов, явлений звукового символизма и прочих художественных «приемов», для которых характерна сознательная ассоциативность, определить степень сознательности в творческом процессе представляется достаточно проблематичным.

Вторая («лингвистическая») гипотеза происхождения синестезии заключается в том, что синестеты часто находятся во власти детских ассоциаций и воспоминаний, определяющих их сенсорный опыт, и используют иносказательный язык метафор для его описания. При этом велико влияние культуры и языка на процесс синестетических переживаний. Дж.С. Брунер разграничивает «иконический» способ представления действительности и «символический», при этом указывая, что феноменальная способность к сохранению живой сенсорной памяти может быть утрачена взрослым человеком вследствие преимущественно логической и практической ориентации, научного подхода к решению проблем при столкновении с действительностью[13].

Теория «детских ассоциаций и воспоминаний» сыграла важную роль в изучении феномена синестезии и его взаимосвязи с образным / художественным мышлением. Так, С. Ульманн рассматривает синестезию в качестве семантической универсалии и определяет ее как разновидность метафоризации, осуществляемой по модели переноса наименования на основе ассоциации между значениями[14]. Сходные идеи высказывались еще в начале XX в. А.А. Потебней, внесшим значительный вклад в изучение поэтического мышления как особого типа мышления, которому присущи свои особенности и закономерности.

По мнению американского нейрофизиолога В.С. Рамачандрана, выдвинувшего гипотезу синестетических переживаний в процессе кросс-активации зон головного мозга, изучение феномена синестезии не только способно пролить свет на процесс обработки сенсорной информации и генетические особенности, лежащие в основе творчества и воображения, но также открывает доступ к пониманию таких аспектов нашего сознания, как абстрактное и метафорическое мышление. Рамачандран не ограничивается исследованием психофизиологических аспектов и, исходя из собранных им статистических данных, утверждающих, что частота проявления феномена выше среди людей творческих, задается вопросом о связи между образным мышлением, творческой способностью и синестезией. Ученый приходит к выводу о наличии взаимосвязи синестетического опыта с его метафорическим описанием. Рамачандран утверждает, что так же как синестезия провоцирует создание произвольных связей между несвязанными объектами восприятия, такими как цвета и числа, метафора создает определенные связи между, казалось бы, несвязанными абстрактными сферами[15].

Один из пионеров когнитивной лингвистики, американский исследователь Лоуренс Маркс, рассматривает синестезию как универсальную форму доязыковой категоризации, предшествующую категоризации в понятиях и оказывающей непосредственное влияние на процесс вербальной категоризации[16]. Российские ученые С.В. Воронин, М.Я. Сабанадзе, И.Н Горелов также указывают на психоэмоциональную обусловленность синестетического опыта и особые модели его отражения в языке. И.Н. Горелов[17], в частности, высказывает гипотезу о психофизиологической мотивированности синестезии на разных уровнях языка: на уровне фонем, морфем, а также словосочетаний, что подтверждается нашими наблюдениями за особенностями словотворчества М.И. Цветаевой. Интересны в связи с этим работы исследователей, затрагивающих такие аспекты, как взаимосвязь между звуковой организацией слова и семантикой художественного образа, семантикой цвета и т. д.[18] Сама Цветаева не раз высказывалась о природной звуковой основе образно-семантического объема слова в своей прозе и письмах. Приведем в качестве примера лишь одно из писем:

> Отрешение, вот оно мое до безумия глаз, до обмирания сердца любимое слово! Не отречение (старой женщины от любви, Наполеона от царства!), в котором всегда горечь, которое всегда скрепя сердце, в котором всегда разрыв, разрез души, не отречение, которое я всегда чувствую живой раной, а: отрешение, без свищущего

> ч, с нежным замшелым ш – шелест монашеской сандалии о плиты, – отрешение: листвы от дерева, дерева от листвы, единственное, законное распадение того, что уже не вместе, отпадение того, что уже не нужно, что перестало быть насущностью, т. е. уже стало лишнестью: шелестение истлевших риз[19].

Однако следует отметить, что для Цветаевой характерна не только контекстуальная, но и субъективная психологическая зависимость между звуком и смыслом, цветом и смыслом, а также семантизация фонем, морфем, чисел на основе их графического облика, сопровождающаяся высокой степенью эмоциональности, что позволяет говорить о синестетической природе создаваемых поэтом образов.

Основным источником для образования синестетических метафор у Цветаевой выступают понятия, относящиеся к сфере осязания. В качестве адресата выступают понятия, относящиеся к сфере слухового и зрительного восприятия. Данный вывод подтверждает сделанное С. Ульманном наблюдение касательно универсальных проявлений синестезии в языке[20].

Проведенный нами анализ корпуса поэтических текстов М. Цветаевой (всего около 900 произведений, включая стихотворения разных периодов и лирические поэмы) позволяет говорить о преобладании звуко-изобразительных образов в творчестве поэта, причем ориентация на звучание слова – один из важнейших и наиболее частотных принципов построения текста. В целом в лирике Цветаевой можно выделить следующие группы синестетических образов:

– тактильно-вкусовые («...Хочется грызть / Жаркой рябины / Горькую кисть», «...сладкий жар», «Радостна, невинна и тепла / Благодать твоя в меня текла...»);

– тактильно-визуальные, в т. ч. тактильно-цветовые («Вещие вьюги кружились вдоль жил...», «Так у сосенки у красной... / Ходит по сердцу пила», «Черная, как зрачок, как зрачок сосущая...», «Ключевой, ледяной, голубой глоток», «Замораживая закаты...», «Очей синеватый свинец...», «Чепца острозубая тень...», «Свет горячечный, свет бессонный...», «Горячи / Глаз черные дыры»);

– тактильно-звуковые («Гремя шелками», «Нежно-нежно, тонко-тонко / Что-то свистнуло в сосне...», «Громкое имя твое гремит./И назовет его нам в висок / Звонко щелкающий курок», «Жаркие струны по снегу!» «И вопли твои вонзаются в нас, как стрелы...», «Голос был горячий и глубокий...», «Ломал ли в пьяном кулаке / Мои пронзительные пальцы...»);

– вкусо-звуковые («Голос, сладкий для слуха...»);

– пространственно-цветовые («Пока они гремят из синевы...», «Да бегут ее дороги / Выше синих туч...», «Голубые, как небо, воды...», «В черном небе слова начертаны...», «Небесные реки, лазурные земли...»);

– пространственно-звуковые («Серебряный бубенец во рту...», «А этот колокол там, что кремлевских тяжеле / Безостановочно ходит и ходит в груди...», «Только голос наш до вопля вознесен...»);

– пространственно-тактильные («В грозовом – безумном! – небе / Лед и кровь...»);

– визуально-звуковые, в том числе цвето-звуковые («Гремучий опрокинулся прибой...», «Накрапывает колокольный дождь...», «Крик разлук и встреч – /Ты, окно в ночи!», «Опять твою руку / С протянутым кубком / Встречаю в беззвучно- / Звенящей ночи», «Надежная, ржавая тишь...», «Длинной искрой звонок вспыхнул...», «И плывет церковный звон / По дороге белой...», «Плеток свист и снег в крови...»).

Степень сложности образа зависит от способа «наложения» сенсорных ощущений и степени контекстуальной символизации, которая варьируется от простых синестетических метафор до развития «горизонтальных» и «вертикальных» семантических связей, выходящих иногда за рамки одного произведения. Лев Лосев, рассматривая некоторые аспекты вертикального построения цветаевских текстов, делает следующий вывод: «...основной конструктивный принцип стихотворения в творчестве зрелой Цветаевой – своего рода кроссворд: стихотворение читается по горизонталям и вертикалям. При этом связь по вертикали прежде всего семантическая, а фонические и прочие параллелизмы ее лишь подкрепляют...»[21]. Под контекстуальной символизацией понимается устойчивая повторяемость элементов образа в похожих эмоциональных контекстах. Например, превалирование белого цвета в поэме «Молодец» в контекстах, где речь идет о Марусе, наделение его семантическим значением «святости», «невинности», «чистоты», «жертвенности» и т. д. (ср. с цветосимволикой цикла «Лебединый стан») или частотное появление красного цвета в контексте смерти, гибели, опасности, причем цветовая символика в поэме является неотъемлемым структурным элементом создаваемых автором художественных образов; дихотомия зеленого и красного в стихотворении «Бузина», аналогичный семантический ореол зеленого цвета в незаконченной поэме «Автобус» и т. д. Контекстуальная символизация характерна не только для визуальных образов, но и для звукового уровня цветаевских произведений. Она реализуется в форме устойчивых звуковых повторов

(аллитераций, ассонансов, анаграмм, паронимической аттракции и т. д.), являющихся структурными элементами более сложных семантических единств. Например, фонетический строй стихотворения «Имя твое – птица в руке...» созвучен тому имени, которое определяется поэтическими средствами, – звуковому комплексу [б-л-о-к][22]. В стихотворении «Психея», посвященном Пушкину, также прочитывается имя поэта, причем такая близкая к анаграмме инструментовка стихотворения перекликается со звуковой организацией пушкинских строк «Шипенье пенистых бокалов/И пунша пламень голубой», т. е. по сути является внутрилитературной аллюзией[23].

Такая многоплановость синестетических образов, как правило, вызывает определенные трудности при переводе. Ниже приведены несколько вариантов трансформации синестетических образов, которыми изобилует лирика Цветаевой в поздний период творчества, на примере английских переводов.

Одним из наиболее частотных переводческих решений является прямой перевод авторских синестетических метафор:

Леты слепотекущей всхлип...[24] (визуально-звуковой образ)
A blindly-flowing sob of Lethe... (пер. 1972)[25]

Цветаевский эпитет «слепотекущая Лета» трансформируется при помощи метонимического переноса в переводе в слепотекущий всхлип Леты.

Разлетелось в серебряные дребезги...[26] (наложение визуального и звукового образа)
It is shattered in silver smithereens... (пер. R. Kemball, 2002)[27].

В переводе сохраняется визуальная компонента, но полностью снимается звуковой образ тонкого, «серебряного» дребезжания. Таким образом, целостность интермодального образа разрушается, он обедняется и упрощается, однако в целом образ вызывает сходную эмоциональную реакцию у реципиента, что позволяет говорить об адекватности перевода.

Часто стремление к «семантической точности» в переводе сопровождается не просто упрощением образа, но и потерей важных семантических составляющих художественного образа, как, например, при семантическом переводе элементов паронимической аттракции – одного из излюбленных цветаевских приемов, когда соположенными в семантическом отношении оказываются слова со сходным фонетическим обликом.

Горечь! Горечь! Вечный привкус...[28]

Эмоционально насыщенный синестетический образ в данном случае не явный, он формируется за счет фонетического облика слов горечь (вкусовой образ) и «горе». В переводе И. Шамбата (2002)[29] хотя паронимическая аттракция отсутствует, эмоциональное воздействие на реципиента сохраняется за счет включенности негативного эмоционального компонента в семантику слова *bitterness* (Bitterness! On your lips, passion...); хотя нельзя не признать, что цветаевское «мерцание смыслов» остается недоступным читателю этих строк в переводе.

Очень часто созданный автором полисемантичный образ настолько сложен, что смысл его остается абсолютно непроявленным в переводе:

Жидкий звон, постный звон...[30] (совмещение вкусового и звукового образа)

Liquid ringing, meager ringing... (пер. I. Shambat, 2002)[31]

«Жидкий звон» в оригинале вызывает сразу несколько ассоциаций у русскоязычного читателя: во-первых, слабый, тонкий или нестройный колокольный звон, причем данный образ содержит и намек на другую ассоциативную цепочку – разбавленное вино для причастия, тогда как *liquid ringing* не более чем причудливый эпитет и не передает образность оригинала.

Интересна в этом отношении попытка раскрытия образа в переводе Р. Кембелла:

Limpid bells, Lenten bells ... (пер. R. Kemball, 1980)[32]

В данном переводе связанные с религиозной семантикой элементы образа получают трактовку, прямо противоположную трактовке автора. Английское слово “limpid” имеет значение чистого, ясного, в отношении звука колокола может быть сопоставлен с русским «хрустальный звон колоколов», что указывает на праздничное, даже торжественное эмоциональное восприятие, тогда как в оригинале коннотация образа скорее отрицательная.

Наиболее интересным случаем трансформации авторского поэтического образа является подчеркнутая актуализация метафорического значения, которое в тексте оригинала присутствует неявно:

Превыше крестов и труб...(«Маяковскому»)[33]

Louder than crosses and trumpets... (пер. 1968)[34]

В данном переводе труба воспринимается в значении музыкального инструмента. Вместо зрительного образа (превыше крестов и труб) вводится визуально-звуковой образ (дословный перевод: громче крестов и труб). В результате данного переводческого решения актуализируется второй смысл, также неявно присутствующий в оригинале, а именно трубный глас, возвещающий начало Страшного суда. Роль архангела Цветаева отводит «честнейшему из поэтов» – Владимиру Маяковскому.

Превыше крестов и труб,
Крещеный в огне и дыме,
Архангел-тяжелоступ,
Здорово в веках, Владимир![35]

Еще одним примером может послужить перевод Р. Кембелла строфы цветаевского стихотворения «По дорогам, от мороза звонким...»

По дорогам, от мороза звонким...[36] (визуально-звуковой образ)
Down the roads the frost sets crispy ringing... (пер. R. Kemball, 2002)[37]

Кембелл дополнительно к звуковому вводит тактильно-вкусовой образ «crispy ringing» по аналогии со звуком, который издает снег в морозную погоду, он словно «хрустит» под ногами. Кроме того, семантическое поле слова «crisp» включает значения твердый, но хрупкий / ломкий (a crisp pastry), свежий / хрустящий (a crisp apple), ясный / четкий (a crisp picture), холодный / сухой / ясный (о погоде) (a crisp spring morning, crisp mountain air).

Как показывает проведенный нами анализ, перевод интермодальных образов почти всегда вызывает у переводчиков затруднения. «Культурный сбой» в процессе переводческой рецепции происходит не только при трансляции образов в иной культуре из-за наличия языковых и культурных «лакун», но и уже в процессе восприятия довольно сложной и многоуровневой авторской образной системы. При этом переводчик остается либо индифферентен к тем или иным семантическим оттенкам оригинала, либо сталкивается с проблемой выбора и актуализации одного из многих смыслов при потере остальных в переводе. С одной стороны, такая тенденция, закономерна в контексте поэтики авангарда с ее сложностью и неоднозначностью образов, представлением о неслучайности связи между означающим и означаемым; а с другой – объясняется особенностями поэтического идиолекта Цветаевой, проявляющими-

ся в выделении фонем-графем и морфем в качестве мельчайших единиц смысла, наделении образов звуковой и семантической автономностью, в богатстве культурных и литературных аллюзий, а также высокой концентрации сложных интермодальных образов, особенно в поздний период творчества.

Примечания

---

[1] Ср.: *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. С. 553–554.

[2] *Беранже К.* Французские тексты Марины Цветаевой: Девять писем, или Флорентийские ночи // Мультилингвизм и генезис текста. Матлы междунар. симпозиума 3–5 октября 2007. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 229–242.

[3] Там же. С. 236

[4] *Величковский Б.М., Зинченко В.П., Лурия А.Р.* Психология восприятия. М.: Изд-во Московского ун-та, 1973. С. 54–58.

[5] *Mendosa S. de.* L'audition colorée: étude sur les fausses sensations secondaires physiologique et particulièrement sur les pseudo-sensations de couleurs, associées aux perceptions objectives des sons. P.: Octave Doin, 1890. 164 p.

[6] *Binet A.* Le problème de l'audition colorée // Revue de Deux Mondes. 1892. № 19. P. 586–614.

[7] *Krohn W.O.* Pseudo-Chromesthesia or the Association of Colours with Words, Letters and Sounds // American Journal of Psychology. 1892. Vol. 5. № 1. P. 20–41.

[8] *Grüber E.* L'audition colorée et phénomènes similaires // Revue scientifique. Vol. 93. № 13. P. 394–398.

[9] *Dember W.N., Jenkins J.J.* General Psychology. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1970. P. 273.

[10] Ср.: *Cytowic R.E.* Synesthesia: A Union of the Senses. N. Y.: Springer Verlag, 1989. 368 p.

[11] *Werner H.* Eïnfürung in die Entwicklungspsychologie. Münich: Barth, 1953.

[12] Ср.: *Cytowic R.E.* The Man Who Tasted Shapes. Cambridge, MA: MIT Press, 2003. 252 p.; *Idem.* Wednesday is Indigo Blue: Discovering the Brain of Synesthesia, 2011. 320 p.

[13] *Bruner J.S.* The Course of Cognitive Growth // American Psychologist. 1964. Vol. 19. P. 1–15.

[14] *Ullmann S.* The Principles of Semantics. Glasgow: Jackson, Son and Co., 1957. P. 277.

[15] *Рамачандран В.* Мозг рассказывает. Что делает нас людьми. М.: Карьера пресс, 2012. С. 89–138.

[16] *Marks L.E.* The Unity of the Senses: Interrelations Among the Modalities. N. Y.: Academic Press, 1978. Ср. также: *Idem.* On Colored-Hearing Synesthesia: Cross-Modal Translations of Sensory Dimensions // Psychological Bulletin. 1975. Vol. 82. P. 303–331; *Idem.* On Associations of Light and Sounds: the Mediation of Brightness, Pitch and loudness // American Journal of Psychology. 1974. Vol. 87. P. 173–188.

[17] *Горелов И.Н.* Синестезия и мотивированные знаки подъязыков искусствоведения // Проблемы мотивированности языкового знака. Калининград, 1976. С. 74–81.

[18] Ср. *Цветеремич П.* Об отношении между фонемой и графемой в поэзии М. Цветаевой // Marina Tsvetaeva: Actes du 1ère colloque international (Lausanne, 30.VI.–3.VII.1982). Bern; Frankfurt a/M; N. Y.; P., 1991; *Зубова Л.В.* Язык поэзии Марины Цветаевой (Фонетика, словообразование, фразеология). СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1999. 232 с.; *Ревзина О.Г.* Окказиональное слово в поэтическом языке // Словарь поэтического языка Марины Цветаевой: В 4 т. / Сост. И.Ю. Белякова, И.П. Оловянникова, О.Г. Ревзина. Т. 2. Д–Л. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1998. С. 11–20; *Она же*. Безмерная Цветаева. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2009. С. 309–312; *Айзенштейн Е.О.* Построен на созвучьях мир: Звуковая стихия М. Цветаевой. СПб.: Ж-л «Нева»; ИТД «Летний сад», 2000. 288 с.; *Гончаров Б.П.* Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М., 1973. 275 с.; *Ежкова О.А.* Фонетический принцип окказионального словообразования в лирике М.И. Цветаевой // Междунар. сотрудничество и образование молодежи на Севере: Мат-лы I междунар. конф. (8–10 апр. 1995 г.). Магадан: Междунар. педагогич. ун-т, 1996. С. 24–26; *Зубова Л.В.* Семантика художественного образа и звука в стихотворении М. Цветаевой из цикла «Стихи к Блоку» // Вестн. Ленингр. ун-та. 1980. № 1; *Маслова В.А.* Поэт и культура: Концептосфера Марины Цветаевой. М.: Флинта; Наука. 2004. 256 с.

[19] *Цветаева М.И.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994–1995. Т. 4. С. 161.

[20] *Ullmann S.* Op. cit. P. 277.

[21] Норвичский сборник 1992 – Марина Цветаева 1892–1992. Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. 2 / Под ред. С. Ельницкой и Е. Эткинда. Нортфилд, Вермонт: Русская школа Норвичского университета, 1992.

[22] Ср.: *Зубова Л.В.* Семантика художественного образа и звука...

[23] Ср.: *Седых Г.И.* Звук и смысл: О функциях фонем в поэтическом тексте (На примере анализа стихотворения М. Цветаевой «Психея») // Науч. докл. высшей школы. Филол. науки. 1973. № 1.

[24] *Цветаева М.И.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 2. С. 124.

[25] Russian Literature Triquaterly (Ann Arbour: Ardis, since 1972). 1972. № 2. P. 219.

[26] *Цветаева М.И.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. С. 255.

[27] Milestones [Версты]: Двуязычное издание, включающее уточненную редакцию оригинального текста и впервые выполненный пер. на англ. яз. / Пер. на англ. яз., предисл., примеч. и коммент. Р. Кембалла. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2002. С. 100.

[28] *Цветаева М.И.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. С. 354.

[29] The Best of Marina Tsvetayeva [Электронный ресурс] // Библиотека Максима Мошкова. URL: http://lib.ru/POEZIQ/CWETAEWA/sbornik_engl.txt.

[30] *Цветаева М.И.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. С. 381.

[31] The Best of Marina Tsvetayeva.
[32] The Demesne of the Swans = Лебединый стан (A bi-lingual edition, including the definitive version of the Russian text, established by the editor, with introd., notes, comment., and trans. for the first time into English by R. Kemball). Ann Arbor: Ardis, 1980. P. 112
[33] *Цветаева М.И.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 2. С. 54.
[34] Poets on Street Corners: Portraits of fifteen Russian Poets / Ed. by O. Carlisle. N. Y.: Random House, 1968. P. 183.
[35] *Цветаева М.И.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 2. С. 54.
[36] Там же. Т. 1. С. 326.
[37] Milestones [Версты]... С. 278.

Abstracts

E. Antoshina

THE STORYLINE OF "THE LONELY KING" IN V.V. NABOKOV'S PROSE

The storyline of "the lonely king" was never fully embodied in a single work by V.V. Nabokov. Still, constantly developing and acquiring new levels of meaning and new motifs, it exists in many literary pieces of the writer and determines one of the main trends in his prose.

Key words: V.V. Nabokov, storyline, Russian literature of the 20th century.

B. Bisson

ANALYSIS OF B.F. SCHLÖZER'S VIEWS ON TRANSLATION OF THE RUSSIAN CLASSICS

This article tells about facts from B.F. Schlözer's creative biography. The paper presents general remarks on his translator practice and an attempts to outline main principles of his work on translation of the novel *War and Peace* by L. Tolstoy.

Key words: B.F. Schlözer, artistic translation, Russian emigration, translator's task, translator's decisions, linguistic and stylistic approach to the translation.

V. Bogolyubova

A CHILD'S PSYCHOLOGICAL PORTRAIT IN A CRITICAL SITUATION. KIRSTEN BOIE'S NOVEL *MIT KINDERN REDET JA KEINER*

The article describes one of methods of psychological analysis in artistic children's literature – a child's psychological portrait in a critical situation.

Key words: psychologism, methods of psychological analysis, a critical event and stages of its overcoming, psychological and social deprivation,

defensive mechanisms of a child's psychics, forming of a child's personality by way of overcoming negative experience.

S. Boyko

ZINAIDA SHAKHOVSKAYA IN *RUSSIAN THOUGHT*. THE EDITOR'S POSITION IN THE NEWSPAPER POLEMIC

The aim of the article is to identify Z. Shakhovskaya's cultural and aesthetic position in case of the newspaper polemic about A. Sinyavsky's *Strolls with Pushkin* and other discussions. As an editor-in-chief of the newspaper *Russian Thought* (*Russkaya Mysl*), following her predecessors, Z. Shakhovskaya defended freedom as each individual's spiritual ability to resist the evil and as a possibility for each author to express freely their thoughts in the pages of the Russian press abroad, including the ones not coinciding with the editorial board's opinion. The editor might come out with a special note that contains his or her own point of view on the situation, recollections that concern similar conditions, and analysis of the published materials in the cultural context.

Key words: Russian literature abroad, *Russian Thought (Russkaya Mysl)*, Zinaida Shakhovskaya, A. Sinyavsky (Abram Tertz).

N. Dolgorukova

SUCCESSORS OF MARIE DE FRANCE AND THE TRADITION OF FRENCH LAIS IN THE LATE 12th – EARLY 13th CENTURIES.

The article examines the tradition of french lais, which was formed under the direct influence of Marie de France's works. The first part analyses the constitutive characteristics which it acquired by the beginning of the 13th with the pen of a number of nameless authors-epigones of Marie de France; who created in second half of 12th album of twelve lais. The second part is about anonymous lais as an example of a parody and attempt to update the genre.

Key words: Marie de France, anonymous lais, Arthur, Bretons, genre, parody, speech of Other.

O. Dovgiy

PETER THE GREAT'S CANON IN THEOPHAN PROKOPOVICH'S WORKS

The article is dedicated to revealing of some basic principles in depicting Peter the Great that were stated in Theophan Prokopovich's works and influenced forming of Peter the Great's canon of the Russian literature.

Key words: Peter the Great, Theophan Prokopovich, Peter the Great's canon of the Russian literature.

E. Fetisova

YUNNA MORITS: "MOSCOW" NEO-ACMEISM AS A "RENAISSANCE" OF ACMEISM

Using individual examples, the present article illustrates characteristic features of Yu. Morits' world perception in the intertextual communication with neo-classicism and traditional acmeism. The centre of the comparative approach is the similarity of expressive means and the author's stylistics starting from literary devices, common phrases and citations and ending with the common author's conception of an artistic space that is similarly represented in Yu. Morits' poems, Dante's The Divine Comedy and A. Akhmatova's lyrical cycles.

Key words: lyrical heroine, neo-acmeism, Yunna Morits, The Divine Comedy, Anna Akhmatova, literary context.

A. Konyukhova

POETICS OF GROTESQUE IN L. PIRANDELLO'S NOVEL *THE LATE MATTIA PASCAL*

The article investigates the novel by L. Pirandello *The Late Mattia Pascal*, in particular, its story, subject structure and language. The author consistently shows how the grotesque poetics is actualized at different levels of the novel structure. The major characteristic of this poetics is the breach of hierarchies, openness of borders and transfusion

of the subjective and objective. These features make the novel path-breaking proving its belonging to the poetics of modernism.

Key words: grotesque, novel, Pirandello, the novel of modernism, subject structure, the image of the author.

M. Kozlova

POETICS OF IMITATING OUTSTANDING EXAMPLES IN SPANISH ANONYMOUS DIALOGUE OF THE 16th CENTURY

The article focuses on the problem of imitation (imitatio) as the fundamental concept of literary practice in particular in the 16th century in Spain, and describes the mechanism of the author's approach using an anonymous humanistic dialogue as an example. This problem coincides with modern interest to comparative literature and enters one of top-priority fields of literary studies.

Key words: comparative studies, comparative literature, imitation of antiquity, imitatio, aemulatio, varia tractatio, humanistic dialogue, the comic.

E. Kubrakova

A PHENOMENON OF SYNAESTHESIA IN M.I. TSVETAEVA'S LYRICAL POETRY. PECULIARITIES OF TRANSFORMING INTERMODAL IMAGES IN TRANSLATIONS INTO ENGLISH

The article is devoted to a phenomenon of synaesthesia in M.I. Tsvetaeva's creative work and peculiarities of transforming intermodal images in translation that are stipulated by original sensory interference and by appearance of a translator who performs a function of a linguistic and cultural intermediary.

Key words: artistic image, synaesthesia, intermodal image, synaesthesic metaphor, M.I. Tsvetaeva's lyrical poetry.

T. Kuznetsova

KOMI STORY OF THE BEGINNING OF THE 21st CENTURY IN SEARCH OF WAYS TO GET CLOSER TO LIFE

Reconstructing everyday reality, komi story of the 21st century develops a new attitude to it. The ordinary and, at first sight, secondary is perceived as life itself, and prose writers more often turn to description presenting realia in detail. The author of the article makes a conclusion that full-fledged artistic fabric is being formed in today's komi story. It asserts might and beauty of the natural flow of life, and this peculiarity of the artistic development of the story is explained by world outlook factors.

Key words: komi literature of the beginning of the 21st century, story, everyday reality, description, narration, realism, world outlook.

N. Melnikova

LOCI OF SIN IN THE RUSSIAN LITERATURE OF THE 19th AND THE BEGINNING OF THE 20th CENTURIES (SEMANTICS OF LIGHT AND DARKNESS)

The article is dedicated to such loci of sin in the Russian literature of the 19th – the beginning of the 20th centuries as a house of ill repute, a fallen woman's rented room, a street of brothels, hotel rooms, etc. which form the so-called brothel space in the Russian literature. A hypothesis is put forward that artistic depiction of the brothel space can be built on the use of the semantic opposition "light / darkness". The indicated macrolocus is a sphere of darkness, the place of the absence of light, on the one hand and the territory of superlight, on the other.

Key words: locus, "brothel space", prostitution in literature, light, darkness, "superlight".

E. Moshonkina

THE DIVINE COMEDY IN ANDRÉ PÉZARD'S TRANSLATION AND ITS CRITICS

André Pézard's translation was issued in 1965 in France for Dante's 700th anniversary and remains one of the most controversial translation

of *The Divine Comedy* in the 20th century. We will try to prove that most of critical statements about his works are not sufficiently grounded. André Pézard's translation is closer to translator's searches of the middle of the 20th century than to the 19th century positivist philology with which his work is often and wrongly associated. Pézard's main difference from representatives of the 19th century philological positivism is a different understanding of what language *The Divine Comedy* should be translated into (archaisms, heterogeneity of linguistic means) and the refusal from mechanical representation of the "form" of the source text (metre, rhyme, strophes).

Key words: *The Divine Comedy*, translation, A. Pézard, archaisms, A. Berman, E. Etkind.

T. Nikishina

THE MOTIF OF BABBLEMENT AND MOTIF OF SILENCE IN SHORT PROSE OF THE 40s AND 60s OF THE 20th CENTURY (LOUIS-RENÉ DES FORÊTS, MAURICE BLANCHOT)

The article considers motifs of babblement and silence in the French writers of the 20th century Louis-René des Forêts' and Maurice Blachot's works. These motifs are studied at fabula and conceptual levels.

Key words: des Forêts, Blanchot, silence, babbler, récit.

G. Prokhorov

M.M. BAKHTIN ABOUT THE NATURE OF F.M. DOSTOEVSKY'S *A WRITER'S DIARY*

The article is devoted to reconstruction and analysis of M.M. Bakhtin's perception of F.M. Doestoevsky's *A Writer's Diary*. Contrary to widespread opinions, according to which this text did not enter M.M. Bakhtin's research sphere, the analysis of the latter's works shows the opposite. The scholar saw two dimensions of *A Writer's Diary*: a phenomenon of Russian journalism and a special artistic whole in which heroes and a polyphonically organized inner world exist. Reflections

over *A Writer's Diary* played a significant role in M.M. Bakhtin's understanding of the nature and literary tradition of Menippean satire.

Key words: M.M. Bakhtin, F.M. Dostoevsky, *A Writer's Diary*, scholar reception, artistic journalism.

D. Rozenson

ISAAK BABEL AS A "COGNITIVE INSIDER" AND "SOCIAL OUTSIDER"

The paper presents an attempt to describe the intellectual context in which the outstanding talent of Isaak Babel, the writer of the Jewish origin, emerged and was developing. Grounding on the contemporary philosopher P. Mendes-Flohr's theoretical constructions, the author undertakes an attempt at showing the dual and contradictory world of the writer who existed in the Russian, Russian and Jewish and Cossack environment.

Key words: Isaak Babel, *Red Cavalry*, the civil war, the Jews, the Cossacks, P. Mendes-Flohr.

P. Shkarenkov

ORATOR AND KING. RHETORICAL STRATEGY AND POLITICAL DISCOURSE IN ENNODIUS' PANEGYRIC DEDICATED TO THEODORIC

The article views rhetorical strategies used by Ennodius for making Theorodic's royal power conception valid. The conception underlines two significant aspects – patriotic or national Italian and religious. Using the genre tradition of panegyric, Ennodius does not aim at placing Theodoric in a sequence of emperors. More likely, he opposes him to them. Putting empire and Roman emperor ideology to the background, Ennodius tries to place Theodoric against the broad philosophical context of Hellenistic tradition of the royal power in which empire is just an individual case.

Key words: Ennodius, Theororic, panegyric, Roman tradition, discourse, Latic rhetoric.

A. Sitnikova

THE ROLE OF SONG SUBTEXTS IN M. ZOSHCHENKO'S *A SINGER'S STORY*

The article considers particularities of incorporating the song as a type of synthetic art in the structure of a literary one-dimensional text. Analyzing M. Zoshchenko's *A Singer's Story*, the author tries to define the role of song subtexts and the degree of their participation in the forming of meaning.

Key words: song, synthetic text, verbal subtext, musical subtext, the performer's subtext, incorporation.

M. Smirnova

THEORETICAL REFLECTION ON THE LANGUAGE AND SUBJECT OF POETRY IN THE DISPITE ABOUT THE "OBSCURE" POEMS BY LUIS DE GÓNGORA

The author investigates the central category of the literary dispute about the "obscure" poetry by Luis de Góngora – "oscuridad" in the context of classical and baroque poetics. Special attention is paid to the very language of this polemic and main trends in critique of Góngora's poetical language which leads to a conclusion that the actual argument emphasis is placed not in the formal language field (verba), but in the field of defining the very subject of poetry (res).

Key words: poetical language, subject of poetry, figure of speech, petrarchism, culteranismo, classical poetics, Luis de Góngora.

S. Somova

ITALY IN THE SILVER AGE. COEXISTENCE AND REFLEXIONS OF DAILY REALITY AND ART

Using sketch and artistic stories sources of a number of the Silver Age arts representatives, the author describes aspects of perceiving Italian culture important for their creative principles. These are abilities to perceive everyday Italian culture in the context of monuments of its

art, to find models for perceiving reality in art and to create an artistic image as excarnation of spiritual elements of life in its materiality.

Key words: the Silver Age, art, daily reality, Italy, culture, reception, excarnation, B. Zaitsev, sketch.

I. Sudoseva

FUNCTIONS OF THE LITERARY INTERIOR

The aim of the article is to consider the literary interior from the viewpoint of its significance for creating an aesthetically completed whole. The focus of attention is the main functions typical of interior in the framework of an artistic text. Due to the novelty of study on this kind of description, the author also tries to show up some structural peculiarities of the literary interior and the ways of realizing this narrative element in various artistic systems.

Key words: poetics of interior, description, compositional speech forms, chronotopos.

G. Zhilicheva

NARRATIVE STRATEGY OF K. VAGINOV'S NOVELS

The article analyses particularities of the narrative provocation strategy in K. Vaginov's novels. The storylines of the novels are viewed in the context of the idea of the death of culture peculiar to the writer's work.

The narrator's world picture is considered against the literary context of the characters' creative work in the novels.

Key words: narrative strategy, narrator, storyline, character.

Сведения об авторах

Антошина Елена Васильевна – канд. филол. наук, доцент кафедры общеобразовательных дисциплин Томского экономико-юридического института, arancia@mail.ru

Биссон Брюно – получил диплом славянской филологии в университете Сорбонна-Париж 4 (1996 г.), переводчик, с 2008 г. преподает перевод на кафедре Теории и практики перевода ИФИ РГГУ, преподает в МГИМО(У), МГЛУ, bruno.bisson@mail.ru. Автор перевода на французский язык книги «Федор Достоевский. Одоление демонов» Л.И. Сараскиной (М.: Согласие, 1996. 462 с.).

Боголюбова Виктория Петровна – канд. филол. наук, проф. кафедры немецкого языка и кафедры теории и практики перевода Института филологии и истории РГГУ, stscherba@mail.ru. Область научных интересов: современный детский роман ФРГ и его жанровые модификации: социально-критический роман, психологический роман, комический роман, фантастический роман.

Бойко Светлана Сергеевна – д-р филол. наук, проф. кафедры истории русской литературы новейшего времени Института филологии и истории РГГУ, svetlana-boyko@yandex.ru. Автор работ по истории русской и советской литературы.

Довгий Ольга Львовна – канд. филол. наук, доцент кафедры истории русской классической литературы Института филологии и истории РГГУ, intrada1@yandex.ru

Долгорукова Наталья Михайловна – аспирант Института мировой литературы, докторант Сорбонны (Париж-4), преподаватель РГГУ и НИУ «ВШЭ», natalia.dolgoroukova@gmail.com. Сфера научных интересов: медиевистика, компаративистика, литература средневековой Франции, бахтинистика.

Жиличева Галина Александровна – канд. филол. наук, доцент кафедры зарубежной литературы и теории обучения литературе ИФМиП НГПУ, gali-zhilich@ya.ru

Козлова Мария Алексеевна – аспирант кафедры сравнительной истории литератур Института филологии и истории РГГУ, mellen@mail.ru

Конюхова Анна Андреевна – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ, anitesse@mail.ru

Кубракова Екатерина Александровна – магистр филологии, аспирант кафедры теории и практики перевода Института филологии и истории РГГУ, ekubrakova@yandex.ru

Кузнецова Татьяна Леонидовна – канд. филол. наук, ст. науч. сотрудник, завсектором литературоведения Федерального государственного учреждения науки Институт языка, литературы и истории Коми научного центра Уральского отделения РАН (ИЯЛИ Коми НЦ УрО РАН), kuznetsovatl@mail.ru

Мельникова Надежда Николаевна – канд. филол. наук, редактор Издательского центра РГГУ, nmelnikova1986@gmail.com

Мошонкина Елена Николаевна – канд. филол. наук, доцент кафедры романской филологии Астраханского государственного университета, elena_mch@rambler.ru

Никишина Татьяна Юрьевна – докторант университета Пари-Дидро (Université Paris-Diderot), аспирант Поволжской государственной социально-гуманитарной академии (Самара), tatinikishina@hotmail.com

Прохоров Георгий Сергеевич – канд. филол. наук, доцент кафедры литературы Московского государственного областного социально-гуманитарного института, hoshea.prokhorov@gmail.com

Розенсон Давид – начальник отдела образовательных программ Благотворительного фонда «Джойнт», david.rozenson@gmail.com. Сфера научных интересов: русская литература начала XX в., классические еврейские тексты, израильская периодика середины XX в., философия.

Ситникова Анна Андреевна – аспирант кафедры теории литературы Тверского государственного университета, anna_falam@list.ru

Смирнова Маргарита Борисовна – канд. филол. наук, доцент кафедры сравнительной истории литератур Института филологии и истории РГГУ, marsmir7@gmail.com

Сомова Светлана Владимировна – канд. филол. наук, доцент, завкафедрой теории и практики связей с общественностью Самарской государственной областной академии (Наяновой), ntrymar@mail.ru

Судосева Ирина Сергеевна – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ, i.sudoseva@gmail.com

Фетисова Екатерина Эдуардовна – канд. филол. наук, библиограф ИНИОН РАН, slabkih.ksenia@yandex.ru

Шкаренков Павел Петрович – д-р истор. наук, проф., директор Института филологии и истории РГГУ, завкафедрой истории древнего мира Института восточных культур и античности РГГУ.

General data about the authors

Antoshina Elena V. – Ph.D. in Philology, associate professor, Department of General Education Disciplines, Tomsk Economics and Law Institute, arancia@mail.ru.

Bisson Bruno– gratuated in slavistics from Université Sorbonne – Paris IV in 1996, translator and interpreter, lecturer, Russian State University of Humanities (since 2008); lecturer, Moscow State University of International Relations; lecturer, Moscow State Linguistic University, bruno.bisson@mail.ru. His French translation of Saraskina L. «Fyodor Dostoevsky. Overwhelming the evils», Moscow, Soglasie editions, 1996 was published by L'Âge d'Homme, Paris, in 2008.

Bogolyubova Victoria P. – Ph.D. in Philology, professor, Department of German Language, Department of Theory and Practice of Translation, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, stscherba@mail.ru. Research sphere: contemporary children's novel in Germany and its genre modifications: social and critical novel, psychological novel, psychological novel, comic novel, fantastic novel.

Boyko Svetlana S. – Dr. in Philology, professor, Department of History of Modern Russian Literature, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, svetlanaboyko@yandex.ru. The author of papers on history of Russian and Soviet literature.

Dolgorukova Natalia M. – postgraduate student, Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences; person working for doctor's degree, Paris-4 Sorbonne; lecturer, Russian State University for the Humanities; lecturer, Higher School of Economics, natalia.dolgoroukova@gmail.com. Field of research: medieval studies, comparative literature, medieval French literature, Bakhtin-studies.

Dovgiy Olga L. – Ph.D. in Philology, associate professor, Department of History of Russian Classical Literature, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, intrada1@yandex.ru.

Fetisova Ekaterina E. – Ph.D. in Philology, bibliographer, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences (INION RAN), slabkih.ksenia@yandex.ru.

Konyukhova Anna A. – postgraduate student, Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for History and Philology, Russian State University for the Humanities, anitesse@mail.ru.

Kozlova Maria A. – postgraduate student, Department of Comparative Literary History, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, mellen@mail.ru.

Kubrakova Ekaterina A. – Master of Philology, postgraduate student, Department of Theory and Practice of Translation, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, ekubrakova@yandex.ru.

Kuznetsova Tatyana L. – Ph.D. in Philology, senior researcher, head, Sector of the Literary Studies, Institute for Language, Literature and History, Komi Scientific Centre of the Ural Department of the Russian Academy of Sciences, kuznetsovatl@mail.ru.

Melnikova Nadezhda N. – Ph.D. in Philology, editor, Publishing Centre, Russian State University for the Humanities, nmelnikova1986@gmail.com.

Moshonkina Elena N. – Ph.D. in Philology, associate professor, Department of Romance Philology, Astrakhan State University, elena_mch@rambler.ru.

Nikishina Tatyana Yu. – person working for doctor's degree, Université Paris-Diderot; postgraduate student, Samara State Academy for Social Sciences and Humanities, tatinikishina@hotmail.com.

Prokhorov Georgiy S. – Ph.D. in Philology, associate professor, Department of Literature, Moscow State Regional Socio-Humanitarian Institute, hoshea.prokhorov@gmail.com.

Rozenson David – head, Sector of educational studies, Charity fund "Joint", david.rozenson@gmail.com. Research sphere: Russian literature of the beginning of the 20th century, classic Jewish texts, Israel periodical editions of the middle of the 20th century, philosophy.

Shkarenkov Pavel P. – Dr. in History, professor, director, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities; head, Department of History of the Ancient World, Institute for Oriental and Classical Studies, Russian State University for the Humanities.

Sitnikova Anna A. – postgraduate student, Department of Theory of Literature, Tver State University, anna_falam@list.ru.

Smirnova Margarita B. – Ph.D. in Philology, associate professor, Department of Comparative Literary History, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, marsmir7@gmail.com.

Somova Svetlana V. – Ph.D. in Philology, associate professor, head, Department of Theory and Practice of Public Relations, Samara Region State Academy of Nayanova, ntrymar@mail.ru.

Sudoseva Irina S. – postgraduate student, Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, i.sudoseva@gmail.com.

Zhilicheva Galina A. – Ph.D. in Philology, associate professor, Department of Foreign Literature and Theory of Teaching Literature, Institute for Philology, Mass Media and Psychology, Novosibirsk State Pedagogic University, gali-zhilich@ya.ru.

Заведующая редакцией *И.В. Лебедева*
Художник *В.В. Сурков*
Художник номера *В.Н. Хотеев*
Корректор *Н.П. Гаврикова*
Компьютерная верстка *И.Г. Кирикова*

Формат 60×90 $^{1}/_{16}$
Усл. печ. л. 16,5. Уч.-изд. л. 17,3.
Тираж 1050 экз. Заказ № 3

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6
www.rggu.ru
www.knigirggu.ru