

Российский государственный гуманитарный университет  
Russian State University for the Humanities

RGGU BULLETIN

№ 9/08

Scientific monthly

“Literature Theory and Folklore Studies Series”

Moscow 2008

# ВЕСТНИК РГГУ

№ 9/08

Ежемесячный научный журнал

Серия «Литературоведение. Фольклористика»

Москва 2008

УДК 82 (05)  
ББК 83я54

Главный редактор  
Е.И. Пивовар

Заместитель главного редактора  
Д.П. Бак

Ответственный секретарь  
Б.Г. Власов

Главный художник  
В.В. Сурков

Серия “Литературоведение. Фольклористика”

Редакционная коллегия:

В.И. Тюпа – ответственный редактор  
Д.П. Бак  
М.Н. Дарвин  
Д.М. Магомедова  
В.Я. Малкина – заместитель ответственного  
редактора

С.Ю. Неклюдов  
Н.С. Павлова  
Н.И. Рейнгольд  
П.П. Шкаренков

© Коллектив авторов, 2008  
© Российский государственный  
гуманитарный университет, 2008

## СОДЕРЖАНИЕ

### **Теория литературы**

---

<i>Д. Кемпер</i>	
Принципы организации автобиографического повествования .....	11
<i>Г.И. Данилина</i>	
Понятие слова в работах А.В. Михайлова .....	23
<i>Л.В. Татару</i>	
Когнитивная логика нарратива .....	38
<i>Я.А. Ушенина</i>	
На пути к жанровой идентичности (элегия Грея и Парни) .....	51
<i>В.Б. Зусева</i>	
Память жанра в романе А. Жида «Фальшивомонетки» .....	60
<i>В.Я. Малкина</i>	
Лирический сюжет в стихотворении Н.А. Заболоцкого «Это было давно» .....	75

### **Поэтика и риторика**

---

<i>П.П. Шкаренков</i>	
Flavii Cassiodori vita ac iter: автор и риторическая традиция на рубеже античности и средневековья .....	83
<i>Е.А. Аникина</i>	
Приемы гуманистической риторики и «варьета» в английской драматургии конца XVI века .....	102
<i>В.И. Докучаева</i>	
Дискурсная формация «Коричных лавок» Бруно Шульца .....	110
<i>С.П. Ташкенов</i>	
Патология и коммуникативная стратегия текста Томаса Бернхарда .....	119

### **Русская литература**

---

<i>Н.М. Гурович</i>	
Система портретов в «Герое нашего времени» М. Лермонтова .....	129

<i>С.С. Бойко</i>	
Владимир Набоков и Булат Окуджава: К проблеме литературной репутации .....	146
<i>О.М. Розенблюм</i>	
Окуджава в 1946 – 1948 годы: «Соломенная лампа», консультации Крейтана, следственное дело .....	161
<b>Зарубежные литературы</b>	
<hr/>	
<i>К.А. Волков</i>	
Образы золота и циркуля в стихотворении «A Valediction: forbidding mourning» Джона Донна .....	178
<i>Н.А. Пастушкова</i>	
Трансформация куртуазной модели отношений «влюбленный – дама» в сентиментальных повестях Диего де Сан Педро .....	192
<i>Е.Д. Гальцова</i>	
Концепции «реальности»/«сюрреальности» и театральная эстетика Андре Бретона .....	206
<i>Т.И. Никитина</i>	
Художественная трансформация времени и памяти в пьесе Г. Пинтера «Былые времена» .....	218
<b>Сравнительное изучение литератур</b>	
<hr/>	
<i>П.П. Шкаренков</i>	
Картина мира и риторический нарратив в сочинениях латинских авторов поздней античности и раннего средневековья .....	227
<i>Ф.Х. Исрапова</i>	
Поэтика Гумилева и эстетика Ф. Шлегеля: признаки сходства .....	254
<i>А.С. Шолохова</i>	
«А что скажут иностранцы?»: обзор ранних переводов произведений Н.В. Гоголя .....	265
<i>О.А. Гуревич</i>	
Рецепция творчества Гуарески в Италии и ее парадоксы .....	273

## **Фольклористика**

---

*В.С. Костырко*

Дороги божеств и пространство жилища  
в традиционной якутской культуре ..... 283

*Л.С. Истагина*

Противопоставление «свой/чужой»  
в чукотских героических сказаниях о столкновениях с коряками ... 294

*О.Б. Христофорова*

«У меня есть слово»: традиционный речевой этикет  
и проблемы этнического самосознания в авторских текстах ..... 303

## **Рецензии**

---

*А.Е. Маньков*

Рецензия на книгу:  
Мозаика: Фрагменты истории шведской культуры.  
М.: РГГУ, 2006 ..... 321

*О.В. Михайлова*

Рецензия на книгу:  
Павлова М. Писатель-инспектор: Федор Сологуб  
и Ф.К.Тетерников. М.: НЛО, 2007 ..... 326

Правила оформления научных статей ..... 329

Summaries ..... 335

Сведения об авторах ..... 344

## CONTENTS

### **Theory of Literature**

---

<i>D. Kemper</i>	
Principles of Autobiographical Narration Organization .....	11
<i>G.I. Danilina</i>	
The Notion of a Word in Mikhailov's Works .....	23
<i>L.V. Tataru</i>	
Cognitive Logic of the Narrative .....	38
<i>Ya.A. Ushenina</i>	
On the Way towards Genre Identity (Gray's and Parny's Elegy) .....	51
<i>V.B. Zuseva</i>	
Genre Memory in Andre Gide's "The Counterfeiters" .....	60
<i>V.Y. Malkina</i>	
A Lyrical Plot in Nikolai Zabolotsky's Poem "It was Long Ago" .....	75

### **Poetics and Rhetoric**

---

<i>P.P. Shkarenkov</i>	
Flavii Cassiodori vita ac iter: The Author and Rhetoric Tradition on the Verge of Antiquity and the Middle Ages .....	83
<i>E.A. Anikina</i>	
Techniques of Humanist Rhetoric Facilitating the Actualization of "Variety" in the 16 <sup>th</sup> -Century English Drama .....	102
<i>V.I. Dokuchayeva</i>	
Discourse Formation in Bruno Schulz's "The Cinnamon Shops" .....	110
<i>S.P. Tashkenov</i>	
Pathology and Communicative Strategy of Thomas Bernhard's Text .....	119

### **Russian Literature**

---

<i>N.M. Gurovich</i>	
A System of Portraits in Mikhail Lermontov's "The Hero of Our Time" .....	129

<i>S.S. Boiko</i>	
Vladimir Nabokov and Bulat Okudzhava: On the Problem of Literary Reputation .....	146

<i>O.M. Rosenblum</i>	
Okudzhava in 1946 – 1948: “The Straw Lamp”, Kreitan’s Consultations and Investigation .....	161

### **Foreign Literatures**

---

<i>K.A. Volkov</i>	
The Images of Gold and Compasses in John Donne’s Poem “A Valediction: Forbidding Morning”, their Place in Literary Tradition and their Interconnections .....	178

<i>N.A. Pastushkova</i>	
Transformation of the Courtly Model of the Lover-Lady Relations in the Sentimental Romances by Diego de San Pedro .....	192

<i>E.D. Galtsova</i>	
Conceptions of “Reality” and “Surreality” and Andre Breton’s Theatrical Aesthetics .....	206

<i>T.I. Nikitina</i>	
Artistic Transformation of Time and Memory in Harold Pinter’s “ <i>Old Times</i> ” .....	218

### **Comparative Studies of Literature**

---

<i>P.P. Shkarenkov</i>	
World View and the Rhetoric Narrative in the Writings by Latin Authors in Late Antiquity and the Early Middle Ages .....	227

<i>F.Kh. Israpova</i>	
Gumilyov’s Poetic Manner and Friedrich Schlegel’s Aesthetic: Similarity Signs .....	254

<i>A.S. Sholokhova</i>	
“What Would Foreigners Say?”: A Review of Early Translations of Nikolai Gogol’s Works .....	265

<i>O.A. Gurevich</i>	
Perception of Guareschi’s Work in Italy and its Paradoxes .....	273

### **Folklore Studies**

---

<i>V. C. Kostyrko</i>	
The Paths of Gods and Household in Traditional Yakut Culture .....	283

<i>L.S. Ivtagina</i>	
The “Our Folk/Stranger” Opposition in the Chukchi Heroic Legends about Conflicts with the Koryaks .....	294

<i>O.B. Khristoforova</i>	
“I Have a Word”: Traditional Speech Etiquette and Problems of Ethnic Identity in Author’s Texts .....	303

## **Reviews**

---

<i>A.E. Mankov</i>	
A Review of the Book “Mosaics: Fragments of History of Swedish Culture”, M., RGGU, 2006 .....	321

<i>O.V. Michailova</i>	
A Review of the Book by M. Pavlova “The Inspector-Writer: Fyodor Sologub and F. K. Teternikov”, M.: NLO, 2007 .....	326

Guidelines for Writing a Scholarly Articles .....	329
---	-----

Summaries .....	335
-----------------	-----

About the authors .....	344
-------------------------	-----

### ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

Статья касается теории автобиографического письма. Многочисленные факты жизни, которые наличествуют в форме воспоминания или во внешней форме передачи информации (письма, дневники, фотографии и т.д.), не просто сводятся к какой-либо истории жизни, но должны определенным образом скрепляться друг с другом, чтобы сконструировать историю чьей-либо жизни. Четыре понятия контингентности, когерентности, смысла и изначальной цели обозначают четыре типа подобного скрепления, которые поясняются здесь со ссылкой на «Исповедь» Августина. Далее, в центре статьи стоит проблематика долгого периода становления автобиографий с точки зрения нарративного порядка на примере истории жизни Генриха Юнга-Штилинга, мало известного в России.

*Ключевые слова:* автобиография, поэтика автобиографического письма, Августин «Исповедь», Генрих Юнг-Штиллинг.

#### 1. Контингентность – когерентность – смысл – исходная цель

Проблема сюжетного оформления автобиографического произведения может решаться на различных уровнях. Для их описания мы предлагаем ввести категории контингентности, когерентности, смысла и исходной цели. Каждая из категорий выражает определенный принцип связи, на основе которого сырой материал жизни, закрепленный в памяти или в документах, преобразуется в сюжетные конструкции или, возможно, в единый сюжет. При всем разнообразии и сложности форм, закрепляющих исходный материал жизни, ни одна из них не обладает изначальным внутренним единством. Сохраненные памятью поступки, чувства, размышления и т.д., медиальные способы их фиксации, такие, напр., как письмо, дневник, портрет, произведение искусства, а также различные формы и способы передачи чужих воспоминаний, хотя все они и могут

Д. Кемпер

быть расположены по хронологическому или тематическому принципу, остаются все же в конечном счете, грудой разрозненных элементов, и их простое нагнетание или группировка еще не дают историю человеческой жизни. Последняя выстраивается лишь при условии, если этот сырой материал связан по определенному конструктивному принципу и ему придано внутреннее единство.

Простейшим принципом связи является контингентность. Контингентной мы называем связь между двумя элементами, которая, обладая достаточной обоснованностью, не является тем не менее необходимой. В рамках оппозиции «необходимость – контингентность» последняя означает случайное, точнее, случившееся по определенным причинам, но не как их необходимое следствие. В своей традиционной форме контингентная связь между разрозненными фактами жизни устанавливается на основе факторов субъективного характера, когда в качестве причины выступают мотивы, намерения, желания, страхи, ощущение подневольности или вынужденности поступка. Именно в этом смысле определяет в 1737 г. цель автобиографии автор «Универсального лексикона» Цедлер: «Извлечь пользу из общения с другими людьми я не могу иначе, чем ознакомившись с их намерениями. Этому учит разумно составленное жизнеописание. <...> каковы свойства их рассудка и воли <...> Разумное сопряжение этих обстоятельств и есть наивернейший ключ к речам других»<sup>1</sup>.

Такого рода причинно-следственные отношения должны, однако, устанавливаться в каждом отдельном случае заново, и они не образуют общую смысловую структуру, организованную, напр., единством цели или на основе общей парадигматической картины мира.

Контингентный тип связи характерен для процессуально-синхронных свидетельств о жизни, таких, напр., как дневник, но не соответствует ретроспективно-конструктивным формам, одной из которых является автобиография.

Значительно сложнее организация фактов по принципу когерентности, который означает сквозную взаимозависимость между теоретически всеми установленными отношениями. Связующим принципом выступают здесь не субъективные мотивы автора и персонажей, а постоянные отсылки к внеположной им концепции миропорядка. Создать когерентную (в указанном смысле) историю человеческой жизни, значит установить внутреннюю связь между образом Я и образом мира. В обобщенной

формулировке когерентность истории жизни возникает тогда, когда образ мира строится на основе идеи порядка, способной служить инструментом, обеспечивающим всестороннюю взаимообусловленность жизненных фактов. Эта идея порядка (*ordo*) может иметь метафизическую природу, но может быть представлена и какой-либо научной или, напр., психологической парадигмой.

Однако из этого не следует, что история жизни, сконструированная по принципу когерентности, автоматически обретает смысл. Представим себе кости домино, правильно составленные в ряд: структура ряда когерентна, но он не заключает в себе смысла. В системе элементов, конституирующих историю жизни, «смысл» – понятие соотносительное, оно связано с изначально сформулированной или поставленной целью всей жизни в целом или жизни индивидуальной, с ее «предназначением». Лишь эта фундаментальная телеологическая структура придает когерентной истории жизни внутреннюю направленность, которая дает возможность конструировать связь между фактами не только *осмысленно*, истолковывая их в соответствии с предпосланной картиной мира, но и *оценивать* ее по дифференциальной шкале «целесообразно/нецелесообразно», или «отвечает внутреннему предназначению/не отвечает внутреннему предназначению». Именно в таком ракурсе возникает и столь важная для построения истории жизни аксиологическая категория, как девиация, ибо судить о том, означал ли тот или иной поступок или отрезок жизни движение в обход, отклонение или заблуждение можно лишь тогда, когда установлена цель жизни.

Жизненные цели могут, однако, меняться. Мы чувствуем себя – и соответственно выражаем это в нашей речи – что обладаем принципиальной свободой «начать» новый «этап жизни», выбрав другую «цель жизни», и мы верим, что эта перемена откроет перед нами новую «жизненные перспективы», что означает и новый критерий самооценки.

От подобного целеполагания, темпорального и совершаемого в силу принципа автономии личности под ее собственную ответственность, следует отличать постановку *исходной цели*, которая не допускает свободного выбора, но представляет собою изначально установленное предназначение личности. Представление об исходной цели тесно связано с концептом «*ineffabile*», основой современной теории личности, которая утверждается в эпоху Гете. Вместе с тем, истоки этого столь характерного для модернизма представления восходят к древности, и прежде

Д. Кемпер

всего, к Аврелию Августину. Его «Исповедь» дает достаточно оснований для того, чтобы пояснить на ее примере не только понятие исходной цели, но и все другие, (представленные выше в теоретическом аспекте) принципы связи.

В плане техники повествования Августин конструирует историю своей жизни на трех уровнях:

- а) на уровне повествования рассказчика о поступках внешнего и внутреннего человека,
- б) на уровне рефлексии рассказчика по поводу этих поступков,
- в) на уровне комментария рассказчика, его толкования и оценки событий.

Собственно повествование, доминирующее, хотя и по нисходящей, преимущественно в первых девяти книгах до религиозного обращения, организовано по принципу контингентности. С особой отчетливостью этот прием выступает в книге пятой, когда Августин рассказывает о своем переселении из Карфагена в Рим: «Я решил отправиться в Рим не потому, что друзья, убеждавшие меня, обещали мне большой заработок и более видное место, хотя и то, и другое меня тогда привлекало; главной же и почти единственной причиной были рассказы о том, что учащаяся молодежь ведет себя в Риме спокойнее, что их сдерживает строгая и определенная дисциплина, и они не смеют дерзко и беспорядочно врывать в помещение к чужому учителю: доступ к нему в школу открыт вообще только с его разрешения. В Карфагене же, наоборот, среди учащихся царит распушенность мерзкая, не знающая удержу<sup>2</sup>.

Эта учительская жалоба и сегодня звучит так, как будто бы не прошло двух тысячелетий, и это потому, что переселение в Рим обосновывается здесь не чем иным, как субъективными страданиями от существующего положения дел, субъективной надеждой на улучшение и личной оценкой своего труда и своей задачи в роли учителя. Такое подробное описание причины переселения мотивировано повествовательной стратегией этого отрывка, который нужен прежде всего для того, чтобы подчеркнуть контраст между мышлением старого человека и мышлением «*novus homo*»<sup>3</sup>.

Переход на уровень авторского комментария сопровождается сменой конструктивного принципа: принципу контингентности Августин резко противопоставляет принцип когерентности: «На самом же деле это «Ты, надежда моя и часть моя на земле живых» побудил меня, ради спасения души моей, переменить

место на земле: в Карфагене Ты бичом меня стегал, чтобы вырвать оттуда; в Риме приманки расставлял, чтобы привлечь туда, – действовал через людей, любивших эту жизнь смерти; здесь они творили безумства, там сыпали пустыми обещаниями, чтобы направить шаги мои. Ты втайне пользовался их и моею развращенностью»<sup>4</sup>.

Модус толкования по принципу когерентной связи, предполагает, как указывалось выше, постоянное обращение к ранее заданной упорядочивающей структуре. Ядром этой структуры выступает божественный замысел спасения, его тайное и благое вмешательство „во спасение души моей», его руководство и его замысел, в котором даже „развращенность» на уровне контингентного жизненного опыта получает совершенно иное значение. Объясняющая отсылка к божественному порядку дает Августину возможность переформулировать в плане когерентности не только это, но и все другие жизненно важные решения: переселение Августина в Рим влечет за собой уже ранее намеченное отречение его от манихейства и обращение к философии новой Академии; очередное разочарование в учительской деятельности в Риме заставляет его – снова под влиянием греховного субъективного чувства ненависти – перебраться в Милан, где встреча с епископом Амвросием становится решающим фактором его обращения в католичество и погружения в таинства католической веры. Эта тематическая линия просматривается во всех главах до момента обращения, так как повествование неизменно ведется с точки зрения комментатора, устанавливающего когерентную связь. В рассказе о встрече с Амвросием эта связь со всей отчетливостью выражена в словах: «Ты привел меня к нему без моего ведома, чтобы он привел меня к тебе с моего ведома»<sup>5</sup>.

Выражение «с моего ведома» намекает на то, что с этого момента в сюжете старое мышление по принципу контингентности начинает, по мере возрастания роли рефлексии и комментария, вытесняться новым, опирающимся на принцип когерентности. Кульминационным пунктом в этом процессе вытеснения или замещения становится учение о *metoia* в книге десятой, тогда как абсолютное господство религиозно-философской рефлексии в последних трех книгах заставило Генриха Вангнера уже в 1631 году подозревать, что они не относятся к автобиографии и исключить их из своего издания<sup>6</sup>.

Цитированные выше отрывки, касающиеся переезда из Карфагена в Рим, указывают, далее, на то, что комментарий рассказчика призван не только создавать обусловленную тол-

Д. Кемпер

кованием когерентность истории жизни, но и выявлять исходную цель, которая делает возможной оценку. Когда Августин говорит о том, что божественное вмешательство совершилось «pro salute animae meae», то мы видим в этих словах вариацию большой сквозной темы *Исповеди*, которую Августин выразил одной фразой в зачине: «Ибо Ты создал нас для Себя, и не знает покоя сердце наше, пока не успокоится в Тебе»<sup>7</sup>. Происхождение и цель жизни сливаются здесь в полном смысле слова воедино, так что и предназначение человека в жизни – в соответствии с предложенной выше типологией, но в данном случае в смысле «*vita animae*» – определяется ее целью и задачей: «Там сокрой все, что имеешь оттуда, душа моя»<sup>8</sup>.

Поскольку таким образом вместе с целью задан и смысл жизни, Августин, как видно из приведенных фрагментов, может, не испытывая сомнений, руководствоваться соответствующей шкалой ценностей – «отвечает предназначению / не отвечает предназначению». Еще сам не зная о своем предназначении, действуя под влиянием ложных мотивов, он может сказать с позиций нового мышления, что все произошло так, чтобы «направить мои шаги на путь *праведный*»<sup>9</sup>.

## 2. Порождающий принцип (*origo*) нарративной структуры

В рамках истории жанра «Исповедь» Августина представляет собой архетипический текст, выявляющий те проблемы, с которыми сталкиваются все позднейшие авторы автобиографической прозы.

Первая из этих проблем касается порождающего принципа (*origo*) нарративной структуры, того источника, из которого вытекают когезия, смысл и исходная цель истории человеческой жизни. Для Августина ответ на этот вопрос затруднений не вызывает: в плане авторского комментария основой всех его толкований и оценок выступает уровень понимания мира, достигнутый рассказчиком к моменту создания *Исповеди*, тот уровень, который он сам осмысляет и стремится сделать доступным читателю в своем учении о памяти, как оно изложено им в десятой книге. Постепенное восхождение души к Богу, которое совершается во внутреннем мире «*in interiore homine*», когда рассказчик анализирует работу памяти, ведет к той точке, где искание истины превращается в обладание ею, чем и достигается новый уровень сознания. В контексте наших рассуждений важно прежде всего то, что, по Августину, этот новый уровень

мышления, будучи однажды достигнут, уже не может быть утрачен, достигнутое знание константно: «С того же дня, как я узнал Тебя, я не забывал Тебя. Где нашел я истину, там нашел я и Бога моего, самое Истину, и с того дня, как узнал ее, я ее не забывал»<sup>10</sup>.

Обращение к Богу со всей определенностью мыслится Августином как обретение причастности к неизменному началу, которое существует не внутри его изменчивого сознания, но где-то над ним. Образом этой сопричастности становится жительство Бога в его памяти: «Ибо все это меняется, Ты же пребываешь неизменным над всем, и Ты удостоил мою память стать Твоим жилищем с того дня, как я узнал Тебя»<sup>11</sup>.

Точка самосознания, о которой идет здесь речь, может быть достигнута лишь в автобиографии того типа, который мы называем историей души. Для Августина эта история есть восхождение души к Богу, которое завершается тогда, когда новое мышление обретает константность, еще прежде, чем заканчивается внешняя *vita* человека.

Тем самым получает решение глубокая проблема достоверности, на которую претендует автобиографическое повествование. Во всех других типах автобиографии перспектива толкования и оценки событий в тот или иной момент их изложения сохраняет свою относительность и неокончателность, поскольку в другой, позднейший момент своей жизни рассказчик мог бы рассказать о ней совершенно иначе, исходя из иного уровня сознания. Проблема стабильности или нестабильности точки отсчета, определяющей нарративную структуру, приобретает особую вирулентность в тех случаях, когда процесс создания автобиографии растягивается на длительное время, и точка зрения рассказчика на события его жизни подвергается постоянным изменениям. Именно с этой проблемой столкнулся Гете, работавший над своей автобиографией более двадцати лет

Изменчивость *origo* упорядочивающей нарративной структуры плохо согласуется с концептом исходной цели. Когда создание произведения растягивается на годы или даже десятилетия, части, написанные в разное время, соответствуют темпоральным целям своего времени, идеалам того или иного периода и, следовательно, их толкование и оценка осуществляются с различных точек зрения.

Наглядный пример для анализа этой проблематики дает автобиография Юнг-Штиллинга. История ее создания и публикации включает три различные фазы. В 1777–1778 годах

Д. Кемпер

появились сразу же одна за другой «Юность», «Годы молодости» и «Странствия», одиннадцатью годами позже последовали «Домашняя жизнь», а в 1804 году – «Годы учения» с приложением «Взгляд на историю жизни Штиллинга доньне». В 1817 г. эта последняя часть была переиздана и дополнена фрагментом из наследия писателя, посвященного 1803/04 гг.; название этого фрагмента – «Годы старости Штиллинга». Во все периоды работы над автобиографией Штилинг конструирует историю своей жизни по принципу исходной цели, знание которой становится *origo*, обуславливающим когерентную связь событий, а также все авторские оценки. Штилинг полагает, что *telos* своей жизни, свое истинное божественное предзначение он впервые нашел в профессии врача: «Вот то, к чему я предназначен. Да, я чувствую в душе, что это и есть великое дело, которое так долго оставалось мне неведомым, которого я так долго искал и не мог найти! Именно к этому подготовлял меня смолоду мой Небесный отец, подвергая меня тяжким, суровым испытаниям. Да восславится милосердный Бог за то, что Он наконец-то открыл мне свою волю; и теперь я, утешенный, могу и по своей воле следовать Его предначертанию»<sup>12</sup>.

Штилингу кажется, что предзначение, ему открывшееся, исходит от Бога, и потому он может толковать его как часть безусловного и навеки установленного порядка. Освященное столь высокой оценкой, предзначение к врачебной профессии должно рассматриваться как изначально заданная («смолоду») исходная цель жизни, из чего следует, что Бог уже с самого начала вел Штиллинга по этому пути, хотя сам он до момента духовного пробуждения своей цели и не знал. Наступившее теперь просветленное состояние души, которое укрепляет с юности присущее Штилингу чувство своей избранности, его убеждение в том, что он – „дитя предопределения“<sup>13</sup>, образует новый *origo* нарративного порядка в *Странствиях*. Отсюда следует, что он должен начать рассказ о своей жизни заново, ибо новый *origo* диктует, естественно, другой характер связи и смыслополагания. В свете нового *origo* весь извилистый жизненный путь Штиллинга с его семикратными и неизменно неудачными – после исключения из школы – попытками начать профессиональную деятельность, может быть представлен как осуществление последовательного и когерентного плана, который, без всяких отклонений, соответствует божественному предначертанию: «Он вспоминал весь путь, которым его вели, и теперь ясно понимал, зачем он получил столь необычное воспитание,

зачем ему так рано пришлось выучить латинский язык, зачем в него была вложена тяга к математике и к познанию тайных сил природы, зачем многочисленные страдания сделали его таким гибким и мягким, готовым служить всем людям, зачем с некоторых пор его охота к философии так возросла, что он должен был изучить логику и метафизику, и зачем, наконец, появилась у него столь сильная склонность к греческому. Теперь он знал свое предназначение, и с этого часа он принял решение учиться и накапливать материал до тех пор, пока Богу не будет угодно послать его в университет»<sup>14</sup>.

Но в опубликованной через одиннадцать лет «Домашней жизни» *origo* меняется и меняет перспективу повествования, ибо по сравнению со «Странствиями» уровень сознания рассказчика здесь уже совершенно иной. Отсюда характерные для первой части попытки Штиллинга релятивировать старую перспективу. Постепенно в нем нарастает «глубокое чувство протеста против медицины»<sup>15</sup>, но вначале он еще пытается держаться однажды открывшегося божественного предначертания. Затем драматизм заостряется: неудачная глазная операция, сделанная Штиллингом франкфуртскому купцу Фридриху Макимилиану фон Лерснеру, упоминание о котором содержится и в «Поэзии и правде» Гете, становится поворотным пунктом в судьбе, подтверждая прежние сомнения в том, «что Бог призвал его именно к медицине; он боялся, не последовал ли он все же лишь своему собственному желанию и не будет ли теперь мучиться всю жизнь, занимаясь делом, которое ему крайне неприятно»<sup>16</sup>.

Тем самым, перед рассказчиком открывается возможность сформулировать тот новый *origo*, исходя из которого уже ведется рассказ. Предназначением, которое Штилинг находит на этом отрезке своего жизненного пути, оказывается, по его мнению, деятельность профессора камеральных наук в Марбурге, «месте моего предназначения»,<sup>17</sup> где он получает должность, единственно отвечающую «замыслу провидения»,<sup>18</sup> которому никто не может противиться. Подобно прежнему, новое предназначение рассматривается им как исходная цель жизни, что вызывает необходимость заново перестраивать всю картину ее развития по логике нового *origo*: «Он теперь смотрел <...> и видел, в чем заключается его предназначение. С юности его больше всего радовали публичные речи, выступления и декламация <...>. Он обозрел свои знания и нашел, к величайшему своему удивлению, что он незаметно для себя самого, уже с колыбели готовился к этой профессии <...>»<sup>19</sup>.

Д. Кемпер

Тот же прием подготовки нового *origo* путем постепенной релятивизации прежнего повторяется и в появившихся пятнадцатью годами позже «Годах учения», где Юнг-Штиллинг вновь описывает свой путь, теперь уже к «окончательно истинному предназначению»<sup>20</sup> – к миссии религиозного писателя. Очередная перестройка жизни в согласии с новым *origo* осуществляется на этот раз в особой части текста под названием «Взгляд на историю жизни Штиллинга доньше», явившейся приложением к «Годам учения». Для того, чтобы обосновать новое возвращение к идее своего «истинного» предназначения, Юнг-Штиллинг создает резкий контраст между своим собственным характером и тайным, изначально существовавшим божественным планом, из чего читателю становится ясно, как могло случиться так, что каждый раз, когда рассказчик доверял своему собственному чувству, он обманывался относительно исходной цели своей жизни: «Да! Во мне это было [такое властное внутреннее стремление], и есть еще и сейчас: это – широко распространившаяся на все и вся деятельность во имя Иисуса Христа, его религии, и его Царства, – но, приходится, правда, заметить, что это стремление вовсе не было заложено в моем характере – ибо в нем, напротив, живет все и вся захватывающая легкомысленная тяга к наслаждению чувственными, физическими и духовными удовольствиями; эту основу моего характера я прошу не упускать из виду. То первое, доброе внутреннее стремление было привнесено в меня всецело извне»<sup>21</sup>.

В последней части своего жизнеописания, в «Годах старости Штиллинга», автор и сам испытывает очевидную усталость от той логической акробатики – мы рассматривали ее именно в чисто логическом аспекте, пренебрегая чрезвычайно острой теологической проблемой – от тех трюков, с помощью которых он пытался оправдать свои заблуждения. Уже во вступлении он признает: «Настоящее представляется мне словно большая торжественная картина, но на нее наброшено покрывало, которое поднять я смогу лишь тогда, когда моя телесная оболочка будет лежать в могиле, а душа готовится к воскресенью»<sup>22</sup>.

Этот пример показывает со всей отчетливостью, насколько сомнительна любая попытка облечь индивидуальное развитие в форму автобиографии на основе теоремы исходной цели, тем более, в условиях меняющегося по ходу написания, нестабильного *origo* нарративной мотивировки. Ясное понимание этих трудностей и последовательное стремление их преодолеть мы видим уже у Монтеня. Его скептическая предпосылка гласит:

поскольку разум не обладает способностью адекватно постигать порядок вещей в мире, любого рода гипотеза мироустройства есть лишь воздушный замок, построенный нашим разумом по своим собственным законам. Не доверяя миру явлений, Монтень не верит так же и в человеческое постоянство, в том числе и в тождество своего собственного Я. Таким образом, константный *origo* нарративного построения автобиографии, по его мнению, невозможен, «ибо не исключено, что мое Я уже завтра будет означать совершенно другого человека, изменившегося под влиянием нового опыта»<sup>23</sup>.

Анализируя эту проблематику, столь сильно занимавшую позднее и Юнг-Штиллинга, Монтень делает два вывода: во-первых, он принципиально отказывается от претензии на когерентность, смысл и постановку исходной цели как регуляторов нарративного построения своей автобиографии; во-вторых, он разрабатывает метод, в основе которого лежит отрицание любой взаимозависимости между логикой индивидуальной жизни и предзаданным порядком мира.

#### Примечания

---

<sup>1</sup> Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste, Welche bishero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden. [...] 64 Bde. u. 4 Suppl. Leipzig und Halle: Johann Heinrich Zedler, 1732–54. Neudruck Graz 1961-64. XVI. Sp. 1277.

<sup>2</sup> *Aurelius Augustinus*. Bekenntnisse. Lateinisch und deutsch. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Joseph Bernhart. Mit einem Vorwort von Ernst Ludwig Grasmück. Frankfurt/M. 1987, V, 8, 14, S. 212-215: Non ideo Romam pergere volui, quod maiores quaestus maiorque mihi dignitas ab amicis, qui hoc suadebant, promittebatur – quamquam et ista ducebant animum tunc meum – sed illa erat causa maxima et paene sola, quod audiebam quietius ibi studere adulescentes et ordinatiore disciplinae coercitione sedari, ne in eius scholam, quo magistro non utuntur, passim et proterve inruant, nec eos admitti omnino, nisi ille permiserit. Contra apud Carthaginem foeda est et intemperans licentia scholasticorum». Русский текст по: *Аврелий Августин*. Исповедь / Перевод с лат. М.Е. Сергеевко; вступит. статья А.А. Столярова. М., 1991 (Памятники религиозно-философской мысли). С. 132.

<sup>3</sup> *Augustinus*. Confessiones. V. 5, 9. S. 202.

<sup>4</sup> Ibid. V. 8, 14. S. 214 f.: «Verum autem tu, «spes mea et portio mea in terra viventium», ad mutandum terrarum locum pro salute animae meae et Carthagini stimulos, quibus inde avellere, admovebas, et Romae inlecebras, quibus adtraheris, proponebas mihi per homines, qui diligunt vitam mortuam, hinc insana facientes, inde vana pollicentes, et ad corrigendos

Д. Кемпер

- «gressus meos» utebaris occulte et illorum et mea perversitate». Русский текст по: *Августин. Указ. соч.* С. 133.
- <sup>5</sup> *Augustinus. Confessiones.* V. 13, 23. S. 234 f. «Ad eum autem ducebar abs te nesciens, ut per cum ad te sciens ducerer». Русский текст: *Августин. Указ. соч.* С. 140.
- <sup>6</sup> *Aurelius Augustinus. Confessiones cum annot.* / Ed. Henr. Wangnereck: Dilinga, 1631.
- <sup>7</sup> *Augustinus. Confessiones.* I. 1, 1. S. 12 f.: «quia fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te».
- <sup>8</sup> *Ibid.* V. IV, 11, 16. S. 164 f.: «ibi comenda quidquid inde habes, anima mea».
- <sup>9</sup> Выделено мной. – Д.К.
- <sup>10</sup> *Augustinus. Confessiones.* V. X, 24, 35, S. 544 f.: «Nam es qui didici te, non sum oblitus tui. Ubi enim inveni veritatem, ibi inveni deum meum, ipsam veritatem, quam ex quo didici, non sum oblitus». Русский текст: *Августин. Указ. соч.* С. 260.
- <sup>11</sup> *Augustinus. Confessiones.* V. X, 25, 36, S. 546 f.: «et conmutantur haec omnia, tu autem inconmutabilis manes super omnia et dignatus es habitare in memoria mea, ex quo te didici». Русский текст: *Августин. Указ. соч.* С. 260.
- <sup>12</sup> *Jung-Stilling Johann Heinrich. Wanderschaft // Lebensgeschichte. Vollständige Ausgabe, mit Anmerkungen* hg. v. Gustav Adolf Benrath. 3., durchges. u. verb. Aufl. Darmstadt, 1992. S. 238.
- <sup>13</sup> *Ibid.* S. 279.
- <sup>14</sup> *Ibid.* S. 238 f.
- <sup>15</sup> *Jung-Stilling Johann Heinrich. Häusliches // Lebensgeschichte. Vollständige Ausgabe, mit Anmerkungen* hg. v. Gustav Adolf Benrath. 3., durchges. u. verb. Aufl. Darmstadt, 1992. S. 303.
- <sup>16</sup> *Ibid.* S. 337.
- <sup>17</sup> *Ibid.* S. 431.
- <sup>18</sup> *Ibid.* S. 430.
- <sup>19</sup> *Ibid.* S. 354.
- <sup>20</sup> *Jung-Stilling Johann Heinrich. Lehr-Jahre / Rückblick // Lebensgeschichte. Vollständige Ausgabe, mit Anmerkungen* hg. v. Gustav Adolf Benrath. 3., durchges. u. verb. Aufl. Darmstadt, 1992. S. 613.
- <sup>21</sup> *Ibid.* S. 602.
- <sup>22</sup> *Jung-Stilling Johann Heinrich. Alter // Lebensgeschichte. Vollständige Ausgabe, mit Anmerkungen* hg. v. Gustav Adolf Benrath. 3., durchges. u. verb. Aufl. Darmstadt, 1992. S. 629.
- <sup>23</sup> *Montaigne Michel de. Essais (Versuche) nebst Verfassers Leben nach der Ausgabe von Pierre Coste ins Deutsche übersetzt von Johann Daniel Tietz.* 3 Bde. Leipzig, 1753-54; Neudruck; Zürich, 1966. Bd. I. S. 245.

Г.И. Данилина

## Понятие Слова в работах А.В.Михайлова

Предметом обсуждения выступает концепция «науки о литературе» А.В. Михайлова. В статье выявляются и рассматриваются ключевые теоретико-методологические понятия этой концепции в их системе.

*Ключевые слова:* предпосылки, основания, предмет, метод исторической поэтики.

В исследованиях А. В. Михайлова, связанных с теоретико-методологическими проблемами исторической поэтики, принципиальное значение получают определенные понятия, к которым он неизменно и настойчиво обращался. Среди них особая роль принадлежит Слову: оно выступает и объединяющим, и изначальным по отношению к другим понятиям, на которые опирается его мысль.

То, как Михайлов понимает Слово, отчетливо высказано в работе «Диалектика литературной эпохи» (1983): во-первых, в Слово входят и литература и наука, «слово поэзии» и «слово теории». Во-вторых, Слово как целое «направлено на историю». Что стоит за этими характеристиками? В чем заключается содержательное значение этого понятия в концепции Михайлова?

Л.И. Сазонова, размышляя о научном наследии Михайлова, отмечает: «Слово<sup>1</sup> – главный объект и герой его герменевтических работ. Внимание к слову, нацеленность на слово, на постижение глубинных закономерностей культуры через слово образует внутренний сюжет напряженнейшего научного исследования, придает связность и концептуальное единство трудам ученого» и порождает «целое смысла»<sup>2</sup>. Очевидно, понятие Слова у Михайлова может быть раскрыто по существу, если иметь в виду центральную проблему, которой предопределяется его концепция «науки о литературе» в целом – это проблема историчности литературного произведения. Обозначим, в чем Михайлов видел ее суть.

Г.И. Данилина

В конце 1960-х годов, продумывая подход к изучению историко-литературных явлений, он писал: «В игру входит такой компонент, о котором часто говорят, но никак не учитывают – это историчность. Сущность чего бы то ни было не положена заранее – раз и навсегда», «но сущность только осуществляется: она не замкнется, пока не замкнулась сама история»<sup>3</sup>. Здесь уже поставлен вопрос, который получает четко оформленный смысл позднее, в 1980-е годы. «Текст остается прежним, а его понимание, ощущение, переживание и истолкование коренным образом меняются, – подчеркивал Михайлов, – и с этим до неузнаваемости меняется его духовный смысл»<sup>4</sup>. В начале 1990-х, открывая в Московской консерватории курс «Герменевтические основания истории культуры», Михайлов говорит об «историчности любого понятия», с которым имеет дело современный исследователь<sup>5</sup>, и прежде всего понятия «произведения», о чем он действительно размышлял.

Итак, историчность произведения означает историческую изменчивость его «смысла»: художественное произведение прошлого не равно, не тождественно тому «тексту», который мы читаем и исследуем сегодня. Соответственно, «смысл» текста есть нечто иное в сравнении с тем, что некогда задумывал писатель: он создан не автором ушедшей эпохи, а традицией истолкования и к авторскому замыслу имеет весьма далекое, в высшей степени опосредованное отношение. Сегодня «сама» история литературы, – писал Михайлов, – оказывается «сомнительной в своей прямой доступности: историк литературы может делать вид, что он занимается “самой” историей литературы, однако занят он другим – изучением той недостаточно просветленной и ясной для него традиции, которая которая передала ему не знание о “самой” истории литературы, но традицию знания о ней»<sup>6</sup>. Тем самым существенно колеблется сложившееся представление и о предмете науки, и о точности ее методов. Ведь если мы изучаем не «само» произведение, а его интерпретационный образ, то можно ли считать релевантными получаемые исследователем результаты?

Вопрос об историчности литературного произведения, меняющего свой смысл с ходом истории, объединяет исследования А. В. Михайлова, посвященные самым разным авторам и текстам, и внутренне обосновывает содержание его концепции науки. Исходным для нее и становится понятие Слова, в котором обозначается подход Михайлова к решению этого вопроса. Чтобы раскрыть теоретико-методологическое содержание по-

нения Слова и его соотношение с другими концептуальными понятиями Михайлова, обратимся к истории проблемы.

Э. Гуссерль в свое время раскрыл историчность как «горизонт сознания» субъекта, ограничивающий его возможности познания исключительно современностью, «точкой Теперь». Отсюда с непреложностью следовало, что между нами и прошлым лежит непроходимая граница, и историчность «я» кладет неснимаемые пределы его познавательным возможностям: прошлое навсегда закрыто от нас и в принципе не может быть познано.

В книге Г.-Г. Гадамера «Истина и метод» (1959) вопрос об историчности был экстраполирован на опыт гуманитарных наук в целом и получил тем самым фундаментальный теоретико-методологический смысл. «Не должна ли историческая обусловленность сознания, – обозначает проблему Гадамер, – стать непреодолимой преградой, не позволяющей ему завершить себя в историческом знании?». Возможно ли тут «знание, которое достигает объективности?»<sup>7</sup>. Как видим, историчность сознания неизбежно ставит под вопрос саму «научность» гуманитарных исследований: она заставляет усомниться в том, что «истина», найденная современными философами, историками, литературоведами, имеет научно значимый характер.

Ведь историчность научного сознания неминуемо требует признать, что явление пришло в его собственном смысловом содержании недостижимо для современного исследователя, чем и ставится под вопрос самая наука – в ситуации, когда любые ее результаты заведомо будут «субъективными». Историчность исследователя (*Geschichtlichkeit*) и его цель – историческая неповторимость явления прошлого (*Historizität*) – как бы вступают между собой в неразрешимый конфликт.

Исследование метода гуманитарных наук, осуществленное в книге Гадамера, показало, что историческая «истина» в них, безусловно, открывается. Предмет гуманитарных наук – это Логос как непрерывность исторического предания, имеющего вербальную природу. Верифицирующим критерием науки, «гарантом точности» выступает сам текст, поскольку он имеет автономную смысловую структуру, на этом онтологическом основании становящуюся доступной для понимания. Современный исследователь неизбежно поймет произведение прошлого только на современный лад, но «правильность» его интерпретаций потенциально гарантируется самим текстом как смысловой целостностью («презумпция совершенства», по Гадамеру); и потому не произвольна, а имеет научный статус.

Г.И. Данилина

Вопрос об историчности сложил свою глубокую традицию – на немецкой философской почве, и продумывать эту проблему вне опыта данной традиции, конечно, не представляется возможным. А. В. Михайлов опирается на нее в полной мере,<sup>8</sup> это один из источников его собственной мысли. Крайне существенный, но не единственный: в «немецком» решении проблемы историчности заложен ключевой методологический момент, с которым Михайлов не мог согласиться. Это принципиальная недоступность для современного исследователя изначального «смысла» произведения, когда-то задуманного его автором, что ориентирует на исключительно «современное» его прочтение и означает выведение соответствующей задачи из сферы целеполагания науки. А. В. Михайлов видит в этом утрату «исторического измерения»<sup>9</sup> и, со своей стороны, убежден в обратном, в необходимости искать именно «заложенный автором» смысл. Здесь он исходит из «русского» опыта науки, в которой на протяжении века, со времен А.Н. Веселовского, складывалась и развивалась своя исследовательская традиция, основанная как раз на раскрытии «изначального» смысла литературного произведения.

В России вопрос о его историчности и ставился, и вполне успешно решался, в первую очередь благодаря М.М. Бахтину, обосновавшему в работах 1930-х годов анализ историчности литературной эпохи, художественного видения писателя и собственно произведения на уровне «изображенного мира». В 1980-е годы, когда к предметному изучению проблемы обращается А.В. Михайлов, само понятие историчности терминологически не закреплено, но в исторической поэтике продумываются и реализуются репрезентативные подходы в решении проблемы историчности произведения, предполагающие взгляд не только из «современного» горизонта науки, но и со стороны изучаемой эпохи, из ее, а не «наших» представлений о жанровом мышлении, содержательности формы, эстетическом сознании.<sup>10</sup> Это творческий контекст, в котором работает Михайлов и где его представления о цели и задачах науки, изучающей историю литературы, и о том, как раскрывать историчность произведения, без сомнения, находят себе вескую опору. При этом направленность его собственной мысли все же несколько иная.

Литературоведение «прилагает движущую меру к движущемуся содержанию»<sup>11</sup>, подчеркивал Михайлов. Он полагает предельно важным соотносить историчность произведения с историчностью его исследователя, то есть науки, научного со-

знания. Лишь при этом условии, как показывают его работы, Михайлов считал возможным решать проблему историчности произведения: всю суть дела он видел в «мере», в методе исследования, то есть в том, чтобы не только произведение, но прежде всего само методологическое мышление науки поставить «под знак истории». На деле это означает, что требовалось продумать такую «меру» смысла произведения, которая отвечала бы исторической изменчивости этого «смысла», то есть и сама была бы «движущейся».

Проблема, которая здесь вырастает, такова: «смысл» произведения прошлого рождался «в горизонте настоящего» его эпохи, а современная теория литературы способна смотреть на это произведение лишь из своего собственного горизонта. Следовательно, метод ее работы основан на том, что к текстам прошедших эпох прилагаются теоретико-познавательные модели и аналитические схемы, которые созданы сегодня и потому, разумеется, не могут иметь содержательного отношения к прошлому: ведь в эпоху произведения люди мыслили иначе, чем мы сегодня, по другим «моделям» и «схемам». Современный исследователь оказывается в «ловушке» своих теоретико-литературных концепций: ориентация на них, как писал С. С. Аверинцев, «предполагает в качестве исходной рабочей установки фикцию, а именно допущение, будто мыслители прошедшего вместо работы над своими проблемами заняты исключительно подготовкой работы над нашими проблемами, как мы их теперь понимаем»<sup>12</sup>.

Но при этом современная теория познания – наш единственный способ понимать исторические «смыслы», поскольку «перешагнуть» за границы мыслительного горизонта своего времени невозможно. А это означает, что современные научно-теоретические подходы к литературному произведению прошлого неизбежно будут навязывать произведению чуждую ему логику «смысла», что гарантирует неверность понимания как единственный результат всех исследовательских усилий. Михайлов называет такой подход «априорным», используя отсылающее к философии Канта слово, но наполняя его новым содержанием. «Априорность» в его смысле обозначает уже не присутствие до-опытно-эмпирического элемента в любой теории, но до-историчность самой теории: ее принципиальную абстрагированность от опыта историчности.

Как видим, налицо «раскол» (слово А.В. Михайлова) между теорией литературы и ее историей. Проблема историчности,

Г.И. Данилина

если прибегнуть к обороту немецких ученых, состоит в «историчности историка», и решить эту проблему означает, очевидно, следующее – попытаться найти такой метод изучения произведения прошлого, который, будучи современным, не был бы при этом априорным, то есть обеспечивал бы доступ к пониманию произведения из его, а не «нашего», исторического горизонта. Тем самым проблема историчности – это проблема метода; и отсюда уже понятно, что решать ее можно лишь при определенном условии: если гипотетически будет найдена возможность освободить научное сознание от априорности его подходов. Потому «раскол» между теорией и историей литературы должен быть преодолен; пока наука видит себя на уровне двух «отдельных» научных дисциплин, она несостоятельна при сложившемся положении дел, тогда как ей требуется, напротив, осознать себя единой «наукой о литературе» – таково принципиальное условие на пути к «истине» ее метода как искомому решению проблемы.

Отсюда понятие Слова в работах А.В. Михайлова и получает свое теоретико-методологическое обоснование. В нем имплицитно осуществляется сама постановка вопроса о методе исследования произведения в свете историчности его «смысла». Слово мыслится Михайловым как неразрывное, онтологическое единство художественного и научного слова. Соответственно, из того, как понимается им это единство и чем оно держится, будет устанавливаться направление, в котором может быть преодолен «раскол», а значит, и найдена возможность «неаприорного» подхода к литературному произведению. Уточним, каким именно образом понятие Слова намечает эту возможность.

Прежде всего отметим, что понятие Слова, конечно, не собственно «михайловское»; оно глубоко разработано в русской традиции, у А.Н. Веселовского, Г.Г. Шпета, М.М. Бахтина<sup>13</sup>, к опыту которых Михайлов основательно обращается. У Бахтина, – отмечал он, – сложилось «широкое историко-культурное понимание слова», «подчеркнутое, притягивающее к себе все внимание понятие о слове... о слове социально функционирующем и отмеченном при этом значимостью и весомостью самостоятельной культурной силы (параметра социальной жизни), – понятие, которое сопряжено с почвой (как это названо у Веселовского) и которое выступает как культурное выражение, преломление “жизни”, а в то же время и как преломление языка, а именно как язык, из разлитых в жизни энергий которого выковываются культурно значимые и фиксированные смыслы»<sup>14</sup>. Это представ-

ление о Слове, как считает Михайлов, было предугадано уже в ранних замыслах А. Н. Веселовского, где «историко-культурные проблемы на почве слова» и поэтические средства и приемы связывались между собой, и была обоснована «проблематика современной истории культуры под знаком слова»<sup>15</sup>.

Если Логос как бы замкнут на себе самом, то Слово, напротив, укоренено в жизненной реальности. Этой традицией подготовлено присущее Михайлову видение Слова: Бахтин раскрывал «историческую конкретность живого слова, его причастность историческому становлению»;<sup>16</sup> для Михайлова и слово поэта, и слово мыслителя «направлено на историю»<sup>17</sup>. «Теория имеет дело, – пишет он, – с самой историей, для которой ее осмысление поэтическим словом – не дополнение к научным и философским осмыслениям, а ничем не заменимое существенное осмысление, направленное при этом на непосредственную полноту жизни»<sup>18</sup>. «Словесность в целом, – по его убеждению, – отнюдь не нечто заведомо изолированное от жизни, но нечто в жизни коренящееся – преобразованная жизнь»<sup>19</sup>. Поэтому «теория – продолжение творчества другими средствами... про-явление слова»<sup>20</sup>. «Осмысление истории» есть тем самым объединяющее науку и литературу начало, откуда намечается следующий шаг А.В. Михайлова в продумывании проблемы. Он необходимо направлен в сторону «свободы» от схематизирующих прошлое научных подходов с их априорностью, и направлен тем самым на поиск некоей другой по отношению к современной теории литературы смысловой инстанции – такой «инстанции истины», которая потенциально обеспечивала бы исторически достоверное понимание произведения и верифицируемость результатов работы его современного исследователя.

Непреложность для современной науки ее «горизонта», выйти из которого, как было обосновано еще Гуссерлем, не удастся ни при каких условиях, для Михайлова не подлежит сомнению, эта мысль сопровождает все его научное творчество. С.Г. Бочаров, назвав свою работу о Михайлове «Огненный меч на границах культур», раскрывает основополагающее значение этой мысли. В статье Михайлова «Судьба классического наследия на рубеже XVIII–XIX веков», – пишет он, – дана цитата из Герреса: “Не только у входа в Рай поставлен пламенеющий херувим, но и на всякой границе, где одна эпоха переходит в другую, грозит нам огненный меч“. На всякой вообще границе – огненный меч»<sup>21</sup>. Михайлов всегда имел в виду, что искусство прошлого не дано нам «непосредственно», что между произведениями прошлого

Г.И. Данилина

и нами находится «нас отсекающий пламенный меч»<sup>22</sup>, который как бы перегораживает вход в прошлое, закрывает к нему доступ. И все же само осознание неотменимости этой ситуации предположительно делает современную мысль несколько более «свободной», ведь можно попытаться представить и продумать другую, а не только «современную», теоретическую опору для истинности историко-литературных исследований.

Слово «направлено на историю», поэтому из «истории» и должно прийти в нашу мысль «иное» знание. Если обратиться к «иному» и опереться тем самым не только на «свое», но и «на историю», то гипотетически появляется еще одно измерение историчного «смысла» произведения, и современная мысль уже высвобождается из «ловушки» своей априорности – насколько это для нее вообще возможно – тем, что ставит себя «под знак истории».

Наука есть мышление истории, – подчеркивал Михайлов. «В самом конечном счете, – писал он, – наука о литературе есть такое мышление истории, где слово «истории» – и родительный объективный, и родительный субъективный: история мыслится, и она же мыслит себя в науке, в ее рамках, в ее пределах»<sup>23</sup>. Современная наука, «мы», «мыслим историю», но и история «мыслит» нас. В этом понятии, таким образом, схватываются оба измерения, необходимых современному методологическому взгляду. Но чем может быть задано их единство? Как достичь того, чтобы объясняющая произведение «идея» не налагалась на него как бы извне, не шла к нему из чужого исторического мира?

Михайлов в опоре на Г. Шпета дает выразительную формулировку: «история – это окружающее». «Окружающая» произведение действительность и есть для него история; как действительность, «окружающая» нас, есть история для нас в том отношении, которое создается историчностью сознания: мы обусловлены в своих возможностях понимания именно тем, что нас «окружает» и создает тем самым наш образ мысли и его непреложный исторический «горизонт». Таким образом, «меру» смысла произведения следует искать в истории, «окружающей» его, на этом следует строить исследование прошлого. Для Михайлова, основывающегося на опыте исторической поэтики, «смысл» произведения не «автономен» по отношению к историческому миру своего времени (Гадамер), а напротив, по существу открыт в этот мир, «субстанциально» включен в него. Соответственно текст как таковой не может выступать «гарантом»

понимания; результативность научного исследования ставится в зависимость от того, насколько точно «смысл» произведения будет соотнесен с «окружающей» это произведение историей. Поэтому представление об «истории как окружающем» Михайлов называет «основанием исторической поэтики».

Каков его содержательный состав, на что именно надлежит полагаться как на «основание» научного подхода? Направление ответа предсказывается словом «окружающее»: это историческая реальность, действительность, «жизнь» эпохи во всем богатстве ее эмпирической полноты – социальные явления, бытовая культура, весь строй бытия, искусство и наука и тому подобные вещи; вообще все, что способен сегодня заметить взгляд исследователя, должно войти в горизонт его мысли. Поэтому Михайлов говорит о «науке о культуре» как обозначении более адекватном, нежели «литературоведение». Причем он подчеркивает: не «отражение», а «осмысление» истории, «жизни» осуществляется в произведении. Реалии эпохи не «отражаются», а «опосредуются», и способ их «опосредования» у каждой эпохи – свой собственный, поэтому им порождается особый образ мысли и складывается адекватный ему «язык культуры». «Силы опосредования и суть языки культуры, преломляющие в литературе «саму действительность»<sup>24</sup>, – отмечает С.Г. Бочаров. Ключевой принцип «языка культуры» – «направленное на историю» именно своей эпохи и потому исторически неповторимое, присущее только этой эпохе и никакой другой, «общее» для нее творческое Слово.

«Окружающая» произведение «жизнь» с ее исторической неповторимостью осмысляется в философии, искусстве, науке своего времени, и Слово эпохи – выражение этого непрерывно идущего «осмысления истории». Поэтому «ключ» к смыслу произведения надо искать в его соотнесении не с «нашим» видением литературы того времени, а с этим общим для его эпохи Словом, и отсюда черпать «меру»: «критерий точности» современного научного исследования находится именно здесь. Это и будет означать, что «основанием» для историко-литературного исследования стало «субстанциальное» представление об «истории как окружающем».

На этом «основании» науки о литературе оформляется представление А.В. Михайлова о «движущемся содержании» ее предмета: ее предмет – не «сами» произведения, а изменяющееся в истории Слово, объединяющее «слово поэта и слово мыслителя», литературу и ее теорию. Поэтому предмет имеет

Г.И. Данилина

многоуровневый состав, он необходимо включает в себя не только историю литературы, но и историю ее изучения, а тем самым – и современную историческую поэтику<sup>25</sup>. Закономерно возникает вопрос, на основе каких методологических принципов возможно изучать подобный предмет. Пока это не решено, «движущееся содержание» остается аморфным, ни к чему не обязывающим обозначением по сути неизвестного «объекта». Известно, что история литературы как научная дисциплина традиционно опирается на принцип историзма; но существенное изменение в понимании предмета науки не может не вести к новой постановке вопроса и об историзме как ее методологическом принципе.

Суть проблемы здесь состоит в том, что историко-литературный процесс мы обычно представляем как смену литературных направлений, каждому из которых присущ ряд характерных особенностей. Как раз постоянство, устойчивость этих признаков или черт, типологически общих для произведений определенного времени, позволяет отличать их от других произведений, создававшихся в другое время. Но остается непонятным, чем обеспечивается целостность литературного процесса: как внутренне связаны между собой разные его стадии и «почему», по какому «закону» этого процесса одно направление сменяется другим.

Как видим, в принципе историзма, методологически продуктивном для изучения «ставшего» содержания литературной истории, того, что немецкие германисты называют «Historizität», не замечается и не учитывается «становящееся», собственно историчность литературы, ее «Geschichtlichkeit». Очевидно, что это центральная методологическая проблема в изучении «движущегося содержания» истории, и она, как констатировал немецкий историк Р. Фирхауз, не может быть решена до тех пор, пока у нас нет «теории исторических изменений»<sup>26</sup>. Подчеркнем, что «нет» ее неслучайно: любая «теория исторических изменений», созданная сегодня, будет теорией современной, а значит, снова «априорной» и потому неспособной «схватить» логику изменений, осуществлявшихся, без сомнения, «под знаком» отнюдь не «современной» истории.

Таким образом, «теория исторических изменений» призвана разработать такой методологический принцип, который позволял бы при изучении литературного процесса постигать его движение не из «нашей», а из исторической логики, то есть по имманентному закону истории. В работах Михайлова этой задаче отвечают

диалектические принципы изучения Слова. Он опирается на диалектику как метод, призванный раскрывать имманентное развитие процессуальных явлений. А.В. Михайлов продумывает возможности диалектического метода в опоре на Гегеля, на Бахтина, но особенно близко ему мышление А.Ф. Лосева.<sup>27</sup> «Диалектика говорит не о вещах, не о фактах, но смысле вещей и фактов», – писал Лосев. – Диалектика говорит о «динамике» «самопорождения смысла»<sup>28</sup>. Он считал недопустимым «отрыв имен от вещей» и показывал, как «самопорождение» смысла осуществляется из «интенсивного социального бытия»<sup>29</sup>, из жизненного единства «вещи» и ее «идеи».

«Диалектический» взгляд на историю Слова делает возможным ее постижение и интерпретацию не из внешней и априорной, а из внутренней, имманентной логики историко-литературного процесса. На этом основании «движущееся содержание» как предмет науки о литературе уже обретает необходимую конкретность: в концепции А.В. Михайлова это «историческая метаморфоза слова». «Слово “литература”, – писал он, – разумеет нечто резко и быстро превращающееся. Понятие “литература” разумеет органически меняющееся в истории (растущее, преобразующееся, превращающееся) слово».<sup>30</sup> В диалектическом понятии «метаморфозы», «превращения», передается историчный характер связи между этапами в истории Слова как смысловом целом: каждый последующий не отменяет и не сменяет предыдущий, а «опосредует» его, тем самым «кардинально», как говорил Михайлов, изменяя его смысл и одновременно сохраняя его в «превращенной», внутренне преобразованной форме. Это непрерывно идущее изменение; «устойчивые» стадии Слова перерастают друг в друга, по существу меняя при этом само Слово, поэтому в центр проблематики историко-литературного процесса выдвигается изучение «переходных эпох» как таких периодов в исторической судьбе Слова, в которых предельно обостряется внутреннее напряжение истории и в противоречивом взаимодействии со «старым» рождается «новое» Слово.

Отсюда проясняется, что Слово каждой эпохи уже не может быть «описано» через набор устойчивых признаков соответствующего литературного направления. В концепции Михайлова Слово каждой исторической эпохи определяется через содержательную связь трех «констант» – «поэт-слово-действительность»<sup>31</sup>, и связь эта имеет не статичный, а динамический характер: в зависимости от того, как «направлено» Слово на «историю-жизнь», создается тот или иной исторический тип

Г.И. Данилина

Слова. «Константам» присуща определенного рода устойчивость, это смыслообразующие факторы историко-литературного процесса как целого. В ходе истории меняются не сами константы, а «направленность на жизнь», присущая Слову определенной эпохи, а тем самым меняется сам принцип смысловой структуры Слова, создаваемый взаимодействием между поэтом, «старым» словом, которое, как бы всегда находясь в пути к «новому», неизбежно разрушается и обновляется, и действительностью. Поэтому преемственность литературной традиции сохраняется, и в то же время, под воздействием изменчивой «жизни», Слово становится другим.

Таким образом, если включить в принцип историзма, в его методологический горизонт, «закон метаморфозы» Слова, этот принцип становится «движущейся мерой» науки о литературе. Тогда он будет способен задавать современной исследовательской мысли требующуюся ей сегодня «двойную» направленность взгляда – смотреть как «от прошлого», от «самой» истории, так и «от современности»; произведение нужно увидеть в «перекрестном освещении». Поэтому Михайлов считает «опосредование теории и истории литературы» «задачей» исторической поэтики.

Найдем ли мы с помощью «движущейся меры» тот «смысл» произведения, который некогда был задуман его автором? Так или иначе, историчность научного сознания исключает эту возможность. Ведь единственное, что мы можем делать сегодня, когда обращаемся к прошлому, это «обратное проецирование»<sup>32</sup>, автоматический, бессознательный «перенос» наших представлений на далекую и ничего о них, этих представлениях, не знающую культурную эпоху. Но зато и возможно, и, как полагал Михайлов, необходимо, делать «обратный перевод»<sup>33</sup> литературного произведения: постигать его «смысл», переводя «обратно», на язык его собственной культуры, то, что пришло к нам через «волны опосредований», разделяющие, но и соединяющие нас с ушедшими формами Слова.

#### Примечания

---

<sup>1</sup> Все курсивные выделения в тексте принадлежат цитируемым авторам.

<sup>2</sup> *Сазонова Л.И.* Космос смысла. Александр Михайлов: жизнь в слове // Адорно Т.В. Избранное: социология музыки / Перевод А.В. Михайлова. М., СПб., 1998. С. 429.

- <sup>3</sup> Михайлов А.В. Вводная часть доклада «Генрих фон Клейст и проблемы романтизма» // Михайлов А.В. Обратный перевод / Сост. Д.Р. Петров, С.Ю. Хурумов. М., 2000. С. 34.
- <sup>4</sup> Михайлов А.В. Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII–XIX веков // Михайлов А.В. Языки культуры / Сост. Н.С. Павлова, С.Ю. Хурумов. М., 1997. С. 523.
- <sup>5</sup> Цит. по: Чigareва Е.И. Музыка в научной мысли А.В.Михайлова // Михайлов А.В. Музыка в истории культуры. М., 1998. С. 246.
- <sup>6</sup> Михайлов А.В. Несколько тезисов о теории литературы // Михайлов А.В. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика / Гл. ред. С.Я. Левит; сост. С.Ю. Хурумов. СПб., 2006. С. 486.
- <sup>7</sup> Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1988. С. 280 – 281.
- <sup>8</sup> Известно, что уже само вхождение немецкой философии понимания в русское культурное сознание вплотную связано с именем А.В. Михайлова: переводами М. Хайдеггера он занимался с юности, с 1960-х годов, в последующем перевел В. Дильтея, Э. Гуссерля, Г.-Г. Гадамера. См: Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. А.В. Михайловым сделан перевод работ «Философия и герменевтика», «О круге понимания», «Неспособность к разговору», «Риторика и герменевтика», «Введение к работе М. Хайдеггера “Исток художественного творения”»; Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / Сост., переводы, вступ. ст., прим. А.В. Михайлова. М., 1993; Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Кн. 1. Общее введение в чистую феноменологию / Пер. А.В.Михайлова. М., 1999. Работа В. Дильтея «Воображение поэта. Элементы поэтики» в переводе Михайлова пока не опубликована; она была подготовлена к печати в 1991 г.: Хурумов С.Ю. От составителя // Михайлов А.В. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. С. 521.
- <sup>9</sup> Михайлов А.В. Историческая поэтика в контексте западного литературоведения // Михайлов А.В. Обратный перевод. С. 517.
- <sup>10</sup> Назовем важнейшие в свете проблемы историчности у Михайлова: Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977; Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики: Сб. научных трудов. Кемерово, 1986; Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986.
- <sup>11</sup> Михайлов А.В. Диалектика литературной эпохи // Михайлов А.В. Языки культуры. С. 18.
- <sup>12</sup> Аверинцев С.С. Указ. соч. С.31.
- <sup>13</sup> «Онтологичность» «слова» в контексте русской мыслительной традиции продумывается в современных теоретических исследованиях: Гей Н.К. Категории художественности и метахудожественности в литературе: Тезисы // Литературоведение как проблема. М., 2001. С. 280–301; Касаткина Т.А. Слово, творящее реальность, и категория художественности // Там же. С. 302–346; Гей Н.К. Метахудожествен-

Г.И. Данилина

ность литературы // *Теория литературы*. Том 1. Литература. М: ИМЛИ РАН, 2005. С. 96–141.

Недавно на Западе появилась книга, посвященная изучению «слова» как специфически «русского» философского (философия языка) понятия: *Seifrid Th. The Word made Self: Russian Writings on Language, 1860 – 1930*. Cornell University Press, 2006. Автор, специализирующийся в области русской литературы и литературной теории, обращается к работам А.А. Потебни, В. Иванова, В. Шкловского, В. Хлебникова, О. Мандельштама, В. Эрна, П.А. Флоренского, С. Булгакова, Г.Г. Шпета, А.Ф. Лосева, М.М. Бахтина. Как показано рецензентом, при рассмотрении в историко-философском и теоретико-методологическом плане книга Т. Зайфрида по меньшей мере не бесспорна, но само выдвижение «слова» в заявленном ключе видится содержательно оправданным. См: *Karachentseva T. Seifrid, Thomas. The Word made Self: Russian Writings on Language, 1860-1930 (2006) // PARTIAL ANSWERS: Journal of Literature and the History of Ideas*. The Johns Hopkins University Press. 2007. № 6/2 (в печати).

<sup>14</sup> *Михайлов А.В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. М., 1989. С. 53.

<sup>15</sup> Там же. С. 16.

<sup>16</sup> *Бахтин М.М.* Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 144.

<sup>17</sup> *Михайлов А.В.* Диалектика литературной эпохи. С. 17 (о «слове поэзии»), с. 20 (о «слове теории»).

<sup>18</sup> Там же. С. 18.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Там же. С. 22.

<sup>21</sup> *Бочаров С.Г.* Огненный меч на границах культур // Михайлов А.В. Обратный перевод. С. 9.

<sup>22</sup> Там же. С. 11.

<sup>23</sup> *Михайлов А.В.* Несколько тезисов о теории литературы // Литературоведение как проблема. С. 230.

<sup>24</sup> *Бочаров С.Г.* Указ. соч. С. 11.

<sup>25</sup> *Михайлов А.В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. С. 21.

<sup>26</sup> *Vierhaus R.* Die Krise des historischen Bewusstseins und die Funktionskrise in den geschichtlichen Wissenschaften. In: *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft*. München, 1974. S. 27.

<sup>27</sup> См.: *Михайлов А.В.* Терминологические исследования А.Ф. Лосева и историзация нашего знания // Михайлов А.В. Обратный перевод. С. 485–497; *Михайлов А.В.* О Боге в речи философа // Там же. С. 498–508.


<sup>28</sup> *Лосев А.Ф.* Хаос и структура / Сост. и общая ред. А.А. Тахо-Годи и В.П. Троицкого. М., 1997. С. 796, 799.

<sup>29</sup> *Лосев А.Ф.* Диалектика имени // Контекст-1992. М., 1992. С. 135.

<sup>30</sup> *Михайлов А.В.* Диалектика литературной эпохи. С. 20.

Понятие слова в работах А.В.Михайлова

- <sup>31</sup> См.: *Михайлов А.В.* Методы и стили литературы // Теория литературы. Том 1. Литература. С.142–182.
- <sup>32</sup> *Михайлов А.В.* Несколько тезисов о теории литературы // Михайлов А.В. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. С. 496.
- <sup>33</sup> См.: *Михайлов А.В.* Надо учиться обратному переводу // Михайлов А.В. Обратный перевод. С. 14–16.



Л.В. Татару

## КОГНИТИВНАЯ ЛОГИКА НАРРАТИВА

Основной задачей данной статьи является ознакомление читателей с новейшими достижениями западной когнитологии, в частности, с фундаментальной монографией Дэвида Германа «Логика истории».

*Ключевые слова:* когнитив, нарратив, нарратология, когнитология, Д. Герман.

Новый интерес российских филологов к нарративу возник вследствие начавшегося в 90-е годы на Западе когнитивного разворота гуманитарного знания. Зарубежные исследователи активно используют идеи В. Проппа, В. Шкловского, Ю. Тынянова, Г. Гуковского, Л. Выготского, М. Бахтина, В. Волюшинова, В. Виноградова, Ю. Лотмана, Б. Успенского и других замечательных русских классиков, двигаясь по пути сближения теории нарратива с лингвистикой и науками когнитивного цикла. У наших ученых есть немало серьезных достижений<sup>1</sup>, но все же лингвистическая теория нарратива находится в России пока на стадии становления.

Задача данной статьи – очертить круг ее актуальных проблем, требующих нового осмысления в связи с достижениями когнитологии. Поскольку круг этот сложно охватить в рамках одной статьи, мы воспользуемся фундаментальной монографией американского нарратолога Дэвида Германа «Логика истории»<sup>2</sup>, которая является отличным ориентиром в когнитивных измерениях нарратологии и которая, кстати, отдает должное роли, которую сыграли в ее становлении знаменитые русские филологи.

Д. Герман тщательно обозначает свою позицию также по отношению к «классической нарратологии» Р. Барга, А. Греймаса и Ж. Женетта, с одной стороны, и к «постклассической нарратологии» М.-Л. Райан, Ю. Марголина, Л. Долежела и других современных исследователей – с другой. Зарубежные критики

отмечают, что «неумолимость, с которой Герман применяет понятия когнитивной лингвистики и социолингвистики, отличает его работу от большинства других нарратологических исследований»<sup>3</sup>. Книга уже стала научным бестселлером на Западе, но еще не переведена на русский язык, поэтому дополнительная цель нашей статьи – представить ее ключевые положения читателям. Вместе с тем, мы предпринимаем попытку вступления с автором «Логике истории» в диалог – Д. Герман не рассматривает функции ритма в структурировании «мира истории», а они во многом объясняют характер взаимодействия нарратива и языка.

Классическому термину «повествовательный текст» (story), означающему оппозицию планов содержания и выражения, Дэвид Герман предпочитает термин «мир истории» (storyworld), который «лучше отражает так называемую экологию интерпретации нарратива»: постигая смысл истории, читатели реконструируют не только порядок событий, но и их пространственно-временной контекст (окружающую среду), пропущенный через определенную перспективу [С. 13–14]. Смысл «экологической» интерпретации мира истории заключается не в линейной, а в интегрированной реконструкции «состояний, событий и действий», при которой заданная их последовательность воспринимается как *одна из возможностей* их развития. Нарратив рассматривается как особый когнитивный и коммуникативный стиль со своим набором структурных предпочтений и потому отличный от других стилей [С. 87].

В «Логике истории» две части – «Микродизайны нарратива» и «Макродизайны нарратива». Логика самой книги заключается в движении от самых мелких элементов повествования к самым обобщенным, и каждая последующая часть базируется на категориях, введенных ранее. Пять частей первой главы: 1) «Состояния, события и действия», 2) «Репрезентации действия», 3) «Скрипты, последовательности и истории», 4) «Роли и отношения участников», 5) «Диалоги и стили». Во второй главе – четыре части: 6) «Темпоральности», 7) «Пространствонизация» (Spatialization), 8) «Перспективы» и 9) «Контекстуальное прикреплениe» (Contextual anchoring).

В первой части структурированные особым образом события рассматриваются как *модель решения проблемы*, которая проверяется на текстах разных жанров: эпосе (Одиссея, Беовульф), психологических романах, ужасниках (ghost stories) и новостных сообщениях. Нарративный жанр понимается как

Л.В. Тарару

набор «ранговых предпочтений» для представления событий и типов их семантической кодификации [С. 35]. Согласно жанровой типологии Д. Германа в психологических романах эти предпочтения выстраиваются следующим образом: «Состояния > действия > результаты (accomplishments) > достижения (achievements)», а в рассказах о привидениях – так: «Действия > состояния > результаты > достижения» [С. 37]. Автор трактует понятия «событие, состояние и действие» с помощью семантических и грамматических глагольных категорий как «конструктивные элементы пропозициональных фреймов» [С. 43]. Завершается первая часть мыслью о том, что нарративная перспектива выводит текст за рамки грамматических моделей анализа, в том числе трансформационных, на более глобальный, дискурсивный уровень. Задачей его может стать установление «рангов предпочтений» для определения *пропорций* состояний, событий и действий в разных типах повествовательных и неповествовательных текстов [С. 50].

Во втором параграфе Д. Герман рассматривает «репрезентации действия» как «атомарные нарративы» – серии предложений, содержащие начало, середину и конец, причинные отношения между которыми управляются общим законом когнитивной логики [С. 54]. Объяснение когнитивных процессов, задействованных в репрезентациях нарративных действий, автор дает в следующем параграфе, где определяется разница между скриптами (стереотипными последовательностями событий) и нарративами. Скрипты «прикрепляются» к нарративному окружению, контексту, в котором участники стремятся выполнить ориентированные на достижение цели планы [С. 90]. Степень нарративности соответствует степени соответствия определенной истории свойствам «всех историй», это сочетание «ожидания и его нарушения» или «каноничности и нарушения» [С. 91]. В реферируемой книге предпочтение отдается синхронному анализу, показывающему нарратив как свойство мышления, но отмечается важность учета и исторических изменений в использовании скриптов для установления жанровых норм [С. 110].

В четвертой части «Микродизайнов» анализируются когнитивные функции участников мира истории. Участники – термин, используемый по аналогии с традиционными «героями» или структуралистскими «актантами», но расширяющий их функции до «элементов или индивидуумов, вовлеченных в процессы, закодированные в нарративном дискурсе» [С. 115]. Обоснование этому автор находит в идеях семиотической и функциональной

лингвистики М.А.К. Хэллидэя. В частности, он распространяет функционально-семантический принцип ограничений, накладываемых на синтаксис значением, на жанровые ограничения, диктуемые рангами предпочтений.

Последний, пятый параграф «Микродизайнов» о диалоге и стиле посвящен анализу ментальных моделей, репрезентируемых речевыми актами участников, на примерах диалога Матта и Джута из «Поминок по Финнегану» Дж. Джойса и романа американской писательницы Эдит Уортон «Дом радости» (1905). Типы повествования представляются как особые виды когнитивной деятельности, «посредством которой участники ментально моделируют разные способы коммуникативного поведения в мирах историй» [С. 172]. Анализ диалога из джойсовского романа, который считается «нечитабельным» и «антикоммуникативным», дается специально, чтобы подтвердить идею коммуникативной универсальности художественного, в том числе модернистского дискурса, как одной из форм социальной коммуникации вообще. В диалоге обнаруживается та же когезия, что определяет «презумпцию» интерпретации любого текста, как художественного, так и нехудожественного, а это значит, что он метакоммуникативен по природе [С. 179–180]. Далее, рассуждая о стилистических сдвигах в нарративе, маркирующих роли его участников, автор отдает должное В.Н. Волошинову и М.М. Бахтину, которые первыми, задолго до открытий современной лингвистики, писали о диалогизме текста. Хотя М. Бахтин настаивал на разделении повседневной коммуникации и художественного дискурса, в результате чего он долго изучался как уникальный, далекий от широкого социального контекста, современная социолингвистика реализовалась именно в том виде, в котором ее предвидел наш знаменитый филолог [С. 194–195]. Анализируя речи участников «Дома радости», Д. Герман доказывает социальную природу их стилистической идентичности.

Вторая глава начинается с описания нарративных темпоральностей. Характеризуя категории длительности, частотности и порядка, описанные Ж. Женеттом, Д. Герман подчеркивает, что они помогают воспринимать определенные части мира истории как более заметные. Тот же эффект дают другие приемы представления времени событий: повторяемость, компрессия или опущение, отсутствие хронологии. Автор добавляет к ним категорию «расплывчатой темпоральности» (*fuzzy temporality*), понимаемую как особая нарративная стратегия неопределенного представления порядка и частоты событий, благодаря которой

Л.В. Татару

читатель испытывает особые затруднения при реконструкции мира истории. Эта категория, в отличие от полной атемпоральности (ахронии), характеризует нарратив как *полихронный* – плюралистичный или нелинейный [С. 218–219]. Предметом анализа здесь становятся три произведения о Холокосте: роман Анны Зегерс «Исход», фильм Эйтима Эгояна «Это сладкое будущее» и роман Д.М. Томаса «Белый отель». Первые два произведения основаны на травме прошлого, продолжающей формировать настоящее, которое, в свою очередь, формирует прошлое. В отличие от письменного текста, где задействованы лингвистические способы кодирования полихронии (косвенные наклонения глагола, специфичная лексика и т. п.), полихрония киноповествования формируется в основном за счет монтажа образов и звуков. Такое «когнитивное предпочтение» бросает еще более жесткий вызов интерпретатору, поскольку некоторые эпизоды вообще выпадают из временной линии повествования, а надстраиваются над ней, образуя отдельные слоты Причин и Следствий, размывая сам мир истории и тем самым, намекая на невозможность получения исчерпывающего знания о нем [С. 244–245]. Самым радикальным случаем моделирования неопределенной темпоральности является магический нарратив «Белого отеля», в котором видимой логики вообще нет. Главная категория «магической» темпоральной неопределенности – исторический паралепсис, то есть нарушение онтологии самой истории (history). Это радикальная версия теории Фрейда о «паралепсисе памяти» как свойстве структуры бессознательного. Если у Зегерс и Эгояна полихрония используется в целях предостережения об опасности выскливания обозримого порядка в цепи причин и следствий в повествовании, Д. Томас делает это, чтобы сказать, что сама история не поддается структурированию по прототипам нарративных схем «затем», «потому что», «это – то» и так далее. Вывод: полихрония как концептуальная основа новых временных логик истории требует разработки новых моделей интерпретации, выходящих за классические структурные схемы временного порядка повествования [С. 260–261].

В седьмой части автор рассматривает роль пространства в структурировании нарратива, опираясь на подходы русских формалистов, Ролана Барта и Алгидраса-Жюльена Греймаса к этой проблеме. Лейтмотив рассуждений самого Дэвида Германа образует понятие «нарративных доменов» (narrative domains – областей, сфер), с помощью которого нарративы трактуются как «системы вербальных и визуальных опор, закрепленных в

ментальных моделях, имеющих специфическую пространственную структуру» [С. 264]. Герман рассматривает шесть ключевых понятий, используемых в современных работах по проблеме взаимосвязи пространства и языка, и показывает их релевантность для теории нарратива: дейктический сдвиг, различение «фигура – фон», понятия «областей, ориентиров и путей», различение «топологические (внутренние) – проективные (относительно наблюдателя) локализации», дейктические функции глаголов движения (располагающиеся в семантическом континууме между полюсами «приходить» и «уходить»), и различение систем пространственной когниции «что – где» [С. 270–271]. Дейктические сдвиги и различение «фигура – фон», например, лежат в самом основании процесса повествования и реконструкции его мира. Они образуют «когнитивные карты» мира истории, фокусируя внимание воспринимающего на перцептивной и эмоционально-мыслительной деятельности его участников, тем самым, выстраивая параллельные траектории интерпретации взаимосвязанных модулей нарративной структуры – перцептивного, эмотивного и тематического/концептуального. Перцептуальное различение провоцирует идентификацию эмоций и эмпатии, что, в свою очередь, позволяет делать умозаключения о значимости того или иного участника или объекта в данном отрывке или в целом тексте. При таком подходе текст перестает быть линейной цепочкой синтаксических тема-рематических контекстов, а «иерархически структурированной коммуникативной, интерактивной и когнитивной средой, обеспечивающей системную взаимосвязь его пространственных модулей» [С. 277]. Завершающий данную часть анализ романа Флэнна О'Брайена «Третий полицейский» (1967), доказывая верность теории вторичной моделирующей системы Ю. Лотмана, подтверждает и значимость пространственной референции в конструировании нарративных доменов мира истории.

Восьмая часть, «Перспективы», представляет нарратив как «один из принципиальных способов построения и передачи проективных локализаций, прикрепленных к определенной перспективе относительно мира истории» [С. 301]. Перспектива связана с фокализацией – способом структурирования перцептивных фреймов, посредством которых представляются участники, ситуации и события, благодаря чему мы интерпретируем их не иначе, чем как результаты преломления через специфическую точку зрения и прикрепления к определенному набору контекстуальных координат. Даже перспектива «всезнающего»

Л.В. Татару

(авториального по Штанцелю) реалистического повествователя вписана в такие базовые когнитивные параметры, как «видение (восприятие)», «действие» и «рассказывание». К формальным признакам фокализации Д. Герман относит местоимения, артикли, глаголы восприятия и мыслительной деятельности, временные формы и наклонения глаголов, оценочную лексику и синтаксически маркированные формы. Их функциональный анализ близок по характеру к аргументации, используемой нашими известными теоретиками интерпретации текста И.В. Арнольд и В.А. Кухаренко, которых автор не упоминает. Языковые маркеры границ фокализации рассматриваем и мы, но дифференцируем их по отдельным языковым уровням текста – пространственному, темпоральному, дискурсивно-речевому и модальному, – из которых складывается текстовая категория точки зрения<sup>4</sup>. Л.А. Ноздрина рассматривает те же языковые уровни с позиций грамматики текста и поэтики, выделяя еще один – референтный (дейктический), и характеризует их как пять «сеток текста». Сетка текста – синтагматическая категория, которая, «возникая в результате наложения функционально-семантического поля на конкретный текст, представляет собой, таким образом, поле в действии»<sup>5</sup>. Другой наш исследователь, В.Н. Мещеряков, аналогично трактует текстовую модальность одновременно как сегментную и суперсегментную, проективную категорию<sup>6</sup>. Новым у Д. Германа является пересмотр сложившихся типологий фокализаций и описание особого ее «гипотетического» типа. Американский нарратолог справедливо отмечает, что трехчленная типология Ж. Женетта, включающая внутреннюю, внешнюю и нулевую фокализацию, требует уточнения. Нулевая фокализация, по Женетту, это повествование «всезнающего» автора. Но оно, как показано выше, все же не является нулевым, а ограничено индивидуализирующей точкой зрения рассказчика. Другие нарративы включают внутреннюю фокализацию – фиксированную, переменную или множественную, изображающую работу сознания одного героя или нескольких. Граница между ними, как показал Ж. Женетт, а вслед за ним и многие другие исследователи, в том числе и российские, отнюдь не всегда бывает четкой<sup>7</sup>. В этом плане особый интерес как раз и представляет «гипотетическая фокализация» как имплицитная форма представления умозрительного фокализатора, не существующего в мире текста. Она предполагает «использование гипотезы, представляющей фрейм нарратора или героя, о том, что он мог бы увидеть или ощутить, при условии наличия некоего

лица, способного занять нужную перспективу по отношению к актуальной нарративной ситуации» [С. 303]. Отсутствие гипотетической (виртуальной) фокализации в классических типологиях, по мнению Д. Германа, не случайно – ее описание выходит за пределы возможностей классической нарратологии, сосредоточенной на задаче описания повествовательных форм, но не их значений, хуже поддающихся формализации. Гипотетическая фокализация – это способ представления *возможных миров*, или ментальных моделей, которые *могли бы* представить события истории как таковые. Факт ее наличия позволяет Д. Герману обрисовать более динамичный подход к категории фокализации – вместо различения дискретных моделей «внешняя – внутренняя фокализация», «персональное – неперсональное повествование», появляется континуальная модель шкалы, по которой распределен широкий диапазон стратегий выстраивания перспективы, кодирующих с разной степенью точности представления объектов, участников и событий в мире истории. Собственно же гипотетическая фокализация является «формальным маркером особой эпистемологической модальности, в которой <...> *выражаемый мир* противопоставляется или становится виртуальным по отношению к *миру текстовой референции*» [С. 310]. Д. Герман описывает две категории гипотетической фокализации – 1) прямую, эксплицитно указывающую на гипотетического свидетеля или наблюдателя (a counterfactual focalizer) и 2) косвенную, требующую от интерпретатора умозаключений о фокализирующей активности скрытого наблюдателя. Пример нарратива первого типа дан из начала «Падения дома Эшеров» Э.А. По («Perhaps the eye of a scrutinizing observer might have discovered a barely perceptible fissure...»). Языковые признаки фокализатора могут быть менее выражены, или нарратив может вообще его скрывать.

Следует сказать, что проблема гипотетической фокализации все же не выпадает из поля зрения других нарратологов. Так, немецкий теоретик нарратива Манфред Ян включает в свою типологию «скрытое фигуральное гетеродиегетическое повествование от 3-го лица с внутренней фокализацией»<sup>8</sup>. В «фигуральном нарративе» события репрезентируются через апелляцию к сознанию «скрытого фокализатора», что сказывается на плане фразеологии, имитирующей его концептуализацию. Тем самым происходит редукция нарратора, его опосредующая функция, и читательское восприятие непосредственно погружается во внутренний монолог. Не игнорируем фигуру

Л.В. Тарару

гипотетического фокализатора и мы, квалифицируя его как «гетерогенного»<sup>9</sup>. Субъектом сознания, восприятия и говорения выступает «некто», ориентирующийся в «мире истории», но генерализующий его, а языковые способы его воплощения прямо или косвенно актуализируют личностную аксиологию самого автора. Гетерогенный тип повествования в текстах Дж. Джойса и В. Вулф репрезентируется интертекстуальными масками, скрывающими нарратора, или специфическими «авторскими отступлениями». Последние отличаются от классических «лирических отступлений», но между ними есть сходство: в обоих случаях дается обобщенное представление о хронотопической ситуации, автономное по отношению к ней, но порожденное ею, и в том, и в другом случае авторская модальность выражена в наиболее откровенной и глобальной форме. В этом заключается парадоксальность гетерогенного повествователя – формально находясь на дальней периферии текстового функционально-смыслового поля чужой речи, он актуализирует «свою», авторскую речь. Наши рассуждения совпадают с рассуждениями М.Я. Дымарского, который обнаруживает в прозе Набокова особую модель третьеличного повествования – субъектно-неориентированное (несобственно-авторская речь). Эта модель создает парадоксальный эффект осязаемого присутствия автора, притом, что Набоков «предусмотрел все и нигде себя-Автора не обнаружил»<sup>10</sup>. Основная функция гетерогенной фокализации – характерная для модернистской традиции универсализация дискурса, результатом которой является «коммуникативный сбой», возникающий при попытках реконструкции «мира истории» как автономной целостности и вовлекающий читателя в режим «непосредственной» коммуникации с автором.

Заключительная часть книги Д. Германа, «Контекстуальное прикрепление», посвящена анализу проблем референции. Главное различие касается двух моделей интерпретации нарратива – одна прикреплена к контексту мира истории, другая – к контексту реального мира, в котором находится читатель. Введенный Д. Германом термин «контекстуальное прикрепление» обозначает «процесс, посредством которого нарратив <...> вовлекает интерпретаторов в поиск аналогий между репрезентациями, содержащимися внутри этих двух классических моделей» [С. 331]. Два главных аспекта этого процесса – действительная референция и способ адресации. Учитывая уже утвердившиеся подходы Дж. Принса и Ж. Женетта к позициям восприятия нарратива (внутритекстовый/внетекстовый

читатель) и более поздние их уточнения (например, введенное У. С. Бутом понятие «подразумеваемого читателя», чья позиция сближается с позицией реального читателя), сам автор «Логики истории» сосредоточивается на персональном дейксисе, а именно – на процессе контекстуального прикрепления в нарративе от 2-го лица (*you-narration*) в романе Эдны О’Брайен «Языческое местечко» (1970). Этот роман выбран как типичный пример постмодернистской языковой игры, показывающей, что принятая в нарратологии двучленная типология возможных референтов *you* должна быть дополнена третьим типом референта, который объединяет обе эти модели. Д. Герман выделяет пять функциональных типов текстового *you*: 1) генерализованное *you*, 2) фиктивная референция (протагонист), 3) фикционализированная (горизонтальная) адресация участнику мира истории, 4) апострофная (вертикальная) адресация внетекстовой аудитории, 5) двойственно-дейктичное *you*. Широкий спектр дискурсивных функций местоимения 2-го лица не снимает границу между текстом и контекстом, как считают многие исследователи, а создает особую дискурсивную модель интерференции двух или более пространственно-временных фреймов [С. 345]. Все случаи использования *you* Д. Герман предлагает распределить по шкале, один конец которой ограничивает функции местоимения только референцией, другой – только адресацией, а промежуточный континуум в большей или меньшей степени смешивает эти функции (*double-deictic you*) [С. 350]. Эта градуальная модель дейктических сдвигов может быть распространена, по мнению Д. Германа, на анализ динамики контекстуального прикрепления в любом другом типе нарратива. В романе О’Брайен *you* функционирует как «дискурсивная частица», с помощью которой в замкнутом диегетическом мире осуществляется когезия между нарратором, фокализатором и адресатом (все они – одно и то же лицо). С другой стороны, внутри этой дискурсивной модели обнаруживаются различия между случаями адресации: нарратор-протагонист (деревенская девушка-ирландка) адресует свой нарратив самой себе, вступает в косвенный дискурс с отцом (горизонтальный адрес) и так далее. Помимо этого, *you* выполняет и свою первичную языковую функцию адресации к аудитории, к читателю. Она может быть выражена не явно, то есть не «вертикально», а «двойственно»: «Alone for the first time in the street, you were conscious of your appearance. Your coat was ridiculous compared with other people’s coats» – здесь *you* адресовано нарратором-протагонистом и себе, и любому чело-

Л.В. Татару

веку, когда-либо попадавшему в сходную ситуацию «впервые в большом городе». «Двойной дейксис» смешивает границы между фиктивным протагонистом и актуальным читателем, маркируя «иллюктивно перегруженный» постмодернистский дискурс [С. 363]. Вывод: модернистские и постмодернистские тексты обладают «низкой нарративной вразумительностью» именно благодаря тому, что они разрушают процесс контекстуального прикрепления, затрудняя определение точной позиции их миров по отношению к позиции «здесь-и-сейчас».

Основательная опора на данные когнитивной, функциональной и социальной лингвистики подтверждает главный аргумент теории Д. Германа: язык представляет собой «интерфейс между нарративом и когницией» [С. 5]. Настаивая на принципиальной социальности когниции, Д. Герман рассматривает художественный нарратив как *разновидность когнитивной логики*, отличной от логики других речевых жанров степенью его соответствия «свойствам всех историй» и сочетаниями «каноничности и нарушения». Другим важнейшим метакоммуникативным, универсальным свойством нарратива является его проективный характер – фокализация, маркируя ограничения представляемых ментальных моделей, делает нарратив «прототипом всех видов выстраивания перспектив и версий» [С. 302]. Все описанные в книге микро- и макродизайны функционируют в нарративе как сегментные (линейные) и проективные (полевые) категории, но автор не опирается на еще одну универсальную языковую категорию, которая, как мы полагаем, закономерно управляет логикой выстраивания и постижения мира истории. Этой категорией является композиционный ритм текста.

Структурируя все уровни текста, речевой ритм обеспечивает регулярную репрезентацию его концептуально значимых смыслов. В каждом тексте всегда есть особая инвариантная норма повторов – метр, а ритм, идя наперекор метру, выступает как диалектика упорядоченности и неупорядоченности, как подтверждение ожидания повтора или его опровержение. Специфичная схема метрических ожиданий образует симметрию текста и выступает как средство корреляции между впечатлением, полученным в данный момент, и *проекцией его на будущее*, то есть организацией ожидания. Различные формы отклонения от нормы метрических ожиданий в тексте используются с целью актуализации значимых семантических признаков представляемых объектов и ситуаций. Они «разрушают» конвенциональные связи между знаком и значением, усложняя смысловые структуры текста,

тем самым, задерживая внимание реципиента и заставляя его активизировать интерпретационные стратегии. Таким образом, ритм создает когнитивную основу для активации в сознании воспринимающего значимых семантических компонентов, повторяемых в нарративных контекстах. Коммуникативная функция ритма заключается в том, что он задает программу восприятия фактов мира истории и проецирования их на актуальный мир, в котором находится читатель.

Схема метрических проекций начинает работать уже на начальном этапе вхождения в мир истории, позволяя читателю строить версии ее развития. Но окончательно эта схема складывается в сознании только при восприятии целого текста, когда микроритмы, ощутимые в линейном, динамичном чередовании единиц просодического, синтагматического, фразового, абзацного уровней складываются в макроритм композиции. Именно на уровне композиции становится понятной диалектика статичности и динамики, симметрии и асимметрии, метрики и ритмики нарративного текста. Именно эта диалектика управляет процессом восприятия нарративной перспективы как одной из возможностей выстраивания событий и фактов. Оптимальной единицей композиционного ритма является *точка зрения* – базовая единица коммуникативно-смысловой структуры текста, имеющая четыре плана выражения (см. выше анализ перспективы в «Логике истории»). Ее лингвистическая характеристика и ритмообразующие функции уже становились объектом описания<sup>11</sup>, сейчас мы лишь укажем, что точка зрения трактуется сегодня шире, как единица любой формы коммуникации и необходимое условие когниции. Д. Герман опирается на понятие фокализации, введенное Ж. Женнетом для усовершенствования понятия точки зрения, но в другой своей работе пишет о значимости этой исходно нарратологической категории для экологической психологии, где точка зрения рассматривается как «возможность» (*affordance*) – ресурс приспособления живого организма к окружающему контексту: «использование возможности предполагает <...> взаимоотношения между восприятием и действием. Восприятие дает информацию к действию, а действие генерирует последствия которые информируют новое восприятие»<sup>12</sup>. Являясь базовой единицей дискурса, точка зрения структурирует и текст как его результат, благодаря чему текст становится «источником излучения», формирующим в сознании реципиента его ментальную модель<sup>13</sup>.

Л.В. Татару

Завершим статью призывом Д. Германа к взаимовыгодному диалогу между теоретиками нарратива и лингвистами, который должен привести к созданию «универсальной нарратологии», опирающейся на «универсальную грамматику» [С. 370].

### Примечания

---

- <sup>1</sup> *Падучева Е.В.* Семантические исследования (Семантика вида и времени в русском языке; Семантика нарратива). М., 1996; *Дымарский М.Я.* Проблемы текстообразования и художественный текст (на материале русской прозы XIX–XX вв.). СПб., 1999; *Тюна В.И.* Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М., 2001; *Губернская Т.В.* Языковое воплощение категории повествователя в раннем русском романе (на материале прозы М.Ю. Лермонтова). СПб., 2002 и др.
- <sup>2</sup> *Herman D.* Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative. Univ. of Nebraska Press, 2002. 478 с. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.
- <sup>3</sup> *Goodwin J.* Cognitive storyworlds (Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative) // Style online. 2004. March, 22. Режим доступа: [http://goliath.ecnnext.com/coms2/summary\\_0199-3918495\\_ITM](http://goliath.ecnnext.com/coms2/summary_0199-3918495_ITM).
- <sup>4</sup> *Татару Л.В.* Ритм и симметрия художественного текста // Ритм и стиль: ритмические универсалии художественного текста / Под ред. Л.В. Татару. Балашов, 1999. Вып. 1. С. 5–22.
- <sup>5</sup> *Ноздрина Л.А.* О категориальном статусе некоторых лингвистических явлений // Вестник ВГУ. Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация». 2001. № 2. С. 41.
- <sup>6</sup> *Мещеряков В.Н.* К вопросу о модальности текста // Филологические науки. 2001. № 4. С. 99–105.
- <sup>7</sup> *Падучева Е.В.* Указ. соч.; *Дымарский М.Я.* Указ. соч.
- <sup>8</sup> *Jahn M.* Narratology: A Guide to the Theory of Narrative. University of Cologne, 2005 // Режим доступа: <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm.N1.16>.
- <sup>9</sup> *Татару Л.В.* Точка зрения и композиционно-нарративная структура модернистского текста // Известия ВГПУ. Серия «Филологические науки», 2008. № 2(26). С. 94–98.
- <sup>10</sup> *Дымарский М.Я.* Указ. соч. С. 186.
- <sup>11</sup> *Татару Л.В.* Указ. соч.; *Татару Л.В.* Композиционный ритм и когнитивная логика художественного текста (сборник Дж. Джойса «Дублинцы») // Известия РГПУ им. А. И. Герцена (в печати).
- <sup>12</sup> *Herman D.* Narratology as a cognitive science // Image [&] Narrative. Issue 1. Cognitive Narratology. Sept. 2000. Режим доступа: <http://www.imageandnarrative.be/narratology/davidherman.htm>.
- <sup>13</sup> *Кубрякова Е.С.* О тексте и критериях его определения // Режим доступа: [http://www.philology.ru/linguistics/kubryakova\\_01.htm](http://www.philology.ru/linguistics/kubryakova_01.htm).

Я.А. Ушенина

## НА ПУТИ К ЖАНРОВОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ (ЭЛЕГИЯ ГРЕЯ И ПАРНИ)

В статье производится попытка сравнительного анализа жанра элегии на материале французской и английской элегии XVIII века. Цель исследования состоит в том, чтобы через сопоставление выявить постоянные и случайные признаки жанра элегии и принципы его существования в жанровой системе отдельного периода. Элегия рассматривается как речевой феномен, передающий авторскую установку на интимное высказывание.

*Ключевые слова:* элегия, жанр, Англия, Франция, XVIII век.

Поэтическое слово отражает ориентацию автора на определенный тип высказывания. Поэт, внезапно пораженный или глубоко затронутый каким-либо сильным чувством, ищет надлежащий способ говорения. Характер его речевого поведения будет зависеть от множества сопутствующих факторов.

Слово чутко отзывается на весь жанровый контекст, соотнося с ним свое звучание, тон, семантические ряды. Попадая в речевое поле неоднородных по своей функциональной роли высказываний, оно в состоянии кардинально менять свой облик: становиться «громким», «вещающим» или «нежным», предназначенным для слуха немногих, порой – единственного слушателя.

Публично ориентированная поэзия отзывается одической интонацией, гимнической торжественностью; интимно адресованная поверяет о сокровенном, о «личном», заметно приглушая общий тон стиха. Желая эмоционально повествовать о чем-то «своем», о том, что индивидуально им претерпевается, поэт творит печальное слово элегии. Именно этот жанр, говорящий на языке грусти и жалобы, призван вмещать в свое пространство интимные размышления автора.

Интерес к душевному миру личности и его поэтическому освоению в полной мере проявился к началу XVIII века. Читательская аудитория начинает искать в лирическом слогe поэтов

Я.А. Ушенина

особую искренность тона, неподдельные чувства, глубокие захватывающие эмоции. Как пишет В.А. Мильчина, оценка творческого облика стихотворцев происходила по тому, «насколько полно и ясно воплотилась в стихах их душа»<sup>1</sup>.

Постепенно заявляет о себе уже не вписывающийся в устоявшееся жанровое мышление «индивидуальный голос» автора, раскрывающий конфликтный мир «собственных» страстей в их противоречивой обнаженности. Жанры, казалось бы, неподвластные проникновению постороннего слова (как и определялось классицистическим каноном), подвергаются заметному влиянию элегических жалоб одинокого авторского сознания. На первый план выдвигается соответствующий жанр интимного слова. Поэты, работающие именно в этом жанре, привлекают особое внимание, в определенной степени подтверждая читательское ожидание.

Грей и Парни, признанные творцы элегий, являлись поэтами одной эпохи. Они выразили ее общий духовный настрой, тягу к сокровенному высказыванию. Но их принадлежность к разным национальным традициям все же сказалась на манере письма: интимные жалобы обоих «певцов» различаются между собой не только тональной окраской, но и характером жанровой завершенности.

«Элегия» Грея (опубл. в 1751) явилась кульминацией меланхолического слова: жанр, вобравший в себя все предшествующие искания в этой области, был легализован и вынесен в название. Поэт обозначил тот момент в развитии интимного слова, когда тема – меланхолические медитации среди ночного пейзажа<sup>2</sup> – вдруг счастливым образом обрела себя в пространстве надлежащего ей жанра. В этой точке, споря друг с другом, сошлись две функциональные особенности самого процесса медитации: обращение одинокой мысли к Божественным, вселенским истинам, истинам для всех, и его частного разрешения, «для себя», «про себя», про свою плачевно-бренную ничтожную сущность, достойную Жалости и освещаемую в акте жалостливой речи.

Сопоставляя величие человеческих устремлений к Власти, приносящей Богатство, и уязвимость самого «стремящегося», поэт как бы балансирует между Вечным и Бренным, универсальным и преходящим. Поэтическая мысль в своем медитативном полете обращается к общезначимому. Тогда взору предстает персонифицированная Власть, «смеющаяся над тяжелым трудом», Знатность, отвечающая «презрительной улыбкой» на «непритязательность существования бедняка». На примере

На пути к жанровой идентичности (элегия Грея и Парни)

абстрактных величин одинокий голос «говорящего» пытается что-то доказать, разражаясь инвективными тирадами. Но доказать – что и как?

В конечном итоге, «что» оборачивается темой смертности всего сущего и тщеты любых усилий, а «как» представляется «личной» точкой зрения автора, постепенным раскрытием конфликтности его собственного душевного бытия. Поэтическая мысль направлена в сторону универсальных понятий. Но замыкается она на человеке. Отсюда смена тона высказывания. Это тон жалобы, тон сожаления о недостижимом как для одинокого сознания, так и для всего человечества. Здесь – источник постоянных сбоев в речевом поведении, переключения внимания на предметы знакомые, на «родственные души», способные распознать в монологе доверительные интонации. Громкие инвективы отступают под действием простой разговорной речи:

No more shall rouse them from their lowly bed.  
For them no more the blazing hearth shall burn...  
No children run to lisp their sire's return...  
The paths of glory lead but to the grave.

Анафористическое нагнетание «no more» звучит как смысловой рефрен, отправляющий к прошлому, неизменно идеализированному и отмеченному печатью горестной невозвратности.

Внутренняя конфликтность «чувствительной души» поэта, разрастающаяся до вселенских масштабов, делает «Элегию» странно деформированной именно с точки зрения однородности жанрового слова. С самого начала стихотворения читатель погружается в элегическое пространство. Автор как будто намеренно подключает один за другим все принятые атрибуты жанра: «parting day», «darkness», «solemn stillness», «drowsy tinklings». Ключевые слова и образы буквально теснят друг друга. Появляются «башня, увитая плющом», «сова, посылающая луне свои жалобы», некий «скитающийся», наконец, «мшистые поверхности земли». Мысль читателя живо ощущает себя в поле конкретного жанра. Вводные строфы закономерно оканчиваются описанием определенного места – кладбища, спокойная ночная атмосфера которого способствует активизации поэтической рефлексии.

Но кто размышляет? Природное окружение безлично, также как и нет «лица» поэта. Оно бесплотно, размыто в речевом пространстве мыслительных рассуждений. Лирическое «Я» лишено

Я.А. Ушенина

отчетливой физической воплощенности. Это и своеобразный авторский «голос», и своего рода, читательское сознание, блуждающее среди спокойного мира могил: «... And leaves the world to darkness and to **me**».

Местоимение «**me**» дано скорее как целостное сознание, от которого и будут исходить последующие сентенции. В пользу данного понимания авторского «голоса» говорит тот факт, что в стихотворении отсутствует местоимение 1-го лица ед. числа – Я, то есть, присутствие личности как таковой. Грей намеренно уводит нас от какого бы то ни было «облика», чтобы обозначить конфликтность, данную не объективно – в бытии, а отрефлектированную – в сознании.

Некое новое качество воплощенности, «фигуративности» героя обозначается с первых строк второй части. Герой (или «чувствительная душа») приближается к «тесным могилам спящих Праотцов», как бы останавливаясь посреди кладбища, и его мысль вдруг улетает далеко за пределы данной точки пространства. После слова «**sleep**» следующая фраза ослепляет глаз светом и одурманивает благоуханием: «The breezy call of incense-breathing Morn...». Противопоставление слишком явно, чтобы его не заметить. Идиллические мотивы «золотого» прошлого с отзвуками веселых рожков и детских криков даны как напоминание о простой, полной значения жизни поселян. Постепенно лирическое Я персонифицируется.

Вторая часть берет на себя функцию прославления работающей Бедности в противовес суетному Богатству. «Ушедшие» нуждаются в выявлении и публичной подаче их незаметных, но славных дел. Процесс восхваления нравственно безупречного прошлого предполагает обращение к определенному типу речи – погребальной.

Заслуги должны и могут быть донесены до «слуха» каждого. Герой превращается в кладбищенского оратора, спорящего, доказывающего. Установка на публичное произнесение поднимает тональность слова, наполняя его интонациями одической инвективы: «Nor you, ye Proud, impute to These the fault, / If Mem'ry o'er their Tomb no Trophies raise...».

Однако восхваление касается заслуг невеликих людей, бедных, превратившихся в прах. Их много, они безвестны, остается лишь сожаление, выраженное в абстрактных элегических жалобах. Незаметно, исподволь на первый план выходит интимный адресат, родственник «певцу»: «какое-то сердце» («Some heart»), «чьи-то руки» («Hands»), «некий защитник» («Some village

Hampden») или «безвестный Мильтон» («Some mute inglorious Milton»). Тайные конфиденты поэта тем более близки ему, что в большинстве своем они обладают чертами творческой натуры. Если это – «сердце», то оно когда-то было отмечено «божественной искрой» («celestial fire»). Если это – «руки», то в прошлой жизни они могли бы «касаться струн вдохновения» («... wak'd to extasy the living lyre»). Наконец, дана прямая ассоциация с Мильтоном, воплощением поэтического дара.

Смена предмета высказывания влечет за собой смену эпитетов и тонального фона. В пределах единого жанра это создает заметное колебание жанровых установок. Речь «певца» имеет целью публичное сообщение о правых делах усопших. Однако, «сердца» тех, кто покоится в земле, связаны прочными нитями с «чувствительной душой», произносящей эту речь. Интимная сокровенность предмета противоречит желанию оратора убедить и вдохновить. Искренность тона вступает в спор с устремлением к одическому возвеличению.

В конечном итоге странствующая мысль «певца» вновь возвращается к миру элегических жалоб, нивелирующих одический пафос. Взор поэта останавливается сначала на скромном могильном памятнике, а затем на его тексте.

Интересно, что сам текст памятника будет дан в конце поэмы. Пока же «чувствительная душа» закономерно обращает взор на себя, абстрагируясь от своей сущности и всматриваясь в себя со стороны. Адресат и адресант срачиваются в пространстве интимного слова. Личное становится непосредственным предметом рассмотрения. Кто же этот бесплотный «говорящий дух»?

Повествование подошло к самому, на наш взгляд, интересному месту. Дадим подстрочный перевод: «Тебе, помнящему о бесславных делах Умерших, / Запечатлевать в этих строках простой рассказ об их жизни». Итак, назначение «певца» заключено в том, чтобы помнить и запечатлевать. Память и слово. Это – функция творческого гения, поэта-отшельника, отмеченного плодотворной меланхолией и призванного поддерживать память бессмертным словом. Бесплотный дух, таким образом, начинает обретать поэтическое лицо.

С целью подтверждения его формального бытия и особой ценности для повествования Грей вводит две ключевые фигуры: «некий родственный дух» («Some kindred Spirit») и «некий седовласый Старец» («Some hoary-headed Swain»). «Родственность» означает духовное тождество с «певцом», что подтверждается и на лексическом уровне. Слово «contemplation» характеризи-

Я.А. Ушенина

ет основной способ самоощущения и саморефлексии. Эпитет «some», неоднократно встречающийся в стихотворении, подчеркивает принадлежность скитальца к роду безвестных сердец. Его «созерцательность» притягивает «чувствительную душу» главного говорящего.

Что касается эпического Старца, то он возникает нарочито, как хранитель памяти. Образ его телесен и видим. Он отмечен важными деталями: употребление прямой речи и появление 1 л. ед. ч. – «Я».

Прямая речь в устах старика, фигуры эпической, проверенной временем, приобретает специфическую окраску. Феномен памяти и воспоминаний настраивает на особое восприятие бытия, проникнутого печальной элегической экспрессией. «Телесный» образ Старца, его весомые слова оплотняют чувствительную душу поэта. Мы, наконец, получаем возможность распознать «лицо» того, кто вещал на протяжении всей Элегии.

И здесь читателя ждут любопытные реминисценции. Само описание «духа» концентрирует в себе черты конфликтного, неудовлетворенного сознания с особыми внешними чертами и манерой поведения («pore upon the brook», «now drooping, woeful wan...», «or craz'd with care...»). Постепенно поэт обретает вполне ясные очертания в тексте эпитафии. Мы узнаем о простом Юноше, отмеченным Меланхолией, умеющим сострадать, и, главное, обладающим «искренней душой» – «his soul **sincere**». Все скрестилось в этом бесплотном, а теперь уже видимом чувствительном образе. Возрастное понятие «Юноша» означает пору конфликтов и сомнений. Наряду с этим, как характер меланхолический, он склонен к элегической рефлексии. Наконец, искренность души и помыслов Юноши – требуемое эпохой свойство центрального поэтического образа. Искренность считалась неотъемлемым качеством камерного пространства элегии.

Это пространство в конце Элегии Грея сокращено до минимума. Эпитафия, ее безыскусственный прощальный тон, как нельзя, кстати употреблен Греем. Малая площадь надгробного камня могла вместить лишь самое главное, информацию самого личного свойства. Камерное слово элегии замкнулось на себе, возвращаясь к истокам, повторяя ситуацию сетования над могилой – теперь того, кто некогда начал эту меланхолическую песнь.

Жанровое слово иначе окрашено у другого прославленного элегика, воспевавшего иные – сердечные муки. «Элегии» или «Эротические стихотворения» Эвариста Парни (первые три кн. опубл. в 1778, четвертая в 1781) невозможно причислить к

На пути к жанровой идентичности (элегия Грея и Парни)

традиции медитативно-меланхолической поэзии. Творческий дар автора любовных жалоб, обращенных к Элеоноре, формировался в салонной среде, диктовавшей свои художественные ориентиры.

Наиболее полное свое выражение легкий, досуговый характер салонного общения получил в эстетике рококо. Вещица в стиле рококо предполагала оценку, восходящую к понятиям «хорошенький» и «остроумный».

Парни не избежал влияния на свое творчество иронической двуплановости изящной поэзии салонов. Так первая публикация «Элегий» открывалась стихотворением в 41 строку, достаточно фривольного содержания, далекого от камерности и искренности. В заглавии выведено женское имя «Элеоноре». Однако, элемент интимной направленности слова, заявленный в названии, полностью перебивается содержанием. Вот лишь несколько строк в прозаическом переводе: «Вы говорите, что любить в 13 лет слишком рано! Эх! Что возраст! Должно ли благоразумие сопутствовать любовным удовольствиям? Это всего лишь развлечения. Приходит время и сердце само растает с невинностью». Небрежно-игривый тон светского повесы не оставляет и намек на подлинность чувств.

В дальнейшем элегическое слово Парни претерпевает существенные метаморфозы. Упомянутые строки исключаются из сборника в силу чуждости их тона: время «развеселых стишков» о женском непостоянстве безвозвратно ушло. Поэт растает с адресной распыленностью, вынося за скобки лишних подруг Элеоноры с декоративно-условными именами – Аглая, Ефрозиния.

Постепенно, удаляясь от поэзии салонного слова, ориентированного на вкусы небольшой группы «посвященных», Парни сосредотачивает внимание на мире собственных страстей, где нет места ни посторонним адресатам, ни любопытной публике, ни «изящным» эмоциям.

Интимное пространство души поэта, сокровенность испытываемых им любовных мук, потребовали соответственного строя речи. Можно обозначить пространственно-временную характеристику эротических стихотворений Парни как «альковный» хронотоп.

Знаменитый литературный критик того времени Низар пишет в своей «Истории французской литературы»: «То были грубые альковные откровения» («C'étaient les grossières confidences de l'alcôve»)³. Прозвучав обвинением рядом с эпитетом

Я.А. Ушенина

«грубые», слово «альковные», тем не менее, точно намечало основной нерв поэтических жалоб Парни. Весь их эротизм, выявляющий самое тайное, что может храниться в глубинах души, соотносился с интимной атмосферой алькова – места свиданий поэта и его единственной возлюбленной.

Ощущение уединенности, близость «адресата», личная неудовлетворенность автора, вызывали к жизни элегические сетования. Установка на определенное жанровое слово перестраивала поэтическую речь Парни, подсказывая ей большую однородность. Так, первые три книги отражают жанровый разнотип. Этому способствует не только наличие заголовков, акцентирующих основное тематическое ядро каждой элегии, но и вкрапление стихотворений с иной жанровой ориентацией. Читатель наталкивается на эклогу с пастушкой Нисеттой и декоративной любовной сценкой. Или во второй книге стихотворное повествование перебивается неожиданным посланием к друзьям, на которое позже обратит внимание А. С. Пушкин.

Новая редакция 1781 года, дополненная четвертой книгой элегий, была заметно переосмыслена автором. Изменению подверглась общая концепция организации материала. Элегические жалобы обрели цикличность, статус «рассказа об одной любви». Парни уже не удовлетворяла разрозненность, калейдоскопичность стихов, «убежавших из портфеля». При построении сборника у поэта возобладало внутреннее желание цельности, связности и непрерывности события. Длительность действия, выраженная через разнообразные оттенки чувств и переживаний героя, создавала эффект его значительности.

Наличие «истории» придавало особую естественность и ценность «личным» переживаниям автора. Парни исключил все, что препятствовало восприятию сокровенных высказываний. Заголовки были заменены порядковыми номерами, а общий тон речи незаметно приобрел специфическую грустную ноту. Естественность языка и печальной интонации в элегиях четвертой книги были настолько очевидны, что французский критик Анри Потез воскликнул: «Несчастье сделало из него поэта»<sup>4</sup>.

Закljučая это краткое сопоставление элегического слова у Грея и Парни, отметим еще раз, что при несомненных различиях, элегии обоих авторов имеют схожие черты. Во-первых, общность речевой ситуации, когда поэт повествует о личных переживаниях. Во-вторых, интимный характер поэтического высказывания, где душа говорящего жалуется на неудовлетворенность своим положением.

На пути к жанровой идентичности (элегия Грея и Парни)

#### Примечания


---

<sup>1</sup> *Мильчина В.А.* Французская элегия конца XVIII – первой четверти XIX века // Французская элегия XVIII – XIX вв. в переводах поэтов пушкинской поры: Сборник / Сост. В.Э. Вацуро. М., 1989. С. 17.

<sup>2</sup> Дух меланхолии являлся знаком времени. Он означал и способность к творческому уединению, а значит, к мыслительной активности, к погружению в некое медитативное состояние, и специфический тип поведения (ночные скитания, глубокие размышления на берегу реки), и узнаваемый облик поэта (чаще всего бледный, отмеченный печатью трудно объяснимого несчастья).

<sup>3</sup> *Potez H.* L'élégie en France avant le romantisme. Paris, 1898. P. 124.

<sup>4</sup> *Ibid.* P. 151.



В.Б. Зусева

ПАМЯТЬ ЖАНРА В РОМАНЕ  
А. ЖИДА «ФАЛЬШИВОМОНЕТЧИКИ»

Статья посвящена исследованию жанровой традиции, к которой примыкает произведение Андре Жида «Фальшивомонетчики», – а именно традиции метаромана. Выявляются основные прототексты «Фальшивомонетчиков» («Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» Л. Стерна и «Жак-фаталист и его Хозяин» Д. Дидро), и прочерчивается линия преемственности на основе сопоставления как жанровых структур трех произведений в целом, так и отдельных мотивов и персонажей. В итоге делаются выводы об особенностях разных стадий развития жанра метаромана, о его типологии, а также о национальном своеобразии этой жанровой традиции в английской и французской литературах.

*Ключевые слова:* метароман, жанровая традиция, повествовательная ситуация, искусство и действительность, литературная игра, эксперимент.

Если некоторые сюжетные линии и персонажи, а также узловые моменты идейной структуры «Фальшивомонетчиков» указывают на обращение А. Жида к «Бесам» Достоевского, то жанровое своеобразие произведения, а именно двуплановость его художественной структуры, свидетельствует о принадлежности к иной литературной традиции – традиции метаромана.

По нашему мнению, определяющими прототекстами «Фальшивомонетчиков» стали два метаромана XVIII в.: «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1759–1767) Лоренса Стерна и «Жак-фаталист и его Хозяин» (1773) Дени Дидро. Отметим, что, хотя Жид, несомненно, читал не только Дидро, но и Стерна, линия преемственности ведет не столько к двум названным авторам параллельно, сколько выстраивается в такой последовательности: Стерн – Дидро – Жид. Этот вывод можно сделать, проанализировав изменения жанровой структуры трех романов.

«Жизнь и мнения Тристрама Шенди» принадлежат к третьему типу метаромана (по нашей классификации). Герой здесь

полностью замещает автора в функции рассказывания истории, в то же время активно размышляя над самыми принципами ведущегося им повествования. При этом баланс «романа героев» и «романа о романе» явственно нарушен в пользу последнего: описание собственной биографии Шенди, как известно, заканчивает временем, когда ему едва исполнилось пять лет – и это в IX томе романа. «Отступательное» движение комментариев и рефлексии над текстом тормозит «поступательное» движение автобиографии, которую Тристрам Шенди пишет «без всяких правил»: «...Я очень доволен, что начал историю моей жизни так, как я это сделал, и могу рассказывать в ней обо всем, как говорит Гораций, *ab ovo*.

Гораций, я знаю, не рекомендует этого приема; но почтенный этот муж говорит только об эпической поэме или о трагедии (забыл, о чем именно); – а если это, помимо всего прочего, и не так, прошу у мистера Горация извинения, – ибо в книге, к которой я приступил, я не намерен стеснять себя никакими правилами, будь то даже правила Горация»<sup>1</sup>.

Утверждение «свободы» романа легитимирует такую его особенность, как введение длинейших отступлений, комментариев на посторонние темы и вставных историй, нередко оборванных на полуслове и, как правило, слабо мотивированных (или же мотивировка отличается алогизмом и странной игрой ума рассказчика): «...Я только собрался было набросать вам основные черты крайне причудливого характера дяди Тоби, – как наткнулся на тетю Дину и кучера, которые увели нас за несколько миллионов миль, в самое средоточие планетной системы» [С. 68]. Или: «Моя матушка, надо вам сказать – – но мне надо сначала сказать вам пятьдесят более нужных вещей – я ведь обещал разъяснить сотню затруднений – тысяча несчастий и домашних неудач кучей валяются на меня одно за другим – – корова вторглась (на другой день утром) в укрепления дяди Тоби и съела два с половиной рациона травы, вырвав вместе с ней дерн, которым обложен был горнверк и прикрытый путь, – Трим желает во что бы то ни стало предать ее военному суду – корове предстоит быть расстрелянной – Слопу распятым – мне самому отристрамиться и уже при крещении обратиться в мученика – – какие же мы все жалкие неудачники! – надо меня перепеленать – – однако некогда терять время на сетования. – Я покинул отца лежащим поперек кровати с дядей Тоби возле него в старом, обитом бахромой кресле и пообещал вернуться к ним через полчаса, а прошло уже тридцать пять минут» [С. 215].

В.Б. Зусева

Шенди как повествователь сплошь и рядом дает читателю обещания, которые остаются невыполненными (например, он оставляет читателя ни с чем, рассказывая «девятую сказку десятой декады» Слокенбергия об иностранце с огромным носом). Сам рассказчик отчасти объясняет это тем фактом, что он живет в триста шестьдесят четыре раза скорее, чем успевает записывать свою жизнь: «...В текущем месяце я стал на целый год старше <...> – и все еще не могу выбраться из первого дня моей жизни <...>; стало быть, вместо того чтобы, подобно обыкновенным писателям, двигаться вперед со своей работой по мере ее выполнения, – я, наоборот отброшен <...> назад» [С. 266].

Эксперименты Стерна со временем (точнее, соотношением между временем рассказывания о событиях и временем их протекания) не менее радикальны, чем с композицией (предисловие, помещенное после 20-й главы III тома; посвящение в 8-й главе I тома, «необычайное в отношении содержания, формы и отведенного ему места», которое автор обещает «вычеркнуть в следующем издании» после «продажи с публичного торга» в этом; пропуск двух глав в последнем томе, а затем возвращение к ним; незаполненные и закрашенные сплошь черным страницы), с построением сюжета (отсутствие «законченного» финала) и зоны взаимоотношений автора с читателями (предоставление им крайне широких прерогатив, в частности, права «заполнения пустых мест»).

Этот крайний радикализм, предвосхитивший многие явления, характерные для эпохи модерна и постмодерна, оказался чрезмерным для французской литературы, которая всегда отличалась большей кодифицированностью и регулярностью, склонностью к обобщениям и следованию правилам, рассудочностью и публицистичностью («острым галльским смыслом», по характеристике А. Блока). Восхищавшийся «Тристрамом Шенди» Дени Дидро, «творчески развив стернианскую традицию, <...> блистательно перенес ее на французскую почву»<sup>2</sup>. Заимствовав у Стерна саму идею «романа о романе», а также многие приемы метаповествования и даже сюжетные повороты, он трансформировал структуру метаромана в соответствии с литературными вкусами своей нации. Забегая вперед, отметим главное изменение, которое сделал Дидро: в «Жак-фаталисте» герой *не причастен* творческому процессу, а историю рассказывает не принадлежащий миру героев и сюжету *экстрадиегетический повествователь*.

Дидро прямо упоминает о своем долге Стерну, и делает это в том пародийно-ироническом ключе, который вообще характерен

для метаромана. В самом конце «Жака-фаталиста», где автор как бы передает свои полномочия издателю, мотивируя это отсутствием сведений о дальнейших приключениях своих героев (прием в высшей степени характерный для жанра метаромана, строящегося на постоянной игре *противоречием-тождеством автора-историка*, который лишь записывает действительную историю и *автора-творца*, утверждающего свою власть над повествованием), тот сообщает, что к принадлежащей ему рукописи были добавлены три параграфа. Подлинными он признает первый и последний, а второй – вставленным позже, причем, по мнению издателя, этот параграф является плагиатом и списан у Стерна: «Приведем второй параграф, списанный из “Жизни Тристрама Шенди”, если только беседа Жака-фаталиста и его Хозяина не написана раньше этого произведения и мистер Стерн не является плагиатором, чему я не верю, ввиду исключительного уважения, питаемого мною к мистеру Стерну, которого я выделяю среди большинства литераторов его нации, усвоивших обычай обкрадывать нас и при этом еще осыпать ругательствами»<sup>3</sup>.

Речь здесь идет о любовном приключении Жака, действительно очень похожем на соответствующий эпизод из жизни Трима, слуги дяди Тоби в романе Стерна. Между жизненными историями Жака и Трима вообще много сходства. Во-первых, оба персонажа хромают из-за полученной когда-то раны в колено. При этом совпадают даже обстоятельства, при которых они пострадали, и оценка обоими своего ранения: «Я лежу на поле битвы, похороненный под грудой убитых и раненых, а число их было очень велико. На следующий день меня кинули вместе с дюжиной других в повозку <...> Ах, сударь мой, нет более мучительной раны, чем в колено!» («Жак-фаталист», с. 305). «Я истекал кровью, и мне пришлось бы плохо, если б наша повозка, последняя в веренице, не остановилась у хижины»; здесь упавший в обморок Жак и остался благодаря сострадательности хозяйки. А вот что рассказывает Трим: «...Я был оставлен на поле сражения <...>. Так что только на другой день <...> меня обменяли и поместили на телегу с тринадцатью или четырнадцатью другими ранеными, чтобы отвезти в наш госпиталь.

Ни в одной части тела, с позволения вашей милости, рана не вызывает такой невыносимой боли, как в колене» [С. 514]. Трим пожаловался на свои страдания «молодой женщине в крестьянском доме, возле которого остановилась его телега, последняя из всей вереницы» [С. 516], и, подобно Жаку, лишился чувств,

В.Б. Зусева

в результате чего его оставили в доме. И, хотя Трим оставался здесь до выздоровления, тогда как Жака перенесли сначала к лекарю, а потом в замок господина Деглана, в итоге оба влюбились в ухаживавших за ними девушек. О сцене соблазнения и ведет речь «издатель» в конце романа Дидро.

Имеются и другие важные совпадения. Например, Тристрам Шенди никак не может прийти до любовных походов дяди Тоби: ему все время что-то мешает, и он впадает в самые длинные отступления: «Я проплясал через Нарбонну, Каркасон и Кастельнодари, пока не домчался до павильона Пердрильо, где, достав разлинованную бумагу, чтобы без всяких отступлений и вводных предложений перейти прямо к любовным походам дяди Тоби, — —

я начал так — — —

Конец седьмого тома» [С. 484]. Когда Тристрам все-таки добирается до этого предмета, роман неожиданно заканчивается, как бы обрываясь на полуслове. Точно так же и Жак никак не может досказать до конца историю своих любовных походов. Но, как сказано выше, радикализм Стерна чужд французской литературной традиции, поэтому Дидро, идя по стопам английского писателя, не стал оставлять читателей ни с чем — то есть с открытым финалом. В результате литературной игры оказывается, что, хотя сам Жак не рассказывает свою историю, за него это делает издатель в третьем параграфе, приложенном к рукописи, и читатели так или иначе узнают, что Жак женился на своей Денизе.

Кроме того, если в романе Стерна любовные походы дяди Тоби отступают на задний план под натиском отступлений, то у Дидро беспрепятственному течению повествования Жака мешают не столько рассказы о посторонних событиях, сколько сами события. В этом плане Дидро опять же отходит от авангардной эстетики Стерна, и это не удивительно. Выше мы объясняли трансформацию структуры метаромана у Дидро национальным своеобразием французской литературы, но ограничиться только этим аргументом было бы неправильно. Безусловно, «Жак-фаталист» строится на совершенно иной основе, чем роман Стерна. Если жанровой формой, к которой восходит «Тристрам Шенди», была автобиография, то Дидро ориентировался на жанр авантюрно-философской повести, органически связанной с плутовским романом. Отсюда — иная эстетика, которую Дидро явно противопоставляет стерновской, хотя и в игровом, комическом духе: «Вы видите, читатель, что я

нахожусь на верном пути и что от меня зависит помучить вас и отсрочить на год, на два или на три рассказ о любовных похождениях Жака, разлучив его с Хозяином и подвергнув каждого из них всевозможным случайностям по моему усмотрению. Почему бы мне не женить Хозяина и не наставить ему рога? Не отправить Жака на Антильские острова? Не послать туда же Хозяина? Не вернуть обоих во Францию на том же корабле? Как легко сочинять небылицы! Но на сей раз и тот и другой отделаются дурно проведенной ночью, а вы – этой отсрочкой» [С. 304]. Парадокс этого пассажа состоит в том, что Автор здесь демонстративно отказывается от того самого приема, которым пользуется в данный момент (и которым, разумеется, никогда не пренебрегал Стерн).

Умолчания Автор мотивирует приверженностью исторической истине: «Вы, конечно, подумаете, что эта маленькая армия обрушится на Жака и его Хозяина, что произойдет кровавое побоище, посыплются палочные удары, раздадутся пистолетные выстрелы. И от меня зависит, чтобы так оно и случилось; но тогда – прощай историческая правда, прощай рассказ о любовных похождениях Жака. Нет, никто не преследовал наших путешественников, и я не знаю, что произошло на постоялом дворе после их отъезда. <...>

Совершенно очевидно, что я не пишу романа, поскольку пренебрегаю тем, чем не преминул бы воспользоваться романист. Тот, кто счел бы написанное мною за правду, был бы в меньшем заблуждении, чем тот, кто счел бы это за басню» [С. 313]. В соответствии с избранной позицией историка<sup>4</sup>, Автор нередко признается в своем неведении относительно мыслей и мотивов тех или иных поступков своих персонажей: «Я был бы также не прочь, о читатель, если бы вы мне сказали, не предпочел ли бы Хозяин получить хотя бы и более тяжелую рану, только бы не в колено...» [С. 316].

Очевидно, Тристрам в качестве создателя автобиографии, то есть жанра в принципе нехудожественного (хотя, по ряду замечаний, он хочет написать книгу, которая бы осталась в веках как совершенное произведение), тоже стремится к максимальной правдивости – именно поэтому он и оказывается похороненным под ворохом фактов, воспоминаний и впечатлений. В романе Стерна приверженность исторической правде понимается как максимальный *охват* всех событий («жизни») и мыслей о них («мнений»). У Дидро же истина добывается путем *отбора* фактов. Отсюда, по-видимому, и проистекает главное разли-

чие между двумя романами, то есть тип повествовательной ситуации: в «Тристраме Шенди» граница между миром героев и миром творческого процесса проницаема *только для героя*, всецело ответственного за текст и создающего очень сумбурное и субъективное повествование, тогда как в «Жаке-фаталисте» *экстрадиегетический повествователь* строго следит за отбором фактов и расставляет все по своим местам.

Тем не менее, повествовательная ситуация «Жака-фаталиста» оставляет много вопросов. В частности, на протяжении всего текста романа у читателя создается впечатление, что с ним беседует экстрадиегетический повествователь, не являющийся участником событий и выступающий скорее «соглядатаем», спутником. При этом повествующий субъект порой приобретает черты автопортретного персонажа, отдельные моменты биографии которого описаны параллельно с аналогичными событиями в жизни героев («Лишившись часов, он [Хозяин] принужден был ограничиться табакеркой, которую поминутно открывал и закрывал, как это случается и со мной, когда я скучаю», с. 324). Более того, иногда Автор оказывается как бы в одной действительности со своими персонажами: «Я не раз спорил с ним без пользы и толка» [С. 464], – говорит он о Жаке. Тем более странно, что в финале романа Автор вдруг оказывается Издателем, а предыдущее повествование приписывается Жаку: «Вижу, читатель, что тебя это сердит. Ну что ж, продолжай рассказ с того места, на котором Жак остановился, и фантазируй, сколько тебе будет угодно <...>. На основании его записок, которые не без причин представляются мне подозрительными, я мог бы, может статься, восполнить то, чего здесь не хватает, но к чему? Интересно лишь то, что считаешь истинным <...>, а потому я перечитаю записки Жака со всем напряжением умственных сил <...>, и через неделю доложу тебе окончательно свое мнение <...>».

Издатель добавляет:

«Прошла неделя. Я прочитал названные записки...» [С. 562]. В приложенных трех параграфах повествование вновь ведется от 3-го лица и как бы «со стороны» («Меня пытались убедить, будто Хозяин Жака и Деглан влюбились в жену Жака», с. 566), хотя оно якобы приписано Жаку. По-видимому, все эти колебания и противоречия повествовательной ситуации являются *рудиментами* того *преобразования*, которое Дидро совершил по отношению к тексту, послужившему образцом для его романа, а именно – к «Тристраму Шенди» Стерна.

Андре Жид в «Фальшивомонетчиках» обращается к стерновскому наследию, пропущенному через художественную лабораторию Дидро, хотя в этом романе можно заметить отдельные мотивы и повествовательные приемы, которым Жид обязан напрямую Стерну.

Повествовательная ситуация в «Фальшивомонетчиках» близка к той, что создает на протяжении всего романа Дидро, но ставит под сомнение в финале: герой *не причастен* творческому процессу, а историю рассказывает не принадлежащий миру героев и сюжету *экстрадигетический повествователь*. У Жида она лишена противоречий, но усложнена благодаря характерному для творчества этого писателя приему *mise en abyme*. «Фальшивомонетки» – двойной метароман, внешний слой которого определяют непосредственные вторжения Автора, не принадлежащего миру героев и сюжету, гетерогенного описываемой действительности и рассуждающего с позиции верховной власти по отношению к персонажам. Внутренний слой метаромана создается посредством введения в круг персонажей героя-романиста Эдуара, который сам пытается написать роман под названием «Фальшивомонетки», причем суждения Эдуара и отрывки из задуманного им произведения наводят на мысль, что он собирается написать роман, который был бы двойником романа Автора. Однако в пределах реального текста «Фальшивомонетчиков» Эдуар не осуществляет задуманного. Таким образом, роман Жида синтезирует две разновидности жанра метаромана.

Если позиция экстрадигетического повествователя, управляющего ходом отступлений и не позволяющего им чересчур разрастаться («Ну да ладно. Все, что я здесь сказал, имело целью лишь немного проветрить мозги в промежутке между чтением страниц этого *дневника*. А теперь, когда Бернар глотнул хорошую порцию воздуха, вернемся к нашему занятию»<sup>5</sup>), унаследована от Дидро, то писательские затруднения Эдуара, по-видимому, восходят к творческим мукам Тристрама Шенди. Как и последний, Эдуар пытается написать роман и немало размышляет над особенностями этого жанра, причем оба героя так или иначе терпят крах: роман Тристрама брошен на полуслове, роман Эдуара предстает в виде не связанных друг с другом отрывков. Оба теряются во множестве сюжетов, пытаясь впихнуть их в одно произведение, и разглашают «семейные секреты», не обходя даже самых щекотливых тем.

По остроумному замечанию Алена Гуле, связь «Фальшивомонетчиков» с «Тристрамом Шенди» очевидна: «оба романа открываются столь же капитальными, сколь и непредвиденными последствиями ремонта или завода часов. Рассказчик в “Тристраме Шенди” начинает свое повествование с решающего момента собственного зачатия, затрагивая инцидент, помешавший процессу из-за козней дьявола:

“<...> Послушайте, дорогой, – произнесла моя мать, – вы не забыли завести часы? – Господи Боже! – воскликнул отец в сердцах, стараясь в то же время приглушить свой голос, – бывало ли когда-нибудь с сотворения мира, чтобы женщина прерывала мужчину таким дурацким вопросом?”. Этот вопрос “разогнал и рассеял жизненных духов, обязанностью которых было сопровождать ГОМУНКУЛА, идя с ним рука об руку, чтобы в целостности доставить к месту, назначенному для его приема”. Помимо тона, сближающегося с характерной для жанра сати «несуразностью», начало романа сфокусировано на происхождении героя. Для Бернара происхождение определяется моментом, когда он узнает о своей незаконнорожденности, что спровоцировано желанием починить часы; это и решает его судьбу<sup>6</sup>. Интересно, что в «Жаке-фаталисте» тоже появляется тема часов, и тоже в связи с мотивом совокупления («Плутовка, бесстыдница! Видно, свыше было предначертано, что поспит с ней другой, а платить буду я... Ну, Жак, утешься: разве с тебя не достаточно и того, что ты нашел кошелек и часы и что это так дешево тебе обошлось?», с. 329), но она быстро исчерпывает себя. По-видимому, у Дидро это лишь дань Стерну, тогда как для Жида – один из главных двигателей сюжета.

«Фальшивомонетки» ближе «Тристраму Шенди», нежели «Жаку-фаталисту» и еще в одном отношении, а именно в том, что касается использования приема *mise en abyme*. По определению Люсьена Дэлленбаха, *mise en abyme* – это «всякий анклав, находящийся в отношениях подобия с произведением, в которое он включен»<sup>7</sup>. Яркий пример такого анклава – фрагмент «девятой повести десятой декады» Гафена Слокенбергия, приведенной в четвертом томе «Жизни и мнений Тристрама Шенди». В этом фрагменте Слокенбергий рассуждает о принципах построения своей повести: «Теперь мы быстро приближаемся к катастрофе моей повести – говорю катастрофе (восклицает Слокенбергий), поскольку правильно построенная повесть находит удовольствие (*gaudet*) не только в катастрофе или перипетии, свойственной драме, но также во всех существенных составных частях пос-

ледней – у нее есть свои протасис, эпитасис, катастасис, своя катастрофа или перипетия, как впервые установил Аристотель. – Без этого, – говорит Слокенберггй, – лучше и не братья за рассказывание повестей, а хранить их про себя» [С. 246]. Это рассуждение, хотя и комически заостренное, весьма напоминает размышления самого Тристрама о писательском ремесле, и, на наш взгляд, является замечательным примером *mise en abyme*.

Для романа Андре Жида это важнейший прием, повторяющийся в различных вариантах на разных уровнях структуры и определяющий главную ее особенность: помещение внутрь романа, центральной фигурой которого является романист Эдуар, идею Эдуара написать роман, где герой-романист был бы центральной фигурой. В романе Дидро *mise en abyme* создается в сцене разговора Жака и его Хозяина с трактирщицей, где рассказ последней о госпоже де Ла Помере постоянно прерывается посторонними репликами и мелкими происшествиями, требующими внимания рассказчицы, что воссоздает структуру романа в целом с его постоянными отступлениями, мешающими Жаку закончить историю своих любовных походов (история трактирщицы тоже является своего рода «любовными побасенками», с. 466). Отметим, что у Стерна и Жида *mise en abyme* касается непосредственно литературы и вопросов писательского ремесла (особенно любопытная вещь происходит в 15-й главе III части «Фальшивомонетчиков», где Эдуар пытается предостеречь своего племянника Жоржа от дальнейшего распространения фальшивых монет, дав мальчику прочесть отрывок из собственного романа, где герой Одибер, его двойник, в аналогичной ситуации решает дать Эдольфу, двойнику Жоржа, прочесть разговор об этом последнем). Напротив, у Дидро при использовании приема *mise en abyme* проблемы литературы затрагиваются лишь опосредованно, тогда как в самом анклав, находящемся в отношениях подобия с обрамляющим текстом, речь идет о любви и мести, а также о свободе воли и предопределении, о несоответствии замысла результату даже при, казалось бы, полном воплощении этого замысла<sup>8</sup>.

Вопрос о свободе воле и предопределении, а в конечном итоге – проблема теодицеи, то есть «оправдания Бога» при осознании несовершенства мира, является центральным в «Жаке-фаталисте». По мнению Жака, все предначертано свыше: «Мы думаем, что управляем судьбой, а на самом деле она всегда управляет нами; судьбой же для Жака было все, что его касалось или с ним сталкивалось: его лошадь, его Хозяин, монах, собака, женщина,

мул, ворона» [С. 329]. Автор не солидаризируется явно с этим суждением, но и не отвергает его; легкая ирония пронизывает весь текст романа наравне с явной симпатией к Жаку и признанием житейской мудрости его позиции: «Меня пытались убедить, будто Хозяин Жака и Деглан влюбились в жену Жака. Не знаю, как было на самом деле, но я уверен, что по вечерам Жак говорил сам себе: "Если свыше предначертано, Жак, что ты будешь рогоносцем, то, как ни старайся, а ты им будешь; если же, напротив, начертано, что ты им не будешь, то, сколько б они ни старались, ты им не будешь; а потому спи спокойно, друг мой!.." И он засыпал спокойно» [С. 566]. Вопреки своей привычке, Автор не высказывает собственных суждений на эту тему, как бы заранее признаваясь в бессмысленности однозначного решения этого вопроса: «Вы догадываетесь, читатель, как я мог бы растянуть беседу на тему, о которой столько говорилось и столько писалось в течение двух тысяч лет без всякой пользы. Если вы мне мало благодарны за то, что я рассказал, то будьте мне более благодарны за то, о чем умолчал» [С. 308]. В полном соответствии с игровой природой метаромана Дидро ставит вопросы, не отвечая на них или давая взаимоисключающие решения, то есть проецируя на этический аспект эстетические особенности жанра метаромана, где проблема *свободы* (игры случая или непредсказуемой стихии) и *необходимости* в плане «романа романа» предстает как устойчивое тождество-противоречие: «свободно» развертывающийся роман в то же время демонстративно структурируется Автором.

У Стерна проблема свободы воли и предопределения менее ярко выражена, чем у его последователя, но предстает она в том же двойном освещении, которое создается сочетанием веры в судьбу и иронии по этому поводу. Тема предопределения громче всего звучит при описании несчастий Тристрама, который называет себя «игрушкой Фортуны» и «объявляет землю дряннейшим из когда-либо созданных миров» (явная отсылка к Вольтеру): «...С той поры, как я впервые втянул в грудь воздух, и до сего часа, когда я едва в силах дышать вообще, по причине астмы, схваченной во время катанья на коньках против ветра во Фландрии, – я постоянно был игрушкой так называемой Фортуны...» [С. 11]. Действительно, Тристрама преследует роковая цепь случайностей: от неуместного вопроса матери в момент зачатия, обрушившейся на Тристрама всей своей тяжестью клаузулы в брачном договоре и врачебной неудачи доктора Слопа до забывчивости служанки, из-за которой герой не был наречен Трисмегистом, и

упавшей на него оконной рамы. Комически сниженный подход к метафизической проблеме предопределения, не уничтожая ее, ставит под сомнение необоримое могущество рока, особенно явно – в главе 21-й III тома. Рассуждая о скрипящих дверных петлях, которые за десять лет никто не удосужился смазать маслом, Тристрам восклицает: «Какое непоследовательное существо человек! <...> Жалкое, несчастное создание, бессильное уйти от своей судьбы! – Разве мало в этой жизни неизбежных поводов для горя, зачем же добровольно прибавлять к ним новые, увеличивая число наших бедствий, – – зачем бороться против зол, которых нам не одолеть, и покоряться другим, которые можно было бы навсегда изгнать из нашего сердца с помощью десятой части причиняемых ими хлопот?

Клянусь всем, что есть доброго и благородного! <...> – петли двери в гостиную будут исправлены еще в нынешнее царствование» [С. 187].

Как и в «Жак-фаталисте», в стерновском романе не дается ответов на вопросы: литературная игра поглощает собой философские сомнения, а проблема соотношения искусства и действительности оказывается важнее, чем проблемы самой действительности.

«Фальшивомонетки» наследуют от двух указанных прототекстов тему свободы воли, которая связана здесь с теодией еще более тесно. Эта тема неоднократно затрагивается в рассуждениях старика Лаперуза. Объясняя, почему он не смог совершить давно задуманное самоубийство, Лаперуз говорит следующее: «Суть состоит в том, что я не убил себя, потому что не чувствовал себя свободным. <...> Меня удерживало что-то совершенно не зависящее от моей воли, что-то превосходящее силу моей воли... Словно сам Бог не хотел меня отпускать. Представьте себе марионетку, которая вдруг захотела бы покинуть сцену до окончания спектакля... <...> Я понял, что то, что мы называем своей волей, в действительности есть всего лишь пучок нитей, с помощью которых марионетка передвигается и за которые дергает Бог. <...> Смотрите, я говорю себе: "Сейчас я подниму свою правую руку", и я ее поднимаю. (Он действительно ее поднял.) Но ведь все дело в том, что для того чтобы заставить меня подумать и сказать: "Сейчас я подниму свою правую руку", кто-то уже дернул за ниточку...» [С. 233].

Фатализм Лаперуза оказывается куда более горьким и радикальным, чем даже фатализм Жака, который, будучи уверен во всесии рока, не терял ни предприимчивости, ни отваги, ни – в

располагающих к тому случаям – осторожности. Действительно, Лаперуз доходит до идеи о том, что даже сами мысли человека внушены Богом, который развлекается своей «мерзкой игрой» [С. 233]. В финале романа, где происходит самоубийство Бориса, которое как бы подтверждает мысли Лаперуза о безжалостности Бога, он восклицает: «Мы стараемся убеждать себя, что все, что есть на земле плохого, идет от дьявола; но делаем это только потому, что иначе у нас не стало бы сил прощать Богу. Он истязает нас и играет с нами, как кошка с мышью. Да еще требует после этого, чтобы мы были ему благодарны. Благодарны за что? За что?..» [С. 365].

В пределах данной сюжетной линии нет ничего, что было бы противопоставлено идее Лаперуза о предопределении и жестокой игре Творца с людьми, но в романе в целом есть эпизод, имеющий противоположное значение. Как писал Д.С. Мережковский, «от богоборчества есть два пути одинаково возможные – к богоотступничеству и к богосыновству»<sup>9</sup>. Если по первому из этих путей идет Лаперуз, то по второму – Бернар. Однажды, когда он предается размышлениям о своем жизненном выборе, ему является ангел: «Теперь нужно решать, – продолжил тот [ангел]. – До сих пор ты жил на авось. Неужели ты и впредь намерен подчиняться воле случая? Ты же ведь хочешь заняться каким-нибудь полезным делом. Важно только решить каким» [С. 322]. В ответ на просьбу Бернара «научить и направить» его, ангел ведет его сначала на собрание патриотов, где он слышит речь о предопределении: «Великое безумие, – говорил он [оратор], – надеяться на то, что мы способны что-то открыть. У нас нет ничего, что не было бы нам дано. Каждый из нас еще в молодом возрасте должен понять, что мы зависим от прошлого и что это прошлое нас обязывает. В нем начертано наше будущее» [С. 322]. Бернар «возмущается» против «отказа от собственных суждений и неукоснительной веры в суждения старших», причем возмущение это толкает его на борьбу и с высшим авторитетом – Богом, чьим представителем выступает ангел (как и в Ветхом завете): «И боролись они до самой зари. А потом ангел ушел, ушел не победителем, но и не побежденным» [С. 325]. Очевидно, что это проекция евангельского сюжета о борьбе Иакова с Богом: «И остался Иаков один. И боролся Некто с ним, до появления зари... И сказал: отныне имя тебе будет не Иаков, а Израиль, ибо ты боролся с Богом и человеков одолевать будешь» (Быт. 32: 24, 28). Это, если использовать замечательное выражение Мережковского, «святое богоборчество», при котором «Бог не

говорит Иакову: “Смирись, гордый человек!” – а радуется буйной силе его, любит и благословляет за то, что не смирился он до конца, до того, что говорит Богу: “Не отпущу Тебя”»<sup>10</sup>. Это серьезный противовес размышлениям Лаперуза и, казалось бы, подтверждающему их самоубийству Бориса. Но нельзя не отметить тут одну деталь: пока Бернар боролся с ангелом, Борис, потрясенный смертью Брони, рыдал, предаваясь отчаянию (которое стало одной из предпосылок того, что случилось с ним позже), но «Бернар и ангел были слишком заняты своим делом и не слышали его» [С. 325].

Таким образом, ни одна из двух позиций не оказывается решающей и окончательной. Роман заканчивается утверждением благой незавершенности жизни, оправданности мира самим фактом его бытия: «Узнав от малыша Калу, случайно встреченного им на улице, что старому следователю нездоровится, Бернар внял голосу своего сердца. Завтра вечером мы встретимся, так как Профитандье пригласил меня поужинать вместе с Молинье, Полиной и двумя детьми. Любопытно будет посмотреть на этого Калу» [С. 365]. Этот последний аккорд, знаменующий собой отказ от любых окончательных решений, в высшей степени соответствует традиции метаромана, которую, как было показано выше, явно учитывал Жид.

#### Примечания

---

- <sup>1</sup> *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. М.: АСТ: ЛЮКС, 2005. С. 9 В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.
- <sup>2</sup> *Вольперт Л.И.* Стернианская традиция в романах «Евгений Онегин» и «Красное и Черное» // *Slavic almanach*. Pretoria. South Africa. 2001. Vol. 7, N. 10. P. 77–90. Наиболее полный анализ связей между «Тристрамом Шенди» и «Жаком-фаталистом» см. в изд.: *Fredman A. G. Diderot and Sterne*. New York, 1955.
- <sup>3</sup> *Дидро Д.* Жак-фаталист и его Хозяин // Дидро Д. Монахиня. Племянник Рамо. М.: Эксмо, 2006. С. 563. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.
- <sup>4</sup> Интересно, что эта позиция не выдерживается до конца и саморазоблачается в игровом духе. Когда Жак и его Хозяин встречаются по дороге путешественника, идущего рядом со своей лошадью, Автор замечает: «Вы, вероятно, подумаете, читатель, что это та самая лошадь, которую украли у Хозяина, но вы ошибетесь. Так должно было бы случиться в романе немного раньше или немного позже, тем или иным манером; но это не роман; я, кажется, уже говорил вам об этом и повторяю еще

В.Б. Зусева

раз» [С. 336–337]. Но в конце Жак и Хозяин, действительно, видят землепашца, бьющего лошадь, которая не хочет работать, и эта лошадь оказывается той самой, что некогда украли у Хозяина. Таким образом, «немного раньше или немного позже», но законы романа выходят на поверхность. Похожий прием саморазоблачения есть и в «Фальшивомонетчиках» Жида. Так, Автор «признается» в том, что не знает, ужинал ли Бернар. Читатель вполне готов ему поверить, но через несколько страниц встречается следующую фразу: «Я ожидаю всего от Провидения, – подумал он [Бернар]. – Вот если сегодня часов в двенадцать оно преподнесет мне что-нибудь вроде аппетитного кровавого ростбифа (ведь накануне вечером он не ужинал), то я поверю в него» [С. 55]. В речь Бернара вторгается поясняющее замечание Автора. Следовательно, он знает больше, чем хочет показать, и законы романа действуют вне зависимости от надетой Автором маски историка, мера знания которого, естественно, ограничена.

<sup>5</sup> Жид А. Фальшивомонетчики // Жид А. Собрание сочинений: В 7 т. М.: ТЕРРА–Книжный клуб, 2002. Т. 4. С. 109. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.

<sup>6</sup> Goulet A. André Gide: Écrire pour vivre. Paris, 2002. P. 297–298.

<sup>7</sup> Dällenbach L. Le Récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme. Paris, 1977. P. 18.

<sup>8</sup> И, тем не менее, Хозяин все-таки затрагивает вопросы литературы, упрекая Трактирщицу, что созданный в ее истории образ девушки, участвовавшей в обмане, грешит против драматургических канонов: «Когда выводят на сцену персонаж, то роль его должна быть цельной; а потому, милая хозяйюшка, разрешите спросить вас: неужели девушка, строящая козни вместе с двумя негодяйками, – это та самая жена, которую вы видели у ног ее мужа? Вы погрешили против правил драматургии: все это было бы дико и для Аристотеля, и для Горация, и для Лебоссю, и для Вида» [С. 446].

<sup>9</sup> Мережковский Д.С. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества // Мережковский Д.С. Избранное. Кишинев, 1989. С. 474.

<sup>10</sup> Там же.

В.Я. Малкина

ЛИРИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ  
В СТИХОТВОРЕНИИ Н.А. ЗАБОЛОЦКОГО  
«ЭТО БЫЛО ДАВНО»

В статье анализируется стихотворение Н.А. Заболоцкого «Это было давно» (1957) с точки зрения лирического сюжета и поэтики высказывания, а также функционирование события в эпистолярном и лирическом сюжете.

*Ключевые слова:* лирический сюжет, лирика как род литературы, Заболоцкий, эпистолярный.

ЭТО БЫЛО ДАВНО

Это было давно.  
Исхудавший от голода, злой,  
Шел по кладбищу он  
И уже выходил за ворота.  
Вдруг под свежим крестом,  
С невысокой могилы, сырой  
Заприметил его  
И окликнул невидимый кто-то.

И седая крестьянка  
В заношенном старом платке  
Поднялась от земли,  
Молчалива, печальна, сутула,  
И, творя поминанье,  
В морщинистой темной руке  
Две лепешки ему  
И яичко, крестьясь, протянула.

И как громом ударило  
В душу его, и тотчас  
Сотни труб закричали  
И звезды посыпались с неба.

В.Я. Малкина

И, смятенный и жалкий,  
В сиянье страдальческих глаз,  
Принял он подаянье,  
Поел поминального хлеба.

Это было давно.  
И теперь он, известный поэт,  
Хоть не всеми любимый,  
И понятый также не всеми,  
Как бы снова живет  
Обаянием прожитых лет  
В этой грустной своей  
И возвышенно чистой поэме.

И седая крестьянка,  
Как добрая старая мать,  
Обнимает его...  
И, бросая перо, в кабинете  
Всё он бродит один  
И пытается сердцем понять  
То, что могут понять  
Только старые люди и дети.

1957<sup>1</sup>

Это стихотворение на первый взгляд может показаться нехарактерным для лирического рода литературы, часто считающегося бессюжетным<sup>2</sup>: в нем есть не только сюжет, но и фабула.

Первые две строфы этого стихотворения представляют собой изложение фабульного ряда, где главным событием (внешним) является встреча на кладбище со старушкой. Третья строфа соединяет в себе внутреннюю реакцию лирического субъекта на изложенные ранее фабульные события и продолжение фабульного ряда. Четвёртая и пятая строфы отграничены от первых трёх во времени, причем отграничены как семантически и вербально – повтором строки «это было давно», так грамматически – время и вид глаголов меняются: в первых трех строках употреблены глаголы в прошедшем времени совершенного вида, в последних двух – в настоящем времени и несовершенного вида. Они содержат уже только реакцию (внутреннюю, в настоящем) на события начала стихотворения (внешние, в прошлом). То есть композиционно стихотворение Заболоцкого организовано таким образом, что событие из внешнего мира перетекает в событие мира

Лирический сюжет в стихотворении Н.А. Заболоцкого «Это было дав-  
внутреннего; эпический план по ходу стихотворения перестаёт  
быть эпическим, не просто уступая место плану лирическому,  
а являясь, как становится ясно уже в начале третьей строфы,  
лирическим от самого начала. Проще говоря, фабульный ряд  
первых двух строф перерастает в событие лирического свойства –  
прозрение поэта.

Между тем известно, что «история», изложенная в первых  
двух строфах стихотворения Заболоцкого, была описана им  
ещё в 1944 году – в письме к сыну Никите, которое датировано  
6 июня:

«Недавно произошел со мной любопытный случай, о котором  
я хочу тебе написать.

Я шел на работу, один, мимо кладбища. Задумался и мало  
замечал, что творится вокруг. Вдруг слышу – сзади меня кто-то  
окликает. Оглянулся, вижу – с кладбища идет ко мне какая-то  
старушка и зовет меня. Я подошел к ней. Протягивает мне пару  
бубликов и яичко вареное.

– Не откажите, примите.

Сначала я даже не понял, в чем дело, но потом сообразил.

– Похоронили кого-нибудь? – спрашиваю. Она объяснила,  
что один сын у нее убит на войне, второго похоронила здесь две  
недели тому назад и теперь осталась одна на свете. Заплакала  
и пошла.

Я взял ее бублики, поклонился ей, поблагодарил и пошел  
дальше.

Видишь, сколько горя на свете у людей. И все-таки они живут  
и даже как-то умеют другим помогать. Есть чему поучиться нам  
у этой старушки, которая, соблюдая старый русский обычай,  
подала свою поминальную милостыню мне, заключенному  
писателю.

Весь день я ходил, вспоминая эту старушку, и, вероятно,  
долго ее не забуду» [С. 374.].

Как видим, фабульный ряд стихотворения 1957-го года и  
событие, рассказанное в письме 1944-го года, совпадают, но  
только осмысливаются они по-разному. От чего это зависит?  
Напрашивается ответ, что зависит от времени: по горячим следам  
(заметим, что сегмент письма начинается слова «недавно», а сти-  
хотворение – словами «это было давно») встреча со старушкой  
на кладбище стала поводом для размышлений о трудных годах  
войны, о человеческом горе, о том, что люди должны друг другу  
помогать, а в конечном итоге – для наставлений сыну. Спустя  
годы, реакция на встречу со старушкой стала иной – теперь

В.Я. Малкина

это повод для рефлексии о сущности поэтического творчества. Однако с не меньшей долей уверенности можно утверждать, что различие в автоинтерпретациях зависит и от видовой принадлежности текстов: эпистолярный и лирическое стихотворение. Контекст эпистолярного высказывания предполагает самоценность рассказанной истории, выводы к которой неизбежно напрашиваются, тем более, когда это письмо отца к сыну. Контекст лирического стихотворения превращает рассказанную историю в повод для важных и значительных размышлений поэта. Именно лирическое стихотворение способствует перелицовке фабульного ряда в то, что принято называть лирическим сюжетом в строгом смысле<sup>3</sup>.

Как это ни странно, ещё большей экспликации именно лирического сюжета способствует смена субъекта высказывания с «я» в письме к сыну на «он» в стихотворении. В письме история описана от первого лица. В стихотворении – от третьего, причем первое лицо не появляется вообще, не только, когда описывается фабульный ряд – но и когда речь идет о прозрении поэта (третья строфа) и о природе поэзии (две последние строфы). По классификации лирических субъектов, разработанной Б.О. Корманом и дополненной С.Н. Бройтманом<sup>4</sup>, тип лирического субъекта этого стихотворения можно определить как автора-повествователя или (по более поздней терминологии) – как внесубъектные (внеличные) формы выражения авторского сознания<sup>5</sup>, когда «высказывание принадлежит третьему лицу, а субъект речи грамматически не выражен»<sup>6</sup>. С.Н. Бройтман замечает (как ни парадоксально это звучит), что «если представить себе субъектную структуру лирики как некую целостность, двумя полюсами которой являются авторский и “геройный” планы, то ближе к авторскому будут располагаться автор-повествователь и “собственно автор”»<sup>7</sup>. И далее: «Именно в стихотворениях, в которых лицо говорящего прямо не выражено, в которых он является лишь *голосом* (“Анчар” А.С. Пушкина, “Предопределение” Ф.И. Тютчева, “Девушка пела в церковном хоре...” А.А. Блока) создается наиболее полно иллюзия отсутствия раздвоения на автора и говорящего, а сам автор растворяется в своем создании, как Бог в творении»<sup>8</sup>. Думается, к перечисленному ряду можно добавить и анализируемое стихотворение Н.А. Заболоцкого<sup>9</sup>, где употребление третьего лица позволяет достичь таких глубин интериоризации, каких не было в написанном от первого лица письме, и развернуть фабульный ряд событий в лирический сюжет.

Лирический сюжет в стихотворении Н.А. Заболоцкого «Это было дав-

При анализе лирического сюжета необходимо учитывать не только субъектную структуру, но и ситуацию, пространственно-временную организацию, мотив<sup>10</sup> и событие<sup>11</sup>. При этом ситуация понимается нами как временное статическое положение<sup>12</sup>, только не действующих лиц (как в эпосе и драме), а лирического субъекта, а событие – как «перемещение персонажа через границу семантического поля»<sup>13</sup>. В лирическом стихотворении обычно есть только одно событие, но несколько лирических ситуаций, связанных с субъектом, именно поэтому его роль является ключевой: специфические субъектные отношения – отсутствие четких границ между субъектами – являются определяющими для лирики как рода литературы<sup>14</sup>, а в зависимости от типа субъекта меняются границы семантического поля. Лирическая ситуация может быть единичной, может варьироваться, переосмысливаться, перетекать в другую ситуацию и в событие, но так или иначе она присутствует. Таким образом, лирический сюжет разворачивается в пространстве и/или во времени при помощи мотивов как предикатов темы от одной ситуации, связанной с лирическим субъектом, к другой и, в свою очередь, к лирическому событию.

В стихотворении Заболоцкого лирический сюжет в таком понимании эксплицируется на нескольких уровнях. Во-первых, композиционном: сопоставление первых двух и последних двух строк с промежуточным положением третьей строки; данное сопоставление актуализируется как семантически (фабульный ряд – образ чувства), так и в аспекте художественного времени («это было давно» – «теперь»). Во-вторых, на уровне фабульном: событие встречи со старушкой перерастает в событие осознания поэтом себя. В-третьих, на субъектно-объектном уровне: включение в текст наиболее близкого биографическому автору типа субъекта – автора-повествователя. В-четвертых, на уровне пространственно-временном: локус кладбища в фабульном ряду события прошлого трансформируется в настоящем в художественно осмысленную вселенную, центром которой является поэт<sup>15</sup>.

Таким образом, пример соотнесения письма Заболоцкого и его стихотворения позволяет сделать вывод не просто о возможности появления в особых условиях такого специфического явления как лирический сюжет, но и об обязательности экспликации в лирическом роде сюжета именно лирического, нетождественного сюжету в эпике, драме или, скажем, в таком парахудожественном явлении как эпистолярный.

## Примечания

- <sup>1</sup> *Заболоцкий Н.А.* Избранные сочинения / Составление, вступ. статья и примечания Никиты Заболоцкого. М.: Художественная литература, 1991. С. 197–198. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.
- <sup>2</sup> См., например: «В полной мере сюжетны лишь эпос и драма. В лирике сюжет встречается, но играет служебную роль» (*Кормилов С.И.* Сюжет // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Стлб. 1049).
- <sup>3</sup> См. обзор работ по проблеме лирического сюжета: *Копылова Н.И.* О многозначности термина «сюжет» в современных работах о лирике (к историографии вопроса) // Сюжет и композиция литературных и фольклорных произведений. Воронеж, 1981. С. 107–121; *Левитан Л.С., Цилевич Л.М.* Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига, 1990. С. 387–393, а также: *Альми И.Л.* Стихотворение Н.А. Некрасова «Похороны». Лирический сюжет и жанровая форма // Альми И.Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002. С. 247–251; *Альми И.Л.* О лирических сюжетах Пушкина в стихотворениях Анны Ахматовой // Альми И.Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002. С. 260–275; *Бройтман С.Н.* Лирика // Филологический журнал. 2006. № 1(2); *Гаркави А.М.* Лирическая ситуация и лирический сюжет // Гаркави А.М. Лирика Некрасова и проблемы реализма в лирической поэзии. Калининград, 1975; *Грехнев В.А.* Лирический сюжет // Грехнев В.А. Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород, 1994; *Заманский Л.А.* К вопросу о сюжетостроении в лирике // Вопросы теории и истории лирики. Воронеж, 1988. С. 58–69; *Каминский В.И.* О структуре лирического сюжета в русской романтической поэзии // Эволюция жанрово-композиционных форм. Калининград, 1987. С. 11–20; *Кулешов В.И.* О сюжетостроении в гражданской лирике // Кулешов В.И. Этюды о русских писателях. М., 1982. С. 34–41; *Сапогов В.А.* Сюжет в лирическом цикле // Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс, 1980. С. 90–97; *Тамарченко Н.Д.* Мир лирического произведения: пространство-время, событие и сюжет // Теория литературы: В 2 т. Т. 1. М., 2004; *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1996; *Тюпа В.И.* Анализ художественного текста. М., 2006 и др.
- <sup>4</sup> Дифференцированное описание лирических субъектов было впервые проделано Б.О. Корманом (см., например: *Корман Б.О.* Лирика Некрасова. Ижевск, 1978. С. 42–115), затем дополнено С.Н. Бройтманом. В статье «Лирический субъект», написанной для учебника «Введение в литературоведение» 1999 г., он выделяет следующие типы лирического субъекта: *автор-повествователь* (высказывание принадлежит третьему лицу, субъект речи грамматически не выражен), *собственно автор* («я» грамматически выражено, но в центре внимания не сам переживающий, а некая картина и ее переживание), *лирическое «я»*

- Лирический сюжет в стихотворении Н.А. Заболоцкого «Это было дав- (носитель речи становится субъектом-в-себе, самостоятельным образом), *лирический герой* (носитель речи становится субъектом-для-себя, т.е. своей собственной темой), *герой ролевой лирики* (субъект открыто выступает в качестве «другого») (См.: *Бройтман С.Н.* Лирический субъект // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. М., 1999. С. 141–153).
- <sup>5</sup> См. более поздний вариант статьи: *Бройтман С.Н.* Лирический субъект // Введение в литературоведение: Учебное пособие. М., 2004. С. 310–322). В этом варианте, однако, классификация лирических субъектов была слегка урезана, поэтому пользоваться мы будем в первую очередь вариантом 1999 года.
- <sup>6</sup> *Бройтман С.Н.* Лирический субъект // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. М., 1999. С. 145.
- <sup>7</sup> Там же. С. 144.
- <sup>8</sup> Там же. С. 145.
- <sup>9</sup> Темой для отдельной статьи могло бы стать сопоставление этого стихотворения Н.А. Заболоцкого со стихотворением А.С. Пушкина «Пророк». Тематические переключки третьей строфы «Это было давно» и «Пророка» очевидны: в обоих случаях описывается преображение человека в Поэта, употребляется высокая лексика, есть и текстуальная близость – роль звука, высоты и т.п. (к тому же нет сомнений, что Заболоцкий это стихотворение Пушкина знал), но вот типы субъектов различаются. В «Пророке» присутствует лирическое «я», выраженный грамматически субъект (первое лицо), который рассказывает о себе, т.е. он становится своим собственным образом, субъектом-в-себе, и событие преображения, прозрения – главное и единственное в стихотворении.
- <sup>10</sup> «Всякий мотив в лирике исключительно тематичен, и любому мотиву здесь можно поставить в соответствие определенную тему. И наоборот, лирическая тема как таковая исключительно мотивна по своей природе, и мотивы как предикаты темы развертывают ее через действие – конечно, применительно к лирическому субъекту. <...> В целом же лирическая тема принципиально и предельно рематична, и в этом отношении она функционально сливается с лирическим мотивом» (*Силантьев И.В.* Поэтика мотива. М., 2004. С. 87-88).
- <sup>11</sup> Подробнее об этом см. в нашей работе: Лирический сюжет у В. Маяковского и А. Галича: «Кемп “Нит гедайге”» и «Засыпая и просыпаясь» // Искусство поэтики – искусство поэзии. К 70-летию И.В. Фоменко: Сб. научн. трудов. Тверь: Лилия-Принт, 2007. С. 342–356.
- <sup>12</sup> Определение Н.Д. Тмарченко (Теория литературы. Т. 1. С. 190).
- <sup>13</sup> *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 223.
- <sup>14</sup> С.Н. Бройтман пишет, что «специфика конститутивных для лирики эпохи синкретизма отношений между автором и героем состоит в том, что в ней между субъектами сохраняются субъект-субъектные связи.

В.Я. Малкина

Плата за них – отсутствие между субъектами четкой внешней границы: это генетический код лирики, в разных формах воспроизводящийся на протяжении всей будущей истории» (Теория литературы. Т. 2. С. 98).

<sup>15</sup> Подобное сочетание вообще характерно для поздней лирики Н.А. Заболоцкого, где достаточно часто фабульно-природно-бытовой ряд ситуаций перерастает в лирическое событие размышления о поэзии, ее сущности, роли поэта в мире и т.п., иё соответственно, лирический сюжет разворачивается во многом аналогично сюжету в этом стихотворении (см., например, «Приближался апрель к середине», «Поздняя весна», «Лебедь в зоопарке», «Ночное гулянье» и др.).

### FLAVII CASSIODORI VITA AC ITER: АВТОР И РИТОРИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ НА РУБЕЖЕ АНТИЧНОСТИ И СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Статья посвящена рассмотрению, в рамках культурно-антропологического подхода, основных проблем жизни и творчества Флавия Кассиодора, сочинения которого не только страница истории поздней римской литературы, но и ценнейший источник для изучения, как истории Рима, так и Италии в целом, на заключительном этапе развития античной цивилизации. Кассиодор, объединяющий в себе и писателя, и ретора, и политического деятеля, и историка, и просветителя, и теолога, заложил основы для формирования нового стиля мышления и организации культурной жизни, стоя у истоков формирования средневековой цивилизации. С его именем и деятельностью связана одна из центральных проблем европейской и мировой истории – преемственность и противостояние исчезающей и нарождающейся культурных традиций, борьба старого и нового и ее роль в складывании нового типа культуры, строительным материалом для которой становились достижения античной литературы, философии, науки.

*Ключевые слова:* Флавий Кассиодор, риторика, латинская литература, Остготская Италия, поздняя Римская империя.

Фигура Флавия Магна Аврелия Кассиодора Сенатора (Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus Senator) стоит на рубеже двух исторических эпох – античности и средневековья. С его именем и деятельностью связана одна из центральных проблем европейской и мировой истории – преемственность и противостояние исчезающей и нарождающейся культурных традиций, борьба старого и нового и ее роль в складывании нового типа культуры и организации духовной жизни общества. Необычайно разносторонняя и многообразная деятельность Кассиодора – государственного деятеля и оратора, теоретика образования и историка, теолога и интеллектуала – оказала огромное влияние, как на складывающуюся средневековую цивилизацию, так и культурный опыт многих последующих поколений и

П.П. Шкаренков

эпох. Входя в круг тех, кого в современной науке, по удачному определению В.И. Уколовой, принято называть «последними римлянами», Кассиодор как бы замыкает собой тысячелетнюю историю римской цивилизации, являясь одновременно и одним из величайших культурных деятелей средневекового Запада.

Историческое значение Кассиодора никогда не ставилось под сомнение. И все-таки однозначно определить, в чем именно состояла его заслуга перед историей, – задача совсем не простая. Трудность оценки кроется в переломном характере эпохи, которой принадлежал Кассиодор, а также в глубоком расхождении между ближайшими и отдаленными последствиями его деятельности. Само литературное творчество Кассиодора имеет сложную смысловую структуру. Мы на каждом шагу находим здесь расхождения между буквой и духом, между непосредственным и глубинным содержанием, которое раскрывается лишь благодаря усилию последующей интерпретации. При этом историческая роль Кассиодора заключалась в том, чтобы стать мостом между двумя временами, чтобы проложить пути новой ментальности, новому типу человеческого бытия. Мир, в котором сложилось его мировоззрение, и мир, в котором он закончил свои дни, имеют очень мало общего.

В последние годы растет удельный вес исследований, в которых особое внимание обращается на специфические для каждой эпохи особенности мировосприятия, нормы мышления, формы и традиции поведения. Целью исследования становится познание исторического процесса не путем наложения системы научных категорий на жизнь былых эпох, а через человека, через проникновение в самосознание изучаемого времени, через рассмотрение исторически изменчивой «картины мира», т.е. в том виде, в каком этот мир реально жил в сознании человека прошлого. Необходимо также отметить, что конкретные события и эмпирия жизни – не исчерпывают собой все, что есть в истории. Не менее важной ее частью является отражение этой действительности в сознании времени, – отражение, которое воздействует на ход и исход реальных событий. Событийный ряд, подчиненный определенным историческим закономерностям, обретает всю свою полноту, отражаясь в повседневных формах мышления и поведения. Возникает образ реальности, который никогда в жизни воплощен не был, но и никогда не был ей абсолютно чужд, опровергаемый на уровне общественно-исторической эмпирии, но и воздействующий на нее, отражающий глубинные тенденции ее развития, живущий в сознании

коллектива и влияющий на его мировосприятие. Этот образ формируется и фиксируется прежде всего в риторически организованном слове, ибо только ясная, эстетически совершенная форма делает содержание не просто личным самовыражением, а общественно значимым, понятным окружающим и потому единственно реальным. В римском мире риторика была не только частью образования, но неотъемлемым элементом образа жизни, необходимым компонентом системы государственной власти и морали, выраженном в культурно-эстетической установке, характеризующейся приматом общественно-исторического целого над конкретно-историческим бытием индивида.

В 70-е и 80-е годы исследователи тартусско-московской семиотической школы рассматривали литературу и искусство как систему «кодов», которые формировали и организовывали повседневную жизнь реальных людей. Человеческая личность, по их мнению, это продукт отбора, корреляции и символической интерпретации жизненного опыта, то есть структура, принцип организации которой сходен с принципом организации предмета искусства, прежде всего словесного. Отсюда следует, что тексты, прежде всего литературные, оказывают особое влияние на формирование и упорядочение жизни конкретного человека и общества в целом<sup>1</sup>. Согласно концепции Ю.М. Лотмана повседневное поведение человека может читаться как текст, более того, как реализация культурных кодов, сформировавшихся под непосредственным воздействием литературных текстов. По мнению исследователя, «то, что исторические закономерности реализуют себя не прямо, а через посредство психологических механизмов человека, само по себе есть важнейший механизм истории»<sup>2</sup>.

При постоянных трудностях, с которыми приходится сталкиваться исследователю, стремящемуся соотнести уровень абстрактного мышления с породившей его конкретной исторической ситуацией и характерной для этого общества системой ценностей, именно риторика<sup>3</sup> играет роль связующего звена. «В античном мире риторика обладала не только эстетическим и литературно лингвистическим смыслом; она играла также роль определенной модели культуры. Риторическая система норм и правил была пригодна к оформлению любого материала и могла обслуживать самые разные творческие индивидуальности, подчиняя поиски, стремления и находки каждого единому канону...»<sup>4</sup>. При этом точкой опоры нам служит сама природа риторики, для которой «характерно, что отношение к конкретному слушателю, учет этого

П.П. Шкаренков

слушателя вводится в само внешнее построение риторического слова»<sup>5</sup>, а учет «конкретного слушателя» не только выражается в «композиционных формах», но проявляется в «глубинных пластах смысла и стиля»<sup>6</sup>. Отталкиваясь от наблюдений над определенным конкретным текстом, анализируя его лексические особенности, изобразительные средства, синтаксис, ритмическое и интонационное движение, отразившуюся в нем трактовку человеческой личности, окружающей его среды и внешнего мира, мы можем прийти к пониманию смысла истории и структуры человеческого общества.

К нынешнему моменту, как кажется, стало, наконец, окончательно понятно, что грани между различными гуманитарными науками вообще и, скажем, историей и филологией, в частности, не всегда способствуют, а чаще всего мешают адекватной трактовке материала, особенно когда речь идет о культурах, значительно отдаленных и отличных от ценностей современной цивилизации. Когда речь идет об античной традиции, которая на протяжении всего своего более чем тысячелетнего существования оставалась, прежде всего, культурой слова, невозможно подходить к историческим свидетельствам без учета той формы, в которой они до нас дошли; иными словами, античные памятники – это, прежде всего, текст, существующий не только в своем соотношении с исторической реальностью, но и как самостоятельная величина, управляемая своими собственными законами. Законы эти, прежде всего, определяла система античной риторики, и без понимания тех рамок, которые она налагала на любого античного автора, невозможно реконструировать и круг его интересов, и тот взгляд на действительность, который был ему свойственен. «В римском мире риторика была не только частью образования, но неотъемлемым элементом образа жизни, сопровождавшим свободного римлянина от рождения до смерти, необходимым компонентом системы государственной власти и морали. Риторика оказалась тем шлюзом, через который в христианизировавшуюся культуру Западной Европы вливалось интеллектуальное влияние языческой античности. Риторическая культура “взяла в плен” отцов западного христианства и во многом повлияла на облик формировавшейся средневековой культуры»<sup>7</sup>.

События, свидетелем и в известной мере участником которых стал Флавий Кассиодор, создавали, с одной стороны, новую, отличную от всего предшествующего, политическую и культурную реальность, а с другой стороны, требовали иного подхода к осмыслению и изображению этой реальности. Происходил

распад прежде единого мира, сопровождающийся усилением раздирающих его противоречий и военных конфликтов.

О биографии Флавия Магна Аврелия Кассиодора Сенатора известно в основном то, что он сам счел нужным сообщить читателям в своих многочисленных сочинениях. Некоторые сведения о нем сохранились у Иордана<sup>8</sup> и у писателей гораздо более поздних эпох Павла Диакона<sup>9</sup>, Беда Достопочтенного<sup>10</sup>, Хинкмара Реймского<sup>11</sup>, Гонория Августодунского, Сигиберта<sup>12</sup>, Роберта де Монте<sup>13</sup> и некоторых других. При жизни Кассиодора самым распространенным и общеупотребительным из его пяти имен было имя Сенатор. Во всех письмах, написанных от собственного имени и объединенных в одиннадцатой и двенадцатой книгах «*Variarum*», он именуется только Сенатором. Например, «Сенату города Рима Сенатор префект претория...»<sup>14</sup> или «Иоанну папе Сенатор префект претория...»<sup>15</sup>. В посланиях королей и в государственных грамотах он также называется Сенатором. В булле папы Вигилия в 550 г. упомянут «*filius noster Senator*».

Кассиодор родился около 490 г., в эпоху правления Одоакра, захватившего власть в Италии после ухода в небытие в 476 г. Западной Римской империи. Само по себе это событие было скорее символическим актом: германский наемник Одоакр лишил номинальной власти последнего императора Западной Римской империи малолетнего Ромула Августула и отправил его в южно-италийское имение, отослав символы императорской власти в Константинополь. Непосредственно в Италии это событие мало что изменило. Продолжали существовать римские государственные органы, магистратуры и система управления, по-прежнему функционировал римский сенат, и действовало римское право. Богатые аристократические фамилии сохранили свои поместья и состояния. К одному из таких родов принадлежал и Кассиодор. Предки Кассиодора происходили из Сирии, его прадед перебрался и Италию и в начале IV века обосновался в Брутии (совр. Абруццо) на юге Италии<sup>16</sup>. Это первый из известных нам Кассиодоров прославился как доблестный защитник Сицилии во время нападения вандалов в 455 г. Однако о его какой-либо дальнейшей политической карьере ничего не известно.

Определение даты рождения Флавия Магна Аврелия Кассиодора Сенатора по-прежнему вызывает споры в науке. Если автор первой биографии Кассиодора французский ученый Жан Гаре (Иоанн Гаретий) называл 470 – 475 годы<sup>17</sup>, то Теодор Моммзен<sup>18</sup> и Феликс Дан<sup>19</sup> пересмотрели эту дату, предложив, на основании свидетельства самого Кассиодора о том, что он

П.П. Шкаренков

стал квестором дворца еще будучи юношей<sup>20</sup>, считать временем его рождения 480 г. Того же мнения придерживается и Э. Штейн<sup>21</sup>. Дж. О’Доннелл<sup>22</sup> вслед за А. Тёрбеке склоняется к 484 – 490 годам<sup>23</sup>. В.И. Уколова называет 490 г.<sup>24</sup> Прожил Кассиодор примерно 100 лет. Во всяком случае, в предисловии к своему трактату «Об орфографии» он указывает, что в момент написания этого сочинения ему уже исполнилось 92 года<sup>25</sup>. Таким образом, Кассиодор умер около 590 года, пережив византийское завоевание и став свидетелем того, как лангобарды заняли всю Северную и большую часть Средней Италии.

Очень знатным род Кассиодора назвать нельзя. В какой-то степени для Рима они могут считаться «новыми людьми». В сохранившихся отрывках из автобиографической «Истории рода Кассиодоров»<sup>26</sup> видно, что Кассиодор смог проследить историю своей семьи – вельмож и крупных италийских землевладельцев – лишь на четыре поколения. Не без некоторого тщеславия он пишет от имени короля Теодориха: «Древний род, славные предки, облаченные в тогу, из других влиятельных людей они выделялись отменным здоровьем и высоким ростом»<sup>27</sup>. По всей видимости, Кассиодор испытывал определенную зависть к таким древним знатным римским родам как, например, Аниции. Недаром, как указывает А. Момильяно, Кассиодор пытался связать свое происхождение с этой аристократической фамилией<sup>28</sup>. По преданию, дед Кассиодора начал свою карьеру с того, что вместе с папой Львом I и с сыном Аэция входил в состав посольства, направленного к Аттиле с просьбой пощадить Рим<sup>29</sup>. Однако в дальнейшем он не смог подняться выше должностей трибуна и нотариуса. Отец Кассиодора некоторое время занимал при Теодорихе пост префекта претория.

Ни в «*Variæ*», ни в других источниках не содержится никаких сведений о том, где конкретно учился Кассиодор. Скорее всего, он получил образование в Италии – в самом Риме или же, может быть, в столице королевства – Равенне. Как выходец из достаточно знатной и богатой семьи, Кассиодор должен был пройти полный курс обучения в лучших латинских школах, сначала грамматической, затем риторической. Кроме того, он мог в частном порядке, как это уже давно было принято в среде римской аристократии, обучаться у наемных греческих учителей<sup>30</sup>. Свидетельством искреннего преклонения Кассиодора перед греческой системой образования, культурой и литературой может служить его послание, адресованное Боэцию: «... нам известно, что искусства, которыми обычно занимаются

несведущие, ты испил в самом источнике наук. Ведь ты вошел в школы афинян, находясь далеко от них, и таким образом к хорам плащеносцев ты присоединил тогу, чтобы учение греков сделать наукой римской... Ты передал потомкам Ромула все лучшее, что даровали миру наследники Кекропса. Благодаря твоим переводам музыкант Пифагор и астроном Птолемей читаются на языке италийцев; арифметик Никомах и геометр Евклид воспринимаются на авзонийском наречии; теолог Платон и логик Аристотель рассуждают между собой на языке Квирина. Да и механика Архимеда ты вернул сицилийцам в латинском облики... Всех их ты сделал ясными посредством подходящих слов, понятными – посредством точной речи, так что, если бы они могли сравнить свои творения с твоими, то, возможно, предпочли бы твое»<sup>31</sup>. Об образованности Кассиодора можно в какой-то степени судить по тем авторам, которых он цитирует или использует в своих сочинениях: это философы Платон, Аристотель, Порфирий, Прокл, Плотин, Цицерон, Сенека; историки Геродот, Тит Ливий, Полибий, Корнелий Тацит, Аммиан Марцеллин, Аврелий Виктор; поэты Гомер, Софокл, Еврипид, Плавт, Теренций, Катулл, Вергилий, Овидий, Гораций, Проперций, Стаций, Лукан, Ювенал и многие другие. Оснащенный такой эрудицией, Кассиодор довольно рано приступил к самостоятельной литературной деятельности и вскоре приобрел признание и славу непревзойденного ритора и стилиста.

В 507 г. Кассиодор по обычаю того времени произнес панегирик в честь короля Теодориха. Изящество стиля и ораторские способности молодого человека были оценены Теодорихом, и Кассиодор был назначен на весьма почетную должность квестора дворца, в обязанности которого входило ведение всей королевской переписки, составление государственных бумаг и прочих официальных документов.

В научной литературе, посвященной истории Остготского королевства часто можно встретить утверждения, что именно Кассиодор был вдохновителем и организатором политического курса, проводимого Теодорихом. Ему отводится роль, по меньшей мере, главного идеолога этого режима, могущественнейшего чиновника, чуть ли не с двадцатилетнего возраста реально управляющего королевством, чье влияние на Теодориха и на его преемников было практически неограниченным<sup>32</sup>. Позволим себе высказать некоторые сомнения по поводу данной концепции.

О начале политической карьеры Кассиодора мы знаем очень немного. Известно, однако, что свою государственную службу

П.П. Шкаренков

он начал, по обычаю молодых людей из знатных фамилий, в канцелярии своего отца (*consiliarius*), в бытность того префектом претория. Кроме того, мы знаем предшественников Кассиодора по квестуре: с 501 по начало 506 года Фауст, и с 506 по начало 507 г. Евгений. В это время будущий министр находился еще при своем отце<sup>33</sup>.

На самом деле, только в последние годы жизни Теодориха и при его преемниках Кассиодор действительно занимал одно из ведущих мест в государстве, будучи одним из лидеров италоготской партии при дворе и в Риме. В эти годы он был *magister officiorum* (523 – 527) и префектом претория (533 – 537). Тот факт, что он стал квестором примерно в восемнадцать лет и находился на этом посту около пяти лет, объясняется не политическим влиянием самого Кассиодора, а высоким постом его отца, государственная карьера которого началась еще при Одоакре, когда ему удалось достичь высоких государственных должностей, главным образом благодаря тому, что представители знатнейших римских родов не проявляли особого желания сотрудничать с правительством Одоакра. Таким образом, отец Кассиодора смог стать *comes regum privatarum*, а затем *comes sacrarum largitionum*. Он же, по всей видимости, преподавал своему сыну и первые уроки политической гибкости, быстро изменив своему благодетелю и перейдя на сторону Теодориха вместе с провинцией Сицилия, наместником которой его тогда назначил Одоакр. Тем не менее, Теодорих, чей политический курс на сближение готов и римлян, на сохранение римского государственного управления и традиционной римской системы ценностей, а также меры, направленные на усиление позиций римской аристократии, были поддержаны большей частью римской знати, назначил своим первым префектом претория не отца Кассиодора, а патрикия Либерия, несмотря на то, что тот оставался до конца верен Одоакру. Незадолго до этого, Теодорих назначил *magister officiorum* Фауста (консул в 490 г.), родственника Либерия и Эннодия. Отец Кассиодора стал всего лишь наместником своих родных провинций Лукании и Бруттия (*corrector Lucaniae et Bruttiorum*). Только через десять лет этот бывший министр Одоакра, провинциал по рождению, так и не получивший консульского звания, которым старший сын Фауста был удостоен в 502 г., а младший в 506, смог вновь вернуться ко двору, став в 503 г. префектом претория. В то же время Фауст, который во время римской схизмы (498 – 506 годы) стоял во главе католической партии<sup>34</sup>, вернулся во

дворец в качестве квестора (503 – 506). Эта ситуация способствовала, как нам кажется, столкновению интересов и была причиной того, что родственник Эннодия был вынужден оставить свой пост в 506 г.<sup>35</sup>

Однако уже через год и сам префект претория оказался лишенным своего поста, получив, тем не менее, при выходе в отставку почетное звание патрикия и успев сделать своего сына квестором. Впрочем, квестуру Кассиодора можно рассматривать и как компенсацию за назначение Фауста префектом претория. Впрочем, новый префект столкнулся при дворе с трудностями, к которым, как нам кажется, имел прямое отношение сам молодой квестор<sup>36</sup>. Через двадцать лет экс-квестор Кассиодор опубликует в своих «*Variæ*» несколько писем, относящихся к этому периоду, в которых король сурово ругает Фауста за злоупотребления служебным положением и отправляет его в четырехмесячный принудительный отпуск<sup>37</sup>. Напротив, отец Кассиодора к этому времени был уже возвращен ко двору<sup>38</sup>.

Немного позднее, в 514 г. Кассиодор становится консулом, а затем наместником Лукании и Бруттия. Примерно в это же время умирает его отец, и в течение последующих десяти лет Кассиодор не занимает никаких официальных должностей. Об этом периоде его жизни нам известно очень немного. В 519 г. по случаю консулата Евтариха – мужа дочери Теодориха Амаласунты и предполагаемого наследника престола – Кассиодор пишет «Хронику», представляющую собой краткое переложение всемирной и римской истории. В этом перечне королей и консулов мы находим несколько исторических вставок, призванных подчеркнуть роль готов в римской истории. Консульство Евтариха рассматривается автором как начало нового блестящего и славного этапа истории Вечного города, который при этом неразрывно связан с героическим прошлым Рима. Мы можем только пожалеть об утрате «Истории готов» в двенадцати книгах, написанной Кассиодором между 522 и 533 годами по приказу короля Теодориха<sup>39</sup>. Это сочинение, бесспорно, имело пропагандистский характер. Его автор должен был прославить готов, продемонстрировав присущее им благородство и древность их истории, особенно акцентируя внимание на королевской династии Амалов. Таким образом, готы получили свою письменную историю, обладание которой до этого времени было исключительной привилегией греков и римлян. Составляя этот труд, Кассиодор пользовался недошедшими до нас сочинениями римских авторов о германцах. Образцом же для него служили сочинения

П.П. Шкаренков

Корнелия Тацита и Тита Ливия. Сокращенный и несколько переработанный вариант «Истории готов» Кассиодора дошел до нас в переложении готского историка Иордана, выполненном им в 551 г., но уже с другими политическими целями<sup>40</sup>.

В 523 году происходит новый взлет политической карьеры Кассиодора. При этом его литературная активность была принята во внимание Теодорихом и сыграла не последнюю роль при назначении на должность *magister officiorum*, на которой Кассиодор сменил обвиненного в заговоре и арестованного Боэция. Таким образом, Кассиодор вернулся в правительство только по прошествии десяти лет и при обстоятельствах, которые не могут не показаться подозрительными. В настоящей статье мы не будем подробно рассматривать трагические обстоятельства смещения и гибели Симмаха и Боэция, сейчас лишь заметим, что хотя до нас и не дошло никаких свидетельств о причастности Кассиодора к их падению, однако, принимая во внимания ловкость этого политика, можно не сомневаться, что он был в курсе обвинений Боэция и Симмаха.

После смерти Теодориха его наследница Амаласунта, желая заручиться поддержкой императора, вернула имущество детям казненных Симмаха и Боэция, а также сместила магистратов, причастных к их падению. Впрочем, Кассиодору удалось удержаться на своем посту еще год, возможно потому, что он смог дистанцироваться от таких ультра-готских деятелей как Киприан или Гонорат<sup>41</sup>. Однако через год королева поддалась давлению варварских лидеров и Кассиодору вместе с его новыми коллегами пришлось уступать свои места прежним про-готским министрам<sup>42</sup>. При этом префектом претория был назначен сын того самого Фауста, которому отец Кассиодора основательно завидовал. Тем не менее, новый префект, как и сам Кассиодор, принадлежал к умеренной, так называемой гото-италийской партии при дворе и в сенате<sup>43</sup>.

Через некоторое время политические обстоятельства изменились. Первым симптомом стало избрание папой Иоанна II, а заключительным аккордом – казнь Амаласунтой нескольких знатных готов – вождей ультра-готской партии при дворе. В свою очередь Кассиодор был вновь назначен на высший пост в государстве, уйти с которого он был вынужден шесть лет назад. В письме папы Иоанна II римскому сенату его имя стоит вторым, сразу за Авиеном – сыном патрикия Фауста и его предшественником, – который на правах старшего из консулов был принцепсом сената<sup>44</sup>, и перед старым Либерием, исполнявшим

должность префекта претория Галлии<sup>45</sup>. В это время в связи с последними событиями в Византии происходит постепенное слияние про-византийской и готско-италийской частей сената и римской аристократии в единую византийски ориентированную партию. Складывание этой группировки было ускорено и тем фактом, что в 533 – 534 годах византийский полководец Велисарий отвоевал у вандалов Северную Африку, восстановив там власть императора. С другой стороны, Амаласунта и ее двоюродный брат Теодат сами стремились заручиться поддержкой Юстиниана<sup>46</sup>. Однако через некоторое время Теодат сблизился с родственниками убитых Амаласунтой членов готской знати, казнил некоторых из ее приверженцев, а королеву заточил в тюрьму, где она вскоре умерла при загадочных обстоятельствах. Чтобы придать законный вид этому государственному перевороту и оправдать в глазах императора свой поступок, Теодат отправил в Константинополь патрикия Либерия и сенатора Опилия. При этом, Либерий разоблачил перед Юстинианом злодеяния Теодата и остался на Востоке, тогда как Опилий – один из тех, кто свидетельствовал против Боэция, – отрицал виновность короля и настаивал на правомерности его действий. Смерть Амаласунты дала Юстиниану повод для начала боевых действий. *Magister militum* Иллирика Мунд получил приказ войти в Далмацию, а Велисарий – отправиться в Сицилию. Последующие события ускорили окончательный распад готско-италийской партии в Риме. Некоторые из ее сторонников примкнули к готам, но большинство, среди которых естественно был и Кассиодор, решили полностью связать свое будущее с Византией. Теодат еще пытался решить дело миром. По его приказу Кассиодор от имени римского сената своим красноречивым пером славил короля и просил императора о мире. Но после свержения Теодата и избрания королем готов Витигиса стало ясно, что широкомасштабной войны избежать не удастся.

В эти годы Кассиодор совместно с римским папой Агапитом (535 – 536 годы) собирался открыть в Риме высшую школу теологии, первый христианский университет, по примеру уже существующих учебных заведений в Александрии, Эдессе, Антиохии и сирийской Низибии<sup>47</sup>. Для этого университета папа Агапит и Кассиодор основали специальную христианскую библиотеку<sup>48</sup>. Обстоятельства, однако, отнюдь не способствовали реализации намеченного плана. Папа Агапит, посланный королем в Константинополь, чтобы попытаться предотвратить начало войны, остался в столице империи и в Рим не вернулся. Примерно через

П.П. Шкаренков

полгода он умер<sup>49</sup>. Начавшаяся вскоре готто-византийская война помешала Кассиодору осуществить свой замысел.

По всей видимости, уже в это время Кассиодор отходит от государственной деятельности, и у него появляется время собрать и издать «*Variae*» – сборник актов и государственных писем, составленных им от имени короля и высших сановников королевства.

Примерно в это же время Кассиодор по просьбе друзей пишет небольшой трактат «О душе» («*De anima*»), представляющий собой смешение философии неоплатонизма и христианства. Основные идеи трактата навеяны сочинениями Блаженного Августина и «*De statu animae*» Клавдия Мамерга<sup>50</sup>. В этом произведении мы видим отзвуки глубоких личных переживаний и политического разочарования автора – одного из талантливейших и искренних приверженцев итало-готского дуализма. Кроме того, в своем трактате Кассиодор занимается и вопросами этимологии, столь популярными в средние века. Так, например, он считал, что *anima* («душа») происходит от греческого *αναΐμα* (то есть нечто, находящееся не в крови, в отличие от животных, у которых душа находится в крови), тогда как *animus* («дух») – от греческого *ανεμος* («ветер»).

Следующим произведением Кассиодора, написанным около 540 года, являются огромные по объему (две тысячи столбцов «Патрологии» Миня) «Комментарии к псалмам»<sup>51</sup>. Это произведение долгое время не пользовалось популярностью у исследователей. Внимание к нему привлек Е.Р. Курциус, подробно рассмотревший значение этого сочинения Кассиодора для дальнейшей средневековой культуры и литературы<sup>52</sup>. Основной задачей Кассиодора было стремление доказать, вслед за Иеронимом и Блаженным Августином, что светские науки не противоречат Откровению, а лишь развивают то, что уже заключено в Священном Писании<sup>53</sup>. Рассматривая соотношение Библии и светской литературы, Кассиодор приходит к выводу, что риторика и традиционные стилистические обороты берут свое начало из Библии, поэтому между «божественным красноречием» («*divina eloquentia*»), «божественным писанием» («*divina littera*») и стилистикой светских произведений нет противоречий<sup>54</sup>. Во многом эта теория заимствована Кассиодором из произведений восточных богословов (Афанасий, Клемент Александрийский, Иоанн Златоуст), но он первый перенес ее на Запад, благодаря чему удалось сохранить для средневековья многих языческих писателей.

Вторую половину 40-х – начало 50-х годов VI века Кассиодор, по всей видимости, проводит в Константинополе, где нашли убежище многие римские аристократы, вынужденные покинуть Италию в связи с террором, развязанным готами против римской знати.

После окончательного падения Остготского королевства в 555 году Кассиодор возвращается в Италию и основывает в своем поместье в Брутии монашеское общежитие, названное им «Виварий» (по большому количеству садков с живой рыбой), которому суждено было стать одним из важнейших центров распространения знаний, культуры и образованности в раннее средневековье<sup>55</sup>. В области устройства монастырской жизни Кассиодор явился предшественником Бенедикта Нурсийского. Первой обязанностью монахов он считал не физический труд, а заботу о своем умственном и духовном развитии. В целях просвещения своих монахов Кассиодор пишет «Наставления в науках божественных и светских» («*Institutiones divinarum et saecularum litterarum*»)<sup>56</sup>, в которых настаивает, что для правильного понимания Библии необходимо изучение светской литературы. Автор полагает, что принципиального различия между науками божественными и науками светскими нет, и это одно из центральных его положений, которому подчинена и двучастная композиция работы. В первой части, озаглавленной «Наставления в божественной литературе», Кассиодор дает комментарий книг Библии, излагает историю и решения основных церковных соборов, поясняет разночтения в переводах Библии, приводит варианты толкований некоторых отцов церкви. Несколько глав посвящены разбору воззрений крупнейших христианских богословов Илария из Пуатье, Амвросия Медиоланского, Киприана, Иеронима, Блаженного Августина, Евгиппия и Дионисия Экзигия. Далее автор сообщает ряд сведений, относящихся к медицине, астрономии, агрономии, орфографии и др. Эти главы служат переходом ко второй части «*Institutiones*», называемой «О свободных искусствах и дисциплинах», в которой в основном разрабатываются вопросы грамматики и риторики. Именно к ним относится фраза из введения к «*Institutiones*»: «То, что имеет свое начало в Священном Писании, мы будем стараться рассмотреть при помощи знания»<sup>57</sup>. Следуя традиции, заложенной Боэцием<sup>58</sup>, Кассиодор предлагает своим читателям довольно краткое и компактное изложение семи свободных искусств. Благодаря своей ясности и доступности это произведение надолго станет одним из основных учебников в средневековой школе.

П.П. Шкаренков

Возможно, что в эти годы Кассиодор вместе с другими переводчиками осуществил перевод на латинский язык «Иудейских древностей» Иосифа Флавия, которого он называет в «*Institutiones*» «почти что вторым Титом Ливием»<sup>59</sup>. Перевод Иосифа Флавия был широко распространен в средние века, до нас дошло несколько десятков его списков, но имя Кассиодора среди переводчиков не обнаружено. Кассиодором была также написана и «История в трех частях» («*Historia tripartita*»), составленную как компиляция церковной истории по греческим источникам (сочинения Сократа Схоластика, Созомена и Феодорита).

В Виварии Кассиодор особенно поощрял работу переписчиков (по его терминологии «антиквариев»), говоря, что своим трудом они «борются тростником и чернилами против коварных козней дьявола и наносят ему столько ран, сколько слов Господних они переписывают». Для нужд монахов-переписчиков Кассиодор пишет небольшой трактат-пособие «О правописании». Нет сомнений в компилятивном характере этого произведения – Кассиодор собрал в нем многочисленные рекомендации и правила, порой противоречащие друг другу, разных латинских грамматиков, от Луция Аннея Корнута (I в.н.э.) до своего современника Присциана. Трактатом Кассиодора «О правописании» широко пользовался Исидор Севильский.

Последнее произведение Кассиодора, написанное им уже в самом конце жизни, – это небольшая работа о христианском календаре «*Computus*», в котором впервые на Западе автор применяет новую, предложенную Дионисием, систему летоисчисления *Anno Domini*.

Своими сочинениями Кассиодор выполнял одну из важнейших культурных задач своей эпохи – под его пером достижения античной литературы, философии, науки становились строительным материалом для нового типа культуры, нового типа организации духовной жизни. Будучи «последним римлянином», он одновременно становится и одним из учителей нарождающейся эпохи. Сочинения Кассиодора читали и переписывали на протяжении всего средневековья. Материалы из «*Institutiones*» и «О правописании» использовал при написании своих «Этимологий» Исидор Севильский. Изучение сочинений Кассиодора входило в обязательный образовательный минимум как в раннем, так и в позднем средневековье. О Кассиодоре с почтением отзывались Павел Диакон и Беда Достопочтенный, о нем упоминают Алкуин и Рабан Мавр, Альберт Великий и Афанасий Библиотекарь. Свой трактат «*Defensor pacis*» Мар-

силлий Падуанский начинает с цитаты из «*Variarum*» Кассиодора, содержащей восхваление мира.

Сочинения Кассиодора не были забыты и в эпоху Возрождения, став своеобразным мостом между наследием античности и новой европейской культурой. Кассиодора ценили не только как оригинального философа или теолога, но и как блестящего стилиста и теоретика стиля<sup>60</sup>. Среди его почитателей значатся такие имена, как Эразм Роттердамский, Томас Мор, Иоганн Кохлей. Эразм Роттердамский писал о Кассиодоре: «Я без колебаний отношу Кассиодора, человека, достигшего столь многого и столь обласканного фортуной, к числу баловней счастья и людей выдающихся; в постижении наук, как божественных, так и мирских, я даже не помышляю приблизиться к нему».

Творчество Флавия Магна Аврелия Кассиодора Сенатора – не только страница истории поздней римской истории и литературы. Его сочинения это также ценнейший источник для изучения как истории Рима, так и Италии в целом, на заключительном этапе развития античной цивилизации. Это сочетание обладает особенной привлекательностью, так как сам Кассиодор объединяет в себе и писателя, и ратора, и политического деятеля, и историка, и просветителя, и теолога. Не являясь крупным оригинальным философом и богословом, Кассиодор, тем не менее, заложил основы для формирования нового стиля мышления и организации культурной жизни, стоя у истоков формирования средневековой цивилизации.

#### Примечания

---

<sup>1</sup> Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. 2-е изд. Л., 1977. С. 6–33. Говоря о философско-методологических основаниях такого подхода, можно провести параллель между идеями семиотики культуры и философией символических форм Эрнста Кассирера, согласно которой язык, миф, историческая и научная мысль, искусство и литература создают, а не отражают то, что называется «реальным миром». Сходные положения мы находим и в философской герменевтике, постулирующей единство подходов к культуре и поведению как к тексту (*Гадамер Г.- Г. Истина и метод.* М., 1988). Идеи о связи между структурой знания и структурой власти стали одним из источников эпистемологии Мишеля Фуко, который в 1960–1980-е годы ввел в научный оборот понятия и методы, вдохновившие многочисленные исследования, рассматривающие аспекты человеческого опыта и частной жизни как элементы культуры.

П.П. Шкаренков

- <sup>2</sup> *Лотман Ю.М.* Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // *Лотман Ю.М. Избранные статьи*: В 3 т. Т. 3. Таллин, 1992. С. 298.
- <sup>3</sup> *Brown P.* The Making of Late Antiquity. Cambridge (Mass.); London, 1978. P. 38; *Brown P.* Power and Persuasion in Late Antiquity: Towards a Christian Empire. Madison (Wisconsin), 1992. P. 30.
- <sup>4</sup> *Княбе Г.С.* Русская античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. М., 1999. С. 115–116.
- <sup>5</sup> *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Искусство, 1975. С. 93.
- <sup>6</sup> Там же. С. 93.
- <sup>7</sup> *Уколова В.И.* «Последний римлянин» Боэций. М.: Наука, 1987. С. 19.
- <sup>8</sup> *Jordanis* De origine actibusque Getarum, Praefatio, 2.
- <sup>9</sup> De gestis Langobardorum I, 25: «... Этот Кассиодор был сначала консулом, затем сенатором и, наконец, монахом» («... hic primitus consul deinde senator, ad postremum vero monachus extitit»).
- <sup>10</sup> Esra, XI, 1.
- <sup>11</sup> De diversa et multiplici Animae Ratione, 2.
- <sup>12</sup> De scriptoribus ecclesiasticis.
- <sup>13</sup> *Robertus de Monte* Inter opera Guiberti.
- <sup>14</sup> *Cassiod.*, Var. XI, 1: «Senatui urbis Romae Senator ppo...».
- <sup>15</sup> *Cassiod.*, Var. XI, 2: «Iohanni, papae Senator ppo...».
- <sup>16</sup> *Letronn A.* Memoire sur l'utilite qu'on peut retiner de l'etude des noms propres grecs pour l'histoire et l'archeologie // Memoires de l'Academie des inscriptions et belles-lettres. XIX. I. 1851. P. 1 – 59.
- <sup>17</sup> PL. T. 69. Col. 440b.
- <sup>18</sup> MGH. AA. T. XII. B., 1894. P. XIX; *Mommsen Th.* Ostgotische Studien. B., 1910. Bd. I. S. 275.
- <sup>19</sup> *Dahn F.* Die Könige der Germanen. Bd. III. S. 119.
- <sup>20</sup> *Cassiod.*, Var. IX, 24, 3: «a primaevus».
- <sup>21</sup> *Stein E.* Histoire du Bas-Empire. T. II: De la disparition de l'Empire l'Occident a la mort de Justinien (476 – 565). Paris; Bruxelles; Amsterdam, 1949. P. 240.
- <sup>22</sup> *O'Donnell J.J.* Cassiodorus. Berkeley; Los-Angeles; L., 1979. P. XV.
- <sup>23</sup> *Thörbecke A.* Cassiodorus Senator. Ein Beitrag zur Geschichte der Völkerwanderung. Heidelberg, 1867. S. 26.
- <sup>24</sup> *Уколова В.И.* Античное наследие и культура раннего средневековья (конец V – середина VII веков). М., 1989. С. 80.
- <sup>25</sup> De orthographia. Praefatio.
- <sup>26</sup> *Usener H.* Anecdoton Holderi: Ein Beitrag zur Geschichte Roms in ostgotischer Zeit. Leipzig; Bonn, 1877.
- <sup>27</sup> *Cassiod.*, Var. I, 49.
- <sup>28</sup> *Momigliano A.* Gli Anicii del VI secolo d.c. // Secondo contributo alla storia degli studi classici. Rome, 1964. P. 231 – 253.
- <sup>29</sup> *O'Donnell J.J.* Op. cit. P. 31.

- <sup>30</sup> Courcelle P. Les lettres grecques en Occident de Macrobe a Cassiodore. 2<sup>e</sup> éd. P., 1948. P. 313 – 348.
- <sup>31</sup> Cassiod., Var. I, 45.
- <sup>32</sup> Эта концепция была наиболее подробно сформулирована Ф. Шнайдером (*Schneider F. Rom und Romgedanke im Mittelalter. München, 1926*), который, полемизируя с Т. Моммзенем и основываясь на собственном исследовании «*Variarum*», приходит к выводу, что именно Кассиодор на протяжении тридцати лет был правителем Остготского королевства, «серым кардиналом», определявшим политику мало вникавших в государственные дела остготских владык, в том числе и Теодориха. Этой точки зрения поддерживались А. Гауденци (*Gaudenzi A. L'Opera di Cassiodoro a Ravenna // Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna. Serie 3. T. III. 1885. P. 235–334; T. IV. 1886. P. 426 – 463*), Дж. Пунци (*Punzi G.A. L'Italia del VI secolo nelle Variarum di Cassiodoro. Aquila, 1927*) и А. Хеерклотц (*Heerklotz A.Th. Die Variarum von Cassiodorus Senator als Kulturgeschichtliche Quelle. Heidelberg, 1926*). Более осторожно этот взгляд сформулирован у Дж. О'Доннелла. Исследователь не останавливается подробно на рассмотрении данного вопроса, но отмечает, ссылаясь при этом как на Т. Моммзена и Л. Шмидта – противников вышеуказанной концепции, – так и на А. Гауденци и А. Хеерклотца, что с момента назначения на должность квестора Кассиодор стал одним из самых влиятельных государственных деятелей Остготского королевства (*O'Donnell J.J. Op. cit. P. 63–64*).
- <sup>33</sup> Sundwall J. Abhandlungen zur Geschichte des ausgehenden Römertums. Helsingfors, 1919. S. 30 – 44. При этом автор, по нашему мнению, ошибается в датировке письма Теодориха к Хлодвигу по поводу алеманов (*Cassiod., Var. II, 41*), считая, что оно написано «самое раннее в конце 507 г.», тогда как это послание предшествует письмам (*Cassiod., Var. III, 1 – 4*), которые преследовали своей целью помешать франко-вестготской войне, разразившейся в 507 г.
- <sup>34</sup> Duchesne L. L'Eglise au VI<sup>e</sup> siècle. Paris, 1925. P. 109 – 155.
- <sup>35</sup> Sundwall J. Op. cit. S. 213 – 216.
- <sup>36</sup> Ibid. S. 229 – 234.
- <sup>37</sup> Cassiod., Var. II, 30; III, 20 – 21.
- <sup>38</sup> Cassiod., Var. III, 28.
- <sup>39</sup> MGH. AA. T. XII. B., 1894. P. IX.
- <sup>40</sup> Скржинская Е.Ч. Иордан и его «*Getica*» // Иордан. О происхождении и деяниях гетов. *Getica*. СПб., 1997. С. 9 – 58.
- <sup>41</sup> Sundwall J. Op. cit. S. 238 – 242.
- <sup>42</sup> Ibid. S. 250. J. Sundwall очень подробно рассмотрел все колебания политики во время правления Амаласунты. В 530 г. гот был даже избран папой, несмотря на сопротивление сената.
- <sup>43</sup> По всей видимости, ультра-готская партия не имела в своем составе сколько-нибудь значительной фигуры, чтобы сделать своего ставленника префектом претория или префектом Рима.

П.П. Шкаренков

- <sup>44</sup> Он получил звание консула в 502 г. Через десять лет мы увидим во главе сената Цетега, консула 504 г.
- <sup>45</sup> *Sundwall J.* Op. cit. S. 261 – 262.
- <sup>46</sup> *Ibid.* S. 277.
- <sup>47</sup> *Cassiod.*, Inst. // PL. T. 70. Col. 1105d – 1106d: «Я пытался вместе с блаженнейшим папой Агапитом, собрав и оплатив расходы преподавателей, основать в Риме христианскую школу, подобную той, что долгое время существовала в Александрии, а теперь устроена в сирийском городе Низибии, в которой и душа бы могла устремиться к вечному спасению, и язык обрел бы безукоризненное и благонравнейшее красноречие».
- <sup>48</sup> Эта библиотека ad clavum Scauri существовала еще во времена Григория Великого. Bibliotheca Romae, о которой Кассиодор сообщает, что она была разграблена во время взятия города в 546 г. (*Cassiod.*, Inst. // PL. LXX. Col. 1212), являлась скорее всего публичной библиотекой и не была основана Кассиодором и папой Агапитом. *Cameron A.* The End of the Ancient Universities // Cahiers d'histoire mondiale. 1967. № 10. P. 653 – 673.
- <sup>49</sup> *Hartmann L.M.* Geschichte Italiens im Mittelalter. I: Das italienische Konigreich. Gotha, 1897. S. 258 – 259.
- <sup>50</sup> *Halporn J.W.* The Manuscripts of Cassiodorus' «De anima» // Traditio. 1951. № 15. P. 385–387; *Fortin E.L.* Christianisme et culture philosophique au cinquième siècle: la querelle de l'âme humaine en Occident. Paris, 1970; *Croceo A.* Il liber «De anima» di Cassiodoro // Sapienza. – 1972. № 25. P. 133 – 168.
- <sup>51</sup> *Cassiodori M. A.* Senatoris Expositio in Psalterium // PL. T. 70.
- <sup>52</sup> *Curtius E.R.* La littérature européenne et le Moyen Age Latin. Paris, 1956.
- <sup>53</sup> *Schlieben R.* Christliche Theologie und Philologie in der Spätantike: Die schulwissenschaftlichen Methoden der Psalmenexegese Cassiodors. Berlin, 1974; *Ceresa Gastaldo A.* Contenuto e metodo dell' Expositio psalmodum di Cassiodoro // Vetera Christianorum. 1968. № 5. P. 61 – 71.
- <sup>54</sup> *Courtès J.M.* Figures et tropes dans le Psautier de Cassiodore // Revue des études latines. 1964. T. 42. P. 361 – 375; *Hahner U.* Cassiodors Psalmenkommentar: Sprachliche Untersuchungen // Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance Forschung. Bd. 13. München, 1973.
- <sup>55</sup> О «Виварии» существует огромная литература: *Добиаш-Рождественская О.А.* Мастерские письма западного Средневековья и их сокровища // Труды комиссии по истории знаний. Вып. 10; *Уколова В.И.* Указ. соч. С. 115 – 144; *Она же.* Кассиодор и средневековая культура // Взаимосвязь социальных отношений и идеологии в средневековой Европе. М.: ИВИ АН СССР, 1983. С. 66 – 95; *Courcelle P.* Nouvelles recherches sur le monastère de Cassiodore // Actes du V<sup>e</sup> congrès international d'archéologie chrétienne. Rom, 1957. P. 511 – 528; *Klauser Th.* Vivarium // Robert Boehringer: Eine Freundesgabe. Tübingen, 1957. P. 337 – 344; *Weissengruber F.* Cassiodors Stellung innerhalb der monasterischen Pro-

fanbildung des Abendlandes // Wiener Studien. 1967. H. 80. S. 202 – 250; *Hubrecht A.V.M.* Cassiodorus Senator en het Monasterium Vivariense // *Hermeneus*. 1959. V. 30. S. 130 – 133; *Houghton G.L.* Cassiodorus and Manuscript Illumination at Vivarium. N. – Y., 1975.

<sup>56</sup> *Уколова В.И.* Культура Остготской Италии // СВ. 1983. Вып. 46. С. 12 – 16; *Майоров Г.Г.* Формирование средневековой философии. Латинская патристика. М., 1979. С. 353– 356; *Jones L.W.* Cassiodorus Senator. An Introduction to Divine and Human Readings. N. – Y., 1946; *Paschali G.J.* Untersuchungen zu Cassiodors Institutiones. Marburg, 1947; *Bardy G.* Les origines des écoles monastiques en Occident // *Sacris Erudiri*. 1953. № 5. P. 86 – 104.

<sup>57</sup> *Cassiod.*, Inst., Praefatio // PL. T. 70. Col. 1107a.

<sup>58</sup> *Уколова В.И.* «Последний римлянин» Боэций. М., 1987. С. 44 – 58; *Она же.* Боэций и формирование системы квадривиума // Сборник научных работ аспирантов исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. М., 1970. С. 243 – 266.

<sup>59</sup> *Cassiod.*, Inst. I, 12: «pene secundus Livius» // PL. T. 70. Col. 1133.

<sup>60</sup> И. Кохлей писал Томасу Мору: «Я нашел в библиотеке Святого Стефана “Хронику” Кассиодора, книгу небольшую, однако отмеченную римским благородством и достойную внимания всех просвещенных людей» // PL. T. 69. Col. 498d – 499a.



Е.А. Аникина

## ПРИЕМЫ ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ РИТОРИКИ И «ВАРЬЕТА» В АНГЛИЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ КОНЦА XVI ВЕКА

Настоящая статья посвящена проблеме понимания текста произведений словесно-художественного творчества эпохи Возрождения. Работы известных философов-гуманистов эпохи Возрождения, а также современных исследователей их творчества навели автора данной статьи на мысль о возможности рассмотрения многочисленных приемов гуманистической риторики в качестве социально-исторически обусловленных языковых элементов эстетико-мировоззренческой категории «варьета» в английской драматургии конца XVI века.

*Ключевые слова:* филологическое чтение, словесно-художественное творчество эпохи английского Возрождения, гуманистическая риторика, эстетико-мировоззренческая категория «варьета».

В данной статье предпринимается попытка рассмотреть приемы гуманистической риторики в качестве социально-исторически обусловленных элементов языка английской драматургии конца XVI века. В ходе предшествовавших исследований был сделан важный вывод о том, что вертикальным контекстом может обладать каждая значимая единица языка<sup>1</sup>. Это значит, что не только цитаты, литературные аллюзии, реалии и идиоматика<sup>2</sup>, как это принято было считать, могут выступать признаками вертикального контекста, но и любое слово или словосочетание может указывать на внетекстовые знания или сведения филологического и нефилологического характера (экономические, географические, исторические, социальные, идеологические, культурные, этнические и др.), которые раскрывают перед читателем картину внешнего мира, определенного среза действительности во всем многообразии ее проявлений<sup>3</sup>.

Как известно, литература эпохи Возрождения представляет огромную сложность для восприятия современного читателя. Это обусловлено целым рядом изменений, происшедших за

последние IV–V веков в английском языке, обществе, истории и культуре. Эти перемены, прежде всего, коснулись человеческого сознания или, как принято сейчас говорить, национального менталитета и отразились в языковых особенностях литературы рассматриваемой эпохи<sup>4</sup>. Яркая образность языка У. Шекспира и его современников усиливается благодаря богатству и разнообразию имплицитно представленной в тексте информации о философских течениях, культурных ценностях, политической ситуации, взаимоотношениях людей и природы, а также личности и общества. Большая часть этих социально-исторических и культурных знаний, которыми предположительно обладали образованные представители рассматриваемой эпохи, оказалась за пределами понимания современных читателей.

Филологическое чтение и изучение вертикального контекста произведений эпохи Ренессанса позволяют нам сделать вывод о том, что большую часть знаний или сведений социально-исторических и культурного характера, о которых нам сигнализируют признаки вертикального контекста литературы конца XVI – начала XVII вв., можно объединить и в дальнейшем рассматривать в рамках эстетико-мировоззренческой категории «варьета» как одной из познавательных форм мышления человека, позволяющей обобщить его опыт и осуществить его классификацию<sup>5</sup> в речи и языке. По мнению отечественного философа Л.М. Баткина категория «варьета», впервые упомянутая в известном трактате Леона Батиста Альберти «О Живописи», стала ключевым понятием искусства эпохи Возрождения, воплотившим в себе дух многовекового синтеза (см. гл. 1 с.20). «Варьета» как философская категория (от греч. *katēgoria*) обозначает общее понятие, отражающее наиболее существенные свойства и отношения предметов, явлений объективного мира<sup>6</sup> эпохи Возрождения, включая производственные отношения, государство, культуру и т.п.

В качестве категории социально-исторического вертикального контекста художественной литературы эпохи Возрождения «варьета» представляет собой совокупность ряда однородных элементов, т.е. знаний или сведений филологического, социального, историко-культурного, морально-этического, эстетического и др. характера, объединенных общим значением обилия и разнообразия. Эти знания составляют часть историко-филологической информации, объективно заложенной в тексте литературно-художественных произведений Ренессанса. Данная «информация» непосредственно в тексте произведений не рас-

Е.А. Аникина

крывается, однако о ней нам сигнализируют многочисленные и разнообразные признаки вертикального контекста – языковые средства выражения.

О характерном для гуманистов этой эпохи трагическом мировосприятии, обусловленном противоречиями, в которые вступало новое гуманистическое мировоззрение не только с уходящим средневековьем, но и с наступающей эпохой классицизма, пишет отечественный исследователь творчества К. Марло, А.Т. Парфенов: свобода человеческой личности, так горячо отстаиваемая гуманистами, исторически осуществлялась как торжество насилия и жестокости абсолютизма, вела к возникновению ограниченного, циничного и лицемерного деятеля, порождала атмосферу рабства и деспотизма, в которой угасала ренессансная вольность<sup>7</sup>.

Обращением к гуманистической риторике в письменных текстах художественных произведений служит новый характер поэтической речи, сочетающий особенности богослужбной, судебной и политической речи<sup>8</sup>. Отражая особенности ренессансного мышления, многие приемы гуманистической риторики в определенных контекстах служат для привлечения внимания к объективно заложенной в тексте произведения социально-исторической информации, выступая в качестве признаков выделенной нами категории «варьета» социально-исторического вертикального контекста литературы эпохи Возрождения.

Одним из ярких представителей народно-гуманистического направления в английской литературе был К. Марло. Характерные особенности ренессансной гуманистической риторики можно обнаружить в его трагедии «Тамерлан Великий». В следующем отрывке К. Марло также как и Бэкон<sup>9</sup> считает, что «стремление» заложено в основе мира и человеческой природы. Защищая право каждого человека неограниченно стремиться к власти, Тамерлан великий ссылается на космогонию, физиологию, законы души, которая

...can comprehend  
The wonderous architecture of the world,  
And **measure every wandering planet course,**  
Still **climbing after knowledge infinite,**  
And always moving as the restless spheres.  
(Т.1. II,7)

Превращенные в *гиперболу* метафорические словосочетания

представляют собой контекстуальные антонимы «measure every wandering planet course» и «climbing after knowledge infinite» порождают парадоксальную мысль о возможности познания бесконечного разнообразия мира.

Существенное влияние на формирование художественного мастерства К. Марло оказало изучение античного искусства в Кембриджском университете. Характерной особенностью стиля речи персонажей его произведений является использование риторических фигур. Так, реплика перса Теридама в трагедии «Тамерлан Великий» служит примером использования мифологизма, осложненного литотой, для выражения восхищения пафосом речи скифского завоевателя:

Not Hermes, prolocutor to the gods,  
Could use persuasions more pathetical.  
(Т.І. І,2)

Эмоции перса вызваны не только содержанием, но и формой речи Тамерлана – образчиком риторической техники, почерпнутой автором из университетских учебников, из Цицерона и Эразма. Речь Тамерлана, созданная в жанре «увещевания», согласно правилам, включает в себя похвалу Теридаму, уверение в грядущих победах и славе, обещание награды и традиционное перечисление примеров из мифологии, соответствующих данному случаю.

В приводимой ниже реплике брата персидского короля Косро используется ряд *мифологизмов*: Cynthia, Saturne, Jove, Mercurie, и риторическая фигура возвращения к теме изложения после долгой вставки – *эпанодос*, который задает тему повествования в 1-й строке, чтобы затем вернуть героя к основной мысли его монолога – описанию настоящего плачевного положения Персии – в 7 и 11-й строках отрывка, осложненных приемом *анафоры* – повторение слова «now» в начале упомянутых строк:

### Cosroe

Unhappie Persea, that in former age  
Hast bene the seat of mightie Conquerors,  
That in their prowess and their pollicies,  
Have triumpht over Affrike, and the bounds  
Of Europe wher the Sun dares scarce appeare,  
For freezing meteors and conjealed colde:

Е.А. Аникина

**Now to be rulde and governed by a man,**  
At whose byrth-day Cynthia with Saturne joinde,  
And Jove, the Sun, and Mercurie denied  
To shed their influence in his fickle braine,  
**Now Turkes and Tartars shake their swords at thee.**

Meaning to mangle all thy Provinces.

(T. I. I,1)

Характерной особенностью гуманистической риторики в следующем монологе Мисета является использование риторической фигуры речи *амплификации 2*, выражающейся в соположении и накоплении синонимов, представляющих собой цепочку возвышенных фраз и выражений в адрес лорда Теридама, которые усиливают значение этой личности в судьбе Персии:

Mycetes

Then heare thy charge, **valiant Theridamas,**  
**The chiefest Captaine of Mycetes hoste,**  
**The hope of Persea, and the verie legges**  
**Whereon our state doth leane,** as on a staffe,  
That holds us up, and foiles our neighbour foes.

(T. I. I,1)

В 1590-х годах, опираясь на достижения национальной литературы и творчески усваивая опыт Возрождения в других странах Европы, Э. Спенсер создает поэму «Пастушеский календарь». Поэта занимают разнообразные вопросы, связанные как с попыткой разобраться во взаимоотношениях человека и мира, человека и природы, решить проблему определения человеческого бытия, изначального предназначения поэта, его особой роли в жизни общества, и, наконец, рассмотреть любовь как противоречие духовного и физического начала в человеке.

Поэма «Пастушеский календарь» повествует о несчастной любви Колина Клаута, увлеченного красотой неверной Розалинды. Любовная драма Колина, переданная в традиционной для Ренессанса форме пасторали, «развертывается на фоне сельской природы, передающей разные оттенки чувств и настроения героя». Примеры актуализации мировоззренческого параметра человек-природа можно обнаружить в октябрьской эклоге, посвященной злободневному вопросу материальной неустроенности поэта в современном Спенсеру обществе. При-

мерами избыточного синтаксиса нижеприводимого отрывка служит использование риторической фигуры *увеличительной амплификации 1*, придающей убедительность доводам Кадди, решившему отказаться от поэзии, поскольку она не вознаграждается по заслугам:

... I have pyped erst so long with payne,  
That all mine Oten reades bene rent and wore,  
And my poore Muse hath spenther spared store,  
Yet little good hath got; and much lease gayne.  
Such pleasaunce makes the Grashoper so poore,  
All ligge so layd, when Winter doth her straine.  
(X. 7-12)

В свою очередь, отстаивая высокое предназначение поэта, Пирс замечает, что награда поэзии состоит в славе и чувстве всемогущества, которые поэту дарит его искусство<sup>10</sup>. В следующих строчках звучит ода поэзии, силе поэтического слова, которое подобно волшебной музыке может побеждать смерть и, приручив Цербера – верного стража Плутона – повелителя царства мертвых, воскресить возлюбленную пастуха:

All as the shepheard that did fetch his dame  
From Plutoes buleful bowre withouten leave,  
His misicks might the hellish hound did tame.  
(X. 28-30)

В речи Пирса можно обнаружить мифологизм «Plutoes» и *эпанодос*, содержание которого развивается во 2-й и 3-ей строках и отражает общий взгляд на искусство – великую божественную силу, характерный для художников эпохи Возрождения.

В данной статье была сделана попытка провести анализ социально-исторически обусловленных лингвостилистических особенностей английской драматургии конца XVI-го века, на развитие которой огромное влияние оказывало распространение нового гуманистического мировоззрения в Европе. Поэтов-гуманистов занимают разнообразные вопросы, связанные с попыткой разобраться во взаимоотношениях человека и мира, человека и природы, решить проблему определения человеческого бытия, изначального предназначения художника, его особой роли в жизни общества, а также размышления на тему противоречия духовного и физического начала в человеке.

Е.А. Аникина

Анализ использования приемов гуманистической риторики в произведениях таких выдающихся драматургов Ренессанса и современников У. Шекспира, как К. Марло и Э. Спенсера свидетельствует о том, что эти языковые средства отражают особенности ренессансного мышления и часто выступают в качестве признаков категории «варьета» социально-исторического вертикального контекста литературы эпохи Возрождения. Выделенные мировоззренческие параметры позволяют классифицировать объективно заложенную в тексте произведения историко-филологическую «информацию», на наличие которой в тексте произведения указывают следующие лексико-стилистические приемы: гиперболы, мифологизм, оксюморон, подобие, литота.

«Варьета» как категория социально-исторического вертикального контекста эпохи Возрождения также находит свое отражение в синтаксисе произведения в форме приемов, строящихся на бесконечных перечислениях, соположении и накоплении синонимов. К приемам гуманистической риторики можно отнести употребление грамматически избыточных сложносочиненных и сложноподчиненных предложений, осложненных такими фигурами речи, как эпанодос, полисиндетон, многосоюзие, амплификация увеличительная 1, амплификация 2, апострофа, риторический вопрос, антитеза.

#### Примечания

---

<sup>1</sup> *Гюббенет И.В.* Вертикальный контекст: Особенности его структуры и восприятия // *Folia Anglistica*. 1997. № 2. С. 50.

<sup>2</sup> *Болдырева Л.В.* Социально-исторический вертикальный контекст и проблема понимания литературно-художественного текста (на материале произведений английских писателей): дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук, М., 1991. С. 4.

<sup>3</sup> Там же. С. 12.

<sup>4</sup> «Семантическое строение текста включает в себе не только «продукты историко-культурного развития», но и «проявление универсальных, постоянно действующих особенностей человеческого сознания». См.: *Смирнова И.П.* «Мир-фольклор-литература». Л., 1978. С. 195.

<sup>5</sup> *Кубрякова Е.С.* Краткий словарь когнитивных терминов. М., 1996. С. 45.

<sup>6</sup> Объективная реальность – весь материальный мир в целом, во всех его формах и проявлениях. См.: *Философский словарь*. М., Политиздат, 1980. С. 259.

Приемы гуманистической риторики...

<sup>7</sup> *Парфенов А.Т.* Трагедии Кристофера Марло. М., 1964. С. 5.

<sup>8</sup> *Аникст А.* Шекспировские чтения // Шекспир и художественные направления его времени. М., 1986. С. 45; *Каверин Б.И.* Ораторское искусство. М., 2004. С. 59–61.

<sup>9</sup> К. Маркс отметил, что для Бэкона «первым и самым важным из прирожденных свойств материи является движение, – не только как механическое и математическое движение, но еще больше как стремление, жизненный дух, напряжение...» (*Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. Т. 2. С. 142).

<sup>10</sup> *Пьянова Н.М.* Творчество Э. Спенсера. М., 1979. С. 43.

В.И. Докучаева

## ДИСКУРСНАЯ ФОРМАЦИЯ «КОРИЧНЫХ ЛАВОК» БРУНО ШУЛЬЦА

Субъект повествования от первого лица не всегда является субъектом уединенного сознания, направленного внутрь себя, как это может показаться при рассмотрении лишь референтной стороны художественных текстов с таким типом повествования. Уделяя внимание всем трем коммуникативным граням текста – креативной, референтной и рецептивной, мы добиваемся полного целостного анализа, выявляющего позиции автора, героя и читателя и позволяющего нам понять «дух» произведения. Исследуя таким образом «Коричные лавки» Бруно Шульца, мы приходим к выводу, что внимание рассказчика сфокусировано на субъекте эгоистического сознания и картине мира, которую он представляет, однако кругозор нарратора значительно шире (что и позволяет ему объективно описывать носителя «я»-сознания, не давая однозначной оценки), а сам он существует в иной системе ценностей – в такой, где особую роль играет диалог с «другим», не совпадающим с рассказчиком, но и не делимым от него.

*Ключевые слова:* повествование от первого лица, дискурсивная формация, компетенции текста, типы сознания, картина мира.

Школьный учитель рисования Бруно Шульц написал всего два художественных произведения за свою, впрочем, недолгую жизнь: повести «Коричные лавки» и «Санатория под Клепсидрой». И именно они поставили его имя в один ряд с Игнацием Виткевичем и Витольдом Гомбровичем, самыми яркими художниками самого яркого периода в польской литературе – межвоенного двадцатилетия (1918–1939 гг.).

Анализируя «Коричные лавки» Шульца, исследователи неизменно отмечают две важнейшие, по их мнению, черты текста: его мифологичность и индивидуалистическую природу творимого мифа<sup>1</sup>. Некоторые видят в этом проявление болезненного эгоцентризма<sup>2</sup>, некоторые – обращение к истокам, попытку раствориться во вселенной<sup>3</sup>. Что же на самом деле означает «личная мифология»<sup>4</sup> текстов Шульца? Обязательно ли она

свидетельствует о роевом типе сознания повествователя, существующего в прецедентной картине мира, где значимо лишь то, что повторяется? Или же является основным признаком картины мира, центр которой – сам повествователь, творящий мир-миф по своему вкусу? Для того, чтобы это выяснить, нам необходимо подробно рассмотреть коммуникативное поведение субъекта повествования: проанализировать, как, что и в каких обстоятельствах он говорит. Однако без анализа позиций автора и читателя картина не будет объективной: рассматривая лишь референтную компетенцию текста мы рискуем «завязнуть» в эгоистическом сознании. Достроив же «коммуникативный треугольник», выявив соотношения между тремя его углами (автор-герой-читатель), мы сможем определить «речевой жанр» текста, его *дискурсную формацию*.

Повествование от первого лица – особый случай субъектной организации текста в связи с тем специфическим взглядом, который представляет нам «я»-повествователь – носитель определенного типа сознания, ориентирующийся на определенную систему ценностей. Ситуация может осложняться особыми психологическими характеристиками субъекта повествования. Так, например, это может быть человек с психическими отклонениями – сошедший с ума или имеющий заторможенное развитие («Шум и ярость» Уильяма Фолкнера). В нашем случае субъект повествования – ребенок, обладающий, в силу возраста, особым “детским” взглядом, иначе, чем взрослый, воспринимающий и описывающий происходящее вокруг него. Ключевая фигура для него – отец. Он предстает перед нами то в образе Бога, то птицы, то будто превращается в таракана, как герой Кафки.

Отец, двойник демиурга, особенно чувствителен ко времени и к появлению новой жизни. В периоды тревоги он убежал в угол к «заветному прибору»<sup>5</sup> – клепсидре и «сосредоточенно замирал» [С. 18] перед бегущим временем; в период увлечения птицами «вызволял из небытия слепые эти, пульсирующие жизнью пузыри» [С. 23] – птенцов. Пространство дома – его вселенная, созданный им микрокосм. Отец «увлеченно производил всевозможные починки в верхних пространствах комнаты» [С. 22]. Он «прекрасно чувствовал себя в этой птичьей перспективе вблизи нарисованного неба, арабесок и потолочных птиц» [С. 22]. Стремление ввысь – в свой рай – превращается у отца в страсть к птицам и доводит до абсолютного подражания им: «За столом он, забывшись, срывался со стула и, маша руками, точно крыльями, издавал протяжное пение...» [С. 25]. Временами отец

В.И. Докучаева

спускается в подвал – «ад», где слышатся стоны приказчиков и в углах сидят большие тараканы.

Путешествия отца-Бога по созданному им микрокосму – от птичьего чердачного рая до тараканьего ада – не могут, однако, превратить его ни в птицу, ни в таракана. Отец живет в нарисованном небе, подражает чучелу коршуна – его мир искусственен, наполнен подобиями настоящего, симулякрами (термин Платона, разработанный Жаном Бодрийяром). Он ненастоящий Бог и не способен полностью проникнуть в якобы созданное им существо, превратиться в него, не способен повлиять ни на время, заключенное в клепсидре, ни на зарождение новой жизни – птенца. Отец – носитель идеи «теневого демиурги» [С. 33], альтернативной, индивидуалистической: «Мы желаем быть создателями в собственной – заштатной сфере. Взыскуем творчества для себя, взыскуем творческого восторга, одним словом, жаждем демиурги» [С. 33]. Не жизнь, не субстанция, а материя первична для отца-демиурга – материя, которая позволила бы создать манекенов для выполнения одной-единственной своей роли: «Всякому жесту – свой актер» [С. 34].

Эти манекены из папье-маше и бумаги не обладали бы способностью чувствовать и ощущать, как не обладают ею жители улицы Крокодилов, где все проникнуто «атмосферой удивительной ненастоящести» [С. 66] и оказывается «чем-то несущественным, комедией, завесой, иронически наброшенной на истинную суть события» [С. 63]. Так же безжизнен оказывается равнодушный, уставший пан Кароль с «остекленевшими глазами цвета воды» [С. 50], просыпающийся в комнате, зашторенной от жизни-солнца, единственным живым существом в которой оказывается его отражение в воде. «Маленький, согбенный» [С. 14] дядя Марк с «бесполом лицом» [С. 14], не могущий проявить своего мужского начала, лишен жизни, как и кузен Эмиль: «Лицо же, увядшее и помутненное, ото дня ко дню словно забывало себя, становилось пустой белой стенкой...» [С. 15].

Отец, проповедующий «теньевую демиургию», – типичный носитель уединенного сознания, являющийся центром мира для себя. Богоборец, придумавший собственную систему функционирования вещей, устроивший мир по своему усмотрению, не нуждается ни в поддержке, ни в опровержении. Его механизм текстопорождения питается лишь игрой воображения. Лекции отца о манекенах не отсылают слушателя к готовым смыслам, а создают новые: *иконическая* дискурсивность, осуществляемая эгоцентрическим сознанием, «предполагает обращение к языку

как окказиональной знаковой системы, не сводимой к готовым значениям и смыслам»<sup>6</sup>. Именно симулякры в полной мере отражают свойственную провокативной дискурсной формации *имагинативность*: «Симулякр поддерживает желание творить новые действительности, являясь, таким образом, движущей силой творчества»<sup>7</sup>.

Симулякрам в референтной картине мира противостоит энергия действительности: буйный август, правящий свою «языческую оргию» [С. 11-12], солнце распаленного дня, сад. Этой энергии неизменно сопутствуют мясистость, плодovitость, дикость, полуденный жар, крик и язычество. Так, рассерженная Тлуя, «медленно воздвигается и встает, подобная языческому божку, на короткие детские ножки, а из набухшей приливом злости шеи, из побуревшего, темнеющего от гнева лица, на котором, словно варварская живопись, расцветают арабески вздувшихся жил, исторгается вопль звериный...» [С. 12]. Тетка Агата, «дородная и большая, округлая и добелая телом» [С. 13] характеризуется как «плодovitость почти самовоспроизводящаяся, женскость безудержная и болезненно буйная» [С. 14]. Луция оказывается девушкой «с чрезмерной и зрелой головой на детском пухлом теле, беломясом и нежном» [С. 14].

В «большом одичавшем старом саду» [С. 46] в «обмеревший от зноя полуденный час» [С. 47] рассказчик видит Пана: «Я видел его мясистые плечи в грязной рубашке и неопрятную рвань сюртука [...] Глаза глядели и не глядели, видели меня и не видели. Это были вылупленные глазные яблоки, напряженные величайшим упоением страдания или неумным наслаждением восторга» [С. 48].

И мир, в котором правит субстанция, и адепты симулякра, сознательно или бессознательно исповедующие безжизненность, изображены предельно объектно. Рассказчик подробно описывает две главные движущие силы наблюдаемой им реальности, не выказывая прямо сочувствия ни одной из них, что заставляет предположить существование иной ценностной системы, которая позволяет сформировать взгляд извне.

Отягощенный причудливыми сплетениями метафор, через которые приходится пробираться, как через августовский сад, язык рассказчика приобретает необыкновенную ясность и чистоту в «Коричных лавках» и детскую наивную восторженность в «Нимроде» – эти главы окольцовывают «Пана» и «Пана Кароля» – апологии двух начал. В «Нимроде» происходит нечто крайне важное для рассказчика, то, что касается его непосред-

В.И. Докучаева

твенно и то, что выводит нас на него самого: «я»-повествователь обнаруживает в «Нимроде» другое «я», начало и развитие другой жизни. Текст главы изобилует восклицательными предложениями, вызванными «неэгоистическим» восторгом («Сердце распахивалось, не отягощенное хитросплетением эгоистических интересов, коверкающих человеческие отношения» [С. 42]): «... такого вот щенка в нашу кухню!» [С. 42], «Зачем меня не разбудили раньше!» [С. 42], «Какое безбрежье постижений, экспериментов, открытий ждало меня!» [С. 42] «Животные!» [С. 42] и т.д. Это не манекены отца и не нарисованные птицы на нарисованном небе, а существо, дышащее жизнью, стремящееся познавать мир. Это «экземплификации того, что зовется загадкой жизни, предмет неутоленного любопытства, словно бы созданные затем, чтобы указать человеку человека...» [С. 42].

Щенок удваивает повествователя, но не является его копией. Так же, как Нимрод открывает для себя таракана, герой наблюдает за диким Паном. Но щенку таракан кажется чудищем, а для повествователя Пан – воплощение субстанции. Так же, как Нимрод впервые видит солнце и познает ласку человеческой руки, рассказчик наблюдает звездопад. Но если щенок таким образом привыкает к жизни, то повествователь приобщается к ее тайне: «В такую ночь, единственную в году, в голову приходят счастливые мысли, нисходят наития, словно от вещего прикосновения перста Божия» [С. 60]. Щенок способен радоваться лишь своим открытиям, «я»-повествователь может ощущать и понимать радость собаки. Нимрод существует не параллельно плоскости мира рассказчика, а включен в нее как самопародия рассказчика. Он не единственная пародия в тексте. Пан, представляющийся рассказчику античным богом природы, – лишь оправляющийся бродяга. Одновременно он пародирует уставшего от жизни, вялого Пана Кароля – главы соседствуют друг с другом. Отец-теневого демиург оказывается пародией на романтического гения: то ли безумец, то ли пророк.

Пародийность и объектность свидетельствуют о том, что кругозор рассказчика шире кругозора остальных персонажей повествования. Дискурс текста выводит нас за пределы безумного мира, где правит эгоцентрическая фантазия. Кроме очевидных, проговоренных в тексте библейских аллюзий<sup>8</sup> (городская площадь «точно библейская пустыня» [С. 10], и кажется, что вот-вот «к сводчатому парадному с бочками виноторговца подойдет в тени колеблемых акаций ведомый за узду ослик самаритянина...»

[С. 10]), существуют и более глубинные, сокрытые от непосвященного читателя связи с каббалой<sup>9</sup>.

Особенностью текста является насыщенный новыми неожиданными образами язык повествования. Кажется, что его субъект подобен отцу с его миром на свой вкус и отрицанием монополии Бога на творение: я тоже имею право создавать то, что желаю и называть это так, как желаю. Однако, в этом случае мы бы имели дело не только с новыми словами, но и с новыми значениями. А читатель все же может догадаться, приложив некоторое усилие, о чем идет речь: подсолнух, доживающий «в желтом трауре последние печальные дни жизни, сгибаясь от переизбытка чудовищной корпуленции» [С. 11], сгибается, увядая, под давлением насыщенной семечками тяжелой шляпки; в описании полыхающего хаоса несложно узнать летний отцветающий сад; «тяжко работающий, бездвижно единоборствующий с неким непомерным бременем» [С. 48] Пан оказывается оправляющимся бродягой; Аделя выгружает из корзины «налитые силой и питательностью пласты мяса с клавиатурой телячьих ребер, водоросли овощей, схожие с убитыми головоногими и медузами» [С. 9], которые оказываются всего лишь ингредиентами будущего обеда.

Язык этот, «претенциозный, остраненный»<sup>10</sup>, внешне соответствует картине мира, которую так подробно описывает повествователь – провокационной, имажинативной, основанной на прихоти и фантазии, но не годится для выражения ощущения мира самим рассказчиком: совершенно иначе описывается поездка рассказчика на коне в главе «Коричные лавки». Так же как в «Нимроде», речь его очищается от экзотических метафор, преобладают слова, связанные с сиянием, легкостью и свежестью: «никогда не забуду сияющей этой поездки в светлейшую из зимних ночей» [С. 59], «сияющими линиями небесной географии» [С. 59], «воздух сделался легкий для дыхания и сиял серебристыми газовыми вуалями» [С. 59], «лес целый, казалось, был рассвечен тысячами светилен» [С. 59], «в больших черных глазах сияли слезы» [С. 60], «свежесть звезд и снега» [С. 59], «я чувствовал себя на удивление легким и счастливым» [С. 60], «я мог по желанию менять скорость, воздействуя на движение легкими поворотами тела» [С. 60], «небо, точно серебряная астробия» [С. 60], «запрокинув лица, серебряные от магии небес» [С. 60], «магия ли ночи осеребрила снег, или уже светало» [С. 60]. Ночь, позволившая приблизиться повествователю к загадке жизни, почувствовать «вещное прикосновение перста

В.И. Докучаева

Божия» [С. 60], оказывается полна сияния и света. Это приобщение к тайне бытия выводит рассказчика на иной уровень сознания, чем тот, что занимает его на протяжении всего текста – в такую картину мира, где тайна вселенной открыта сознанию множества (например, товарищей по учебе – «слишком рано отправились они в школу, пробужденные ясностью ночи этой» [С. 60]).

Такую картину мира вслед за В.И. Тюпой мы называем вероятностной<sup>11</sup>, т.е. предполагающей несколько возможностей, несколько правд одновременно: бродяга в ней может оказаться языческим богом, безумец – гением и наоборот. Мир в ней насыщен одновременно и жизненной энергией, и искусственными элементами, он многообразен, в нем полно всякой всячины, как в коричневых лавках. Повторяемость свидетельствует не о бесконечном возвращении в один-единственный день, а о том, что тот единственный день никогда больше не повторится, как не повторится и этот, сегодняшний: ослик самаритянина не появится на площади, хотя солнце, кажется, палит так же, как две тысячи лет назад; Нимрод сталкивается с тем, «что уже было – причем многократно, бесконечно многократно» [С. 43], но для щенка все впервые, его радость солнцу и страх перед тараканом – все это настоящее, доселе не ощущаемое.

Финальное торжество субстанции над симулякрами («Я видел печальное возвращение моего отца. Искусственный день уже окрашивался понемногу красками обыкновенного утра [...] Кот умывался на солнце» [С. 88]) создает кольцевую композицию («В июле отец мой уезжал на воды, оставляя меня, мать и старшего брата на произвол белых от солнца, ошеломительных дней» [С. 9]). Солнце смыкает начало и конец повествования, в событийной плоскости проходит год, вновь наступает лето, казалось бы, история может повториться еще раз, но Аделя мелет уже не корицу, а кофе, цветом напоминающий корицу, но ею не являющийся.

Креативная компетенция дискурсной формации такого типа характеризуется *инспиративностью*, основанной на выявлении смыслового потенциала слова и открытии его для осмысления читателю: потому августовский сад и превращается в конец света, а овощи – в медузы. Читателю предлагается реализовать этот смысловой потенциал, причем самостоятельно – автор не навязывает своего видения вещей, он лишь предлагает варианты<sup>12</sup>. Так, солнце надевает на прохожих «золотые маски солнечного братства» [С. 10], одновременно вызывая у них «вакхическую

гримасу» [С. 10]. Грудь Тлуи оказывается «полузвериной-полубожеской» [С. 12]. Лекции отца рассказчик то называет «преинтересными и преудивительными» [С. 30], то говорит об их «темной и путаной теме» [С. 36]. Улица Крокодилов имеет «имитативный и иллюзорный характер» [С. 67], что многократно повторяется рассказчиком, но «у подобных определений слишком окончательный и решительный смысл, чтобы обозначить половинчатый и нерешительный характер действительности» [С. 68]. Да и во всем «языке нашем нет определений, которые хоть как-то различали бы степень реальности, определили бы ее насыщенность» [С. 68].

Читателю не просто так предлагается самостоятельное путешествие по тексту, взамен ожидается ответная услуга – активное сотворчество. Без вспомогательного усилия непонятным оказывается присутствие двух Панов в художественном мире текста, двух детей – рассказчика и щенка, «солнечное» начало и финал с умывающимся на солнце котом.

Текст, изображающий эгоцентрическую картину мира, особым образом использующий мифологичность, намекающий на существование некой иерархии во главе с тувелькой Адели, только потому и может объективно описывать, вмещать в себя целую вселенную, что преодолел иные дискурсные формации, прежде всего – провокативную.

#### Примечания

---

- <sup>1</sup> См.: *Jarzębski J.* Sen o “złotym wieku” // *Teksty*. 1973. № 2. P. 104–121; *Trzcіński L.* Schulzowski mit uniwersalnego sensu // *Pismo literacko-artystyczne*. 1986. № 5. P. 96–111; *Chwin S.* Twórczość i autorytety (Bruno Schulz wobec romantycznych dylematów tworzenia) // *Pamiętnik Literacki*. 1985. z. 1. P. 69–93; *Dąbrowski M.* Bruno Schulz: mitologizacja rzeczywistości // *Dąbrowski M.* Polska awangarda prozatorska. Warszawa, 1995. P. 98–114; *Błoński J.* Świat jako Księga i komentarz // *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci* / Pod red. J. Jarzębskiego. Kraków, 1994, P. 68–84; *Jarzębski J.* Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza // *Jarzębski J.* Powieść jako autokreacja. Kraków, 1984. P. 170–226; *Ficowski J.* Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia. Sejny, 2002.
- <sup>2</sup> *Sandauer A.* Rzeczywistość zdegradowana. Rzecz o Brunonie Schulzu // *Schulz B.* Proza. Kraków, 1973. P. 6–35.
- <sup>3</sup> *Jarzębski J.* Schulz i proza mitologiczno-katastroficzna // *Jarzębski J.* Proza dwudziestolecia. Kraków, 2005. P. 155–156.

В.И. Докучаева

- <sup>4</sup> *Kwiatkowski J.* Dwudziestolecie międzywojenne. Warszawa, 2000. P. 342.
- <sup>5</sup> *Шульц Б.* Коричные лавки. Санатория под Клепсидрой. М., 1993. С. 17. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.
- <sup>6</sup> *Тюна В. И.* Анализ художественного текста. М., 2006. С. 280.
- <sup>7</sup> *D. Głowacka.* Wzniosła tandeta i simulacrum: Bruno Schulz w postmodernistycznych zaułkach // *Teksty drugie.* 1996. № 2/3. P. 89.
- <sup>8</sup> См. *Odachowska–Zielińska E.* Światło i mit // *Literatura.* 1980. № 40.
- <sup>9</sup> См. *Panas W.* Bruno kabalista. O kosmogonii Brunona Schulza // *Akcent.* 1996. № 1. P. 19–29; *Panas W.* Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza. Lublin, 1996.
- <sup>10</sup> *Wróblewski P.* Charakterystyka składniowo–stylistyczna prozy Brunona Schulza // *Prace filologiczne.* Warszawa, 1980. T. XXIX. P. 296.
- <sup>11</sup> *Тюна В. И.* Анализ художественного текста. М., 2006. С. 279.
- <sup>12</sup> О языковой амбивалентности прозы Шульца см.: *Schönle A.* Mutacje wzniosłości w dziełach Brunona Schulza // *Kresy. Kwartalnik literacki.* 1996. № 27. P. 111–119.



С.П. Ташкенов

ПАТОЛОГИЯ И  
КОММУНИКАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ  
ТЕКСТА ТОМАСА БЕРНХАРДА

В статье посредством структурного анализа поэтики рассматривается проблема языкового и коммуникативного кризиса в творчестве Томаса Бернхарда. Разрушение текстуальных норм обнаруживает, напротив, ряд предпосылок к диалогу на уровне говорящий/слушающий и автор/читатель. Несмотря на структуру патологического монолога, поэтика Бернхарда ориентирована на диалогичность, присущую тексту изнутри и превосходящую травму языка и коммуникации эпохи.

*Ключевые слова:* австрийская литература, философия языка, коммуникация, Томас Бернхард.

Неоднозначность, сложность, в немалой степени и эпатажность австрийского писателя Томаса Бернхарда (1931–1989) с первого романа «Стужа» (1963) вызвали мгновенный взрыв литературоведческого интереса центральных научных школ, нередко полярно расходящихся при выделении центробежного принципа для понимания текстов Бернхарда, при интерпретации его поэтических принципов, утвердивших главенство формы над обрамленным ею содержанием. Действительно, текст Бернхарда – всегда со множеством входов в один и тот же художественный лабиринт, бернхардовскую загадку как творческую закономерность. Один из них, предлагаемый в данной статье, – кризис языка и коммуникации, унаследованный автором от противоречивого опыта австрийской и общеевропейской культуры начала века. В отношении языка писатель скептичен, если не пессимистичен. Мотив его лингвофилософского скепсиса постоянно звучит в произведениях и интервью, к примеру: «Что человек пишет – это ведь всё катастрофы. Это самое удручающее в судьбе писателя. Никогда нельзя перенести на бумагу то, что думаешь или представляешь себе. По большей части это теряется при перенесении на бумагу. Что мы поставляем – всего лишь слабый, смехотворный оттиск того, что мы себе представляли.

Это удручает такого автора, как я больше всего»<sup>1</sup>. Несмотря на то, что подобные сентенции в основном носят спекулятивный характер, отсылая к хорошо известным текстам Л. Виггенштейна, Ф. Ницше и др., все же именно эта писательская позиция, по нашему мнению, определила поэтологическую доминанту построения текста, отпечатавшись на всех измерениях макро- и микроуровня художественного мира Т. Бернхарда. Оба элемента, язык и коммуникация, взаимообусловлены и образуют главный нерв поэтики автора. Первый элемент частично рассмотрен в зарубежном литературоведении<sup>2</sup>. Остановимся на втором.

Оригинальная поэтологическая система Т. Бернхарда изменила природу работы самого текста, определив его коммуникативную стратегию. Начиная с первого романа «Стужа» Бернхард формирует типичный для себя принцип нарратива – монологическую форму речи центрального персонажа. Зрелый текст писателя характеризуют языковая герметичность, монотонность, стилистическая и визуальная гомогенность: текст идет «сплошным полотном»: нет деления на главы и абзацы, чужая речь графически не заключена в кавычки. Это не простая прихоть автора. Подобная гомогенность текста роднит его с так называемым сплошным письмом (*scriptio continua*), которое было в ходу до введения пробелов в XIV веке в Западной Европе. До введения пробелов, для того, чтобы понять текст, необходимо было прочесть его вслух буквослагательным методом – и, как пишет Б.А. Успенский, «при таком чтении смысл неожиданно для читающего появляется из глоссологического текста, представляя как откровение»<sup>3</sup>. Подобным же образом высвечивается смысл и в текстах Бернхарда. Программным кажется знаменитое сравнение Бернхардом своего текста с белой стеной, которая кажется белой, гладкой и голой, но со временем «открываешь для себя бездну интересного. Обнаруживаешь трещины в стене, едва заметные сколы, бугорки, замечаешь на ней и в ней разных насекомых. Какое огромное движение в этой самой стене происходит»<sup>4</sup>. Аналогично говорящий протагонист подталкивает слушающего персонажа к соучастию и вслушиванию, равно как и текст – читателя: к соучастию и вчитыванию, «вглядыванию». Важен и сам принцип высвечивания смысла, его внезапного проявления среди словесной темноты, о чем писал сам Бернхард: «В моих книгах все *искусственно*, то есть все фигуры, события, происшествия разыгрываются на сцене, и пространство *сцены* в абсолютной темноте... В темноте все обретает ясность. И так не только с явлениями, с чем-то наглядным – это и с языком

*так*. Необходимо представить себе страницы книги *абсолютно темными*. Слово вдруг засветится и тем самым обретает свою *ясность* или *сверх-ясность*. Это художественное *средство*, которое я начал применять с самого начала. И когда открываешь мои работы, то происходит так: необходимо представить, что находишься *в театре*, с первой страницей поднимается *занавес*, появляется заголовок, абсолютная темнота – постепенно из-за кулис, из темноты выходят слова, постепенно становящиеся *событиями внешней и внутренней природы*, особенно ясно становятся таковой именно благодаря своей искусственности»<sup>5</sup>. В этом пассаже заложены основные поэтологические принципы искусственного конструирования текста, наводящие на мысль о продуманной коммуникативной стратегии автора, о его сложном методе вступления в диалог с читателем.

Вслушивание и вчитывание даются нелегко. Поэтика Бернхарда построена по принципу разрушения<sup>6</sup> и здесь текст обнаруживает свою художественную патологию: событийный ряд редуцирован до минимума, пространство сужено, время сдвинуто, действующие лица разрушены как система и лишены сюжетных функций. Однако на языковом уровне язык и собственно живая речь гипертрофированно выдвинуты на первый план. Таким образом, при разрушении элементарных эпических норм повествования имеет место некий эпический охват языка, речи, слова. Образно говоря, язык и речь оказываются едва ли не главными персонажами его текста, а говорящий субъект – его организующим началом.

Речь в произведении, особенно в ранний творческий период, изображена патологическая, с рядом симптомов шизофрении или скорее некой общей психической патологии<sup>7</sup>. М. Микснер характеризует состояние протагониста Штрауха в «Стуже» как «бредово-шизоидный солипсизм с депрессивным страхом»<sup>8</sup>. К психолингвистическим симптомам отнесём персеверацию (навязчивый повтор и заикленность речи), патологические неологизмы или шизофреническое сгущение понятий, шизоидную витиеватость речи на синтаксическом уровне, синдром монолога, гипертрофированность обстоятельство, резонёрство, мудрствование, «закономерная “дисгармония” познавательной деятельности»<sup>9</sup>. Где искать истоки речевой болезни? Ключевыми в этом поиске оказываются метафора «ход мысли» (*Gedankengang*) в рассказе «Хождение» (1971) и мотив границы, который мог быть позаимствован писателем из философии Витгенштейна. «Идем дальше (в мыслях), – говорим мы, когда хотим развить

мысль дальше, хотим продвинуться вперед в мысли. Бывает, говорят: эта мысль заходит слишком далеко и так далее. Когда нам кажется, что надо идти быстрее (или медленнее), мы думаем, что надо быстрее думать, хотя мы знаем, что мышление – это не вопрос скорости»<sup>10</sup>. Метафора отчасти теряет свою метафоричность. Что происходит, когда, в буквальном смысле, мысль заходит слишком далеко? Протагониста Карер во время одной из прогулок с Олером «сошел с ума на вершине своего мышления, <...> на вершине работоспособности духа»<sup>11</sup> и был помещен в Штейнхоф – венскую психиатрическую лечебницу. Мгновение, в котором Карер сходит с ума, Олер называет «мгновением перехода границы в Штейнхоф». Таким образом, мысль Карера «зашла слишком далеко» и позволила ему перейти границу мыслимого, помыслить неммыслимое, и сойти с ума. Переход за пределы, через границу осуществляют в «Стуже» художник Штраух, который «уже перешел границы» и для которого все теперь такое состояние, «когда ты – поскольку перешел границу – уже не понимаешь шуток, уже не понимаешь мир, то есть ничего не понимаешь»<sup>12</sup>, в «Помешательстве» князь Заурау, для которого «безграничность стала достоверностью»<sup>13</sup>, в «Корректуре» зодчий Ройтхамер, который построил для своей сестры идеальный жилой конус и довел до «предельной границы», или «предельной точки», свои науку, духовные способности и напряжение нервов<sup>14</sup>. В «Логико-философском трактате» Л. Витгенштейн очертил границы мыслимого и неммыслимого, и тем самым – выразимого и невыразимого: «*Границы моего языка означают границы моего мира. Логика наполняет мир; границы мира есть также ее границы <...> Что мы не можем подумать, то мы не можем сказать; так же мы не можем сказать то, что не можем подумать*»<sup>15</sup>. Выйдя за границы и тем самым помыслив неммыслимое, встав над миром и языком, протагонист обретает «запредельный», патологический язык. Этот язык и обуславливает одну из сложностей работы с текстом. В «Стуже» медицинский студент, на протяжении романа слушающий монологи больного художника Штрауха, задается вопросом о специфике его речи: «Что это за язык такой, язык художника Штрауха? Как мне быть с осколками его мыслей? То, что поначалу казалось мне разорванным, бессвязным, имеет свою «поистине чудовищную связь». В целом это всеужасающая словесная трансфузия в мир, в человеческое множество, «бесцеремонный нажим на слабоумие», чтобы поговорить с ним самому... Язык Штрауха – нечто вроде языка сердечной мышцы, проклятый, звучащий

вразнобой с мозговым ритмом язык... Он вырывает из себя слова, точно вытягивая их из трясины. И при этом рвет в кровь самого себя»<sup>16</sup>. Преобразованная речь становится художественной доминантой построения героя. Доминанта изображения совпадает с доминантой изображаемого. Патологическая речь героя отражает его патологическое сознание, и вся действительность и картина мира бытийствует только с точки зрения говорящего, и таким образом она становится элементом его самосознания и его речи. Мы видим не действительность или какое-либо знание, а то, *как* говорящий её осознаёт и *как* её говорит, и уже через это «как» видим протагониста.

Г. Хонеггер отмечает в творчестве писателя попытку «прикоснуться к языку гения и сумасшествия, к языку, который возвращается в самого себя и с определенного момента больше не коммуницирует»<sup>17</sup>. Действительно, коммуникация в произведении нарушена. Рассказчик в «Стуже» говорит о больном художнике: «Я действительно не понимаю, о чём он»; «Тут надо знать, что означает у него “ожесточение”, что есть для него “принципиальное”, что такое “свет” и “тьма” и “бедность вообще”. Этого никто не знает... “Этого знать не надо”. Здесь он опять-таки подразумевает нечто иное, нежели обычно думают»<sup>18</sup>. Так же рассказчик не может пробиться сквозь толщу «уходящих в бездны смысла словесных конструкций», таких как «механик-законоед», «гробовщик человеческой воли» и прочих<sup>19</sup>. Почему же успешная коммуникация здесь невозможна? Б.А. Успенский так пишет об экзистенциальном статусе лиц-участниц диалогической речи: «Мой собеседник имеет в моих глазах равноправный статус воспринимающего субъекта, он существует в том же смысле, что и я, и я усваиваю ему своё восприятие действительности: я исхожу из того, что он воспринимает окружающую нас действительность так же, как это делаю я»<sup>20</sup>. Вот где раскол. У Бернхарда протагонист не осознает и не признает собеседника лицом с равным статусом, так как сознание героя уже за пределами мыслимого. С другой стороны (с позиции реципиента), чтобы понять текст, нам необходимо представить себе ситуацию, в которой мы сами могли бы породить такой же или подобный текст. Слушающий этого сделать естественно (*naturgemäß*) не может, потому что сознание протагониста вышло за пределы мыслимого, а его – остается в этих рамках. Поэтому единственным случаем адекватного понимания остается автокоммуникация, когда адресант остранинно воспринимает себя в роли адресата. Единственно актуальной

формой общения и сообщения остаётся для протагониста разговор с самим собой – Selbstgespräch.

Однако монолог протагониста обнаруживает глубокую диалогическую основу, которую многие исследователи часто обходят стороной. Крайне важно, что для Бернхарда в произведении обязателен не только монологизирующий, разговаривающий с самим собой, срамословящий и обличающий персонаж, но и слушающий его. Роль слушающего в его прозе и ярче всего в драматургии выполняют второстепенные персонажи или же повествователь. Назвать его коммуникантом было бы не вполне корректно, т.к. в разговор он практически не вступает – вместо понятия «Gesprächspartner» наиболее адекватным окажется «Selbstgesprächspartner». Второстепенный персонаж у Бернхарда – формальность, но формальность необходимая, выполняющая свою художественную функцию во внутреннем мире произведения. Важно ли, кем является тот или иной слушатель? Скорее всего, нет: его личность чаще всего неконкретна, его причастность к ситуации не всегда ясна, он не действует, не анализирует, не высказывается в ответ, под вопросом оказывается сама его рефлексивность. Тем не менее, в тексте наличествует некто слушающий или воспринимающий, и он необходим протагонисту в его монологе. Присутствие в тексте слушающего подтверждает адресованность речевого высказывания протагониста и опровергает мнимую односторонность коммуникации, каждый акт которой, несмотря на монологичность, ищет своего адресата<sup>21</sup>. Неслучайно в монологе вдруг возникают такие формы-обращения, как «поймите», «понимаете» или «послушайте» (verstehen Sie, hören Sie). Здесь это скорее не привычные риторические формулы, но травматичная подсознательная обращенность к собеседнику с просьбой услышать, понять. Студент пишет брату художника: «Ничто не тяготит Вашего брата больше, чем отсутствие контакта с Вами... Мне хочется сказать: услышьте своего брата».<sup>22</sup> Протагонист ожидает от адресата, как автор от читателя, диалогического проникновения в героя, который своей речью, «разорванностью» и «вывернутостью» сознания раскрывает себя ему.

Если герой Ф.М. Достоевского в «Кроткой» «говорит сам с собой, рассказывает дело, уясняет себе его»<sup>23</sup>, то герой Бернхарда тоже говорит сам с собой, рассказывает дело, но уясняет его *другому*. Так монологу присуща установка на диалог, на обратное понимание, на цепь прямых и обратных связей. Частично это происходит в «Стуже» – рассказчик постепенно «заражается» мышлением и речью художника: «Он затащил меня в свои об-

разы, в мир своих представлений... Я вдруг почувствовал себя в застенке. Но и это представление было из числа представлений мастера... Его помывание мною достигло вдруг броневой твёрдости, о которую я беспомощно бился головой. Вот и это сравнение, эта скособоченная мысль и всё, что я думаю, вижу, говорю и уже осуждаю, – разве всё это не Штраухова работа?... Я поймал себя на том, что покорно следую формулам и взглядам Штрауха, его „патологистике“ и „абсурдистике“. Я услышал собственные речи, беспрестанно кромсаемые его длинным языком»<sup>24</sup>. Студент в итоге может только «почувствовать, куда он [Штраух] устремлён»<sup>25</sup>, но не выразить это ясными словами. Так он вынужден цитировать чужую речь и становится максимально адекватным стенографом невыразимого. Он нашел диалогический путь к пониманию и выявлению истины, «путь сопологающихся, *взаимопроникающих* и корреспондирующих *друг другу* возможностей непосредственного восприятия»<sup>26</sup>. Читатель оказывается в том же положении, что и рассказчик в романе, так как вынужден себя с ним идентифицировать как с человеком «действительности», «нормы»<sup>27</sup>. Поэтому и коммуникативная стратегия Т. Бернхарда такова, что и от читателя требуется такого же проникновения, «вчувствования» в патологическую работу текста.

Проблема диалога как проблема бытия идет вглубь. В повести «Да» герой встречает идеальную собеседницу с равным экзистенциальным статусом, общение с которой ответно и полноценно. Со временем оба героя приходят к полному отторжению друг друга. Здесь и страх двойничества, и страх героя утратить единственно возможную для него форму существования в критической точке бытия и сознания, балансирующих на границе, «где жизнь переживается в ее пределе»<sup>28</sup>.

Травма коммуникации носит онтологический характер, но преодолевает себя в чужом слове, цитате, в созвучии голосов как диалогичности. Приведём шесть наиболее элементарных ситуаций.

1. «Мориц в мгновение ока вскочил с кресла и подбежал к двери прислушаться и, как будто не для меня, а только для себя одного сказал *Швейцарцы*, после чего всё стихло в доме Морица; и затем *Швейцарцы*<sup>29</sup> сразу вошли в кабинет»<sup>30</sup> – голос рассказчика и голос Морица.

2. «я обустроил самую маленькую из верхних комнат в качестве так называемой читальни»<sup>31</sup> – голос рассказчика и голос узуального языкового коллектива.

С.П. Ташкенов

3. «я действительно приехал в местность... в которой я никогда не *смог бы* чувствовать себя как дома, если такое слово, как слово *дома* [zu Hause] вообще уместно»<sup>32</sup> – голос рассказчика и голос собственно языка, который он рефлектирует.

4. «От осознания того, что мы ничего иного не делаем, кроме как движемся напрямик к смерти, и зная, что это значит, мы пытаемся овладеть всеми средствами отвлечения от осознания этого»<sup>33</sup> – скрытая цитата из «Мыслей» Паскаля:<sup>34</sup> голос рассказчика и голос Паскаля.

5. «Что касается этих тканей, говорит Карер, сказал Олер Шереру, то несмотря на обработку и дилетанту якобы совершенно очевидно, что речь идет о чехословацком ширпотребе»<sup>35</sup> – голоса рассказчика, Олера и Карера<sup>36</sup>.

6. случай name-dropping (будь то фамилия, название книги, прямая цитата) – диалог с культурной памятью<sup>37</sup>.

7. глубокая память жанра<sup>38</sup> – диалог с традицией.

Так текст смещает смысловой центр тяжести с сюжета на язык, стиль оказывается неотделим от идейной нагруженности текста. Само «патологическое» текстопостроение у Т. Бернхарда утверждает диалог и коммуникацию как подлинную сферу жизни языка, смысла и человека, преодолевая болезненное состояние эпохи. Однако, мы кратко осветили только одну сторону этой проблемы – кризис (травму) коммуникации. Проблема самого языка в свете патологии и коммуникативной стратегии текста неразрывно связана с первой, но требует отдельного подробного рассмотрения.

#### Примечания

---

<sup>1</sup> *Dreisinger S.* Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard. Weitra, 1992. S. 152.

<sup>2</sup> См. напр. *Eyckeler F.* Reflexionspoesie: Sprachskepsis, Retorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards. Berlin, 1995. 294 S.

<sup>3</sup> *Успенский Б.А.* Ego Loquens: язык и коммуникационное пространство. М., 2007. С. 145–146.

<sup>4</sup> *Bernhard Th.* Drei Tage. In: Thomas Bernhard. Der Italiener. Frankfurt/Main, 1989. S. 84.

<sup>5</sup> Ibid. S. 82-83.

<sup>6</sup> «Я разрушитель историй, я типичный разрушитель историй. В моей работе, когда я вижу, как где-то образуются признаки истории, или как только где-то вдали за бугорком прозы появляются намеки на историю, я их пресекаю». Ibid. S. 83-84.

<sup>7</sup> В романе «Стужа», например, неоднократно упоминается книга Кольца о мозге.

- <sup>8</sup> *Mixner M.* «Wie das Gehirn plötzlich nur mehr Maschine ist...» Der Roman *Frost* von Thomas Bernhard. In: In Sachen Thomas Bernhard. Königstein/Ts, 1983. S. 48.
- <sup>9</sup> *Критская В.П.* Патология психической деятельности при шизофрении: мотивация, общение, познание. М., 1991. С. 59. Герман Гельмс-Дерферт характеризует это явление в творчестве Бернхарда как «методически практикуемое сумасшествие», «поэтологически рассчитанное». См. *Helms-Derfert H.* Die Last der Geschichte. Interpretationen zur Prosa von Thomas Bernhard. Köln, 1997. S. 36.
- <sup>10</sup> *Bernhard Th.* Gehen. Frankfurt/Main, 1971. S. 90. – Здесь и далее, если не оговорено особо, перевод мой – *С.Т.*
- <sup>11</sup> *Ibid.* S. 23.
- <sup>12</sup> *Бернхард Т.* Стужа. Пер. В. Фадеева. СПб, 2001. С. 421, 121.
- <sup>13</sup> *Bernhard Th.* Verstrung. Frankfurt/Main, 1988. S. 117.
- <sup>14</sup> *Bernhard Th.* Korrektur. Frankfurt/Main, 1988. S. 39. Ср.: *Ibid.* S. 361-362.
- <sup>15</sup> *Wittgenstein L.* Tractatus logico-philosophicus. Frankfurt/Main, 1984. S. 67.
- <sup>16</sup> *Бернхард Т.* Стужа. С. 202–203.
- <sup>17</sup> *Honegger G.* Thomas Bernhard. „Was ist das für ein Narr?“ München, 2003. S. 227.
- <sup>18</sup> *Бернхард Т.* Стужа. С. 117.
- <sup>19</sup> О проблеме творческих неологизмов Бернхарда см. подробнее: *Henninger-Weidmann Br.* Worttransfusionen. Bedeutungsverschiebungen und Neologismen bei Thomas Bernhard. In: Fruchtblätter. Freundesgabe für Alfred Kelletat. Berlin, 1977. S. 217-224; *Klug C.* Thomas Bernhards Theaterstücke. Stuttgart, 1991. S. 121–130.
- <sup>20</sup> *Успенский Б.А.* Указ. соч. М., 2007. С. 34.
- <sup>21</sup> Ср. у М.М. Бахтина: «Всякое высказывание всегда имеет адресата, ответное понимание которого автор речевого произведения ищет и предвосхищает. Но кроме этого адресата (второго) автор высказывания с большей или меньшей осознанностью предполагает высшего нададресата (третьего), абсолютно справедливое ответное понимание которого предполагается либо в метафизической дали, либо в далёком историческом времени». *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 305.
- <sup>22</sup> *Бернхард Т.* Стужа. С. 443, 449.
- <sup>23</sup> *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений. Т. X. М., 1958. С. 378.
- <sup>24</sup> *Бернхард Т.* Стужа. С. 415–416.
- <sup>25</sup> Там же. С. 117.
- <sup>26</sup> Там же. С. 438.
- <sup>27</sup> *Mixner M.* Op. cit. S. 48.
- <sup>28</sup> *Рымарь Н.Т.* Ретардация на границе: поэтика романа Томаса Бернхарда „Korrektur“ // Граница и опыт границы в художественном языке. Самара, 2004. С.85.
- <sup>29</sup> Здесь и далее подчеркивание мое – *С.Т.*

С.П. Ташкенов

<sup>30</sup> *Bernhard Th.* Ja. Frankfurt/Main, 2006. S. 16.

<sup>31</sup> Ibid. S. 63.

<sup>32</sup> Ibid. S. 76.

<sup>33</sup> Ibid. S. 78.

<sup>34</sup> Ср.: «Коль скоро люди не могут победить смерть, нищету, невежество, то чтобы стать счастливыми, они решили об этом не думать». Паскаль Б. Мысли. М., 1995. С. 112.

<sup>35</sup> *Bernhard Th.* Gehen. S. 63.

<sup>36</sup> Техника многократного опосредования в большинстве текстов Бернхарда уже сочетает в одном слове минимум два голоса. Этот сложный случай повествовательной манеры писателя сформулировал А.В. Белобратов: «я-рассказчик рассказывает нам о чьём-либо рассказывании, о котором ему кто-либо рассказывает». См.: *Белобратов А.В.* Томас Бернхард в России и другие катастрофы // Диалог культур – культура диалога. М., 2002. С. 128.

<sup>37</sup> В «Стуже» художник Штраух «с такой мукой» пытается связать «строки мировой памяти». *Бернхард Т.* Стужа. С. 449.

<sup>38</sup> См.: *Павлова Н.С.* Реальность и жанр у Бернхарда // Природа реальности в австрийской литературе. М., 2005. С. 268–298.

### СИСТЕМА ПОРТРЕТОВ В «ГЕРОЕ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» М. ЛЕРМОНТОВА

Целью работы являются анализ портретов в романе «Герой нашего времени» как системы. Насколько нам известно, такая попытка предпринимается впервые. В статье «Портреты в «Герое нашего времени» проанализированы все варианты формы портрета в романе, выявлена инвариантная структура, присущая описаниям внешности персонажей в лермонтовском произведении. В статье осмысливаются взаимосвязи портретов друг с другом, что позволяет учитывать разные их варианты и говорить об их функциях в произведении.

*Ключевые слова:* портрет, Лермонтов, инвариант, функции, точка зрения.

В этой статье предполагается проанализировать все варианты формы портрета в «Герое нашего времени» с тем, чтобы потом выявить инвариантную структуру, присущую описаниям внешности персонажей в лермонтовском произведении. Для этого необходимо осмыслить взаимосвязь портретов друг с другом, то есть рассмотреть их как систему. Такой подход представляется наиболее продуктивным при анализе описаний в любом прозаическом тексте, так как это позволяет учитывать разные их варианты и говорить об их функциях в произведении.

В трудах, посвященных портрету как разновидности описания, устоялось мнение о том, что эта форма связана, прежде всего, с точкой зрения повествователя, который обладает неким всеобъемлющим видением. В «Герое нашего времени» мы сталкиваемся с ситуацией, когда в тексте нет повествователя как такового. Даже путешествующий писатель, который публикует записки Печорина, обладает ограниченным кругозором, что приравнивает его к рассказчику, как и остальных двух героев, от лица которых сообщается о событиях «Бэлы», «Тамани», «Княжны Мери».

Портреты, представленные в произведении, разделяются таким образом на три группы по принадлежности описаний

Н.М. Гурович

одному или другому субъекту видения. В произведении нет точек зрения, претендующих на некоторую объективность или всесторонность видения. Портреты персонажей даны глазами трех основных рассказчиков. В описаниях проявляются особенности их восприятия, а не автора. Таким образом, все портреты оказываются помещены в кругозор участников происходящих событий. Логично полагать, что эта особенность не может не наложить отпечаток на саму форму портрета, что я и попытаюсь показать ниже.

Примечательно, что портреты в романе Лермонтова практически никогда не становились предметом специального рассмотрения. В работах, посвященных поэтике романа в целом, чаще рассматривается природа психологизма<sup>1</sup>, особенности сюжета<sup>2</sup> или, например, жанровое своеобразие, как это сделано в ряде исследований, посвященных европейским корням произведения. Но как предмет рассмотрения портреты всегда имели вспомогательное значение. Так, в статье «Портрет» в «Лермонтовской энциклопедии»<sup>3</sup> под этим понятием скрывается психологическая характеристика героя, а об описании внешности говорится только в связи с мастерством автора как психолога. Аналогичным образом подходит к проблеме освещения поэтики «Героя нашего времени» Б.Т. Удодов в своей статье о романе в том же источнике<sup>4</sup>.

В науке уже неоднократно рассматривалась литературная традиция, на которую, так или иначе, опирается роман. В исследованиях, посвященных этой проблеме, говорится в основном об ориентации сюжета романа на традицию французского романтизма. Но при этом не анализируются те отсылки к романтической литературе, которые связаны как раз с описанием внешности действующих лиц, то есть с тем, как рассказчики видят и оценивают окружающий мир. Очевидно, что ориентация романа Лермонтова на романтическую традицию выражена не только в его сюжете, хотя именно этой связи уделялось особое внимание в научной литературе, но и в его субъектной структуре.

Здесь особенно важно отметить исследование С.И. Родзевич «Лермонтов как романист», в котором проводится сопоставление сюжета, черт главного героя и системы персонажей «Героя нашего времени» с «Адольфом» Б. Констана, «Исповедью сына века» А. де Мюссе, «Рене» А. Шатобриана<sup>5</sup>. Но исследовательница, к сожалению, не рассматривает структуру повествования, несмотря на то, что в работе проводятся не только содержательные, но и лексико-синтаксические параллели<sup>6</sup>.

Стилистическим особенностям лермонтовского произведения посвящены более поздние работы, такие, как статьи В.В. Виноградова «Стиль прозы Лермонтова»<sup>7</sup> и М.А. Белкиной «Светская повесть 30-х годов и «Княгиня Лиговская» Лермонтова»<sup>8</sup>. В обеих работах ставится вопрос о соотношении языка и сюжета лермонтовских произведений и романтических повестей 20х-30х гг. Вслед за ними А.В. Федоров в книге «Лермонтов и литература его времени» указывает на переосмысление Лермонтовым уже сложившейся традиции русских романтических повестей<sup>9</sup>. Так, например, ученый отмечает, что «характер сюжетов повестей (в «Герое нашего времени» – *Н.Г.*) не традиционен для повестей, действие которых происходит в романтической обстановке Кавказа»<sup>10</sup>. Ссылаясь на Белинского, Федоров подчеркивает, что «основные тенденции прозы Лермонтова были направлены против Марлинского и его школы»<sup>11</sup>. Этот факт подтверждается и собственными наблюдениями исследователя, в частности, над образом Грушницкого, который, по мнению Федорова, «становится карикатурой на персонажей Марлинского». Исследователь ограничивается общими рассуждениями об этом и не дает в своей работе анализа портретов героя, что, как мне представляется, подкрепило бы несомненно интересную идею автора.

Несмотря на то, что литература, посвященная разным аспектам исследования «Героя нашего времени», достаточно обширна, специфика точек зрения героев не рассматривалась специально и достаточно подробно. Частично решить эту задачу позволяет анализ портретов. Особенности восприятия действительности Печориным уже рассматривались в научной литературе. Так, например, Б. Эйхенбаум выявил различия между точками зрения Печорина как участника событий и как рассказчика о них<sup>12</sup>. Но не менее важно охарактеризовать соотношение его видения с точками зрения двух других основных субъектов речи в романе.

Для решения этой задачи следует сосредоточиться на описаниях внешности действующих лиц, что является одним из основных средств формирования у читателей представления о них, а в данном случае и о точке зрения на мир самих рассказчиков. Очевидно, что вопрос о точке зрения субъекта напрямую связан с проблемой описаний. Характер точки зрения и будет интересовать нас при анализе описаний в первую очередь. В этой статье мы рассмотрим, как структура описаний связана, в частности, с системой персонажей.

Н.М. Гурович

Так как в «Герое нашего времени» три повествующих лица – писатель, сам Печорин и Максим Максимыч, то, прежде всего, необходимо будет выяснить, как особенности личности и жизненного опыта субъектов изображения проявляются в построении и содержании описаний внешности персонажей. Заметим сразу же, что эти три точки зрения отграничены друг от друга, что облегчает их сравнение.

Рассмотрим те особенности въдения, которые представлены в каждом из описаний. Начать следует с первого портрета – описания Печорина Максимом Максимычем: «Он был такой тоненький, беленький, на нем мундир был такой новенький, что я тотчас догадался, что он на Кавказе у нас недавно»<sup>13</sup>. Этот портрет передает впечатление героя от знакомства с Печориным и одновременно указывает на те детали облика, которые привлекли внимание Максима Максимыча. Примечательно, что он ничего не говорит о лице Печорина, равно как и о тех чертах характера, которые бы прочитывались в его облике.

Для Максима Максимыча понятия внешнего облика и внутреннего мира человека явно разделены: второе связано, скорее, с мотивацией поступков, а первое, то есть внешность, не воспринимается им как продолжение внутреннего мира. Описав внешность, он переходит к внутренним качествам, указывая, в первую очередь, на странность своего нового товарища: «Славный был малый...только немножко странный...» [С. 461].

Таким образом, в первом описании героя акцентируется внимание только на тех признаках, которые указывают на его социальное положение и историю появления на Кавказе. Очевидно, что именно эти моменты в первую очередь интересуют Максима Максимыча. Он и при знакомстве с писателем интересуется, сколько времени тот пробыл на Кавказе, и себя характеризует тоже через службу: «Да, я уж здесь служил при Алексее Петровиче...» [С. 458].

В восприятии Максимом Максимычем внешнего облика других всегда присутствует некий минимальный набор признаков, достаточный, чтобы передать его собственное впечатление, но никоим образом не раскрыть внутренний мир объекта. Так, о Бэле он говорит: «И точно, была она хороша: высокая, тоненькая, глаза черные, как у горной серны, так и заглядывали к вам в душу» [С. 463]. Это описание, опять же, показывает, как воспринимает ее внешность Максим Максимыч. В то же время оно, как ясно из рассказа о поездке в аул, противопоставлено тому, что он и Печорин привыкли думать о черкешенках: Бэла отличается от

них своей красотой. Для нас же, читателей, героиня, наоборот, вписывается в образ восточной красавицы, частым атрибутом которых являются большие темные глаза.

В другом портрете, Казбича, Максим Максимыч еще больше сосредоточивается на том, чтобы воссоздать обычный облик объекта описания, а не тот, который предстал перед ним в данном конкретном случае. Это описание не дается в рамках одного фрагмента: оно начинается словами «из угла комнаты на нее смотрели другие два глаза, неподвижные, огненные» [С. 463]. Затем оно прерывается сведениями о самом герое, выполняющими здесь функцию характеристики, после чего Максим Максимыч возвращается к описанию героя, а точнее, к своему впечатлению от его облика: «...и правду сказать, рожа у него была самая разбойничья: маленький, сухой, широкоплечий... А уж ловок-то, ловок-то был, как бес! Бешмет всегда изорванный, в заплатках, а оружие в серебре» [С. 464]. В итоге совмещены два плана – описание героя в момент происходивших событий и ретроспективный взгляд, обращенный к повседневной жизни героя и общей информации о нем.

От описания внешности Казбича Максим Максимыч сразу же переходит к описанию коня, уделяя ему не меньшее место. Очевидно, что конь воспринимается как неотъемлемая часть персонажа рассказываемой истории. Здесь Максим Максимыч выступает как представитель общей, свойственной большинству, точки зрения на героя. В его высказывании содержится как собственное восприятие, так и общее мнение: «и точно, лучше этой лошади выдумать ничего невозможно. Недаром ему завидовали все наездники и не раз пытались ее украсть...» [С.464].

Таким образом, во всех портретах, данных с точки зрения Максима Максимыча, мы можем заметить несколько сходных моментов: передается минимальный набор внешних черт (неразвернутое описание), доминирует впечатление наблюдателя от внешности изображаемого персонажа, то есть нет стремления представить картину объективно и позволить собеседнику самому делать выводы. Рассказчик не стремится прочесть во внешнем облике персонажа истории особенности его внутреннего мира, а в своих суждениях исходит из знаний о его жизни. Примечательно, что описания внешности героев с точки зрения Максима Максимыча расположены так, чтобы дать читателю представление об облике героя при первом его появлении. Но в действительности этого не происходит, и мы получаем представление, скорее, о восприятии Максима Максимыча. Субъект

Н.М. Гурович

повествования о Печорине и Бэле интересуется лишь теми деталями, которые указывают на историю жизни героя.

При описании рассказчиком-писателем самого Максима Максимыча внимание акцентируется, казалось бы, на тех же признаках: одежда, возраст, детали, указывающие на историю жизни. «На нем был офицерский сюртук без эполет и черкесская мохнатая шапка. Он казался лет пятидесяти; смуглый цвет лица его показывал, что оно давно знакомо с кавказским солнцем, и преждевременно поседевшие усы не соответствовали его твердой походке и бодрому виду» [С. 457]. Второе описание Максима Максимыча, которое дается при встрече его с Печориным, имеет более очевидные признаки своеобразия, поскольку раскрывает эмоции: «пот градом катился с лица его; мокрые клочки седых волос, вырвавшись из-под шапки, приклеились ко лбу его; колена его дрожали» [С. 494–495].

В первом же описании Максима Максимыча сразу же указывается на некоторое несоответствие между внешним и внутренним, чего совершенно не делается в описаниях с его собственной точки зрения. Аналогичная установка на поиск корреляции внешнего облика и внутреннего мира просматривается и в описании самого Печорина<sup>14</sup>: «Он был среднего роста; стройный, тонкий стан его и широкие плечи доказывали крепкое сложение, способности переносить все трудности кочевой жизни и перемены климатов, не побежденное ни развратом столичной жизни, ни бурями душевными; пыльный бархатный сюртучок его, застегнутый только на две нижние пуговицы, позволял разглядеть ослепительно чистое белье, изобличавшее привычки порядочного человека; его запачканные перчатки казались нарочно сшитыми по его маленькой аристократической руке, и когда он снял перчатку, я был удивлен худобой и бледностью его пальцев. Его походка была небрежна и ленива, но я заметил, что он не размахивал руками – верный признак некоторой скрытности характера» [С. 493].

И дальше описание прерывается высказыванием, которое как нельзя более точно характеризует направленность всего портрета: «Впрочем, это мои собственные замечания, основанные на моих же наблюдениях, и я не хочу заставить вас веровать в них слепо». Но затем писатель указывает на собственное впечатление от героя, причем субъективность этого видения подчеркивается множественностью трактовок внешности Печорина: «С первого взгляда на лицо его, я бы не дал ему более 23 лет, хотя после я готов был дать ему 30» [С. 493]. Эта вариативность видения

проступает и в другом фрагменте: «Когда он опустился на скамью, то прямой стан его согнулся, как будто бы в спине не было ни одной косточки; положение всего его тела изобразило какую-то нервическую слабость; он сидел, как сидит Бальзакова тридцатилетняя кокетка на своих пуховых креслах после утомительного бала» [С. 493].

В начале описания читателю сообщалось о том, что герой обладает крепким телосложением, способным переносить «тяготы кочевой жизни» и вслед за этим говорится о нервической слабости в его облике. Это первая оппозиция во внешности героя определяет систему, в рамках которой будет вестись все дальнейшее описание: неоднозначность трактовки черт внешности героя будет порождать двойственность впечатления от его визуального облика. Вырисовывается следующая система оппозиций в описании внешности Печорина: крепкое сложение – нервическая слабость, бури страстей, отраженные в его облике, – что-то детское в улыбке, стойкость характера – кожа, имевшая женскую нежность. Сразу несколько оппозиций заложено в описании его взгляда: блеск ослепительный, но холодный; непродолжительный, но пронизательный; взгляд мог бы казаться дерзким, если б не был так равнодушно спокоен.

Портрет Печорина делится тематически на три части: общее впечатление о внешности, описание лица и отдельно – взгляда. Заметим, что оно значительно более развернуто, чем те описания, которые даны с точки зрения Максима Максимыча. Здесь доминанта впечатления рассказчика неоспорима, но он постоянно оговаривается, оставляя пространство для читательской интерпретации. Такой же фразой и завершается описание Печорина: «Все эти замечания пришли мне на ум, может быть, только по тому, что я знал некоторые подробности его жизни и, может быть, на другого вид его произвел бы совершенно различное впечатление; но так как вы о нем не услышите ни от кого, кроме меня, то поневоле должны довольствоваться этим изображением» [С. 494]. Последняя же фраза в портрете указывает одновременно и на общий характер внешности Печорина и на близость субъекта речи тому миру, где герой сформировался как личность: «Скажу в заключение, что он был вообще очень недурен и имел одну из тех оригинальных физиономий, которые особенно нравятся женщинам светским» [С. 494]. В портрете Печорина немало и других моментов, указывающих на близость точки зрения писателя (образа автора) и самого героя. Не случайно замечания о «породе» и ее признаках звучат и в

Н.М. Гурович

описании Печорина путешествующим писателем и в портрете Ундины, данном с точки зрения главного героя.

Примечательно, что и построение этих описаний во многом совпадает: портрет делится на смысловые части, в каждой из которых преобладает рассмотрение одной определенной черты и передача впечатления от нее. Так в портрете Ундины сначала целый пассаж посвящен ее взгляду, затем герой переходит к тому впечатлению, которое производит внешность девушки на него: «Решительно, я никогда подобной женщины не видывал» [С. 505]. В описании девушки есть определенная установка на возможную вариативность интерпретаций, так же, как и в случае с изображением внешности Печорина с точки зрения писателя. Не случайно здесь Печорин оговаривается насчет женской красоты в целом: «Она была далеко не красавица, но я имею свои предубеждения также и насчет красоты» [С. 505]

Рассуждение о породе и правильном носе, которое занимает немалую часть описания облика героини, указывает также на своеобразие видения героя. Печорин мыслит в рамках определенных литературных образов, которые во многом определяют его восприятие действительности: «...но такова сила предубеждений: правильный нос свел меня с ума; я вообразил, что нашел Гётеву Миньону, это причудливое создание его немецкого воображения; – и точно, между ними было много сходства: те же быстрые переходы от величайшего беспокойства к полной неподвижности, те же загадочные речи, те же прыжки, странные песни...» [С. 505]. Вспомним, что, описывая самого Печорина, рассказчик сравнивал его позу с позой бальзаковой кокетки. Но, несмотря на внешнюю схожесть приемов, функции их представляются различными. Так, писатель старается сделать позу героя более представимой для читателя, что является в этом сравнении основным моментом (из него не делается никаких дальнейших выводов), в то время как в печоринском сравнении литературная отсылка характеризует в большей степени его восприятие героини, а функция обращения к читателю здесь, скорее, вторична.

Эта «литературность» восприятия во многом обуславливает и поведение героя, который с легкостью идет на заведомую авантюру, отправляясь с Ундиной в прогулку по морю. Но романтический ореол, которым Печорин окружает в своем восприятии девушку, диктует определенные правила поведения с ней, и герой им подчиняется.

В «Княжне Мери» сохраняется почти тот же принцип построения описаний, что и в предыдущих трех частях: функции

портрета – первое знакомство читателя с героем и передача впечатления субъекта речи о нем. Но литературность восприятия, которая была свойственна Печорину в «Тамани», постепенно исчезает, и на место ее приходит анализ, проводимый на основе не столько облика героев, сколько собственного жизненного опыта. Так, говоря о Грушницком, Печорин касается в большей степени его действий, чем внешности. Хотя черные волосы, стремление казаться старше своих лет, позы, которые он принимает, и манера речи напрашиваются на сопоставление с героем романа, и Печорин говорит об этом: «Его цель – сделаться героем романа. Он так часто старался уверить других в том, что он существо, не созданное для мира, обреченное каким-то тайным страданиям, что он сам почти в этом уверился» [С. 512]. Но непосредственного сопоставления Печорин так и не проводит, что лишний раз указывает на то, что в его понимании избранная Грушницким роль не удастся. Эта мысль проходит через весь портрет героя, в основе которого – не описание внешности, а комментарий к манере поведения. О его внешности читателю сообщается очень немного: «Он хорошо сложен, смугл и черноволос; ему на вид можно дать 25 лет, хотя ему едва ли 21 год. Он закидывает голову назад, когда говорит, и поминутно крутит усы левой рукой, ибо правой опирается на костыль» [С. 511]. Заметим, что даже высказывания героя о внешности юнкера сообщают о действиях, предпринимаемых Грушницким.

Печорин знаком с Грушницким и поэтому старается в описании, скорее, зафиксировать собственные размышления о характере героя, а не запечатлеть его внешность. Облик героя – лишь платформа для размышлений Печорина. В описании Ундины Печорин оставлял некоторое пространство для возможной иной интерпретации ее внешности, поскольку само восприятие героем Ундины объясняло во многом поведение Печорина, а в портрете Грушницкого объясняется поведение самого юнкера, в то время как отношение Печорина высказывается прямо: «Я его понял, и он за это меня не любит... я его видел в деле... Это что-то не русская храбрость!..» [С. 512].

Другой образ, который вполне совпадает по своим характеристикам с фигурой романтического героя – это Вулич: «Высокий рост и смуглый цвет лица, черные волосы, черные пронизательные глаза, большой, но правильный нос, принадлежность его нации, печальная и холодная улыбка, вечно блуждающая на губах его, - все это будто согласовалось для того, чтобы придать ему вид существа особенного, неспособного делиться мысля-

Н.М. Гурович

ми и страстями с теми, которых судьба дала ему в товарищи» [С. 581]. В этом описании Печорин значительно более краток и не пускается ни в какие рассуждения. Он говорит о соответствии между характером героя и его наружностью и потому, видимо, не распространяется об этом более подробно.

Можно увидеть, что между внешностью и внутренним миром Грушницкого и Вулича нет никаких противоречий, на что косвенным образом и указывается в их описаниях Печориным. Это кардинально отличает этих двух персонажей от главного героя романа, весь образ которого «соткан» из противоречий. В том, как построены их описания, проявляется и отношение Печорина к ним. Определенная цельность и завершенность этих персонажей свидетельствует об их ограниченности в глазах Печорина, т. е. принадлежности к определенным типам человека.

Несколько иным образом выражено отношение главного героя к объекту наблюдения в портрете доктора Вернера. Заметим, что здесь о внешности героя, в сравнении с Грушницким, говорится гораздо подробнее. Сообщение об этом, которое максимально обобщено и может принадлежать в равной степени как самому главному герою, так и любому наблюдателю, продолжает размышления Печорина о душевной красоте: «Его наружность была из тех, которые с первого взгляда поражают неприятно, но которые нравятся впоследствии, когда глаз выучится читать в неправильных чертах отпечаток души испытанной и высокой. Бывали примеры, что женщины влюблялись в таких людей до безумия... надобно отдать справедливость женщинам: они имеют инстинкт красоты душевной...» [С. 517].

Несоответствие между внешним и внутренним выражено здесь явно, но включено в систему еще более сложных оппозиций, чем во втором портрете Печорина: наружность Вернера поражала неприятно, но в одежде заметны вкус и опрятность; лицо, по-видимому, некрасиво, но глаза устремлены в мысли собеседника; в нем нет ничего демонического, но молодежь прозвала его Мефистофелем. Кроме этой литературной отсылки присутствует еще одна – «одна нога у него короче другой, как у Байрона» [С. 517]. Упоминание в этой связи английского романтика имеет, скорее всего, двоякую направленность: с одной стороны, дать читателю зримое представление о физическом недостатке героя, с другой – продемонстрировать уважение Печорина к Вернеру, так как подобного рода сравнение явно поднимает героя в глазах читателя.

Важно также, что в этом портрете ничего не сказано о том, как выражались чувства на лице героя, но упоминание об этом встречается во втором описании доктора, когда он приходит к Печорину перед дуэлью: «На нем были серые рейтузы, архалук и черкесская шапка. Я расхохотался, увидев эту маленькую фигурку под огромной косматой шапкой: у него лицо вовсе не воинственное, а в этот раз оно было еще длиннее обыкновенного» [С. 566]. Последняя фраза в этом описании как раз и указывает на то, каким образом менялось лицо героя, когда он испытывал тревогу. Но упоминание об этом окказионально, Печорина в данном конкретном случае интересует восприятие доктором ситуации, а не свойство его лица вообще.

О лице ничего не сообщается еще в двух описаниях – Мери и Веры. Они схожи еще и тем, что репрезентирует определенное представление о светской женщине. В описании Мери эта светскость облика подчеркивается особенно явно: «Их лиц за шляпками я не разглядел, но они одеты были по строгим правилам лучшего вкуса: ничего лишнего. На второй было закрытое платье gris de perles, легкая шелковая косынка вилась вокруг ее гибкой шеи. Ботинки couleur rose стягивали у щиколотки ее сухощавую ножку так мило, что даже не посвященный в таинства красоты непременно бы ахнул, хотя от удивления. Ее легкая, но благородная походка имела в себе что-то девственное, ускользающее от определения, но понятное взору» [С. 513]. Описание завершается сообщением о «неизъяснимом аромате, которым дышит иногда записка милой женщины», что выражает ощущение героя от увиденного.

В целом же описание княжны изобилует типичными образами из литературы, описывающей прелесть юной светской дамы: маленькая ножка, тонкий стан, девственность, легкость<sup>15</sup>. Не случайно здесь ничего не сказано о ее лице, поскольку дается общее впечатление от внешности Мери, акцентируется внимание на принадлежности героини к тому обществу, откуда и сам Печорин<sup>16</sup>. Само по себе использование этих затвердевших образных формул несет в себе некоторую оценочность: Мери – часть светского мира и мыслит в рамках его категорий. В дальнейшем прозвучит высказывание о «бархатных» глазах героини, но оно уже будет соотноситься с обликом, данным в первом описании.

Другой вариант «литературности» так же, как и в случае Мери, без конкретных отсылок – это первое описание Веры. «Смотрю: в прохладной тени его (грота – *Н.Г.*) свода, на каменной

Н.М. Гурович

скамье сидит женщина, в соломенной шляпке, окутанная черной шалью, опустив голову на грудь; шляпка закрывала ее лицо» [С. 525]. Сама по себе встреча двух героев в гроте, точка зрения, с которой герой наблюдает Веру, ее одежда – все это отсылает к романтическим светским повестям. Примечательно, что здесь о глазах героини сообщается сразу после того, как заканчивается ее описание: «она посмотрела мне в глаза своими глубокими и спокойными глазами: в них выражалась недоверчивость и что-то похожее на упрек» [С. 525].

Акцент на взгляде дается и в другом портрете – казака в главе «Фаталист». Здесь уже не разделяются описание позы и взгляда героя: «бледный, он лежал на полу, держа в правой руке пистолет; окровавленная пашка лежала возле него. Выразительные глаза его страшно вращались кругом; порою он вздрагивал и хватал себя за голову, как будто неясно припоминая вчерашнее» [С. 587]. Дальше сразу же говорится о том, что прочитал в этом взгляде Печорин: «Я не прочел большой решимости в этом беспокойном взгляде...» [С. 587]. Точно так же он читает и во взгляде Веры недоверчивость и упрек.

Этот портрет, как и два предшествующих, особым образом связан с ситуацией, в которой он дается. Несмотря на то, что в этих случаях читателю впервые предоставляется возможность увидеть героя, функция портретов иная: акцентировать внимание на специфике ситуации встречи или на состоянии героя. Именно поэтому визуальный облик отходит здесь на второй план, а выдвигаются поза, взгляд и то, что может прочитать в них главный герой.

Мы также уже знаем еще об одной примечательной детали внешности Веры – родинке. Но зримое представление об облике героини читатель получает, как ни странно, не из описаний её внешности, а из высказываний Печорина по поводу её характера и поведения. Здесь описание, хотя и расположено в позиции первого знакомства с персонажем, несет в себе, как мне представляется, иное значение. Романтичность самой ситуации встречи и восприятия Печорина обуславливают такое строение и содержание описания Веры: герой знает ее, поэтому нет необходимости отдельно говорить о лице женщины, его не интересует ретроспектива – облик Веры не сравнивается с тем, который остался в памяти Печорина, а читательская точка зрения здесь учитывается минимально, поскольку то, что происходит, крайне важно для Печорина и не предназначено для других (не случайно он не описывает разговор, произошедший между ними).

Таким образом, мы видим, что при описании женщин из светского общества сохраняется неизменный набор признаков: одежда, впечатление от нее, общий облик. Но функции этих описаний совершенно различны: в одном случае – акцент на принадлежности героини к определенному кругу, в другом просматривается первоначальное романтизированное восприятие героем ситуации, а затем момент узнавания. Этот последний фактор и обуславливает отсутствие описания лица Веры, так как оно хорошо известно герою.

Заметим также, что в случае Мери в процессе развития действия появляется ряд дополнений, характеризующих через определенные детали внешности не столько ее облик, сколько характер. Вспомним, как Печорин впоследствии осмысляет то, что открылось ему в девушке в последнем разговоре с ней. В своем дневнике он описывает ее внешность во время разговора иначе, чем когда он увидел Мери у фонтана. Здесь в ее облике проявляется не просто индивидуальность, а характер: «...ее большие глаза, исполненные неизъяснимой грусти, казалось, искали в моих что-нибудь похожее на надежду; ее бледные губы напрасно старались улыбнуться, ее нежные руки, сложенные на коленях, были так худы и прозрачны, что мне стало жаль ее» [С. 579]<sup>17</sup>. Портрет, как и раньше, дан с использованием определенных штампов восприятия: грусть в глазах, бледные губы, худые руки – все это атрибуты очень типичные для описания волнения и отчаяния нежной барышни. Но заметим, что здесь это не вызывает у Печорина отторжения, а наоборот, заставляет героя испытать чувства, на которые, как ему кажется, он давно уже не способен. Сама внешность Мери побуждает Печорина иначе осмыслить происходящее. Внешность же Веры не описывается после первого портрета вообще. Она не воспринимается Печориным в дальнейшем как объект, принадлежащий внешнему миру, и хотя он и говорит о ее поведении в связи с развитием его отношений с княгиней и Мери, упор делается лишь на ее реакцию, а не внешность.

В описаниях женщин мы видим неизменное следование в сознании Печорина определенным канонам восприятия. В случае Веры они актуальны лишь в первый момент, пока Печорин еще не осознал, кого видит перед собой, в случае Мери – до тех пор, пока герой не начинает видеть в княжне личность, что выводит ее за первоначально установленные им рамки.

Той же рамки описания «светской дамы», что и в случае Веры и Мери, придерживается Печорин, когда говорит о даме

Н.М. Гурович

в зале ресторации. Здесь одновременно подчеркивается и ее принадлежность к «водяному» обществу, и особенность видения самого героя, который стоит к ней близко и смотрит, вероятно, сверху: «Я стоял сзади одной толстой дамы, осененной розовыми перьями; пышность ее платья напоминала времена фижм, а пестрота ее негладкой кожи – счастливую эпоху мушек из черной тафты. Самая большая бородавка на шее прикрыта была фермуаром» [С. 531]. Очевидно, что герой стоит рядом с дамой и в подробностях может разглядеть ее кожу. Описание вызывает неприятное ощущение у читателя, равно как и у самого героя. Оно прямо противопоставлено портрету Мери, где об ее одежде говорилось, что там нет ничего лишнего. Не случайно, что с легкой руки именно этой дамы Мери попадает в неприятное положение на балу.

Итак, в «Герое нашего времени» по признаку субъекта речи и изображения (заметим, что здесь эти понятия приравниваются, что бывает далеко не всегда) можно выделить три группы описаний внешности персонажей. Среди портретов, данных глазами Печорина, выделяются те, где литературные отсылки присутствуют в явной форме (Ундина и Вернер), и те, где литературность портретов имплицитна – Грушницкий, Мери, Вулич. Отсылки к литературной традиции выполняют различные функции в структуре описаний, но в целом характеризуют видение героем окружающих. Описание Веры, как и самого Печорина, невозможно соотнести с другими портретами по этому признаку. Заметим, что, если в «Тамани» мышление в рамках романтической литературной традиции определяло поведение Печорина, то в «Княжне Мери» он действует вопреки литературным штампам. В этой связи особенно интересна «Бэла», действие которой происходит после событий в Тамани и «Княжны Мери» и где Печорин снова демонстрирует романтическое восприятие мира, ища любви «экзотической девушки». Но не случайно эта часть романа дана с точки зрения человека, чуждого печоринскому мировоззрению, и читатель может лишь догадываться об изменениях в душе героя.

В целом динамика описаний главного героя развивается по пути изображения героя с позиции наблюдателя, не близкого ему внутренне, затем с позиции человека, относящегося к той же социальной среде, что и Печорин, и обладающего во многом тем же видением (на что указывает наличие литературных отсылок в портретах) и затем с точки зрения героя на самого себя. Но все эти точки зрения, взятые по отдельности, оказы-

ваются недостаточными для интерпретации сущности героя, в то время как в результате их сопоставления вырисовывается ряд оппозиций в восприятии людей главным героем, а также воспроизводится разность между интерпретацией поступков человека окружающими и его внутренней мотивацией.

Еще один признак, характерный для большинства портретов – вариативность интерпретации внешнего облика персонажей. В случае самого Печорина это очевидно, поскольку на протяжении всего произведения его облик дается с разных точек зрения. То же самое можно сказать и об Ундине, которую сам герой воспринимает крайне субъективно, что подчеркивается в ее описании. Вариативность интерпретаций полностью отсутствует в тех описаниях, которые даны с точки зрения Максима Максимыча. Это тоже своеобразная характеристика восприятия героя. Портреты же, данные с точки зрения странствующего писателя, представляют собой промежуточный вариант между двумя видениями. Субъект в них, с одной стороны, оставляет пространство для самостоятельной читательской интерпретации (чего в большинстве случаев не делает Печорин) и стремится при этом, с другой стороны, сохранить установку на максимально развернутое описание внешности. Те портреты, где сохраняется множественность прочтений, выявляют связь между внешним и внутренним, в то время как портреты в главе «Бэла» воспроизводят лишь субъективное впечатление героя. Невозможность для читателей увидеть героя с иных позиций, чем его трактует рассказчик, порождает одномерность восприятия образов, что во многом противопоставляет их портреты тем, которые даны в остальных частях романа.

Между группами портретов, данных с точек зрения трех главных субъектов изображения, возникает и еще одно различие, связанное с особенностью, указанной выше. Каждый из носителей точек зрения смотрит на людей с разной установкой. Максим Максимыч старается прочесть во внешности прошлое и настоящее объекта, соотнести его с определенной жизненной моделью; то же самое во многом свойственно и взгляду Печорина, который также вписывает окружающих в определенный тип, иногда литературный, а иногда взятый из светской жизни. Но если Печорин к каждому подходит с уверенностью, что знает жизнь и людей, поэтому способен сразу определить особенности внутреннего мира человека, то Максим Максимыч в большей степени интересуется непосредственно историей жизни человека, а формулировать выводы об особенностях личности он совсем

Н.М. Гурович

не склонен. Печорин же за внешностью старается рассмотреть то внутреннее, что соответствовало бы его представлению, сложившемуся из интерпретации внешности объекта, поскольку Печориным движет стремление манипулировать людьми и сознание того, что он уже знает жизнь и все законы ее развития.

Иного рода восприятие мы видим во взгляде на людей у путешествующего писателя. Он, с одной стороны, обладает во многом знанием, сходным с печоринским, и так же, как Максим Максимыч, способен соотносить людей с определенным типом, но при этом видение его отыскивает несоответствия между внешней принадлежностью человека к определенному типу и его внутренним миром, что особенно хорошо видно в описании Печорина. Заметим, что и сам герой страдает от невозможности привести ряд противоречий внутри самого себя в некоторую систему. Ни одна из устоявшихся в обществе социальных и психологических ролей не подходит ему, но осознание этого не ведет героя к завершённой интерпретации собственного поведения. Это гораздо лучше удалось бы странствующему писателю, но его видение, как мы уже говорили, также не оказывается всеобъемлющим, что и создает неоднозначность интерпретации образа главного героя.

Итак, при анализе описаний внешности героев мы выявили ряд особенностей субъектов речи и изображения в «Герое нашего времени», а также функции некоторых отсылок к романтической литературе в ткани лермонтовского повествования. Ряд героев романа соотносится в сознании воспринимающего субъекта с определенными типами из неистовой или светской романтической литературы, а несоответствие этим типам как раз и становится предметом осмысления как для читателя, так и для главного героя.

#### Примечания


---

<sup>1</sup> Так, например, этим проблемам посвящены работы: *Одинокое В.Г.* Русский роман XIX века. Новосибирск, 1967; *Копытцева Н.М.* Герой нашего времени и поэтика психологического романа. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филол. наук. Л., 1977; *Солертинский Е.Е.* Герой нашего времени. Вологда, 1973; *Истирова А.Н.* Психологический анализ в романе М.Ю. Лермонтова и традиции западноевропейской прозы // Сравнительное литературоведение: теоретические и исторические аспекты. М., 2003. С. 184–190.

<sup>2</sup> Об этом см.: *Герштейн Э.* «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. М., 1976.

Система портретов в «Герое нашего времени» М. Лермонтова

- <sup>3</sup> *Нейман Б.В.* Портрет // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 427–428.
- <sup>4</sup> *Удодов Б.Т.* Герой нашего времени // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 101–111.
- <sup>5</sup> *Родзевич С.И.* Лермонтов как романист. М., 1914. К тем же источникам сюжета отсылает Б.Т. Удодов в статье «Герой нашего времени» в «Лермонтовской энциклопедии» (М., 1981. С. 107).
- <sup>6</sup> Об этом см. Там же. С. 72–73. Той же проблематике посвящена работа Б.В. Томашевского «Проза Лермонтова и западноевропейская традиция» (Литературное наследство. М., 1941).
- <sup>7</sup> *Виноградов В.В.* Стиль прозы Лермонтова // Литературное наследство. М., 1941. С. 519–528.
- <sup>8</sup> *Белкина М.А.* Светская повесть 30х годов и «Княгиня Лиговская» Лермонтова // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. Сб. 1. М., 1941. С. 540–550.
- <sup>9</sup> Той же проблематике посвящена работа: *Уманская М. М.* Лермонтов и романтизм его времени. Ярославль, 1971.
- <sup>10</sup> *Федоров А.В.* Лермонтов и литература его времени. Л., 1967.
- <sup>11</sup> Там же. С. 216.
- <sup>12</sup> *Эйхенбаум Б.М.* О прозе. С. 262. Той же проблеме посвящена работа: *Тамарченко Н.Д.* Русский классический роман XIX века. М., 1997. С. 150–165.
- <sup>13</sup> *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 461. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.
- <sup>14</sup> Об описании внешности Печорина в целом существует и другое мнение. Е.Е. Солертинский указывает на «скупость» описания внешности главного героя: «Внешние данные его даны весьма скупо. Мы узнаем о нем самое необходимое, чтобы представить его как живое лицо». (*Солертинский Е.Е.* Указ. соч.). Это суждение представляется весьма спорным. На наш взгляд, в описаниях внешности Печорина доминирует другая установка: не просто дать читателю представление о внешности, но создать свободное поле для интерпретации его черт, что и делается за счет некоторой «недостаточности» описания.
- <sup>15</sup> Ср. описание князя Зизи в одноименной повести Одоевского.
- <sup>16</sup> Е.Е. Солертинский в своем исследовании о романе указывает, что у Мери при ее первом появлении дан «поверхностный, общий портрет, за которым не видно внутреннего человека». (*Солертинский Е.Е.* Указ. соч. С. 101).
- <sup>17</sup> Здесь снова есть установка на некоторые литературные романтические штампы, созданные Одоевским. Но теперь речь идет уже об их преодолении, так как страдание в облике Мери проявляется настолько, что раскрывает ее личность иначе для героя. Само же описание по первичным признакам вполне сопоставимо с романтическим. Ср. описание героинь в «Вечере на бивуаке», «Втором вечере на бивуаке», «Замке Нейгаузен» А.А. Бестужева (Марлинского).



С.С. Бойко

## ВЛАДИМИР НАБОКОВ И БУЛАТ ОКУДЖАВА: К ПРОБЛЕМЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ РЕПУТАЦИИ

Анализируются элементы поэтики в прозе зрелого Окуджавы и позднего Набокова, взаимные оценки этих художников, литературная репутация их в СССР и отражение этих факторов в литературной позиции Б.Окуджавы, который манифестирует мотив творческого наслаждения, связанный с позицией В.Набокова. Анализируются попытки официозной критики компрометировать Окуджаву в качестве эпигона Набокова, опираясь на репутацию первого как «гитариста», а второго – как «литературного щеголя и безродного перекаати-поля». Делаются выводы о многоаспектном значении взаимной цитации этих писателей, о причинах повышенного внимания Окуджавы и его сторонников к освещению в печати документальных источников «Путешествия дилетантов» (опровержение инсинуаций) и о том, что знакомство с «Лолитой» дало импульс к творческому использованию сюжета, известного Окуджаве по статье П.Е. Щеголева и ряду опубликованных документов.

*Ключевые слова:* Литературная репутация, литературная позиция, цитация, документальный источник сюжета, В. Набоков, Б. Окуджавя, П. Щеголев.

В конце 1950-х – 1960-х годах к советскому читателю набирающим силу потоком движется литература русского зарубежья. Нередко она попадает к нашим соотечественникам непосредственно из рук зарубежных издателей. Обстоятельства, при которых это происходило, позднее были воссозданы в рассказе Булата Окуджавы «Выписка из давно минувшего дела» (1991). По всей видимости, они относятся к пребыванию поэта в 1968 г. в Западной Германии:

«На следующий день под вечер явился Эдик с большой сумкой, набитой книгами. Четыре тома Гумилева Иван Иванович сразу же отложил в сторону [для попутчика-поэта. – С.Б.] <...> Пальцы дрожали от вожделения и фантастичности происходящего. “Портреты революционером” Л. Троцкого, “КГБ” Д. Баро-

на, «История русской смуты» А. Деникина, “Смысл истории” Н. Бердяева, “Лолита” В. Набокова и множество других, столь же прекрасных и бесценных!»<sup>1</sup>.

С этим сообщением совпадает, например, воспоминание С.Б. Рассадина: «<...> первая набоковская книга в моей библиотеке, донельзя зачитанная «Лолита», была подарена именно им, Булатом...»<sup>2</sup>.

К 1960-м относится и свидетельство Беллы Ахмадулиной – дерзкой паломницы в Монтре<sup>3</sup> – о своих тайных набоковских чтениях: «<...> я уже имела начальные основания стать пронзенной бабочкой в коллекции обожающих жертв и гордо сносить избранническую участь»<sup>4</sup>.

Хотя «поклонники набоковского таланта (они появились в Союзе уже в шестидесятые годы благодаря нелегально привезенным изданиям его романов) не имели возможности свободно высказаться в печати<...>»<sup>5</sup>, официальная пресса не стала полностью замалчивать «донельзя зачитанные» в нашем отечестве новости мировой литературы. В 1970 году в «Литературной газете» вышла статья на полполосы, которую мы бы назвали образцовым ликбезом. В ней были освещены биография и творчество Владимира Набокова в целом, кратко проанализированы «Защита Лужина», «Приглашение на казнь», «Лолита», «Ада», упомянута Лужина, и процитирована лирика мастера («Благодарю тебя, отчизна...») и приведен ряд обоснованных обобщений, например: «Набоков – мистификатор и литературный щеголь»; «Герой всех романов Набокова, излюбленный его тип – одинокий чужак во власти творческого воображения <...>» и мн. др.<sup>6</sup>.

О да, статья завершена уничижительным выводом про «жалкий удел» безродного «перекати-поля», дающего антисоветские интервью; да, главка об изгнанничестве, вопреки здравому и своему собственному смыслу, озаглавлена «Без корней». Но работа основана на интерпретации творчества, и в ней налицо откровенная увлеченность предметом рассмотрения, например: «Однобокие души – отдушина Набокова (нечаянный каламбур – словесные игры заразительны)». А что касается ритуальных идеологических ярлыков, то их легко снять, как пакет с покупки.

В этой связи Н. Мельников писал: «Литературная репутация В.В. Набокова в СССР – тема для особого разговора; это отдельная сюжетная линия – весьма любопытная, даже если учесть, что в советской печати отзывы о Набокове – “писателе, лишенном корней, отвернувшемся от великих традиций родной

С.С. Бойко

литературы” (В. Пронин, А. Чернышев) – были немногочисленны и не отличались ни особой вдумчивостью, ни дружелюбностью, ни разнообразием»<sup>7</sup>. Однако мы задаемся вопросом: а какая может быть «дружелюбность» к нераскаянному эмигранту в подцензурной газете в 1970-м? Статья Пронина и Чернышева, появление которой, очевидно, было мотивировано идеологически, действительно указывает на значимость его литературной репутации в СССР. Имеются, кстати, свидетельства об интересе самого В.В. Набокова к этой публикации<sup>8</sup>.

Заслуживает внимания еще одно обстоятельство. «На фоне подобных критических опусов [т.е. статьи 1970 года. – С.Б.] верхом “полит-” и прочей корректности предстает статья О. Михайлова и Л. Черткова, опубликованная в пятом томе «Краткой литературной энциклопедии» <...> где писателя вяло поругивали <...>»<sup>9</sup>. В итоге можно сказать, что непротиворечивого отражения в печати не нашли ни позиция официоза (для читателя ее излагали увлеченные знатоки), ни точка зрения знатоков набоковского творчества, которые, составляя тексты, вынужденно прибегали к эзопову языку. Последний, естественно, оставляет место для разночтений, в то время как позиция официоза (спорадически обозначаемая в прямых высказываниях) поддается прямому цитированию.

Попадая негласно на территорию СССР, художественные произведения приобретали характер альтернативного чтения – одного из важнейших культурных знаков эпохи. Литературная репутация Набокова в читательской аудитории «тамиздата» мотивирована именно этим. Список привезенных книг из рассказа Б. Окуджавы (см. выше), в этом отношении знаменателен, но неполон. Важным элементом, так сказать, нелегального ликбеза был еще ряд высокохудожественных текстов. По мнению одного из филологов-современников, «Три главных “кита” потаенного чтения 60-70-х годов – это Солженицын, “Доктор Живаго” и Набоков. Три испытания духа, три погружения в глубину. И, надо сказать, эти “три источника” высшего читательского образования в нашем сознании той поры спокойно и гармонично сочетались <...> столь непохожие друг на друга классики XX века не противопоставлялись нами друг другу, ибо каждый из них по-своему помогал раскрепоститься, вырваться за пределы идейных стандартов эпохи»<sup>10</sup>. Здесь обозначена важная деталь: эстетическое своеобразие произведений, их связь со своей культурной парадигмой, с литературным процессом, а также элементы поэтики, обуславливающие художественное

своеобразие произведений, – все это зачастую игнорировалось читателем, которого в первую очередь интересовал факт идейной и стилевой альтернативности. «Архипелаг ГУЛАГ» и «Лолита» оказывались для читателя в одном ряду! – такова логика литературной репутации в тамиздате. Однако общая неконформистская интенция каждым читателем, естественно, конкретизировалась по-своему.

Булат Окуджава заполучил «Лолиту» уже в конце 1960-х. Но прямое упоминание имени Владимира Набокова в беседах поэта со слушателями появляется значительно позже: в опубликованных расшифровках выступлений оно возникает в 1980-м: «Ну, если говорить еще о прозаиках русских, я мог бы назвать Владимира Набокова... Я думаю, что со временем, так же, как Бунин, он придет к нам тоже. Это замечательный стилист, кроме всего. У него есть чему поучиться, и есть что у него взять для себя»<sup>11</sup>. В более поздних выступлениях имя Набокова звучит уже регулярно. В перестроечные годы поэт использует возможность прямого высказывания; так, в марте 1987 на пресс-конференции в советском посольстве в Париже он говорил «о публикации произведений изгнанников Иванова, Ходасевича и Набокова»<sup>12</sup>.

Таким образом, Набоков для Окуджавы – это классик русской и мировой литературы, образец изящной словесности: «Есть целый ряд литераторов, классиков, которые меня, сами того не подозревая, выпестовали как могли <...> я их очень люблю, ценю и у них учился всегда. Это Гофман Эрнст, это Лев Николаевич, Александр Сергеевич, Пастернак, Набоков»<sup>13</sup>.

Владимир Набоков, в свою очередь, был знаком с творчеством Окуджавы. Б. Носик рассказывает об этом так:

«Всякий, кто внимательно читал «Аду», заметил, наверное, песню, которая наряду с известнейшими русскими романсами исполняется в русском ресторане, где ужинают герои романа. "Солдатские частушки *безвестного русского гения*", – роняет о ней лукавый конспиратор Набоков, однако даже не зная английского, по одному только звучанию строки в этом удивительном – и далеко не "буквальном" – переводе можно узнать знаменитую песню Окуджавы <...> В письме непонятливому французскому переводчику Набоков запросто объяснял, что это песня Окуджавы "Надежда, я вернусь тогда..." <...> Набокову не помешали даже ненавистные (и трагические) "комиссары в пыльных шлемах"»<sup>14</sup>.

На отечественного читателя, естественно, большое впечатление производит эта весть из другого литературного мира:

С.С. Бойко

«Далекий от политики, ненавидевший коммунизм Владимир Набоков поклонялся словесности и был требовательным ценителем высокой поэзии<...> Стихи заставили Набокова забыть о том, в какой армии сражался герой “на той далекой на гражданской” <...> Во всяком случае признание окуджавского дара классиком Набоковым, к которому сам Окуджава относился как к учителю, преодолело все границы<sup>15</sup> – идей, судеб, миров и времен»<sup>16</sup>.

В русском зарубежье, как и в самой России, песни Окуджавы распространялись в фонограммах, поэтому акцент, который Набоков ставит в своем переводе именно на звучании «Сентиментального марша», представляется естественным. Сам словесник и поэт, автор «Ады» погружает первые строки «Сентиментального марша» в присущую его роману стихию литературной игры, связанной с пере-певанием, пере-иначиванием:

Nadezhda, I shall then be back,  
When the true batch outboys the riot...<sup>17</sup>

Что переводчик интерпретирует так: «Надежда, я вернусь тогда, / Когда горстка верных мужеством одолеет мятеж...»<sup>18</sup>. Да, первая строчка английского двустишия представляет собой точный перевод из «Сентиментального марша», а вторая – импровизацию, эквиритмичную и эквифоничную оригиналу (true batch – трубач; outboys the riot – отбой сыграет), но не передающую смысл строки оригинала. Эта литературная шутка Набокова свидетельствует о высокой оценке окуджавовской звукописи. В то же время образ «горстки верных», готовых, так сказать «перемужествовать» (так можно бы перевести авторский неологизм Набокова “to outboy”) вооруженное выступление противника, – этот образ отражает смысл «Сентиментального марша» в целом – ведь в нем говорится об отряде бойцов, одержавших прежде всего моральную победу.

Приведенные в романе «Ада» строки – это лишь фрагмент набоковского стихотворного перевода. «<...>В начале февраля [1966. – С.Б.] он перевел “Сентиментальный марш” Булата Окуджавы – *первое произведение советского автора, переведенное Набоковым из уважения, а не из презрения*<sup>19</sup> <...> Теперь же Вера Набокова отправила перевод из Окуджавы в “Нью-Йоркер” <...>»<sup>20</sup>. Итак, судя по самому факту этого перевода, Булат Окуджава для Набокова был поэтом по преимуществу.

Такой отзыв был даром для певца. Набоков в своей оценке закономерно поднялся выше литературной репутации Окуджавы

в СССР, репутации, которая не отвечала литературной позиции этого *советского писателя*, будучи излишне жестко привязана к его песенному творчеству.

Актуализация древней и естественной связи между поэзией и музыкой, с одной стороны, помогла стихотворцу в свое время обрести собственный поэтический голос и обновить лирический жанр. «С древнего “пою” и всего, что с этим связано, начиналась когда-то любая национальная поэзия, – напоминал по этому поводу Сергей Аверинцев. – У Окуджавы мелодический облик задает поступательное интонационное движение, которое, в свою очередь, делает внутренне необходимым, эстетически необходимым объем каждого стихотворения»<sup>21</sup>.

С другой стороны, прочная ассоциация Окуджавы с гитарой привела к недопониманию, недооценке его поэзии со стороны сотоварищей по поэтическому цеху и широкой публики. «Вы думаете, меня будут читать? Нет. Петь, может быть, будут, читать – нет»<sup>22</sup>, – с горечью говорил поэт своим друзьям. Но заграничный писатель Владимир Набоков был свободен от этого предрассудка: он безошибочно и безоговорочно увидел в певце Поэта. Это отвечало литературной позиции самого Окуджавы, который всегда подчеркивал приоритет слова в своих поющих произведениях, создавал стихи, не предназначенные для пения, последовательно стремился включать их в свои выступления и т.д..

Вышеозначенные обстоятельства, а именно двойственные литературные репутации Окуджавы и Набокова в СССР, сложившиеся к концу 1960-х, и взаимные оценки этих художников, образуют своеобразную систему координат, в которой развернутся для Окуджавы дальнейшие литературные события, связанные уже с романом «Путешествие дилетантов».

Роман стал вершиной успеха Окуджавы – прозаика у читающей аудитории. Созданный в 1971–1977 годах, он был опубликован в 1976 и 1978 гг. в «Дружбе народов», журнале, с которым связан выход к читателю и «Бедного Авросимова» (1969), и «Похождений Шипова» (1971). Художник во всеоружии мастерства: форма его прозы, опирающейся на материал исторических документов, сложилась и выдержала проверку, – в первую очередь, в глазах самого мастера. Опрос читателей выявил среди прозаических произведений Окуджавы «явного лидера: 75% респондентов читали роман «Путешествие дилетантов» и 30% из них отметили, что он произвел на них наибольшее впечатление. Такого результата можно было ожидать <...> и

С.С. Бойко

благодаря художественным качествам романа с его вечно щемящей идеей гонимых влюбленных»<sup>23</sup>. Причины успеха далеко не исчерпываются названными выше – роман в различных своих аспектах очень точно соответствовал запросам инакомыслящей интеллигенции 1970-х.

Однако именно «вечно щемящая тема гонимых влюбленных» послужила предлогом для критических инсинуаций на очередном этапе нападок на поэта – нападок, которым, как известно, «была свойственна определенная цикличность. Они возобновлялись почти в каждом десятилетии, так сказать, на новом историческом витке»<sup>24</sup>. Данный этап считают третьим по порядку (после первого в начале 1960-х и второго, связанного с исключением из КПСС в 1972); внешне он выразился в критической атаке на «Путешествие дилетантов» в статьях В. Бушина и С. Плеханова. «Подоплека полемики Бушина с Окуджавой изначально была внелитературной. Журнал “Москва” сделал этот ход для того, чтобы отстоять одного из “своих” – исторического романиста В. Пикуля <...> выставив для баланса в качестве критической мишени автора из другого лагеря <...>»<sup>25</sup>.

Действительно, одиозные бушинские статьи, что называется, нашумели в окуджавознании. Однако атака на «Путешествие дилетантов» началась не с них. Из числа зоилов первым по времени выступил критик С. Плеханов в традиционной для «Литературной газеты» той поры «двойчатке» – полосе, представляющей два несовпадающих отклика на одно и то же событие (противостоял С. Плеханову разбор романа Яковом Гординым, не утративший и поныне своего научного значения). В своей атаке критик опирается на официальные литературные репутации. Булату Окуджаве он «рекомендует» вернуться в область *песенок*, мол, «Это звучало мило, трогательно» («Песенка о ночной Москве»).

А главное – критик как бы уличал поэта в «незаконном» литературном влиянии: разбирая с неудовольствием образ главного героя, князя Мятлева, он писал: «Да и вкусы князя говорят за себя – надо ведь быть довольно необычной и, конечно, весьма утонченной натурой, чтобы увлечься “лолитой” с острыми ключицами»<sup>26</sup>. Тем самым, он пытался дискредитировать Окуджаву, указывая на связь его прозы с Набоковым, имея в виду официальную литературную репутацию последнего как безродного «перекати-поля», антисоветского человека «без корней».

Печатная констатация такого рода выглядела доносом на тамиздат-читающего писателя, поэтому и прозвучала в отклике

зоила (да и то в виде намека, не в полный голос – в противном случае обвинение Окуджаве подчеркнуло бы собственную «незаконную» начитанность).

В интервью собеседнику-другу Булат Окуджава опровергает и высмеивает эту версию на ее поверхностном, так сказать, фабульном уровне:

«Не знаю, какого сорта женщины импонировали тому же критику, но он в азарте отрицания воскликнул, демонстрируя эрудицию, что князь увлекся "лолитой" с острыми ключицами».

И вновь горячность подвела. Ничего себе Лолита – 22-летняя женщина, готовая пожертвовать собой ради любимого человека!»<sup>27</sup>.

Действительно, утверждение о сходстве главных героинь «Лолиты» и «Путешествия дилетантов» является беспочвенным. Лавиния, правда, вспоминает себя самое – двенадцатилетнюю, обращаясь к возлюбленному: «Ведь девочки в двенадцать лет очень наблюдательны <...> Вы ведь, познакомившись с господином ван Шонховеном, вернулись, позевывая, в дом, а господин ван Шонховен отправился в путешествие по жизни, и в сердце у него уже были вы<...>»<sup>28</sup>. Возраст героинь здесь совпадает, но ничего общего с Лолитой эта девочка, как видим, не имеет.

Однако критическая атака на якобы про-набоковских «Дилетантов» в целом была не лишена подоплеки, поскольку сходство между романами на различных уровнях в самом деле просматривается.

В области персонажной системы соотнесенность можно наблюдать на периферии. Так, в прозе Набокова находим множество «отрицательных» женских персонажей: «Лживые, вероломные, недалекие женщины претендуют на главные и центральные роли; романы Набокова заполнены жеманными, соблазнительными, малолетними, похотливыми и холодными секс-бомбами»<sup>29</sup>. Эти слова подходят к жене Мятлева Натали, которую по ее неприкрытому распутству можно бы сравнить с Марфинькой из «Приглашения на казнь», с Магдой из «Камеры обскуры» – ее любовники тоже образуют своего рода дуэт – и т.п.. Ряд подобных сопоставлений легко продолжить, и не исключено, что они заслуживают рассмотрения.

Но наиболее важные сопоставимые элементы романов видны в области сюжета, композиции и проблематики.

Вычитанная Окуджавой скандальная история николаевских времен сама по себе совпадала в ряде важных деталей с фабулой

С.С. Бойко

«самого яркого из всех существующих путевых романов»<sup>30</sup>. Там и здесь поначалу вынашиваются мечты о запретной любовной связи, а потом – дорога, бегство любовников, которое в конце пресекается, и герой несет свою кару. Поэтому совпала с «Лолитой» и канва «Путешествия дилетантов».

Вполне очевидно и сходство проблематики: если «Лолита» – «книга не о причудливой страсти к “нимфетке”, а о феноменологии страсти как таковой»<sup>31</sup>, то ведь и «Дилетанты» – о том же. В рецензии, помещенной журналом «Континент», об этом говорилось:

«О чем роман? О свободе. О праве на выбор. О праве на заблуждение <...> Абсолютное и полное отсутствие детерминизма: вот где начинается война между автором и критикой. Вернее – между автором и целым конгломератом правил – писанных, неписанных и предписанных <...> роман-то в конце концов о любви. О любви и верности»<sup>32</sup>.

Фабульные совпадения прозы Окуджавы с Набоковым не исчерпываются «Лолитой». Так, концовка «Путешествия дилетантов» – тоже не выдуманная, а взятая из исторических источников – соответствует фабульному завершению «Ады»: это позднее, свободное от былой страстности, соединение любовников, которым на протяжении всего романа препятствовали в этом. В обоих романах герои скрывают истинную, любовную основу своей запоздалой новой жизни: Ада и Ван Вин селятся вместе будто бы как брат и сестра, Лавиния – как экономка Мятлева, «Шахоня».

Однако наиболее убедительное, с нашей точки зрения, свидетельство прямой связи Окуджавы с зарубежным мэтром мы находим предельно замаскированным, запрятанным в тексте. Это цитирование «Ады», представляющее собою уникальный в своем роде казус.

Английская «Ада», содержащая в себе перевод двух строк «Сентиментального марша» и лестную характеристику их автора, вышла в 1969 году; Окуджава получил возможность «тихо гордиться ролью цитаты в романе самого Набокова»<sup>33</sup>. Русские переводы хроники появятся только в середине 1990-х. Это не помешало знакомству Окуджавы по крайней мере с фрагментами ее.

По-английски Набоков назвал Окуджаву – «*singular genius*»<sup>34</sup>, т.е. необычайный, исключительный, своеобразный гений. Но в переводческой трактовке, знакомой по книге Б. Носика, – это «*безвестный русский гений*». Именно это выражение находим

во второй части романа «Путешествие дилетантов». В доме Ладимировского молодая жена Лавиния слышит в душе голос Мятлева, стоя «среди кресел, обитых свежим, любимым ею вишневым шелком, под потолком, разрисованным *безвестным гением*, в окружении стен, напоминающих почему-то давешнюю толпу» (235). Эта цитация не попадала в поле зрения зоилов.

Критическая атака, обозначенная «Литературной газетой», вынудила поэта опровергать версию о прямом фабульном влиянии «Лолиты» на «Путешествие дилетантов». К счастью для Окуджавы, при добросовестном отношении к фактам опровержение не вызывало затруднений. Сюжетная канва действительно была взята из статьи П.Е. Щеголева «Любовь в равелине» (1920). Поэт рассказывал: «Я прочитал опубликованную уже в советское время <...> статью историка Щеголева о князе Сергее Васильевиче Трубецком <...> это был главный документ <...> А потом я читал письма людей XIX века, мемуары»<sup>35</sup>.

Соотношение между романом и источником, «Путешествием дилетантов» и «Любовью в равелине», по характеру совпадает с соотношением между «Похождениями Шипова» и статьей И. Ильинского о филере Шипове и о жандармском обыске в Ясной Поляне<sup>36</sup>. Однако, насколько нам известно, этот последний, как и многие другие документальные источники Окуджавой в публичных выступлениях обыкновенно не указывались. А как раз в связи с «Дилетантами» поэт, напротив, давал по возможности подробные комментарии, например, сообщал, что Хромоножка из романа – «это Петр Владимирович Долгоруков, известный в свое время князь-бунтарь, друживший одно время даже с Герценом за рубежом»<sup>37</sup>, а герой-рассказчик, *поручик в отставке* Амиран Амилахвари, напротив, «персонаж вымышленный. Амилахвари – распространенная княжеская фамилия в Грузии, поэтому я использовал ее»<sup>38</sup>, – пояснял писатель.

В печатном интервью Окуджава рассказывал даже о содержании одного из своих второстепенных источников, сравнивая персонажа с прототипом: «<...> Мятлева я попытался сделать фигурой более интересной, чем был в тот период своей жизни князь Сергей Трубецкой – прообраз Мятлева. Одна любившая Трубецкого дама писала в своих воспоминаниях, что князь был очень милый, добрый, из тех людей, которые до глубокой старости продолжают оставаться Сержами, Мишами, Колями»<sup>39</sup>. Здесь поэт сочувственно цитирует воспоминания графини А.Д. Блудовой, писавшей, что для нее Трубецкой «и остался Сережей, и был особенно несчастлив, или неудачлив (хотелось бы выразить

С.С. Бойко

понятие unlucky, которое так прискорбно к нему идет)»<sup>40</sup>, что «у него было теплое, доброе сердце и та юношеская беспечность, с каким-то ухарством, которая граничит с отвагой и потому, может быть, пленяет»<sup>41</sup>. (Современники вообще не поскупились на иноязычные эпитеты, стремясь передать оригинальную суть своего знакомого. Так Ф.И. Тютчев называл С.В. Трубецкого «cet absurde homme»<sup>42</sup>, что переводчик обозначил как «этот нелепый человек»<sup>43</sup>).

Таким образом, комментарии романиста к проблеме документальных источников и прототипов «Путешествия дилетантов» сами по себе говорят о том, что именно эта сторона вопроса получала особую нагрузку.

Можно быть уверенным, что сопоставление «Путешествия дилетантов» с «Лолитой» возникало у современников задолго до приведенного «разоблачения» (1979), и отразилось в печати косвенно. Скорее всего, ранее возникала и необходимость опровергать версию о прямом влиянии «Лолиты» – с учетом сходства фабулы, с одной стороны, и официальной репутации Набокова – с другой. Вероятно, с этим связан был материал в журнале «Наука и жизнь» где уже в конце 1977 года, поместив главу из «Путешествия дилетантов»<sup>44</sup>, ниже перепечатали статью «Любовь в равелине» П. Щеголева<sup>45</sup>, в которой хорошо просматривается все-таки основной для романа источник сюжета.

Упомянутый Окуджавой творческий интерес его к Набокову выражался, разумеется, не в переписывании фабулы, имевшей независимое происхождение. Более точное направление поисков задает нам, например, пронизательное замечание Нины Берберовой. Она опирается на послесловие автора к одному из американских изданий «Лолиты», где, в частности, Набоков писал:

«Для меня литературное произведение существует постольку, поскольку оно дает мне то, что я простейшим образом называю *эстетическим наслаждением*, т.е. такое ощущение, при котором я где-то как-то нахожусь в соприкосновении с иными состояниями сознания, для которых искусство (иначе говоря: любопытство, нежность, доброта и восторг) является нормой»<sup>46</sup> (перевод с англ. Нины Берберовой).

Н. Берберова ставит на этом высказывании Набокова важный акцент: «Признание сделано: он *пишет для наслаждения*, т.е. так, как писали Сервантес и Шекспир, Пушкин и Шиллер, Бодлер и Блок»<sup>47</sup>. Она противопоставляет далее этот способ письма литературе социалистического реализма и той части классики,

из которой соцреализм закономерно вытекал: «Скоро сто лет, как целые толпы людей, от Чернышевского до Дудинцева, в России, пишут так, как если бы не было никакого Шиллера, и будут, вероятно, еще долго писать, как если бы не было никакого Набокова»<sup>48</sup>.

Знакомый или нет с этими выкладками, Окуджава как бы поднимает перчатку: Набоков был. Собрание заветных рассказов Окуджавы на автобиографические сюжеты открывается полемически выделенной темой творческого наслаждения, «Предисловием литературного эгоиста», который, в ответ на требование думать о своих читателях, заявляет: «Только рассказы, только рассказы! Пока я ими наслаждаюсь. Я думаю лишь о собственном наслаждении. Я настолько озабочен этим, что, если окажусь на необитаемом острове, все равно буду писать автобиографические рассказы до тех пор, пока *писание их дает мне наслаждение*<...>»<sup>49</sup> Согласно вышеприведенной «классификации» Нины Берберовой, такое признание Окуджавы недвусмысленно говорит о сделанном выборе между социально ангажированной литературой («от Чернышевского до Дудинцева»), с одной стороны, и Шекспиром и Блоком – с другой.

И еще одна черта несомненного схождения между Набоковым и Окуджавой – ирония как стилистическая доминанта. «Искусство Набокова не допускает трагедийных кульминаций, в нем всегда присутствует ирония, оттененная то насмешливостью, то лиризмом»<sup>50</sup>. Отмеченные иронией, насмешливостью и лиризмом, зрелые романы Окуджавы, со своей стороны не исключают, однако, трагедийную кульминацию.

Подводя итоги, можно, с одной стороны, отметить многочисленные черты сходства поэтики прозы Окуджавы и Набокова на уровне сюжета, композиции и проблематики. Но приписать эти черты влиянию старшего художника было бы ошибкой. С влиянием Набокова следует связывать только мотив, так сказать, творческого гедонизма, наслаждения процессом создания прозы, что Окуджава уверенно манифестирует в своих произведениях разных жанров.

Официозная критика стремилась скомпрометировать Окуджаву в качестве эпигона Набокова, опираясь на репутацию первого как «гитариста», а второго – как «литературного щеголя и безродного перекасти-поля». Неубедительные заявления о якобы заимствовании Окуджавой образа Лолиты не справились с задачей, и дальнейшая атака (В. Бушин) была произведена на другом направлении.

С.С. Бойко

Непосредственное влияние «Лолиты», прочитанной в конце 1960-х, конкретно на «Путешествие дилетантов», скорее всего, выразилось в том, что набоковский роман-путешествие дал импульс к творческому использованию сюжета, известного поэту уже по статье П.Е. Щеголева и другим документам, к тому, чтобы претворить все это в роман о любви и о преодолении несвободы, в роман-бегство.

Что касается прочих сопоставимых элементов поэтики, то усматривать прямое текстовое влияние Набокова мы соглашаемся только в том эпизоде, когда Окуджава цитирует в романе (в неточном переводе, известном по русскоязычной критике) отзыв литературного мэтра об авторе «Сентиментального марша» – «безвестный гений».

В пользу этой гипотезы говорят и более поздние стихи Окуджавы:

Все влюбленные склонны к побегу  
по ковровой дорожке, по снегу,  
по камням, по волнам, по шоссе,  
на такси, на одном колесе,  
босиком, в кандалах, в башмаках,  
с красной розой в слабых руках.<sup>51</sup>

Здесь все совмещено: ковровая дорожка (бал), снег (маленькая Лавиния пробирается в гости к соседу), кандалы (Алексеевский равелин) – из «Путешествия дилетантов», шоссе – из «Лолиты». А «роза красная»... – ну, это всем известно.

#### Примечания

---

<sup>1</sup> Окуджава Б.Ш. Заезжий музыкант. М., 1993. С. 323.

<sup>2</sup> Рассадин С.Б. Книга прощаний: Восп. о друзьях и не только о них. М., 2004. С. 413.

<sup>3</sup> Ср.: «В начале марта [1977. – С.Б.] в Монтре побывала Белла Ахмадулина, ведущая советская поэтесса, – она не знала, каким энергичным был Набоков два года назад, и думала, что он здоров и бодр: как всегда, он изо всех сил старался развлекать и дразнить и друзей, и посторонних» (Бойд Б. Владимир Набоков: американские годы: Биография / Пер. с англ. М.; СПб., 2004. С. 790).

<sup>4</sup> Ахмадулина Б.А. Миг бытия. М., 1997. С. 20.

<sup>5</sup> Мельников Н.Г. Предисловие // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии / Под общ. ред. Н.Г. Мельникова. М., 2000. С. 10.

<sup>6</sup> Пронин В., Чернышев А. Владимир Набоков, во-вторых и во-первых... // Литературная газета. 1970. 4 марта. С. 13.

- <sup>7</sup> Мельников Н. Упущенный сюжет, или pro sine contra // Книжное обозрение. 1997. 25 ноября. С. 5.
- <sup>8</sup> Ср., например, слова Вл. Солоухина на первом набоковском «круглом столе» в «Литературной газете»: «Однажды еще при жизни Набокова “Литературная газета” опубликовала большую статью о нем. И он очень рад был: пусть ругают, но хоть в России, на родине, большая статья о нем. В той статье его назвали литературным щеголем» (Владимир Набоков: Меж двух берегов: Круглый стол ЛГ // Литературная газета. 1988. 17 августа. С. 5).
- <sup>9</sup> Мельников Н.Г. Предисловие. С. 11.
- <sup>10</sup> Новиков Вл.И. Раскрепощение: Восп. читателя // Знамя. 1990. № 3. С. 212.
- <sup>11</sup> Окуджава Б.Ш. «Я никому ничего не навязывал...» М., 1997. С. 170–171.
- <sup>12</sup> Чит. по: Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 4 / Сост. А.Е. Крылов. М., 2007. С. 20. Приведенный перечень *возвращенных* классиков примечателен: здесь (Юманите. 1987. 1 апр. б/п) в соседстве с Набоковым рядом упомянуты его друг и недруг в литературе. Литературные баталии вокруг Сирина/Набокова в русском зарубежье в данном контексте не имеют никакого значения.
- <sup>13</sup> Окуджава Б. «Я никому ничего не навязывал...». С. 173.
- <sup>14</sup> Носик Б. Мир и Дар Набокова. СПб., 2000. С. 513. *Здесь и далее курсив в цитатах наш.* – С.Б.
- <sup>15</sup> С.Б. Рассадин прокомментировал эти слова: «Автор заметки хватает лишку, не исключая, будто Набоков мог предположить: в своей песне Окуджава уподобляет себя не бойцу Красной Армии, а белогвардейцу <...>». (Рассадин С. Книга прощаний. С. 414).
- <sup>16</sup> Рисин В. [Альтшуллер В.] «Надежда, я вернусь тогда...» // Булат Окуджава. Спец. вып. [Лит. газ.]. 1997. С. 16.
- <sup>17</sup> Vladimir Nabokov. Ada or ardor: a family chronicle. McGraw-Hill Book Company. New York. Toronto. 1969. P. 412. Ср. перевод романа: *Набоков В.* Ада, или Радости страсти. Пер. с англ. Сергея Ильина. М., 1996. С. 376.
- <sup>18</sup> См.: Рисин В. [Альтшуллер В.]. «Надежда, я вернусь тогда...»
- <sup>19</sup> За исключением отрывков из повести Юрия Олеши «Вишневая косточка», которые он переводил для своих студентов в Корнеле. – *Прим. Б. Бойда.*
- <sup>20</sup> Бойд Б. Указ. соч. С. 604.
- <sup>21</sup> Аверинцев С. Поэзия, сохраняющая тепло человеческого дыхания // Булат Окуджава: его круг, его век: Материалы Второй международной научной конференции. 30 ноября – 2 декабря 2001 г. М., 2004. С. 30, 31.
- <sup>22</sup> См.: Белая Г. Он не хотел жить с головой, повернутой назад // Булат Окуджава. Спец. вып. [«Лит. газ.». 1997. [21 июля]. С. 15.
- <sup>23</sup> Чайковский Р. Милости Булата Окуджавы: Работы разных лет. Магадан, 1999. С. 133.

С.С. Бойко

- <sup>24</sup> *Босенко В.И.* «Ату его!», или Окуджава как объект общественно-политической травли // *Миры Булата Окуджавы: Материалы Третьей международной научной конференции. 18-20 марта 2005. Переделкино. Сб. М., 2007. С. 56.*
- <sup>25</sup> Там же. С. 58.
- <sup>26</sup> *Плеханов С.* Анатолий Курагин, возведенный в Печорины? // *Литературная газета. 1979. 1 января. С. 5.*
- <sup>27</sup> *Окуджава Б.* С историей не расстаюсь / *Беседовала И. Ришина* // *Литературная газета. 1979. 23 мая. С. 4.*
- <sup>28</sup> *Окуджава Б.* Путешествие дилетантов: Из записок отставного поручика Амираана Амилахвари. М., 1990. С. 292. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.
- <sup>29</sup> *Шифф С.* Вера (Миссис Владимир Набоков): Биография / Пер. с англ. О. Кириченко. М., 2002. С. 217.
- <sup>30</sup> Там же. С. 199.
- <sup>31</sup> *Новиков Вл.* Указ. соч. С. 212.
- <sup>32</sup> *Иверни В.* «Когда двигаетесь, старайтесь никого не толкнуть» // *Континент. 1980. Т. 24. С. 259.*
- <sup>33</sup> *Рассадин С.* Указ. соч. С. 414.
- <sup>34</sup> Ср.: «<...>And that obscurely corrupted soldier dit of singular genius<...>» (*Nabokov Vladimir. Ada or ardor. P. 412*).
- <sup>35</sup> *Окуджава Б.* «Я никому ничего не навязывал...» С. 92.
- <sup>36</sup> Подробно см.: *Бойко С.С.* Гротеск в литературе и в действительности: Булат Окуджава. «Похождения Шипова» // *Поэтика русской литературы: Сб. статей к 75-летию проф. Ю.В. Манна. М., 2006. С. 401–422.*
- <sup>37</sup> *Окуджава Б.* «Я никому ничего не навязывал...» С. 92–93
- <sup>38</sup> Там же. С. 106.
- <sup>39</sup> *Окуджава Б.* С историей не расстаюсь.
- <sup>40</sup> *Блудова А.* Записки графини Антонины Дмитриевны Блудовой // *Русский Архив. 1872. № 7–8. С. 1235.*
- <sup>41</sup> Там же. С. 1236.
- <sup>42</sup> *Тютчев Ф.* Письма Ф.И. Тютчева к его второй жене (перевод и оригинал) // *Старина и новизна: Исторический сборник. Кн. 18-я. СПб., 1914. С. 27.*
- <sup>43</sup> Там же. С. 28.
- <sup>44</sup> *Окуджава Б.* Писатель работает над исторической темой: [Беседа с кор. журн.] // *Наука и жизнь. 1977. № 12. С. 132.*
- <sup>45</sup> *Щеголев П.* Любовь в равелине // *Наука и жизнь. 1977. № 12. С. 138–145.*
- <sup>46</sup> *Берберова Н.* Бородин. Мыс бурь. Повелительница. Набоков и его «Лолита». М., 1998. С. 344.
- <sup>47</sup> Там же.
- <sup>48</sup> Там же. С. 345.
- <sup>49</sup> *Окуджава Б.* Заезжий музыкант. С. 4.
- <sup>50</sup> *Зверев А.* Набоков. М., 2004. С. 374.
- <sup>51</sup> *Окуджава Б.* Стихотворения. СПб., 2001. С.573–574.

О. М. Розенблюм

ОКУДЖАВА В 1946 – 1948 ГОДЫ:  
«СОЛОМЕННАЯ ЛАМПА»,  
КОНСУЛЬТАЦИИ КРЕЙТАНА,  
СЛЕДСТВЕННОЕ ДЕЛО

В статье реконструируются события 1946–1948 годов, связанные с творчеством и литературным окружением Булата Окуджавы тех лет (создание литературного кружка; его участники; размышления о прозе Александра Цыбулевского; посещение литературных консультаций при газете «Заря Востока» (Г.В. Крейтан); арест участников кружка; несостоявшийся арест Окуджавы). Используются не публиковавшиеся до сих пор интервью автора и архивные материалы.

*Ключевые слова:* Окуджава, Цыбулевский, Крейтан, следственное дело, литературные кружки, 1940-е годы.

Поступив в 1945-ом на русское отделение филологического факультета Тбилисского государственного университета, Окуджава вместе со своим другом, а теперь еще и однокурсником Александром Цыбулевским почти сразу же устраивает у себя дома «что-то вроде кружка». Кружку полагаются название, место встречи, состав участников и программа, отличающая его от всех прочих кружков.

Кружков вокруг было немало, в частности «Зеленая лампа», организованная старшекурсниками, вроде бы на философском факультете – через пару лет участников кружка арестуют, как вспоминает выпускник факультета Рашид Кетхудов. То ли подражая этому кружку в подражании той, настоящей «Зеленой лампе», то ли идея в воздухе витала – но кружок Окуджавы был назван «Соломенная лампа», поскольку в комнате, которую он снимал тогда, как раз такая и стояла (лампа эта, как вспоминает З.А. Казбек-Казиев, потом кочевала вместе с Окуджавой по городам и квартирам).

И.В. Живописцева вспоминает еще о «маяковцах», говоря, однако, не столько о литературном кружке, сколько о нескольких друзьях-однокурсниках, для которых, видимо, Маяковский был наиболее любимым из разрешенного и пропагандируемого: не

О.М. Розенблюм

случайно дипломная работа Окуджавы будет об Октябрьской революции в поэмах Маяковского<sup>1</sup>, и даже Александр Цыбулевский, восстановившись после лагеря в университете, с опозданием на 10 лет, 3 мая 1960 года, защитит диплом «Метафоры и сравнения <В.> Маяковского»<sup>2</sup>. Из «маяковцев», кроме Цыбулевского<sup>3</sup>, И.В. Живописцева называет еще двух однокурсников, своих и Окуджавы, – Льва Софианиди и Алексея Силина.

Из архива ТГУ. В автобиографии, написанной 17 августа 1945-го при поступлении в университет: «Софианиди Лев Христофорович, родился 8 июля 1926 года в городе Люксембурге. С восьми лет поступил учиться в люксембургскую полную среднюю школу, которую и окончил в 1944 году и после чего, не имея возможности поступить в В.У.З., работал преподавателем русского и немецкого языков в сельской неполной средней школе.

Отец – служащий, мать – домохозяйка»<sup>4</sup>.

В справке, выданной военным инспектором в спецотделе ТГУ для поступления в университет, значится, что Алексей Силин<sup>5</sup> является снятым с военного учета инвалидом Отечественной войны<sup>6</sup>, в автобиографии своей в июле 1945-го он пишет: «Силин Алексей Иванович, родился 11го февраля 1923 года в Харькове в семье рабочего. Детство свое провел т<ам же>. В 1941 г. я окончил 8 кл. 20ой средней школы и был призван в Р.К.К.А., где окончил 3ех месячные курсы радистов <нрзб> попал на фронт, где находился с 8го декабря 1941 г. <по> 19 мая 1942 г. был ранен и пролечился в госпитале <до> <?>6го сентября 1943 г. по выходе из госпиталя поступил в русское педучилище им. Пушкина, где учился до 26 мая 1945 года на 3ем курсе этого училища. Но желая во что бы то ни стало попасть в госунт им. Сталина, перед самыми экзаменами в педучилище и <нрзб> при 1ой мужской школе на аттестат зрелости»<sup>7</sup>.

Это был кружок, но, как и положено студентам, а не революционерам, без четких регламентов и постоянного «состава»: они были и «Соломенная лампа», и «маяковцы». В это время у Окуджавы довольно насыщенная литературная жизнь. Вокруг много сверстников, посещающих литературные кружки, их организующих, ничего не организующих, а просто читающих друг другу свои стихи и чужие: впервые Окуджава попадает в столь широкий круг начинающих поэтов, образованных лучше, чем он. После осени 1945-го он не публикуется, и все поиски студенческого времени, хотя и ориентированы на публикацию, рассчитаны все же на обсуждение с друзьями, из которых многие – ученики Г.В. Крейтана.

## Консультации Крейтана

Георгий Владимирович Крейтан (Попов) (1900-1951), как сказано в одной из его автобиографий, написанных для каких-то отчетов, поступлений на работу и т.д., «руководил русской группой начинающих поэтов и писателей»<sup>8</sup>. Это были еженедельные посиделки, на которых начинающие поэты читали свои стихи и критиковали чужие, а сам Крейтан, видимо достаточно деликатно, учил молодежь, «как делать стихи», а заодно рассказывал, что знал и любил – а любил он литературу Серебряного века. Проведя в Петрограде 8 месяцев в 1914-1915 гг., он сохранил пристрастие к акмеизму, о котором – равно как и вообще о культурной ситуации предреволюционных лет<sup>9</sup> – в Тбилиси мало кто мог рассказать школьникам и студентам 1940-х. Но здесь как раз были люди, о ней знающие, в том числе В.Ю. Эльснер, шафер на свадьбе Гумилева и Ахматовой, создавший этот кружок при Союзе писателей и передавший его Крейтану.

Крейтан был журналист, партийный работник: «С этого времени <1928 г. – *О.Р.*> по преимуществу нахожусь на журнально-газетной и партийной работе. С 1925 года непрерывно веду работу в качестве пропагандиста. Руководил кружками политграммоты, по истории партии, сейчас руковожу семинаром докладчиков-международников <...> Последние 3 года <с 1935 г. – *О.Р.*> на газетной работе в качестве зам. отв. редактора газеты «На рубеже Востока», затем зав. отделом обзоров печати в «Заре Востока». С марта 1938 г. утвержден зав. отделом «Партийная жизнь» «Зари Востока»<sup>10</sup>. Читал лекции («Всемирно-историческая победа, одержанная над гитлеровской Германией и империалистической Японией во второй мировой войне, резко изменила соотношение сил между двумя системами – социалистической и капиталистической в пользу социализма»<sup>11</sup>), писал газетные статьи, но считал себя прежде всего поэтом, хотя именно как поэт был не очень успешен. Он выпустил более десятка книг, однако на конференции русских писателей из национальных союзных и автономных республик и областей, проходившей в Москве с 8 по 29 мая 1941 г., был разгромлен Арсением Тарковским.

Из блокнота Крейтана:

«Арсений Александрович Тарковский (ну с, послушаем).

связывает с общей проблемой

проблема творческого своеобразия

2 периода творчества – ученичество и мастерство

О.М. Розенблюм

- 1) подражание
- 2) борьба за свой стиль<sup>12</sup>.

Вперемежку с конспектом высказываний Тарковского – фразы, подтверждающие и то, что Крейтан ощущал себя в первую очередь поэтом, и то, что своим стихам он и сам знал цену: «Итак, могу уже сообщить, что критический разбор «Мужества» <книга Крейтана – О.Р.> явился основательным артиллерийским разгромом бедного моего произведения. <...> Таким образом, надо честно сказать, без всяких обиняков, что мои 23-летние литературные упражнения, по существу, завершились, формально, 13 мая текущего года. «Ни один персонаж поэзии не выписан». <...> Общий вывод: за 19 лет стих<ов> нет роста. Я это знаю без вас. Не смел от этого освободиться за все 19 лет»<sup>13</sup>.

Еженедельные литературные консультации, вероятно, стали для Крейтана вариантом самореализации. Судя по воспоминаниям его учеников, учителем он был гораздо более сильным, нежели журналистом, лектором, поэтом, – ярким, знающим, ироничным, тактичным, внимательным. Не случайно эти консультации он возобновлял даже тогда, когда, казалось, обстоятельства тому отнюдь не способствовали.

В архиве Крейтана сохранились анкеты, заполненные в 1938 году теми, кто ходил на эти занятия (хотя трудно сказать точно, что их вел тогда уже Крейтан), сохранились две книги учета посещаемости собраний Литературной творческой группы при С.С.П. Грузии за 1940 и 1941 годы. Эти занятия, прерванные войной, в 1944 году, а может быть, чуть раньше, уже снова шли своим чередом, но из тех, кто ходил на предвоенные «крейтанники», выделился кружок поуже – любимые ученики, назвавшие себя МОЛ (молодая литература; вариант: молодое общество литераторов), а его шутя именовавшие президентом. Большинство МОЛовцев уехало осенью 1944-го в Москву учиться в Литинституте, а у партийного работника Крейтана были немалые неприятности из-за этого полуофициального кружка, и он, как следует из его автобиографий, «с 1945 по 1947 год по решению ЦК ВКП (б)» работал во Фрунзе и Калининграде, но «весной 1947 г. заболел сердцем» и был возвращен в Тбилиси. И сразу же как появилась возможность, осенью 1947 года, он, вероятно, уже и не числясь в газете, снова начинает занятия с молодыми поэтами: тетрадь «Литературная консультация. При редакции «Зари Востока»» заведена 23 сентября 1947 года, закончена 2 декабря<sup>14</sup>, но и эти встречи, видимо, продолжались недолго, потому что в мае 1948-го он уже работает в газете

«Большевицкая путевка», а в апреле снова возобновляет консультации – на этот раз в газете «Ленинское знамя»<sup>15</sup>.

В 1944 году Окуджава приходил однажды к Крейтану читать стихи, но был разгромлен его учениками и больше у Крейтана не был – до тех пор, пока почти полностью не сменились те, кто ходил на «крейтанники». А на первой консультации осени 1947 года он уже присутствует, причем как минимум половина пришедших – его друзья и приятели: весьма вероятно, что эта компания и просила Крейтана о занятиях, или же инициатива была его – но ради этих ребят, которые казались ему достаточно сильными.

На первую консультацию 23 сентября 1947 года пришли, как значится у Крейтана, нигде не обучающийся и не работающий Рашид Кетхудов<sup>16</sup>, студент 5 курса филфака Бежанов<sup>17</sup>, два студента 2 курса, один из которых – Роман Чернявский<sup>18</sup>. И третий курс – вместе с Окуджавой были Алексей Силин и Шура Цыбулевский<sup>19</sup>. 30 сентября здесь появляется одноклассник Чернявского и Кетхудова Юлиу Эдлис<sup>20</sup> («студент»), видимо, бывавший у Крейтана и раньше. Тогда же приходят и сестры Смольяниновы, Ирина – как поэт, Галина – вместе с мужем<sup>21</sup>, который в этот день, как помечает Крейтан, читает «о весне»<sup>22</sup> (это стихотворение Окуджавы не сохранилось среди стихов 1947-го года, переписанных рукой его жены – переписанных, вероятно, для предстоящего 14 октября чтения у Крейтана; архив Ирины Живописцевой (Смольяниновой)<sup>23</sup>. На следующие консультации придут и другие его одногруппники (Вероника Аюпджанова<sup>24</sup>, Дмитрий Тухарели<sup>25</sup>) – писательство вообще и Крейтан как возможный наставник были в группе популярны.

Окуджава постоянно участвует в обсуждении чужих текстов, а 14 октября разбираются его стихи. Слушать его, помимо жены, пришли и Ролланд Чочиев, и бывавшие уже здесь Кетхудов, Чернявский<sup>26</sup> – те, кого вместе с Окуджавой и Виктором Калашниковым, тоже однажды появившемся у Крейтана<sup>27</sup>, через год едва не арестуют (Рашид Кетхудов, правда, не помнит, чтобы он встречался с Окуджавой у Крейтана). Потом Окуджава появится у Крейтана еще 18 и 25 ноября, но на последнем занятии его не будет.

Когда человек читал, Крейтан выписывал в тетрабочку отдельные слова, отмечал неправильные ударения, какие-то строчки и, конечно, потом подробно разбирал содержание: 7 октября он выписывает строчки Рэма Давыдова «Мне хочется одних лишь бедствий, / мне хочется одних лишь болей»<sup>28</sup>, в прениях, в кото-

О.М. Розенблюм

рых участвует и Окуджава, обсуждаются, вероятно, его пометки: «Горький, Гумилев» – судя по всему, говорили о «романтическом»<sup>29</sup>. Литературное влияние (или это были рекомендации к ознакомлению?) Крейтан комментировал довольно часто: Бернс, Беранже, «философия почти по Щипачеву»<sup>30</sup>, – едко помечает он однажды, впрочем, многие его пометки, сделанные для себя, озвучивались обычно более деликатно.

Комментарий к чтению Окуджавы – кстати, более подробный, нежели в других случаях – начинается с необходимого поощрения перед разбором конкретных строчек: «Отрадна попытка осмыслить и построить вещь», «еще не все удачно», «это очень трудно», «хорошее ощущение детали, но <...> порою изменяет», один раз появляется даже недвусмысленное «абра»<sup>31</sup>. Оппоненты Окуджавы, Герасимов и Надиров, видимо, критикуют всюю, потому что Крейтан помечает: «обычный недостаток - распилили и потеряли целое»<sup>32</sup>. Судя по сохранившимся в архиве И. Живописцевой стихам 1947 года, какие-то замечания Крейтана Окуджава учитывал.

### Аресты

Впоследствии МОЛовцы удивлялись, что их не арестовали, но МОЛ распался в 1944 году с отъездом наиболее активных его участников в Москву, да и вырос он из консультаций при Союзе писателей (хотя весьма вероятно, что именно из-за этих консультаций Крейтан был отослан из Тбилиси). Окуджава же с друзьями собиралась дома, и то, что сходило с рук в 1945-м и даже в 1947-ом, уже более мрачном, хотя и не озаглавленном очередным постановлением ЦК в области искусства, в 1948-ом приобрело другую окраску на фоне прокатившейся волны арестов, в том числе – среди интеллигенции, на фоне очередного постановления, боровшегося с «формалистическими извращениями».

Постановление было в феврале, а весной начались аресты в кругу друзей Окуджавы. В апреле арестовали Э. Маркман: «Меня задержали 23 апреля (я в Батуми в это время жила) и привезли к следователю. Два-три дня меня просто не выпускали из кабинета следователя, мне уже дали очную ставку с нашим другом, который сказал, что я член организации, но ничего об этой организации не знал <видимо, Софианиди<sup>33</sup> – О.Р.>. Это не выдумка была, у нас была настоящая организация <«Смерть – Берия!» – О.Р.> – до сих пор считаю, что я правильно жила в это время. Потому что нельзя было вот так спокойно принимать то,

что творилось. И меня подержали два с половиной дня и потом сказали: «Мы с Вами поговорили, нам такие люди очень интересны, мы Вас не собираемся задерживать, Вы можете поехать обратно в Батуми к своей маме». <...> Кстати, тогда с Шурой Цыбулевским мы встретились, то есть мы были давнишние друзья, и они все время снимали нас с ним, он потом это Булату рассказывал, ему показали потом пленку на следствии. Но дело не в том, дело в том, что я встретила с Крейтаном, и мы с ним пошли в Ботанический сад. <...> И потом это все снимали, конечно. Его столько таскали на следствие, он замечательно себя вел на следствии. Ну, собственно говоря, он не знал действительно, что я была в организации, но вообще у нас МОЛ уже был под подозрением. Это в 1948 году, но до этого все равно на МОЛ была папка». (Из беседы с К. Маркман).

В апреле арестовывают Эллу Маркман, к этому времени уже взяли Льва Софианиди, а меньше чем через месяц забирают и Александра Цыбулевского, с которым только что виделась Э. Маркман между двумя арестами. Даты знаем из копии справки, выданной Военной Коллегией Верховного Суда Союза ССР 9 декабря 1957 года и хранящейся в личном деле студента ТГУ А.С. Цыбулевского:

«Дело по обвинению ЦИБУЛЕВСКОГО /ЦЫБУЛЕВСКОГО/ Александра Семеновича, до ареста – 18 мая 1948 – студента Тбилисского государственного университета, пересмотрено Военной Коллегией Верховного Суда ССР 7 декабря 1957 года.

Приговор военного трибунала войск МВД Грузинской ССР от 21-22 сентября 1948 года и определение Военной коллегии от 4 декабря 1948 года в отношении ЦИБУЛЕВСКОГО /ЦЫБУЛЕВСКОГО/ А.С. по вновь открывшимся обстоятельствам отменены и дело прекращено»<sup>34</sup>. Маем 1954 года датировано последнее из сохранившихся в архиве лагерных писем Цыбулевского, в котором он пишет, что скоро суд, – видимо, пересмотр дела. Но лишь 15 января 1958-го он подает заявление на имя ректора ТГУ с просьбой разрешить ему продолжить учебу: «В настоящее время я освобожден и полностью реабилитирован»<sup>35</sup> – по словам Э. Маркман, реабилитации долго не было и помог ей уже «московский» Окуджава<sup>36</sup>.

#### Александр Цыбулевский: размышления о прозе

Поиск языка, формы, выход на «романтическое» – все это были вопросы, актуальные для Окуджавы во второй полови-

О.М. Розенблюм

не 1940-х. Об этом можно судить по его стихам тех лет и по письмам Александра Цыбулевского, одного из ближайших его тогдашних друзей, человека, которого Окуджава считал «очень крепким в поэзии»<sup>37</sup> и которому посвятил два стихотворения о Пушкине. В этих ранних поисках позже состоявшихся поэтов видны не столько находки, сколько тенденции, от которых они пытались уйти.

В письме от 17 декабря 1950 г. Цыбулевский пересказывает девушке, ждущей его из лагеря, «начало сюжета о кошке». Сюжет весьма незамысловатый: они встретились в парижском кафе, полюбили друг друга, но он уехал (видимо – на родину), и его мучают воспоминания. Он «живет в общежитии моего типа», – формулирует Цыбулевский, и его весьма раздражает раскормленная кошка, впрочем, лишь до тех пор, пока он не слышит от кого-то, что в кошку может переселяться душа любящей женщины: «Вот, Люся, действительно произошедшая история, жизненный факт, который может послужить началом новеллы. Чтобы написать новеллу на эту тему, нужно придумать конец. И я его придумаю если только когда-нибудь для таких сюжетов будет летная погода»<sup>38</sup>.

Ощущение духоты, очень объяснимое у 22-летнего человека, уже два года сидящего в лагере. Но, судя по письму, необходимость искать какой-то новый язык, новый способ построения текста ощущалась и раньше. Отсюда и интерес к ритму прозы, в 1940-е – дань несколько устаревшей научной моде. Но внимание к формальной стороне текста и к самим формалистам (из письма можно сделать вывод, что Тынянова знали) означало протестность, стремление к неподконтрольности содержания – равно как и внимание к тому, *как* написано («Я и в самом деле неважно владею русским языком. Он у меня без запаха и цвета. В отношении языка вершиной мне кажется «Петр 1ый» А. Толстого»<sup>39</sup>, – пишет А. Цыбулевский, пытаясь уйти от клише к образу).

Нелетную погоду для таких сюжетов действительно обеспечивало многое – заграница, лагерь, но, прежде всего, то, что в центре внимания оказывается «частное», причем не позитивное: воспоминания, сожаления, тоска, предрассудки, темы, требовавшие новеллы. Цыбулевский, как и Окуджава в это время, ищет «что-нибудь романтическое», экзотическое в бытовом: таков и еще один, пересказанный в том же письме, сюжет – с клоуном и обаятельным антуражем какого-то прошлого («Не сердись, я ведь тоже неисправимый романтик»<sup>40</sup>, – пишет он в другой раз):

сюжет, очевидно навеянный «Тремя толстяками». Программу нового искусства создать не удалось, но вопрос о том, каким оно должно быть, бесспорно, обсуждался в «Соломенной лампе» (или иначе - «маяковцами», однокурсниками, просто друзьями) постоянно, и «теоретиком» в ней, вероятно, был Цыбулевский, пытавшийся создать свою философию искусства и даже писавший работу «О ритме прозы».

#### Следственное дело

Н.Г. Шахбазов вспоминал, что вроде бы в 1948 году видел Окуджава в Москве, причем это не были каникулы, – возможно, он срочно уезжал из Тбилиси во время тех арестов. (Из беседы с Н.Г. Шахбазовым). И.В. Живописцева же пишет, что после ареста Софианиди и Цыбулевского, после исчезновения Силина Окуджава вызвали в «Большой дом» и «предупредили»<sup>41</sup>.

Судя по всему, это воспоминание относится уже к осени, поскольку Силин исчез в октябре 1948-го: 26 октября он был «отчислен из списка студентов по своему желанию»<sup>42</sup>. «Прошу Вашего распоряжения о выдаче мне документов ввиду моего отъезда»<sup>43</sup>, – пишет он через два дня в заявлении на имя декана филологического факультета. Заявление «студента филол-го ф-та III курса»<sup>44</sup> – то ли описка, то ли Силин пытался сначала остаться на второй год, чтобы разойтись с однокурсниками, а потом уже понял, что придется уехать – но основания уезжать были: «В преступной деятельности изобличается показаниями свидетелей: БЕЖАНОВА В. И., СААКЯНА Л. Б., МАРТИРОСОВА Р. С., СИМОНГУЛЯНА Р. Г. и СИЛИНА А. И.»<sup>45</sup> эта формулировка (верна ли она или была добавлена так же халатно-небрежно, как и другие сведения, собранные тем следователем) содержится во всех пяти постановлениях на арест, составивших одно дело.

В деле всего 6 листочков. На обложке папки значится:

«ПРОКУРАТУРА  
СОЮЗА СОВЕТСКИХ  
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОИХ РЕСПУБЛИК  
Прокуратура Грузинской ССР  
Отдел по спец делам  
№ 68-1948

- 1) Окуджава Булат Шалвович
- 2) Чернявский Роман Григорьевич
- 3) Чочиев Ролланд Иванович

О.М. Розенблюм

- 4) Кетхудов Рашид Георгиевич
- 5) Калашников Виктор Иванович

Начато 19 ноября 1948  
Закончено 20 января 1949»<sup>46</sup>.

И слева от руки: «Прекращено 20 января 1949» – бланки прекращения дела не предусматривали.

Из постановлений о поделщиках Окуджавы:

«ЧЕРНЯВСКИЙ Роман Григорьевич, 1921 года рождения, уроженец гор. Тбилиси, еврей, гражданин СССР, член ВЛКСМ, студент 1-го курса Всесоюзного Библиотечного Института гор. Москвы, отец его в 1937 году репрессирован органами НКВД, проживает в гор. Москве <...>»<sup>47</sup>;

«ЧОЧИЕВ Ролланд Иванович, 1927 года рождения, уроженец гор. Сталинири, Юго-Осетинской Автономной области, осетин, гражданин СССР, член ВЛКСМ, студент 4-го курса филологического факультета Тбилисского Государственного Университета, проживает в гор. Тбилиси <...>»<sup>48</sup>;

«КЕТХУДОВ Рашид Георгиевич, 1928 года рождения, уроженец гор. Тбилиси, армянин, гражданин СССР, член ВЛКСМ, учится в гор. Ленинграде в Театральноведческом институте, проживает в гор. Ленинграде <...>»<sup>49</sup>;

«КАЛАШНИКОВ Виктор Иванович, 1923 года рождения, уроженец гор. Курска, русский, гражданин СССР, беспартийный, русский, студент 4-го курса Академии Художеств, проживает в гор. Тбилиси в студгородке <...>»<sup>50</sup>.

В деле много небрежностей – в датах, названиях.

В 1943 году Окуджава не мог быть в МОЛе: с 1942-го он в армии, в декабре ранен, потом, видимо, несколько месяцев проводит в тбилисском госпитале, затем отправлен в часть и лишь в самом конце декабря 1943-го из части снова отправлен в госпиталь, после чего уже находится в Тбилиси и, скорее всего, именно тогда и приходит в МОЛ читать стихи – единожды, как рассказывают МОЛовцы (правда, практически со всеми МОЛовцами он был тогда знаком).

Чернявский был одноклассником и, соответственно, сверстником Кетхудова; Чочиев, ближайший друг Кетхудова, учился с ними в одной школе, но был чуть старше – а в университете был не на филологическом, но на философском факультете; «Театральноведческий институт» - тоже весьма приблизительное название. С Калашниковым, как вспоминает Кетхудов, они никогда особенно близко не общались, с Окуджавой он виделся только раз – мимолетное знакомство на улице, а встречи у Крейтана даже и

не запомнились. Как составилось это дело, почему вообще эти пять дел оказались под одной обложкой, если эти люди не были никогда в одной компании, а некоторые из них были едва знакомы друг с другом? Также непонятно, кто на них донес – двое из тех пяти, которые значатся осведомителями по делу каждого из пяти подозреваемых, были приятелями – и вполне близкими – Кетхудова. Если Окуджаву и вызывали «предупредить», как вспоминает И.В. Живописцева, то Кетхудов никогда не подозревал о том, что на него было заведено дело. И ничего не слышал о «Соломенной лампе». (Из беседы с Р.Г. Кетхудовым).

Организатором «нелегальной антисоветской группы, именовавшей себя «Соломенная лампа», назван Окуджава<sup>51</sup>, постановление на его арест и открывает дело:

«Я, Следователь Следственного Отдела Министерства Государственной безопасности Грузинской ССР, Лейтенант ШАРАШИДЗЕ, рассмотрев материалы поступившие в МГБ ГССР о преступной деятельности ОКУДЖАВА Булата Шалвовича – нашел:

ОКУДЖАВА Булат Шалвович, 1924 года рождения, уроженец гор. Москвы, грузин, гражданин СССР, беспартийный, студент 4-го курса филологического факультета Тбилисского Государственного Университета, отец его в 1937 году репрессирован органами НКВД, мать возвращенка из ссылки, проживает в гор. Тбилиси по ул. Бараташвили № 8 – является членом нелегальной антисоветской организации молодежи, существовавшей при Тбилиском Государственном Университете.

ОКУДЖАВА Б. Ш. до 1943 года состоял членом неофициального литературного кружка «Мол», но будучи антисоветски настроенным и противником социалистического реализма в области литературы покинул названный кружок и организовал нелегальную антисоветскую группу, именовавшей себя «Соломенная лампа», сколачивал вокруг себя своих единомышленников, устраивал нелегальные сборища у себя дома, где проповедывал и поощрял упадническое и формалистическое направление в литературе и поэзии, подвергая резкой критике мероприятия партии и правительства.

<...> Исходя из вышеизложенного и руководствуясь ст.ст. 29 и 49 Временных Правил Производства Предварительного Расследования по Уголовным Делах ГССР –

Постановил:

ОКУДЖАВА Булата Шалвовича, проживающего в гор. Тбилиси по ул. Бараташвили № 8 – подвергнуть АРЕСТУ и ОБЫСКУ»<sup>52</sup>.

О.М. Розенблюм

Все подписи собраны, но ареста не было. «Без ареста» значится на обложке, скрепляющей постановления на арест. В деле нет ни протоколов допросов, ни каких либо еще документов, не упомянуты уже арестованные Цыбулевский, Софианиди, Маркман – есть только 5 постановлений на арест и постановление, отменяющее предыдущие:

«Я, Помощник Начальника Следственного Отдела Министерства Государственной Безопасности Грузинской ССР, Майор ОКУДЖАВА, рассмотрев материалы оформления ареста на ЧЕРНЯВСКОГО Романа Григорьевича и других, всего на 5 человек, нашел:

Постановлением Следственного Отдела Министерства Государственной Безопасности СССР от 12.9.1948 года с санкцией Зам. прокурора Грузинской ССР по спец.делам был оформлен арест и привлечение к уголовной ответственности по ст.ст. 58-10 ч. 1 и 58-11 УК Грузинской ССР – ЧЕРНЯВСКОГО Романа Григорьевича, КЕТХУДОВА Рашида Георгиевича, ОКУДЖАВА Булата Шалвовича, КАЛАШНИКОВА Виктора Ивановича и ЧОЧИЕВА Ролланда Ивановича, как лиц ведущих нелегальную антисоветскую работу.

Однако ЧЕРНЯВСКИЙ, КЕТХУДОВ и другие арестованы не были, ввиду отсутствия в деле достаточных материалов для их привлечения к уголовной ответственности.

Исходя из вышеизложенного, –

Постановил:

Постановление Следственного Отдела МГБ Грузинской ССР на арест от 12.9.1948 года, о возбуждении уголовного преследования в отношении ЧЕРНЯВСКОГО Романа Григорьевича, КЕТХУДОВА Рашида Георгиевича, ОКУДЖАВА Булата Шалвовича, КАЛАШНИКОВА Виктора Ивановича и ЧОЧИЕВА Ролланда Ивановича – ОТМЕНИТЬ.

Копию настоящего постановления направить в отдел «А» МГБ ГССР и Прокуратуру ГССР для анулирования санкции на их арест»<sup>53</sup>.

Из четырех необходимых подписей стоят только две – самого майора, который вел дела всех поделщиков своего однофамильца (родные Окуджава о нем ничего не знают – вроде был кто-то, но не из их семьи), причем Окуджава, которому, как следует из других постановлений, инкриминировалась организация «Соломенной лампы», здесь упомянут где-то в середине, между другими фамилиями – видимо, майор спасал своего не-родственника.

Когда, описывая в рассказе «Нечаянная радость» второй арест матери, произошедший, видимо, уже в 1949 году<sup>54</sup>, Окуджава напишет: «Я знал, что меня терпят и чей-то глаз с небесной поволокой посматривает за мной. Я все время затылком ощущал чье-то упрямое присутствие<sup>55</sup>», – это будет сказано и о родителях, и о друзьях, арестованных в 1948-ом, и о собственном, чудом не состоявшемся, аресте.

Окуджава, Чернявский и Калашников обвиняются в симпатиях к «формалистическому направлению в литературе и поэзии», «провокационно отзываясь в отношении советской действительности» – это сказано о Кетхудове и Калашникове, Чочиев – единственная такая характеристика – «подносит кружку для обсуждения антимарксистские философские труды», а такие клише, как «упаднические настроения» и «критика социалистического реализма», а также «мероприятий партии и правительства», переходят из дела в дело, так что трудно понять не только, кто из «подельников» чем примечателен, но и было ли что-нибудь из этого в действительности. Но могло быть: «А Лева <Софианиди – О.Р.> <...> страшно много занимался философией. И вот он хвастался нам всем, что нашел у Энгельса крупные ошибки в работах, и он писал работу и даже эту работу хотел официально куда-то...». (Из беседы с К. Маркман). Да и интерес к формализму был, как видно из письма А. Цыбулевского.

Окуджава не был тогда настроен «против», но поиск языка, независимо от политических убеждений, неизбежно приводил к чему-то запрещенному, тем более что граница между «неофициальным кружком», как назван в деле «МОЛ», и «нелегальной группой», как названа в нем «Соломенная лампа», была не просто зыбкой, а практически неразличимой.

#### Примечания

---

<sup>1</sup> Кружок назывался «маяковцы», Маяковского знали наизусть, и в первой книге Окуджавы «Лирика», вышедшей в 1956 году, влияние Маяковского очень заметно. Ср.: «Я думаю, твердо знаю, что он <Окуджава – О.Р.> интересовался этой темой, Маяковским. А вот забыла, во что это вылилось потом, но это не под давлением обстоятельств, мне кажется, потому что нам все-таки предоставлялся выбор тем дипломных. Я, например, выбрала лирику Твардовского, нет, поэму Твардовского выбрала». (Из беседы с И. Живописцевой).

*Тексты интервью, взятых нами, приводятся с сохранением особенностей авторской речи, архивные документы – с сохранением орфографии и пунктуации оригинала.*

О.М. Розенблюм

- <sup>2</sup> Архив Тбилисского государственного университета. Ф. 1. – Оп. 1. – Ед. хр. 7506. – Л. 49. (Номера фонда и описи зачеркнуты, однако новых нет).
- <sup>3</sup> «<...> с буйной рыжей шевелюрой, с длинным, правильной формы носом, по-юношески нескладным лицом и хорошей фигурой» // *Живописцева И.* Опали, как листва, десятилетия. Воспоминания. – СПб.: [Б.и.], 1998. С. 18.
- <sup>4</sup> Архив Тбилисского государственного университета. Ф. 1. – Оп. 1. – Ед. хр. 3873. – Л. 2.
- <sup>5</sup> «Алешка Силин – с лицом хитрого русского мужичка, по выражению Булата, со светлыми глазами и усами щеточкой, невысокого роста. Когда он шел рядом с Левкой, это были настоящие Пат и Паташон. Он побывал на войне, как и Булат; покалеченную руку постоянно держал в кармане. Жил голодно и неприкаянно» // *Живописцева И.* Указ. соч. С. 18–19.
- <sup>6</sup> Архив Тбилисского государственного университета. Ф. 1. – Оп. 1. – Ед. хр. 4388. – Л. 5.
- <sup>7</sup> Там же. Л. 7.
- <sup>8</sup> Государственный литературный музей Грузии. Архив Г. Крейтана. На автобиографиях Крейтана разных лет не всегда значатся номера дела и единицы хранения. В таких случаях оставляем соответствующую цитату без сноски.
- <sup>9</sup> В архиве Крейтана сохранились тетрадь «Литературно-философские материалы 1919. г. Тифлисъ», содержащая, например, материалы о теософии Рудольфа Штейнера, тетрадь со стихами – Мандельштам, Метерлинк, Вяч. Иванов, Кузмин, Сологуб, Мережковский, Брюсов, Блок, Белый, Георгий Иванов, в одном из тифлисских писем 1919 года Крейтан сообщает, что только что вернулся с заседания Цеха поэтов, где было довольно скучно, но веселил А. Крученых, интересна жена С. Судейкина.
- <sup>10</sup> Государственный литературный музей Грузии. Архив Г. Крейтана. – Ф. 25675. – Д. 6. – Ед. хр. 1. – Л. 1-1об
- <sup>11</sup> Там же. Ф. 25677. – Д. 6. – Ед. хр. 7. – Л. 1. (Лекция «Страны новой демократии»).
- <sup>12</sup> Там же. Ф. 25687. – Д. 7. – Б.п.
- <sup>13</sup> Там же. Б.п.
- <sup>14</sup> Там же. – Ф. 25688. – Д. 6. – Ед. хр. 10.
- <sup>15</sup> Там же. Ф. 25688. – Д. 6. – Ед. хр. 8.
- <sup>16</sup> Там же. – Ф. 25688. – Д. 6. – Ед. хр. 10. – Л. 1.
- <sup>17</sup> Там же.
- <sup>18</sup> Там же. Л. 1об.
- <sup>19</sup> Там же. Л. 1 – 1об.
- <sup>20</sup> Там же.
- <sup>21</sup> Там же. Л. 2об.
- <sup>22</sup> Там же. Л. 3об.
- <sup>23</sup> Публикатор этой подборки в «Голосе надежды» задается вопросом, зачем Галина Смольянинова переписала эти стихи и действительно

ли это были стихи Окуджавы (Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 4. М., 2007. С. 350.). Записи Крейтана позволяют подтвердить, что стихи принадлежат Окуджава.

<sup>24</sup> Государственный литературный музей Грузии. Архив Г. Крейтана. – Ф. 25675. – Д. 6. – Ед. хр. 1. – Л.4, 5об.

<sup>25</sup> Там же. Л. 9об.

<sup>26</sup> Там же. Л. 5об.

<sup>27</sup> Там же. Л. 10.

<sup>28</sup> Там же. Л. 4об.

<sup>29</sup> Там же. Л. 5.

<sup>30</sup> Там же. Л. 7об.

<sup>31</sup> Там же. Л. 6.

<sup>32</sup> Там же. Л. 6об.

<sup>33</sup> Как-то мы с ним <Софианиди – О.Р.> сидели вдвоем в парке, шел разговор о том, что он очень хотел заработать деньги – он очень нуждался. И я ему шутя говорю, что для этого есть <...> несколько способов, один из них – поступить в какую-нибудь организацию против власти, которую хорошо финансируют, организовать такую. Пошутила. И вот когда меня арестовали, мне привели на допрос Леву. Хотя, когда меня арестовали, я никак не могла понять – за что: 48 год, организация совершенно уже распалась. Оказывается, когда его спросили: «Кого вы знаете из антисоветских организаций?», он сказал: «Мне про них рассказывала такая-то». <...> Он пишет: «Я все время чувствую себя виноватым за твою судьбу». <...> Оказывается, он начал какую-то организацию типа «Меча и орала» делать, и второй же, кого он предложил <...>, его заложил. И ему предъявили на суде два обвинения – работу против... и анекдоты какие-то. А Шуру посадили (дали ему статью «агитация», но «агитацию» всем давали) за недонесение, это 58.12 – за недонесение на меня и на Леву. <...> Лева сел совершенно независимо от нашей организации. На допрос он пришел – как будто с потустороннего мира, его недавно арестовали». (Из беседы с К. Маркман).

<sup>34</sup> Архив Тбилисского государственного университета. Ф. 1. – Оп. 1. – Ед. хр. 7506. Л. 40.

<sup>35</sup> Там же. Л. 2.

<sup>36</sup> «Так было официальное постановление об освобождении из лагеря: освободить как принимавшего участие в антисоветской деятельности в возрасте малолетки. Реабилитации не было. Это было большое в это время затруднение, потому что на работу не принимали. И Булат написал, оказывается, письмо за подписью, что он ручается за Шуру, что он никогда не занимался вообще политикой и не будет заниматься, что он его знает, что это была ошибка. И Шуру реабилитировали. Это был великий... Это было опасно, потому что Булат в это время тоже ведь не был вхож...». (Из беседы с К. Маркман).

<sup>37</sup> Окуджава Б. Мы на фронт уходили с Арбата... / Беседу вел В. Огрызко // Красная звезда. – 1986. – 10 июня.

О.М. Розенблюм

<sup>38</sup> Государственный литературный музей Грузии. Архив Александра Цыбулевского. – Ф. 28990. – Д. 7. – Л. 29.

Продолжим цитату: «В связи с этим, если тебе не скучно я могу написать о том как придумываются вообще концы к литературным произведениям. Для этого нужно разобрать чем отличается факт жизненный от литературного факта или как надо изменить жизненный факт чтобы он стал литературным?»

(Приводимое ниже – полностью мои собственные мысли, гнездившиеся в моей голове в далекие времена когда я хотел создавать свою философию искусства). Приглядываясь к различным жизненным фактам, т.е. к различным историям произошедшим в жизни, мы замечаем, что все эти истории не обладают завершенностью, т.е. они не имеют конца, всегда естественен вопрос «а что было дальше?» Возьми хотя бы нашу «историю». Напротив, в книгах последняя страница всегда является действительно последней страницей. Вопрос «что случилось дальше» в художественном произведении невозможен. Если мы задаем этот вопрос – значит произведение не закончено.

Как же достигается законченность худ. произведения? Достигается она возвращением сюжета в конце его к каким-нибудь элементам начальной ситуации т.е. в художественном произведении конец есть всегда своеобразное повторение начала. (что-то вроде ритма)» – дальше Цыбулевский демонстрирует, что в «Евгении Онегине» кольцевая композиция, и завершает письмо словами: «Эти мысли отрывки из моей незаконченной работы «О ритме прозы» отобранной у меня при известных обстоятельствах. К этой работе я больше не возвращался и не вернусь» // Там же. Л. 29-30, 31об.

<sup>39</sup> Там же. Л. 64:

<sup>40</sup> Там же. Л. 41.

<sup>41</sup> Живописцева И. Указ. соч. С. 19.

<sup>42</sup> Архив Тбилисского государственного университета. Ф. 1. – Оп. 1. – Ед. хр. 4388. – Л.1.

<sup>43</sup> Там же. Л. 2.

<sup>44</sup> Там же.

<sup>45</sup> Центральный государственный архив современной истории Грузии. Ф. Отдела по спецделам. – Оп. 1. – Ед. хр. 454. – Д. 68-1948. – Л.1, Л.2, Л.3, Л.4, Л.5. К сожалению, опись в архиве на руки не выдается, поэтому нам остается только предположить по указаниям на обложке дела, что цифры «68-1948» обозначают номер дела, а не фонда.

Бежанов, судя по тетрадке Г. Крейтана, учился на том же факультете, что и Окуджава с Цыбулевским и Силиным, но на два курса старше. В сентябре 1947-го он вместе с Окуджавой, Силиным, Кетхудовым и Чернявским пришел на консультацию к Крейтану. Возможно, о нем пишет Цыбулевский в очередном письме, путая гласные – в таком случае, Бежанов был довольно близким приятелем, человеком, с которым советовались о важных вещах: «Ты спрашивала почему Баженов отбил во мне охоту заниматься архитектурой» // Государственный

литературный музей Грузии. Архив А. Цыбулевского. – Ф. 28990. – Л.69об.

<sup>46</sup> Центральный государственный архив современной истории Грузии. Ф. Отдела по спецделам. – Оп. 1. – Ед. хр. 454. – Д. 68-1948.

<sup>47</sup> Там же. Л. 2

<sup>48</sup> Там же. Л. 3.

<sup>49</sup> Там же. Л. 4.

<sup>50</sup> Там же. Л. 5.

<sup>51</sup> «ЧЕРНЯВСКИЙ Р. Г. до 1945 года состоял членом неофициального литературного кружка «Мол», но будучи антисоветски настроенным и противником социалистического реализма в области литературы, покинул названный кружок и примкнул к нелегальной антисоветской группе, именованной себя «Соломенная лампа», организатором которой является ОКУДЖАВА Булат Шалвович» // Там же. Л. 2.

<sup>52</sup> Центральный государственный архив современной истории Грузии. Ф. Отдела по спецделам. – Оп. 1. – Ед. хр. 454. – Д. 68-1948. – Л. 1.

<sup>53</sup> Там же. Л. 6.

<sup>54</sup> Постановление Особого Сопещения при МГБ СССР о лагерном заключении А. С. Налбандян датировано 25 июня 1949 года // Госархив административных органов Свердловской области. – Ф. 1. – Оп. 2. – Д. 29584. – Л. 147.

<sup>55</sup> *Окуджава Б. Ш.* Нечаянная радость // Окуджава Б.Ш. Заезжий музыкант: Проза. – М., 1993. С. 253.

### ОБРАЗЫ ЗОЛОТА И ЦИРКУЛЯ В СТИХОТВОРЕНИИ «A VALEDICTION: FORBIDDING MOURNING» ДЖОНА ДОННА

В работе решаются две основные задачи: выявить возможные источники образов золота и циркуля и понять их переосмысление Д. Донном. Исследуя три разных традиции – эмблематическую, алхимическую и библейскую, автор статьи пытается понять, как они сочетаются у Донна, а само стихотворение рассматривается как сложное сочетание алхимической философии и скрытых цитат из Евангелия.

*Ключевые слова:* алхимия, круг, циркуль, золото.

Исследуя стихотворение «A Valediction: forbidding mourning» («Прощание, запрещающее печаль») Джона Донна необходимо помнить, что мы имеем дело с поэтом очень образованным: на момент написания «A Valediction: forbidding mourning»<sup>1</sup>. Джон Донн закончил Оксфорд, возможно, продолжал образование в Кембридже, завершил Grant Tour по Италии и Испании. В стихах Донна встречаются десятки цитат, вариаций, пародий, перифразов из всевозможных сочинений. Список только античных авторов, которых он цитирует и к которым отсылает, – это десятки имен философов, мыслителей, трагиков, поэтов, историков. Плюс множество цитат из Библии и почти из всех известных средневековых и современных ему авторов, причем не только писателей, но и ученых, астрологов, физиков, алхимиков и т.д.

Судя по всему, Донн обладал фантастической памятью. Если помножить это на его главный поэтический принцип – теорию концептов, – то, что потом С. Джонсон назовет *eskordea concords* (единство многообразия), «насильственно сопрягающая самые разнородные идеи, обшаривающий природу и искусство в поисках иллюстраций, сравнений, аллюзий», мы поймем, что сознание Донна – это сложнейшая поэтическая лаборатория, кипящий котел, в котором самые разнообразные смыслы смешиваются, заменяют окраску, форму, суть, и пре-

вращаются в нечто новое. Это новое чаще всего мы называем концептами.

Выражаясь словами Т.С. Элиота «сознание поэта – поистине воспринимающее устройство, которое улавливает и хранит бесчисленные переживания, слова, фразы, образы, остающиеся в нем до той поры, пока частности, способные соединиться, создавая новую целостность, не окажутся совмещенными в нужной последовательности»<sup>2</sup>, переосмысление, обретение традиции требуют «серьезных усилий» со стороны поэта, требуют его ответственности и «чувства истории». «Поэтический талант включает в себя много осознанного, продуманного»<sup>3</sup>.

Чтобы понять образы золота и циркуля в «A Valediction: forbidding mourning», нужно:

1. Постараться выявить все известные источники этих образов, которые могли быть известны Джону Донну. Подчеркиваю, все возможные, т.к. поэтический замысел – невероятное накопление смыслов, а стихосложение – «ускорение сознания, мышления и мироощущения» (И. Бродский), и потому так же как «Шекспир из одного Плутарха извлек больше ценных познаний в области истории, чем большинство извлекло бы, проштудировав всю библиотеку Британского музея»<sup>4</sup>, точно так же Джон Донн мог из самого незначительного источника извлечь совершенно неожиданные смыслы.

2. Понять осмысление этих источников самим Донном.

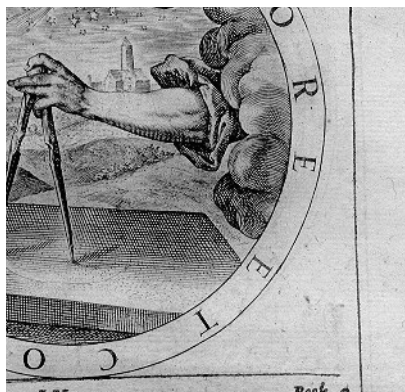
Есть одно неперемное условие: Реми де Гурмон в статье «Традиции и другое» писал: «Писатели былых времен далеки от нас, потому что мы знаем бесконечно больше, чем знали они». Донн – это другая эпоха, другой язык, другое мышление. Чтобы его понять, надо отречься, отстраниться от современных знаний, языка и мышления<sup>5</sup>. Другими словами, исследуя образ циркуля, нужно забыть, какой смысл вкладывали в него масоны или, скажем, Блейк, забыть о том, что в издании «The book of common prayer» (1662 г.) Бог был назван «the compass of the world», забыть, чем было золото для последующих эпох, т.е. забыть все то, что было после Джона Донна, что он не знал и не мог знать. Важно, что именно Донн мог знать и какими источниками мог пользоваться.

Какова же была традиция этих образов в предшествующей Джону Донну литературе? Как известно, образ циркуля встречается в «Трактате против предсказательной астрологии» Джона Чамбера, отпечатанном Джоном Харрисоном в Лондоне в 1601 году и посвященному тогдашнему патрону Донна, «досто-

К.А. Волков

почтенному сэру Томасу Эджертону, лорду-хранителю Большой Печати и одному из членов Тайного Совета Ее Величества» (A treatise against iudicial astrology Written by John Chamber, one of the Prebendaries of her Majesties free Chapell of Winsor, and Fellow of Eaton College. Printed at London by John Harrison at the signe of the Grey-Hound in Pater-noster Row, 1601 г.).

Скорее всего, Донн держал в руках эту книгу: обычно издания, посвященные известным людям, присылались адресату посвящения на дом, а в обязанности Донна, служившего в 1601 г. личным секретарем лорда Томаса Эджертона, несомненно, входили разборка корреспонденции и присмотр за библиотекой. На титульном листе книги Чамбера напечатана популярная в то время эмблема, изображающая раскрытый циркуль в поле гербового щита, увитого геральдической лентой с девизом «Lahore et constantia» – «Трудом и постоянством». Эта эмблема аналогична эмблеме 1635 года из книги «George Wither. A Collection of Emblems, Ancient and Modern. Ill. Crispin van Passe» (выполнена в 1610–1613 гг.):



Однако Джон Блок Фридман, автор работы «Циркуль архитектора в сюжетах, связанных с сотворением мира, в миниатюрах позднего средневековья», отмечает, что среди сорока с лишним известных нам средневековых изображений Бога, держащего в руках циркуль, лишь семь могут быть соотнесены с сюжетом, восходящим к «Книге Премудрости Соломона»<sup>6</sup>. А. Нестеров в ряде

статей пишет, что наиболее распространенное изображение циркуля было основано на словах из «Книги Притчей Соломоновых»: «Когда Он уготовлял небеса, я была там. Когда Он проводил круговую черту по лицу бездны, когда утверждал вверху облака, когда укреплял источники бездны, когда давал морю устав, чтобы воды не переступали пределов его, когда полагал основания земли» (Прит. 8, 27-29). В каноническом еврейском комментарии Раши (1040–1105 гг.) на стих из «Книги Притчей Соломоновых» (в еврейской традиции «Мишлей» 8, 27) сказано, что «круг в этом стихе означает окружность или то,

чем ее проводят», то есть циркуль. В латинской Вульгате слово «циркуль» (*circinus*) используется лишь однажды, в стихе из Исайи (44, 13) «Протягивает по нему линию, циркулем делает на нем очертание». Однако однокоренное слово *circumdedit* («провел окружность») встречается в Вульгате в переводе стиха из «Книги Иова: «Черту провел над поверхностью воды, до границ света со тьмою» (Иов. 26, 10). Тем самым изображение Бога, склонившегося с циркулем над творением, имеет несколько иную отсылку, чем изображение Бога с циркулем и весами. В сборнике Генри Пичама «*Minerva Britanna or a Garden of Heroical Deuses, furnished, and adorned with Emblemes and Impresas of sundry natures, Newly devised, moralized and published*», вышедшем в Лондоне в 1612 году, рука, протянувшаяся из облака, очерчивает циркулем две наложенные друг на друга окружности в центральной части гравюры, заполненной по краям изображением холмов и скал с условной растительностью. Очевидно, центр являет собой море или долину.

Девиз эмблемы «*In Requite, Labor*» («В покое труд») (*Minerva Britanna, 1612 by Henry Peacham. Imprint. Leeds, 1966. p.184.*). Эта традиция связана с мотивом творения или творчества. Но была и другая традиция, связанная с таким понятием, как *Temperantia* («сдержанность, умеренность»), как показал еще Уайт Линн в работе «Иконография *Temperantia* и добродетели ремесел». Примеры этой традиции – барельеф «Умеренность» в церкви Св. Михаила во Флоренции – женщина, увенчанная короной с надписью «*Temperantia*», держит в руках раздвинутый циркуль – или уже упомянутая эмблема из книги Wither'a «*A Collection of Emblems, Ancient and Modern*».

Еще одна традиция, о которой необходимо упомянуть – алхимическая. С ней многие исследователи связывают не только образ золота, но и образ круга, который мы встречаем в последних строфах стихотворения. В сочинении Михаэля Майера «*Atalanta fugiens*», изданном в 1618 году на одной из гравюр (№ XXI) изображен алхимик, описывающий циркулем круг около треугольника, в который, в свою очередь, вписан квадрат, а в тот – еще один малый круг, где изображены Адам и Ева. Подпись под гравюрой гласит: «Сотвори из мужчины и женщины Круг, из Круга – Квадрат, а из Квадрата – Треугольник. Из треугольника вновь создай круг – и обретешь Камень Философов». Далее следует разъяснение: «Философы древности под кругом понимали простейшее тело, квадрат означал четыре элемента-стихии... Квадрат должен быть редуцирован в треугольник, то есть в

К.А. Волков

тело, дух и душу. Эти трое появляются в трех цветах, которые предшествуют красноте: тело или земля в черноте Сатурна; дух в лунной белизне, как вода, и душа или воздух в солнечно-желтом. Тогда треугольник будет совершенным, но, в свою очередь, он должен преобразоваться в круг, то есть в неизменную красноту, и тогда женщина преобразится в мужчину и станет с ним единым целым, <...> двое вновь вернутся к единству, в котором – Покой и вечный мир». Сходная формула обнаруживается и в более раннем трактате «Rosarium Philosophorum»: «Сотвори круг из мужчины и женщины, извлеки из него квадрат, а из того – треугольник, обрати последний в круг – и получишь Философский Камень». Этот образ восходит еще к «Пиру» Платона, где последний описывает изначального человека как о двуполое существо сферической формы.

Но самый главный алхимический образ – это, конечно, образ золота. Как пишет А. Нестеров в книге «“Алхимическое богословие” Джона Донна», «В алхимической символике золото и Солнце изображались одним знаком: кругом с точкой в центре (знак этот и сегодня принят астрономами для Солнца). Выбор знака предопределило не в последнюю очередь то, что круг мыслился как совершенная фигура: законченность и самодостаточность этой геометрической формы и тот факт, что невозможно точно вычислить квадратуру круга, делало его символом Божества (напомним еще раз известное определение Бога: «круг, центр которого везде, а окружность нигде»)). Он же связывает строчку «Like gold to avery thinnesse beate» со словами одного из крупнейших знатоков алхимии, Ю. Эвола, который в своей работе «Герметическая традиция» пишет: «Как известно, «семя», или «золото профанов», символизирует непретворенную личность. Это – «король, не являющийся королем», ибо он «не предстоит Небу, но – повержен»... И в этом состоянии падения мы должны помнить, что душа подвержена воздействию животного начала – страстям и инстинктам... Герметическая максима «Убей живое» имеет в виду в первую очередь именно эти порывы – все, что связано с элементом Марса (железа), и золотом, запертым в темнице «я», ограниченного телом. Именно на этот аспект личности распространяются в герметических трактатах метафорыковки, битья и плющения».

Таким образом, Джон Донн, используя концепцию «золота и циркуля», имел дело с богатейшей литературной традицией: циркуль как атрибут Бога и сотворения мира, как символ завершенности, смирения, трудолюбия, и золота как идеальный

металл, как человеческое «я», ограниченное телом, и т.д. Все это, естественно, отразилось в стихотворении Донна. Этому посвящено не одно исследование.

Однако остается много вопросов. Есть ли какие-нибудь другие источники этих концептов? Почему Донн обращается к алхимической традиции? Как это связано с темой смерти, с которой начинается стихотворение? Какой образ любви возникает благодаря этим концептам? В тексте «A Valediction...» присутствуют алхимические термины: «So let us melt» – глагол melt обозначает переход в иное состояние, растаять, расплавиться и т.п.; «Those things which elemented it» – element – отсылка к четырем элементам, которые, по мысли алхимиков, неразрывно слиты в первоматерии; «so much refin'd» – refinement – алхимическое очищение. И, наконец, упоминание золота: «like gold to avery thinnesse beate». Чтобы правильно понять эту лексику, необходимо знать ее алхимический смысл.

Алхимики считали, что есть первичная материя, единая и неразрушимая. Ее составляет постоянное мужское начало (сера), летучее женское начало (меркурий) и соль (примерно с XV века). Мужское начало связывается с землей и огнем, женское – с водой и воздухом, соль – с квинтэссенцией<sup>7</sup>. Согласно Агриппе, четыре элемента образуют все сущее путем соединения и преобразования. И все, что умирает, разлагается на четыре элемента: «элемент – тело, дух, душа, т.е. принципиально живое»<sup>8</sup>. Алхимик должен убить это живое существо: «разрушь тело – обретешь сущность, удали наносное – получишь сокровенное, форму форм, лишенную какие-либо свойств, кроме идеального свойства»<sup>9</sup>. Этот процесс называется очищением. Арабский химик Ар-Рази в IX–X веках писал, что «начало нашего делания есть очищение». А Парацельс писал, что алхимия – это «искусство, которое путем растворения смесей отделяет чистое от нечистого». Начало алхимии – это смерть, разрушение, очищение посредством нагревания, дробления материала, который, по Плотину, есть «потенция всех вещей». Материя обнажает квинтэссенцию, т.е. ничто, смерть. Алхимик становится богоравным демиургом: «он-то и есть бесконечное оправдание бытия, его первопричина»<sup>10</sup>. Но в этом разложении есть соединение, в смерти есть оживление, одухотворение: все металлы для алхимиков – это больное золото, его надо излечить. Конечный результат – очищенное, живое золото. Золото – не только материал, но и принцип; все элементы у алхимиков – материи и принципы одновременно.

К.А. Волков

В.Л. Рабинович считает, что «даже Бог, вершина иерархической пирамиды, в конечном счете может быть заменен (отождествлен) с золотом, как, впрочем, и со всем остальным»<sup>11</sup>. Золото может замещать Бога. Золотоискание и золотоделание – это сакральные процессы, состоящие их 12 фаз, которые алхимики связывают с макрокосмом, 12-ю знаками Зодиака. Из десятков образов золота, приведенных в таблицах Рабиновичем, в 90% из них золото – это круг с точкой в центре. Золото – это солнце, идеальный принцип (между прочим, в одной из таблиц есть образ золота, по форме напоминающий циркуль). В.Л. Рабинович пишет: «Солнце – не символ золота, а сокровенный его смысл. Оно (золото) и есть истина»<sup>12</sup>. Оно исцеляет и воскрешает, подобно тому, как исцелял и воскрешал Христос.

Шекспир в «Жизни Тимона Афинского» писал:

Тут золото доводят для того,  
Чтоб сделать все чернейшее – белейшим,  
Все гнусное – прекрасным, всякий грех -  
Правдивостью, все низкое – высоким.

Хотя во времена Донна вера в божественное исцеление золотом уже подвергалась осмеиванию. Так, например, Бен Джонсон в «Альпоне» пишет: «Возьмите дукат или золотой цехин, приложите к больному месту, – и вы увидите, сможет ли он исцелить вас» (акт 2, сц. 1). Рабинович пишет, что «обыкновенное золото, считают алхимики, совершенно только по природе, и настолько, чтобы делиться своим природным совершенством со своими братьями, металлами несовершенными. Из этого следует, что обыкновенное золото может совершенствовать формы металлов несовершенных»<sup>13</sup>. Таким образом, золото замещает истину, солнце, Бога. Золотоделание – сокровенный, сакральный процесс, сродни сотворению мира. Алхимик – это драматург, лекарь (лечит металлы), мастер, маг, заговаривающий металлы, художник, ученый, мыслитель, который из пустоты смерти Ничто создает божественное, идеальное, вечное; он убивает и воскрешает одновременно. Донн осмысливал этот процесс с разных точек зрения. В «The canonization» он писал: «Wee dye and rise the same, and prove Mysterious by this love». До этого в стихотворении есть намек на алхимический образ слитости всех элементов в едином: «The Phoenix ridle hath more wit By us, we two being one, are it». Кроме того, как писал еще Д. Кейри, смерть здесь – эвфемизм соития; кощунственная параллель смерти и воскрешения Христа. Жорж Батай писал: «В основе

сексуального порыва лежит отрицание обособленности «я», способного познать наслаждение, доведя себя до исступления, переступив через себя, познав объятия, в которых растворяется одиночество отдельного существа. То, что называется грехом, вытекает из его причастности к смерти»<sup>14</sup>. Батай справедливо связывает это с христианской «смертью для самого себя»<sup>15</sup>.

Таким образом, растворение в другом человеке, смерть, ничто, пустота – это одновременно и воскрешение, но уже в другом состоянии, состоянии обновленном и почти божественном. Эта мысль по сути своей алхимична. В своем позднем стихотворении «A nocturnall upon S. Lucies day, Being the shortest day» Донн писал: «TIS the yeares midnight, and it is the ayes,/Lucies, who scarce seaven houres herself unmaskes,/ The Sunne is spent, and now his flasks/ Send forth light squibs, no constant rayes; / The worlds whole sap is sunke: / The generall balme th'hydroptique earth hath drunk, / Whither, as to the beds-feet, life is shrunke, / Dead and enterr'd; yet all these seeme to laugh, / Compar'd with mee, who am their Epitaph./ Study me then, you who shall lovers bee / At the next world, that is, at the next Spring: / For I am every dead thing, / In whom love wrought new Alchimie. / For his art did expresse / A quintessence even from nothingnesse, / From dull privations, and leane emptinesse / He ruin'd mee, and I am re-begot / Of absence, darknesse, death; things which are not». Из «dead thing», «nothingnesse», «dull privations», «leane emptinesse», «absence», «darknesse», «death», «things which are not», «nothing» творится «a quintessence», «elixir». Этот процесс и есть алхимия (alchimie). Этот процесс моделирует создание Богом мира из хаоса: «Oft a flood/ Have wee two wept, and so / Drownd the whole world, us two; oft did we grow / To be two *Chaosses*».

«No tear floods, nor sigh-tempests move» – пишет Донн в 6-й строке «Прощания...». Есть разные варианты толкования этой строки. Конечно, «слезы и вздохи» могли быть и самостоятельными концептами, как, скажем, в «Прощании о слезах». Но, написанные через дефис, они делаются штампами (ср. то же в «Canonization» («иль вздох мой поднял шторм на море, иль залил я поля слезами в горе») или в «Lovers infinitenesse» («тебе я клад свой отдал до гроша – все вздохи, слезы, клятвы и уступки»), или как в «Twicknam garden» («объятый слезами, вздохами гонимый»), в «Lovers exchange» («вздыхать и клясться, и рыдать фальшиво», «мне дай – иль мандрогорой стоны длить, или, фонтаном ставши, слезы лить») и т.п. Таким образом, строчка «No tear floods, nor sigh-tempests move» говорит о том,

К.А. Волков

что их любовь уже начала превращаться в нечто недостижимое для людей («T'were prophanation of our joyes to tell the layetie our love») и для их языка: она не уместается в привычные атрибуты расставания. Такая любовь недоступна не только другим людям, но и самим возлюбленным. Она неземная: «Dull sublunary lovers love (Whose soule is sence) cannot admit Absence». Она выше разума («But we by a love, so much refin'd, That our selves know not what it is») и их тела («Inter assured of the mind, Care lesse, eyes, lips and hands to misse»).

Любопытна шестая строфа:

Our two soules therefore, which are one,  
Though I must goe, endure not yet  
A breach, but an expansion,  
Like gold to ayery thinnesse beate

С одной стороны, мы видим здесь алхимический образ золота. С другой, как мне кажется, тут есть отсылка к Евангелию от Матфея. Фарисеи спрашивают Иисуса: «По всякой ли причине повелительно человеку разводиться с женой своей?». Иисус отвечает: «Не читали ли вы, что Сотворивший в начале мужчину и женщину, сотворил их? И сказал: «Посему оставит человек отца и мать и прилепится к жене своей, и будут два одной плотью («the two shall become one flesh») так, что они уже не двое, но одна плоть. Итак, что Бог сочетал, того человек да не разлучает («so then they are no longer two but one flesh. Therefore what God has joined together, let not man separate») (Евангелие от Матфея 19. 3–6). У Донна и в Евангелии выражена одна и та же мысль – о нерасчлененности мужчины и женщины, – которая противопоставляется их расставанию, разлуке, или разводу. Очень похожа и конструкция доказательства – употребление наречия «therefore». Джон Донн, воспитанный в религиозной семье, естественно, очень хорошо знал Библию и, конечно, помнил этот эпизод. Получается, что в одной строфе Донн соединяет противоположные образы: библейский – о нерасчлененности души мужчины и женщины, и алхимический – золотой нити, связывающей их.

То, что образы противоположны, сознавал и сам Донн. В «Прощание о книге» он писал «Любой свое отыщет при стараньи в сей книге, как иной алхимию в Писанье» (as in a Bible some can finde out Alchimy). Алхимия, как мы видим, кощунственна по отношению к вере в Бога, она как бы соперничает с ней, подменяет ее, моделирует, тем самым отрицая. Донн соединяет эти две

противоположные традиции, которые и рожают третий, особый образ – концепт. С этой точки зрения образ циркуля, который появляется в следующей строфе, является продолжением и библейской традиции, и алхимической, о которых говорилось в самом начале. Благодаря 6-й строфе читатель понимает весь потаенный алхимический смысл предыдущих строф.

Образ круга – это символ Бога (вспомним, что круг идеален, бесконечен, един). Но и тот, кто его проводит, тоже Бог (вспомним средневековые и ренессансные эмблемы). Сама же процедура черчения циркулем – это символ труда и жизненного пути. Так у Шекспира в «Юлии Цезаре» Кассий перед смертью говорит:

Дал жить мне этот день, и жизнь возьмет  
И там, где начал, должен я окончить.  
Круг жизни завершен  
(«Ad where I did begin, they shall I and:  
My live is run his compass»)  
(«Юлий Цезарь», акт 5, сц. 3)

Это уже новый этап восприятия образа циркуля – восприятия его как самого процесса жизни, как завершение круга, как смерть, образ, восходящий к словам из «Эклизиаста», что «все возвращается на круги своя». Любопытно сравнить Шекспира и Донна. Донн «Юлия Цезаря» не читал, т.к. он был написан позднее. У Шекспира для Кассия конец круга – это смерть, начало же – процесс прохождения круга – это жизнь; У Донна наоборот: начало черчения круга – это начало разлуки, которая сравнивается со смертью, а «возвращение на круги своя» будто бы намекает на следующий этап, когда лирический герой соединится со своей возлюбленной. У героев Шекспира и Донна разные системы координат: один смотрит назад (Кассий), другой – вперед, один умирает, другой уже как мертвый, один зависит от естественного порядка вещей («дал жизнь мне этот день»), другой над этим порядком («Dull sublunary lovers love»).

Но есть еще один смысл в концепте циркуля у Донна, который не сразу заметен, но который проявляется при сравнении с другим текстом, написанным примерно в это же время, в 1601–1602гг. в итальянской тюрьме человеком, чье имя Джованни Доменико Компанелла. В его «Городе солнца» один из персонажей – высший правитель, правитель-Солнце, чье имя не произносят, а лишь обозначают кругом с точкой в центре. Как писал Борис Успенский, только матерную и божественную лексику нельзя произносить: нельзя произносить матерное сло-

К.А. Волков

во, каким бы ни был контекст, не выругавшись. Точно так же, как нельзя произносить, скажем, в Исламе, слово Бог, так как это является прикосновением к запретному; это богохульство. Высший правитель у Компанеллы замещает Бога, и именно поэтому его имя нельзя произносить: «Но никто, однако, не может достичь звания (далее изображается круг с точкой в центре – *К.В.*), кроме того, кто знает историю всех народов, все обычаи, религиозные обряды, законы, все республики, монархии. Чтобы стать Им, необходимо «постичь метафизику и богословие; познать корни, основы и доказательства всех искусств и наук; сходства и различия в вещах; необходимость, судьбу и гармонию мира; мощь, мудрость и любовь в вещах и в Боге; разряды сущего и соответствие его с вещами небесными, земными и морскими, насколько это постижимо для смертных»<sup>16</sup> и т.д. Когда идет это бесконечное перечисление, читатель понимает, что круг с точкой внутри – это не просто обозначение солнца, а обозначение всеобъемлющего, многостороннего знания. Это высокая мудрость, это всеведение и всеразумие Соломонов.

У Донна стихотворение построено как теорема, как мудрое наставление, как правило. Поэтому оно заканчивается кругом не случайно: это образ мудрости и всеведения. Образ циркуля у Донна оживает:

And thought it in the center sit,  
Yet when the other far doth come,  
It leans, and hearkens, after it,  
And grows erect, as that comes home

Он стоит, поворачивается, склоняется, опирается, прислушивается, возвращается... Это и циркуль, и возлюбленная, и нечто третье. Создается сложный образ: чем тверже будет стоять возлюбленная, как ножка циркуля, тем ближе к ней лирический герой. Донн вкладывает в банальный, идущий из средневековья образ новое, поистине оживляющее этот образ, значение. Потому что если бы Донн пошел по чужим стопам, он не оставил бы следов. Донну было важно отсылать читателя к различным традициям, не используя их, а сталкивая с их противоположностями, нарушая читательское ожидание. Алхимический образ совмещается с библейским, жизнь совмещается со смертью, самое высокое чувство – с обыденной вещью: циркулем. Понятия соединяются. Создается разность потенциалов, совмещенных в одном явлении, и концепт становится живым самостоятельным образом.

Иосиф Бродский в XX веке напишет: «Когда ты пишешь стихи о возлюбленной, Ты, конечно, можешь сказать, что ее глаза подобны звездам, и тебя съедят за банальность; хотя ей может понравиться. Но ты можешь сказать, что сияние ее глаз подобно мигалкам на твоем старом «Шевроле»... Тоже не Бог весть что, но, по крайней мере, подстраховка. В следующий, однако, раз твоей душе придется взбираться в стихе вверх с того места, до которого ты в нем давеча опустился. Начав с «Шевроле», карабкаться придется дальше. С другой стороны, начав со звезд, – дальше некуда»<sup>17</sup>. Донн, начав с отсылок к серьезным традициям, «карабкается дальше», к абсолютно неожиданным значениям. Происходит перекодировка смысла.

Далее Бродский продолжает: «Вообще, не знаешь, что в поэзии главное. Наверное, серьезность сообщаемого. Его неизбежность. Если угодно, глубина». В отличие от других, в этом стихотворении Донн относится к образам золота и циркуля очень серьезно: в отличие от простого и, собственно, единственного упоминания циркуля в Библии, в отличие от средневековой эмблематики, где смыслы уже стерлись, приросли к образу, в отличие от Петрарки, который писал: «Зачем ропщу, коль сам ступил в сей круг», но это было для него лишь ярким сравнением, в отличие от алхимиков, образы которых были оторваны от действительности и устремлены в свой собственный макрокосм, в отличие от Чамбера, Визора и многих других, кто удачно пользовался готовой традицией, не внося ничего нового, Донн, подобно Кассию у Шекспира, который, стоя на холме, видит, что круг жизни завершен, умирает. Донн создает реальный, серьезный, глубокий концепт: если это – золотая нить, то она растянута до воздушности, т.к. главные герои, связанные ею, далеко друг от друга; если это циркуль, то он как бы прислушивается к своей второй ножке; если это смерть человека, то она изображается как звучание его внутреннего голоса и голосов друзей, которые говорят «уже» или «нет еще».

Эта серьезность иногда походит на заклинание. Вслушаемся, например, в завораживающую, шепчущую звукопись четвертой строфы:

Dull sublunary lovers love  
(Whose soule is sence) cannot admit  
Absence

Так алхимики заклинали вещество. Они пытались создать нечто, приближенное к Богу, к истине, к золоту, сплавляя вместе

К.А. Волков

на первый взгляд несоединимые элементы; также и Донн выплавлял из противоположных традиций свои амбивалентные образы. Метафора, сравнение будто бы оживают у Донна и вытесняют сравнимое, и по иному освещают его. «Сравнение становится бытием, а бытие – сравнением... А так как переносное значение берется из мира действительности, окружающей поэта в данный момент, то стихотворение начинает жить жизнью действительности, той, что заявила о себе в переносном». Так писал Д.С. Лихачев о Пастернаке. То же самое можно сказать и про Джона Донна.

### Примечания

---


- <sup>1</sup> Существует несколько версий даты написания стихотворения. Наиболее аргументирована версия А. Нестерова, датирующего произведение 1601–1602 гг., оспаривающего точку зрения Исаака Уолтона о дате написания его в 1611 г.
- <sup>2</sup> *Элиот Т.С.* Традиция и индивидуальный талант / Элиот Т.С. Назначение поэзии. М. 1997. С.163.
- <sup>3</sup> Там же. С. 165.
- <sup>4</sup> Там же. С. 161.
- <sup>5</sup> Ср. слова Бродского об Ахматовой: «Мы шли к ней, потому что она наши души приводила в движение, потому что в ее присутствии ты как бы отказывался от себя, от того душевного, духовного – да не знаю, уж как там это называется – уровня, на котором находился, – от «языка», которым ты говорил в действительности в пользу «языка», которым пользовалась она» (Цит. По: *Лосев Л.* Иосиф Бродский. М. 2006. С. 69.)
- <sup>6</sup> Friedman John Block. The architect's compass in creation miniatures of the latter middle ages / *Traditio. Studies in ancient and medieval history, thought and religion.* Vol. XXX, 1974. P. 419–420.
- <sup>7</sup> *Рабинович В.Л.* Образ мира в зеркале алхимии. М., 1981. С. 31.
- <sup>8</sup> Там же. С. 64.
- <sup>9</sup> Там же. С. 69.
- <sup>10</sup> Там же. С. 89.
- <sup>11</sup> *Рабинович В.Л.* Алхимия как феномен средневековой культуры. М., 1979. С. 79.
- <sup>12</sup> Там же. С. 79.
- <sup>13</sup> Там же. С. 66.
- <sup>14</sup> *Батай Ж.* Литература и зло. М., 1994. С. 18.
- <sup>15</sup> Там же. С. 26. «У мистики Востока те же постулаты». «В Индии, – пишет Мирча Элиаде, – метафизическое состояние выражено в словах, обозначающих разрыв и смерть...Йог пытается отойти от мирского, он мечтает «умереть в этой жизни». В действительности мы присутствуем при смерти, за которой следует возрождение при воз-

Образы золота и циркуля...

никновении другого способа существования, представленного в виде освобождения».

<sup>16</sup> *Компанелла Т.* Город солнца / Утопический роман, XVI–XVII века. М, 1971. С. 152.

<sup>17</sup> Цит. по: *Баткин Л.* Тридцать третья буква. М. 1997. С. 107.



Н.А. Пастушкова

ТРАНСФОРМАЦИЯ КУРТУАЗНОЙ МОДЕЛИ  
ОТНОШЕНИЙ «ВЛЮБЛЕННЫЙ – ДАМА»  
В СЕНТИМЕНТАЛЬНЫХ ПОВЕСТЯХ  
ДИЕГО ДЕ САН ПЕДРО

Предметом рассмотрения данной статьи является куртуазная модель отношений «Влюбленный – Дама» и ее трансформация в сентиментальных повестях Диего де Сан Педро. Исследование сосредоточено на трех аспектах, претерпевающих изменения: тема любви, образы главных героев и отношения между ними. Последовательное сопоставление приводит автора к выводу о значительной трансформации куртуазной модели при переходе от поэзии к прозе. Результатом этого становится разворачивание устойчивой «лирической ситуации» в сюжетное действие, смена устремлений Влюбленного, возрастание роли Дамы и мотивация ее «неприступности» чуждым для поэзии мотивом чести, что обуславливает обязательный трагический финал повестей.

*Ключевые слова:* испанская сентиментальная повесть, куртуазная традиция, средневековая проза, система куртуазных поэтических жанров.

Обращаясь к исследованию такого жанра испанской литературы, как сентиментальная повесть, ученые пытаются определить возможные тенденции влияния. Жанрово-формальные рассуждения во многом базируются на изучении сходных повествовательных текстов позднего Средневековья – письмах (или даже целых «письмовниках»), средневековых трактатах. Вместе с тем, одной из основных традиций, влияющих на формирование сентиментальных повестей, является кастильская придворная поэзия к. XIV – XV вв., представленная в так называемых «кансьонерос» (поэтических антологиях). Изменение трактовки куртуазной любви при переходе из лирики к собственно прозаическому жанру, в частности такому, как сентиментальная повесть, до сих пор не рассматривалось исследователями-испанистами.

В данной работе мы остановимся лишь на некоторых аспектах, связанных с трансформацией куртуазной модели отношений «влюбленный – Дама»: это тема любви, образы главных героев и отношения между ними.

Первая сентиментальная повесть появляется в середине XV в. Начало жанру положило произведение Хуана Родригеса дель Падрона «Вольный раб любви» (*Juan Rodríguez del Padrón, «Siervo libre de amor»*), обычно датируемое 1440 г. (хотя и здесь существуют разногласия). Именно 1440 г. принято указывать в качестве нижней границы в истории жанра. Произведения Диего де Сан Педро «Рассуждение о любви Арнальте и Лусенды» (*Diego de San Pedro, «Tractado de amores de Arnalte y Lucenda», 1491*) и «Любовный плен» («*Cárcel de amor», 1492*), признаются критиками образцовыми для жанра сентиментальной повести, наивысшей точкой в его развитии. Оба эти произведения принадлежат к эпохе формирования и расцвета сентиментальной повести, и демонстрируют ее наиболее характерные черты.

В основе сюжета любой из повестей лежит ситуация безответной любви юноши к Даме. На протяжении всего повествования герой тщетно пытается добиться расположения девушки, прибегая ко всем положенным в таких случаях средствам: от возвышенных писем с объяснением в любви до военных поединков, демонстрирующих его доблесть.

Тема *любовного поклонения и служения Даме* является центральной и сюжетообразующей во всех сентиментальных историях. Многовековая устойчивость этой темы тесно сопряжена с самим развитием средневековой культуры и словесности; «ни в какую иную эпоху идеал светской культуры не был столь тесно сплавлен с идеальной любовью к женщине, как в период с XII по XV в.» (Хейзинга)<sup>1</sup>. Вокруг любви к Даме сосредоточены все действия, события и персонажи повестей. Любовь выступает в них как высшая идея или концепт, который определяет человеческую сущность. Собственно говоря, любовь – это и есть жизнь героев в произведении, вокруг нее строятся все остальные эпизоды. С самого начала возникает и мотив несчастной или плохой (*mal*) любви, который проходит через весь текст. Любовь, боль, страдания и несчастья, связанные с этим чувством, все время сосуществуют, так что уже перестают восприниматься по отдельности. Исследователь «сентиментальной повести» Д. Цвитанович пишет, что «герой являет собой подтверждение невозможного идеала, и эта неосуществимость на протяжении всего произведения воплощается в крахе надежды человеческой любви»<sup>2</sup>.

Понимание любви авторами сентиментальных повестей заимствуется, прежде всего, из кастильской куртуазной поэзии. Каковы же взгляды придворных поэтов на любовное чувство?

Н.А. Пастушкова

Многие поэты пытались определить для себя и понять, что же есть такое любовь, и как следствие в кансьонерос присутствует значительное количество стихотворений на эту тему. В одном из своих стихотворений знаменитый испанский поэт Хорхе Манрике определяет любовь как силу, которая движет всем сущим на земле: «Es amor fuerza tan fuerte // que fuerza toda razón, // una fuerza de tal suerte // que todo seso convierte // en su fuerza y afición»<sup>3</sup>. Еще одно из сочинений Х. Манрике: «Es plazer en que ay dolores...» («Это радость, в которой есть боль») построено на антитезе и парадоксе: удовольствие-боль, боль-радость, печаль-услуга, страх-смелость (plazer – dolor, dolor – alegría, pesar – dulçores, temor – osadía). По схожему принципу организовано стихотворение Карроста Пардо «Es una luz tenebrosa...» («Это темный свет»). В этих, равно как и в других стихотворениях, распространены подобные словосочетания: «deleitoso tormento» (восхитительное мучение), «el placiente dolor» (приятная боль), «los alegres enojos» (радостные неприятности). Порой трагические настроения преобладают в стихотворениях поэтов, которые преимущественно трактуют чувство к Даме как *любовь-муку, любовь-страдание, любовь-болезнь*. Мучения героя описываются соответствующей лексикой: «yo, cuitado» (я, несчастный); «soy el que peno por ella» (я тот, что страдает из-за нее); «vida desesperada» (жизнь без надежды); «padezco» (я мучаюсь). Описывая свои муки, лирический герой обращается к возлюбленной с просьбой исцелить его и даровать избавление – «remedio de mi dolor» (лекарство от моей боли). У Педро Картахены есть следующее четверостишие: «Si mi mal no agradecéis, // aunque me dañe y condene, // digo que muy bien hacéis, // pues más que todas valéis, // que más que todos yo peno»<sup>4</sup> («Если вы меня не вознаграждаете за мое мучение, хотя заставляете меня терзаться и порицаете, я скажу, что вы правильно поступаете, ибо вы достойнее всех, а я больше других страдаю»). Можно привести еще целый ряд примеров, в которых мы встречаем упоминание о любви как о болезни, например, у Альвареса Гато: «Para llevar esta cura...», Вильясандино: «por lo qual, señora, creo // que d'aquesta enfermedad // tarde o nunca sanaré» или у Картахены: «Es un compuesto de males...».

Однако безответность чувства героя все же не лишала его возможности находить радость и удовольствие в своей любви. Вот пример из Сории: его стихотворение носит заглавие «Contento

Трансформация куртуазной модели отношений «влюбленный – дама»

con radecer»<sup>5</sup> («Радующийся мучению»). Герой радуется тому, что служит и ухаживает за весьма достойной Дамой, а, следовательно, для него является честью быть ее «служгой».

Тема *смерти – мучения – страданий* неотъемлемо сопровождает любовное чувство. Влюбленный, оказавшийся в ситуации безответной любви, которая одновременно вдохновляла его и причиняла страдания, не раз задумывался о том, что же лучше: продолжать служение или нет; жить умирая (*vivir muriendo*) или жить мертвым (*vivir muerto*), ибо жизнь без любви была сродни смерти. В одном случае, смерть оказывалась предпочтительнее пребыванию в «любовном плене», в другом – желаннее оказывалось мучение во имя любви, чем спокойная жизнь без нее; порой даже не стоило желать смерти, так как жизнь отвергнутого влюбленного уже была ею. Эта тема звучит в стихотворениях Педро де Картахены «No sé para qué nació..» («Не знаю, для чего я рожден»), Хорхе Манрике «No tardes, muerte, que muero» («Не медли, смерть, ибо я умираю»), Хуана де Тапия «No querés que viva, no..» («Ты не хочешь, чтоб он жил»), Хуана де Мены «¡Oh rabiosas tentaciones!» («О чрезмерные соблазны!»).

В кастильской куртуазной поэзии четко просматривается *иерархичность отношений между Дамой и влюбленным*: чем более превозносима и воспеваема Дама, тем благороднее и возвышеннее выглядит сам герой. Подобное иерархическое соотношение нередко подчеркивается и социальным положением: Дама находится выше на социальной лестнице, а ее возлюбленный, соответственно, ниже. Этим закрепляются вассальные отношения между героями, при которых Дама выступает в роли «сюзерена», а мужчина – «вассала».

В поэтической традиции оформляется *образ Дамы*, как правило, равнодушной (*desdeñosa*) и безразличной (*indiferente, impasible*), которая легко принимает восхваления со стороны своего поклонника, при этом всячески принижающего собственную значимость. Возможно, наиболее показательным примером для выявления различий между характеристикой героини и героя служит стихотворение Комендадора Романа<sup>6</sup>. В нем сопоставляется описание возлюбленной и влюбленного: если девушка являет собой образец благодетели, то герой предстает неким ужасным существом с огромным количеством недостатков. По сравнению с идеальным изображением Дамы образ героя выглядит карикатурным, а сам он тем самым всячески подчеркивает свою недостойность милости со стороны столь возвышенного существа. При этом герой характеризуется следующими эпи-

Н.А. Пастушкова

тетами: «cautivo» (несчастный), «malfadado» (злополучный), «malherido» (тяжелораненый), «desesperado» (отчаявшийся). Любовь, как и Дама, называется жестокой (cruel), а поведение девушки по отношению к поклоннику также заслуживает наименования жестокость, безжалостность (cruelza, crueldad).

Характерным образцом такой модели отношения к Даме может служить и стихотворение Хуана де Мены «Muу más clara que la luna...»<sup>7</sup>, в котором Дама изображается как некое совершенное существо, равных коему не найти во всем мире «...tan gentil que no ovistes // ni tovistes // competidora ninguna...» («... столь прекрасна, что не было и нет Вам равных соперниц»). Приводя ряд многочисленных сравнений и эпитетов, вполне традиционных для любовной лирики: gentil, hermosa, graciosa, perfecta (благородная, красивая, изящная, совершенная), поэт в финале заявляет, что он недостойн восхвалять ее красоту («yo no vos puedo loar» / «я не могу, не смею вас восхвалять»). Совершенство и неповторимость Дамы также четко прослеживаются на лексическом уровне: «señora muy complida» (совершенная госпожа), «flor de beldad» (цветок красоты), «señora muy escogida, luz y gozo de mi vida» (избранная сеньора, свет и радость моей жизни), «noble señora e onesta» (благородная и скромная сеньора), «la más garrida» (самая элегантная), «assíes aventajada // como el sol de las estrellas» (она занимает то же положение, что солнце среди звезд).

В отношениях Дама–влюбленный строго присутствует то самое иерархическое разделение, о котором мы уже говорили. Поэтому лирический герой всячески пытается оправдать свои чувства и пытается заслужить расположение девушки. Нередко в обращении к Даме стоит слово «сеньора» (señora). Так, у того же Хуана Де Тапии мы видим: «Sabed vos, dama y señora, // dios de amor en esta tierra..» («Знайте же, Дама и сеньора, божество любви на земле...»). В стихотворении Сории «Песня»<sup>8</sup> («Canción») несколько раз повторяется и обыгрывается глагол «mereser» «заслужить, быть достойным».<sup>9</sup> Помимо этого, неизменными атрибутами куртуазной поэзии являются такие слова, как: служить (servir), подчиняться (obedecer), поработать (sojuzgar), побеждать (vencer), слуга (siervo), eslavо (раб), пленник (cautivo), потерявшийся, сбившейся с пути (perdido). В любовной поэзии постоянно подчеркивается неприступность и недостижимость Дамы (недостижимая – inaccesible, жестокая – cruel, надменная – desdecosa, равнодушная – desamorada), чье расположение нужно ниспослать и заслужить. Соответственно, состояние героя харак-

Трансформация куртуазной модели отношений «влюбленный – дама»

теризуется следующим образом: «tristura» (грусть), «tormenta» (несчастье), «angustia» (печаль), «enojo» (обида), «mala ventura» (злая судьба), «amargura y dolor» (горечь и боль).

В испанской сентиментальной повести XV в. мы встречаемся именно с такой куртуазной моделью отношений влюбленных. Так, в «Любовном плене» Диего де Сан Педро юноша Лериано выступает в роли «вассала» любимой им Лауреолы, во всяком случае, он таковым себя считает, ибо у него не было возможности в реальности «служить» своей Даме и показать ей свою любовь и преданность: «Yo me culpo porque te pido Galardón sin averte hecho servicio, aunque si recibes en cuenta del servir el penar, por mucho que me pagues siempre pensaré que me quedas en deuda»<sup>10</sup>[С.81] Однако, влюбившись в нее с первого взгляда, герой может только мечтать о расположении Лауреолы и «награде», которой она могла бы его удостоить.

В подобной же ситуации находится герой другой повести Сан Педро – Арнальте. Он также влюбляется в героиню, увидев ее случайно на похоронах ее отца. Эта встреча пробудила в нем любовь, которая и становится смыслом всей его жизни. Он также пытается всеми способами расположить к себе Даму, однако предпринимаемые им попытки к знакомству и разговору с Лусендой не имеют ничего общего со «служением» Даме, то есть с тем, что мы встречаем в куртуазной поэзии. В отличие от той же поэзии, лишенной сюжетного развития, в повести поступки Арнальте идут вразрез с куртуазным кодексом, представленным в поэзии. Скорее наоборот, его стремления приобретают комический характер – так, например, он переодевается в женское платье, чтобы попасть в церковь на мессу, надеясь увидеться с Лусендой<sup>11</sup>. Усилия Арнальте выглядят несколько неестественно и смешно по сравнению с теми идеалами высокой куртуазной любви, которые он исповедует на словесно-риторическом уровне. Хотя Арнальте на протяжении всего действия демонстрирует свою преданность Лусенде и готовность «служить» ей, в его чувствах четко прослеживается желание добиться ответного чувства. Герой явно рассчитывает на вознаграждение за свои ухаживания и не готов отступить и принять отказ как должное.

Видно, что в повестях также присутствует характерное для куртуазной поэзии представление о любви и об отношениях Дамы и ее вассала, однако исходные посылы претерпевают значительные изменения. Одним из принципиальных новшеств является изменение статуса возлюбленной. Если в провансальской и французской куртуазной поэзии это почти всегда

Н.А. Пастушкова

замужняя женщина, и, значит, возможные отношения между героями являлись бы ни чем иным как адюльтером, то в испанской литературе (и в поэзии, и в повестях) Дама – это незамужняя девушка. И если там честь жены охранял и оберегал муж, то в испанской повести эта ответственность возлагается на саму героиню, а даже не на ее отца или братьев.

Стремление влюбленного к реализации своего чувства и изменение семейного статуса Дамы, пожалуй, два наиболее важных отступления от традиционной поэтической трактовки любви, которые характерны для сентиментальной повести, и которые, беря свои истоки в куртуазной поэзии, приобретут новый вид и звучание в литературе полуострова.

Еще одним мотивом, связанным с куртуазной поэтической традицией, является мотив *верности в любви* (*lealtad*) Даме. Влюбленный всячески уверяет героиню в постоянстве своей любви («*de servir no cessaré*»). Сан Педро полностью перенимает это представление, вводя тему неизменности чувств героя вплоть до самой его смерти. Для Лериано возможно было только счастье с Лауреолой, ее отказ же никак не означал для него возможность найти другую возлюбленную, поэтому в произведении самоубийство героя в финале выглядит вполне логичным завершением его жизни. Герой остается верен до конца своему чувству, и его печальный исход лишнее тому подтверждение. Схожий итог, пусть и не со смертельным концом, представлен и в другом произведении Сан Педро. После несогласия Лусенды стать супругой Арнальте, последний выбирает одиночество без надежды и страдания в ожидании смерти, нежели возможность найти новую любовь. Таким образом, автор выводит на суд читателя двух «постоянных» в своих чувствах героев. В этом свете «Любовный плен» не мог иметь иной финал, потому что по представлению автора «совершенная» любовь непременно должна быть постоянной, что собственно мы и видим в произведении. Так мы видим, что почти все испанские сентиментальные повести развивают сюжет в его трагическом варианте.

В отличие от поэзии в сентиментальной повести наблюдается особое отношение к *роли главной героини*. Мы становимся свидетелями внутренних переживаний не только героя, например, Лериано, но и героини. Лауреола также представлена не как статичный персонаж, она меняется по ходу действия, пусть перемены в ее душе нам не столь очевидны. Вообще же, обе главных героини в произведениях Сан Педро несут на себе функцию связующего звена и оси, вокруг которых развиваются

все события и все основные коллизии. Они наделены к тому же и символическими именами: Лауреола (Laureola – от испанского слова laurel, т.е. лавр) и Лусенда (Lucenda – от luz, свет). В обеих героинях автором выделены три основные черты: это красота (hermosura), сострадание (piedad) и неприступность (inaccessibilidad). Собственно, эти качества во многом определяют и объясняют развитие любовных отношений между героями. Категория «красоты», как неотъемлемая характеристика Дама, в сентиментальных повестях четко вписывается в тот ряд изображения девушки, который мы встречаем в любовной поэзии. В обоих случаях именно красота является причиной вспыхивающего чувства<sup>12</sup>. Красота явилась причиной вспыхнувшего чувства героя: «твоя красота пробудила любовь», сострадание заставило обеих ответить на любовное послание, а неприступность, вызванная заботой о чести, не позволила героям соединиться и быть вместе.

В сентиментальных повестях героиня представлена как «belle dame sans merci». Она не дает согласия для беседы и позволяет себе не отвечать на письма, по крайней мере, с первого раза, таким образом, что влюбленный волей-неволей, оказавшись погруженным в отчаяние, начинает ассоциировать красоту Дама с ее жестокостью. В действительности, подобное обращение со стороны героини есть не что иное, как способ защиты собственной репутации, который она вынуждена применить, дабы не впасть в бесчестие. Жестокость, также как и сострадание, суть две предписываемые нормы, которая Дама обязана была соблюдать согласно существовавшей традиции. Посмотрим, как ведет себя Лусенда по отношению к Арнальте. Она не выказывает ни малейшего признака расположения и взаимности. Его первое письмо постигает участь быть разорванным. При попытке заговорить с Лусендой Арнальте снова испытывает на себе приступ гнева со стороны девушки, которая явно дает ему понять о нежелании иметь с ним дело: «...te desengaño y te digo, que si del rebés tus deseos no buelves, y si la orden que ellos te dan no desordenas, que yo tus queexas porné en boca de quien aquejar tú persona sepa, de cuya causa es mi voto que debes deste ruido presto salirte; porque ya tь vees cuánto es mejor temprano con pena guarecer que tarde con muerte salir» [С. 174]<sup>13</sup>. Если он действительно ее любит, считает героиня, он скорее постарается умиловить ее, оставив в покое, чем будет и дальше пытаться досаждать своими беспочвенными притязаниями (порванные письма, категоричный отказ, конечно, естественны для поведе-

Н.А. Пастушкова

ния Дамы при обращении с куртуазным влюбленным, однако, все это также отвечает нормальному поведению по отношению к непрошенному и докучливому поклоннику в реалистичном плане). Даже если при дворе Лусенда и соглашается потанцевать с Арнальте, то только после долгого сопротивления его уговорам. Но все же она не может поступиться принципами чести, несмотря на уговоры Белисы, сестры Арнальте, называющей ее «мучительницей» и обвиняющей в страданиях брата, который два года и не живет, и не умирает. «E pues ya tú sabes cuánto la honra de las mugeres cae cuando el mal de los hombres pone en pie, no quieras para mí lo que para ti negarías. Bien sabes tú cuánto a oscuras quedaría, si a su deseo lumbre diese» [С. 193]<sup>14</sup>. Так мотив жестокости пересекается с отсутствующим в поэзии мотивом чести героини.

Особым образом трактуется и мотив сострадания. Быть снисходительной к влюбленному – значит подвергать опасности свою репутацию, равно как отвечать ему – давать надежду, которая опять же может принести серьезные неприятности. Именно поэтому девушка должна предстать как недостижимое создание. С одной стороны, Лауреолой, равно как и Лусендой, движет забота о своем положении, чести (*fama*), поэтому она выступает носительницей такого качества как жестокость (*cueldad*), с другой же стороны, мольбы влюбленного обращены к состраданию и милости (*piedad*) девушки, которая сочувствует ему и испытываемым им мукам (скорее даже физического плана, нежели духовного). Это противоречие обязательно в сентиментальных повестях, оно, по сути, и создает особую трактовку образа Дамы. При этом именно забота героини о «добром» имени и соответствующая «жестокосердность» – главный источник трагического финала повестей.

Лауреола, героиня «Любовного плена», на первый взгляд, ведет себя подобно Лусенде. Однако между главными женскими персонажами этих двух произведений, пусть и не столь далекими по времени своего написания, заметна разница. Это различие во многом проявляется в создании характеров главных героинь. Лауреола выказывает все признаки влюбленности, замеченные все тем же *Автором* (самостоятельный персонаж у Сан Педро) во время пребывания при дворе: предпочтение одиночеству, налет грусти в компании, смущение при назывании имени Лериано, вздохи, дрожащий голос – это как раз все то, что пыталась увидеть Белиса в Лусенде во время их встречи, и то, от чего предостерегает Сан Педро влюбленных. Вот какой

рисует нам Автор Лауреолу за чтением письма от Лериано: «ví que cuando acabó de leerla quedó tan enmudecida y turbada como si gran mal tovierá...hízome preguntas y hablas fuera de todo proposito. Tenía tal alteración y tan sin aliento la habla como si esperara sentencia de muerte; en tal manera le temblava la voz, que no podía forçar con la discreción al miedo» [С. 90]<sup>15</sup>. Когда же герои все же встречаются, то «al uno le sobrava turbación, al otro le faltava color: ni él sabía que decir ni ella que responder» [С. 93]<sup>16</sup> Именно подобное поведение и выдает их Персио<sup>17</sup>. Лауреола утверждает, что согласилась ответить на послание Лериано только из сострадания, а не из любви, но ее поступки, как показывает нам Сан Педро, подтверждают ложность ее слов. В образе действий Лауреолы заметен контраст по сравнению с Лусендой, которая не проявила подобных «симптомов». Даже в своем последнем письме Лауреола признается, что «en saber que te escribo me huye la sangre del coraçón y la razón del juizio» («при одной мысли, что пишу тебе, у меня душа уходит в пятки и голова идет кругом») [С. 128] Таким образом, мы видим, что образ главной героини трансформируется и приобретает большую глубину по сравнению с его более ранним вариантом в предшествовавшей сентиментальной повести того же автора.

*Образ главного героя* сентиментальной повести представляет собой некую сумму черт лирического героя куртуазной поэзии. Герой, начиная, с произведения Падрона, проходит определенный путь становления и развития: Арданльер, Арнальте и Лериано имеют схожие черты, они являются «сентиментальными» героями, но в то же время между ними существует достаточно много различного. Пожалуй, определяющим для всех троих можно считать их любовь, которая взяла верх над разумом. Их поступками руководят именно чувства, а не рассудок. Можно выделить ряд обязательных черт, свойственных всем героям. Одним из наиболее употребительных будет эпитет благородный (*gentil*), что, скорее всего можно связать с социальным положением влюбленных, так как все они принадлежат к дворянству (что и неудивительно, ведь действие разворачивается в придворной среде). Это определение больше похоже на постоянный эпитет, оно применимо как герою, так и героине, и является своего рода нормативным эпитетом.

В отличие от неперемного упоминания о красоте Дамы, внешний облик героя (привлекателен ли он, каков собой) нам неизвестен. Единственной яркой чертой служит грусть, наложившая печать на лицо влюбленного, страдающего от

Н.А. Пастушкова

неразделенного чувства. Как следствие, юноша (это, как правило, не оговаривается, а является само собой разумеющимся) выглядит худым (*falso*) и истощенным<sup>18</sup>. При этом печаль героя подчеркивает и его одежда: она напоминает траурные одеяния. Например, у Падрона «мрачный цвет платья» («*triste color de todas goras*») рассказчика подтверждается выбранным им прозвищем – *Infortune* (несчастливый, невезучий). В «Трактате о любви...» автор встречает «печального юношу, чье уныние невозможно передать словами». Также и дом героя оказывается погруженным в траур и представлен в черных тонах, чью дверь венчает табличка с черными буквами: «*Esta es la triste morada // del que muere // por que muerte no le quiere*». («Это мрачное жилище, в котором он умирает, потому что смерть его не принимает»).

Неотъемлемой характеристикой всех героев выступает наличие *достоинства* (*virtud*), *силы воли* (*voluntad*), *учтивости* (*mesura*). Это все качества, которые можно объединить единым словом *куртуазность* (*cortesía*). Все эти определения мы встретим и в любовной поэзии. В качестве своего рода наглядного пособия выступает стихотворение Суэро де Риберы «Стихи о галане», в котором представлены практически все те черты и качества, что должны отличать истинного куртуазного возлюбленного. Это честность (*honestad*), остроумие (*donosidad*), красота (*lindeza*), учтивость (*mesura*). Помимо свойств характера, поэт приводит и навыки и умения, коими должен обладать влюбленный: умение со вкусом и изящно одеваться («*Ha de ser lindo, lozano, // El galán a la medida, // apretado en la cintura, vestido siempre liviano*»), ездить верхом («*cabalgar trotón morcillo // o hacia rucia rodada, // nunca en el freno barbada, // el manto corto sencillo*»), петь и сочинять стихи («*bien cantar y componer // en coplas y consonantes*»), танцевать, герою вменяется быть умеренным в еде и напитках («*El galán ningún día // debe comer de cocido, // salvo de fruta y rostido, // que quita malenconía*», «*El galán muy mesurado // debe ser en el beber*»)<sup>19</sup>. Все это должно было характеризовать придворного куртуазного кавалера. Как видно, в сентиментальных повестях во многом сохраняется подобная традиция изображения влюбленного героя. Но, если в случае с Арнальте мы видим его и на балу, слышим его стихи, то есть можем оценить степень его придворной выучки, то с Лериано дело обстоит по-другому. Конечно, у нас не возникает сомнений по поводу его благородного образования и манер, просто само действие не дает достаточно ситуаций для проявления тех или иных способностей.

#### Трансформация куртуазной модели отношений «влюбленный – дама»

В итоге можно отметить, что сентиментальные повести выступают преемником любовной куртуазной лирики, представляя в действительности дальнейшее развитие и переосмысление исходной лирической ситуации. Арнальте и Лериано, одетые в маску истинных куртуазных влюбленных лирики «кансьонерос», на самом деле, ими уже не являются. За их страстью, внешне пассивной, скрывается новая и еще неизвестная лирике песенных сборников динамика, которая уже не может довольствоваться статичными восхвалениями влюбленных, и которая побуждает их двигаться вперед, не останавливаясь на награде, однажды дарованной им Дамой.

Основные мотивы куртуазной лирики приобретают в сентиментальных повестях новое выражение, отвечая на требования повествовательной формы, а также под влиянием средневековых прозаических традиций. Куртуазная модель отношений «Влюбленный – Дама» трансформируется по сравнению со своим лирическим аналогом, углубляется и наполняется новым смыслом, развиваясь в трагическом ключе, во многом обусловленном введением мотива чести, отсутствовавшего в поэтической традиции.

#### Примечания

---

- <sup>1</sup> Хейзинга Й. Осень Средневековья. М., 1988. С. 118.
- <sup>2</sup> Cvitanovic D. La novela sentimental espacola, Madrid, 1973. P. 154.
- <sup>3</sup> Manrique J. Esparsas diciendo qué cosa es amor // Cancionero general: antología temática del amor cortés, Salamanca.1971. P. 35–37. Здесь и далее цитаты из поэзии будут указывать по этому сборнику. «Любовь – столь мощная сила, что управляет разумом; это сила судьбы, превращающая благоразумие в свое оружие и привязанность».
- <sup>4</sup> Ibid. P. 80.
- <sup>5</sup> Soria. Op. cit. P. 81.
- <sup>6</sup> Comendador Román. Op.cit. P. 53–55.
- <sup>7</sup> Mena J. de. Obra completa, Madrid, 1994. P. 306–308.
- <sup>8</sup> Soria. Op. Cit. P. 79–80.
- <sup>9</sup> Ibid.
- <sup>10</sup> Здесь и далее цитаты из произведений Сан Педро будут указываться по изданию: *San Pedro Diego de. Cárcel de amor. Arnalte y Lucenda. Sermón.* Madrid, 2004. «Я виню себя в том, что прошу у тебя награды, не успев послужить тебе, и даже если ты примешь мои страдания в качестве служения, как бы ты мне ни ответила, я всегда буду чувствовать себя твоим должником».
- <sup>11</sup> Мотив переодевания юноши в женскую одежду встречается, например, в сборнике «О любовных страданиях» древнегреческого поэта и

Н.А. Пастушкова

грамматиста I в. до н.э. Парфения, а также у Павсания (II в.н.э.) в его «Описании Эллады» (кн. VIII, гл. 20). Аналогичный мотив возникает в связи с Ахиллом, когда он, одевшись женщиной, жил среди дочерей царя острова Скирос Ликомеда. Сходный момент ученые выделяют и у Боккаччо, об этом см.: *Михайлов А.Д.* К творческой истории «Фьямметты» и «Фьезоланских нимф» // Боккаччо Д. Фьямметта. Фьезоланские нимфы / Издание подготовили И.Н. Голенищев-Кутузов, А.Д. Михайлов. М., Наука, 1968.

<sup>12</sup>Тема эта непосредственно оказывается связанной с мотивом взгляда. В этом смысле строчка из стихотворения Сории «de la contemplación // ha de nacer la pasión» (от созерцания рождается страсть) выступает наилучшим доказательством. Не стоит забывать, какое значение куртуазные влюбленные придавали взгляду. Как правило, в поэзии кансьонерос роль глаз была двойной: с одной стороны, Дама могла «убить, ранить» (herir, matar) своим взглядом, в то время как глаза галана выступали как своеобразный вход, через который любовь проникала в сердце. Поэтому глаза являлись виновниками этой любви-страдания. Вариации на данную тему весьма обширны в творчестве различных поэтов. Весьма показательным выглядит стихотворение Хорхе Манрике «Escala de amor» («Лестница любви»).

<sup>13</sup>«Я разочарую тебя и скажу, что, если ты обратный ход своим желаньям не дашь и если не перестанешь подчиняться приказу, который они тебе отдают, я тогда вложу твои жалобы в уста того, кого ты научился печалить; и отсюда происходит мое пожелание – должен ты немедленно эту бессмыслицу оставить; ибо гляди, лучше раньше от муки избавиться, чем позже от нее умереть...».

<sup>14</sup>«А ты знаешь, что честь женщины задета, если у мужчины возникает злой умысел, не желай же мне того, чего сам бы не хотел получить. Ты прекрасно знаешь, если бы ты не извлек на свет свое желание, я бы от людских взоров сокрытой осталась».

<sup>15</sup>«И я увидел, как, окончив читать письмо, она потеряла дар речи и остолбенела, как будто получила печальное известие...она задавала вопросы и говорила невпопад. Она так переменялась, у нее перехватило дыхание, словно она ожидала вынесения смертного приговора; у нее так дрожал голос, что от волнения она не могла разумно говорить».

<sup>16</sup>«Он находился в полном замешательстве, она была бледна как полотно: он не знал, что сказать, она же не знала, что ответить».

<sup>17</sup>Придворный кабальеро, выступающий в роли «лживого друга» Лериано. Именно он объявит во всеулышание о якобы тайных встречах героев по ночам, что навлечет гнев короля и заточение в темницу Лауреолы. В обеих повестях присутствует персонаж, поначалу выступающий как друг главного героя, а в итоге предающий его. Как мы уже сказали, в «Любовном плене» это Персио (Persio), в «Трактате..» эта роль отведена Елиерсо (Elierso). Их присутствие интересно прежде всего тем, что в их лице возникает некое стороннее препятствие, помеха для соединения влюбленных. Речь не идет о традиционном для кур-

Трансформация куртуазной модели отношений «влюбленный – дама»  
туазной литературы амплуа «клеветника» или «предателя», скорее с  
их помощью вводится усложнение сюжета, дополнительная интрига,  
которая характерна как раз для рыцарских романов.

<sup>18</sup> В случае с Лериано это и не вызывает удивления, так как мы встречаемся с ним в «любобной темнице», где он восседает на «огненном стуле» и прикован цепями.

<sup>19</sup> *Suero de Ribera*. Op.cit. P. 63–66.



Е.Д. Гальцова

КОНЦЕПЦИИ  
«РЕАЛЬНОСТИ»/ «СЮРРЕАЛЬНОСТИ»  
И ТЕАТРАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА АНДРЕ БРЕТОНА

В статье дается анализ сложных взаимодействий между концепциями «реальности» и «сюрреальности» в сюрреализме, в основе которых механизм «удвоения» или «умножения». Создаваемое в результате «многомирие» проецируется сюрреалистами в пространство театральной сцены или поэтических метафор, связанных с театральной терминологией, и потенциально является источником театральности сюрреалистической эстетики вообще. Специфическая сфера «сюрреального», являющаяся «истинно реальной», может рассматриваться как аналог *teatrum mundi*, создаваемый глубинными творческими импульсами человеческой психики.

*Ключевые слова:* сюрреализм, театральная эстетика, Андре Бретон, концепты «реальности», «сюрреальности».

Творчество французских сюрреалистов проходило одновременно в двух регистрах – «инвенция» («изобретение») и «мимесис» («подражание»).

Будучи представителями одного из наиболее радикально настроенных течений авангарда, сюрреалисты исповедовали творчество, основанное на стремлении к максимальной оригинальности, они чувствовали себя «изобретателями»<sup>1</sup> новых образов и нового мироощущения, доселе никому не ведомых. Как говорил Андре Бретон, «поэзия – новое сотворение мира» («*La poésie au sens de re-création du monde*»)<sup>2</sup>.

Сюрреалисты противопоставляли себя традиционному искусству «имитации», «подражания» природе, но в результате они создавали идею некоего иного «подражания», выраженного в концепциях «симуляции» (Луи Арагон, Сальвадор Дали), «удвоения» (Дали, Антонен Арто), или в смещении «предмета» подражания из «внешнего» мира, в мир «внутренний», как, например, концепция «внутренней модели» (Бретон). Поэтика «изобретения» и «подражания» выявляет один из основных

вопросов сюрреализма – вопрос о «реальности», понятии, обладающем множеством значений.

Одним из способов совмещения «изобретения» и «мимеси-са» являются рефлексии сюрреалистов, связанные с театром и театральностью.

Напомним ставшую «классической» формулу Гийома Аполлинера из «Предисловия к “Грудям Тиресия” (1917): «Когда человек захотел имитировать шаги, он создал колесо, которое не походило на ногу. Он занимался сюрреализмом сам того не зная»<sup>3</sup>. Идея «имитации» совершенно буквально сочетается здесь с идеей «изобретения» колеса.

Создавая сюрреалистическое движение в 1924, Бретон принципиально отходит от аполлинеровского определения, что, прежде всего, выражается в отсылке к науке – психиатрии и психоанализу: сюрреализм определяется как «чистый психический автоматизм»<sup>4</sup>. Отдавая дань уважения Аполлинеру, Бретон вспоминает еще и о Жераре де Нервале с его понятием «супернатуралистской грезы», которую явно предпочитает «изобретению колеса».

Специфика бретоновского сюрреализма в постоянной саморефлексии, воплощенной в концептотворчестве. У Бретона «реализм» и «сюрреализм» вовсе не обязательно противоположны друг другу. Эти понятия вступают в сложные взаимодействия между собой, подчас утрачивая четкие границы.

Существование конкурентов в виде группы сподвижников и последователей Аполлинера (Пьер Альбер-Биро, Жан Кокто, Иван Голль и др.), заставляет Бретона искать принципиально иные пути разработки теории сюрреализма. Бретоновский сюрреализм в большой степени демонстрирует разрыв с довоенным поколением французского авангарда первых двух десятилетий XX века и их последователями. Преодолевая антиномию «сюрреализм»–«реализм», Бретон стремится к более тонкой дифференциации понятий, которые в конечном счете оказываются весьма зыбкими.

В первом «Манифесте сюрреализма», опубликованном в октябре 1924, Бретон утверждал всеобъемлющий характер сюрреалистического творчества. Будучи вне традиционных жанров и вне поэтики<sup>5</sup>, сюрреализм может воплощаться в самых разных формах. Согласно Бретону, сюрреализм – это «чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или любым другим способом, реальное функционирование мысли»<sup>6</sup>. Хотя в манифесте доминирует идея

Е.Д. Гальцова

словесного выражения, в других документах эпохи становления группы сюрреалистов Бретон подчеркивал важность распространения сюрреализма в других жанрах, в том числе и в драме – в «Тайнах любви» Роже Витрака<sup>7</sup>. Эта «сюрреалистическая драма» (согласно определению Витрака), служит Бретону для демонстрации универсальности создаваемого им движения. К 1924 Бретон сам был соавтором трех театральных пьес «Пожалуйста» (1921), «Вы меня позабудете» (1921) и «Какой прекрасный день!» (1923), в публикациях или постановках которых активно участвовал; впоследствии он напишет вместе с Арагоном пьесу «Сокровища иезуитов» (1929). Это означает, что театр не чужд вождю сюрреализма.

Тем не менее, отношение Бретона к театру было неоднозначным. В повести «Надя» (1928) он «бравировать равнодушием к подмосткам»<sup>8</sup>. Помимо внешних причин (неприятие театра как буржуазного искусства, разрыв в 1926 с бывшими соратниками по сюрреализму драматургами и режиссерами Арто и Витраком), Бретон подвергал сомнению театральную эстетику как таковую. Главная причина в том, что она основана на «иллюзии», а Бретон стремится к воплощению и постижению «жизни».

Еще в 1924 в своем «Введении в рассуждение о малой степени реальности» (опубликовано в 1925), Бретон использует театральную метафору для разъяснения своих взглядов на роман. Одновременно эти слова выражают и некое отношение к театру. Впоследствии критики стали воспринимать эти слова вне контекста, в качестве доказательства негативного отношения Бретона к театру вообще:

«О вечный театр, ты требуешь от нас, чтобы мы играли роль другого человека, и еще и диктовали эту роль, и для этого – сами надевали маски по чужому подобию. И когда мы смотримся в зеркало, оно отражает нам чужой образ нас самих. Воображение имеет право на все, но только не отождествлять нас с чуждым нам персонажем в ущерб нашей собственной внешности. Литературная спекуляция становится незаконной с того момента, когда она выстраивает перед автором персонажей, которых он волен оправдывать или обвинять, собрав их предварительно из разных кусочков. «Говорите от своего имени, – скажу я такому автору, – говорите о себе, тем самым вы большему меня научите, ... откройте мне настоящие имена, докажите мне, что вы ничего не заимствовали у своих героев». Я не люблю, когда прибегают к утерткам или прячутся»<sup>9</sup>.

Эти строки, где театр оказывается метафорой для бретоновской критики литературного вымысла вообще, получают свое продолжение в повести «Надя» (1928): «Я требую называть имена, меня интересуют только книги, открытые настезь, как двери, к которым не надо подыскивать ключей. К великому счастью, дни психологической литературы с романической интригой сочтены»<sup>10</sup>.

Вернемся к цитате из «Введения в рассуждение...». Прежде всего, «вечный театр» – это расплывчатое понятие, что-то вроде «театра вообще». Театральная эстетика в целом, будучи по определению основанной на иллюзии, расценивается здесь Бретоном как обман. В контексте «Введения в рассуждение...», так же как и в первом «Манифесте сюрреализма» понятие «иллюзии» как таковой трактуется негативно. Иллюзия – это нечто заведомо фальшивое, вводящее в дурное заблуждение.

Такое отношение к «иллюзии» является следствием более глобальной проблемы, которая всегда была в центре теории сюрреализма, – концепции «реальности».

Итак, Бретон начинает писать трактат «Рассуждение о малой степени реальности» в сентябре 1924 – в эпоху создания первого «Манифеста сюрреализма» и журнала «Сюрреалистическая революция». Этот трактат, о котором упоминается на страницах первого манифеста, так и не был завершен, но в январе 1925 Бретон заканчивает «Введение» к этому трактату («Введение в рассуждение...»). В этом «Введении» разрабатываются идеи непосредственного творчества, воплощенного в «автоматическом письме», которому и посвящен манифест. Отказ от «контроля со стороны разума» (напомним, что сюрреализм определяется как «диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума»<sup>11</sup>) в творческом процессе заставляет поэта стать просто «аппаратом, регистрирующим» то, о чем «вещают уста тени» (крылатая фраза Виктора Гюго, обозначающая поэтическое вдохновение). Театр рассматривается как противоположность подобной непосредственности. Как уловил младший современник Бретона, поэт и драматург Жак Барон, надо сделать выбор: «Театр или жизнь?» И отвечает за Бретона: «Конечно жизнь»<sup>12</sup>.

При этом понятие «жизнь» имеет как минимум два значения. Сюрреализм начинается с отрицания «реальной жизни», которая в первом «Манифесте сюрреализма» расценивается как противоположность миру воображения. Отрицается и мимесис, как подражание это «реальной жизни»: «Реалистическая точка зрения, вдохновлявшаяся – от святого Фомы до Анатоля Франса –

Е.Д. Гальцова

позитивизмом, представляется мне глубоко враждебной любому интеллектуальному и нравственному порыву», – пишет Бретон, критикуя «стиль простой, голой информации»<sup>13</sup> в литературе.

Но есть и другая «жизнь» – это «жизнь в сюрреальности», и она «истинна». Почти одновременно с первым «Манифестом сюрреализма» Арагон публикует трактат «Волна грез»<sup>14</sup>, в котором предлагает термин «сюрреальность» для обозначения нового предмета творчества: «Надо думать, что в реальности, являющейся неким отношением, как любое другое отношение, сущность вещей никоим образом не связана с их реальностью. Но есть иные, а не только реальные, отношения, улавливаемые духом, и эти отношения тоже первостепенны: например, случайность, иллюзия, фантастическое, греза. Эти разные виды отношений объединились и примирились в жанре, называемом сюрреальностью... Сюрреальность – это отношение, в котором дух объединяет разные понятия. Сюрреальность является общим горизонтом религий, магии, безумий, опьянений, и хилой жизни, трепещущей, как жимолость, – жизни, которой, как вы считаете, достаточно для того, чтобы населить небо»<sup>15</sup>.

Разграничение усиливается благодаря другой ассоциации: понятие «реальности» у Арагона сближается с понятием средневековой схоластики – «реализм», которому противопоставлен «номинализм». Арагон писал: «абсолютный номинализм находил в сюрреализме свое самое яркое воплощение, и мы наконец понимаем, что та ментальная материя, о которой я говорил, является самым словарным запасом: нет мысли вне слов, весь сюрреализм является демонстрацией этого утверждения»<sup>16</sup>.

Таким образом, в начале 1920-х Арагон четко разделяет понятия, связанные со словом «реальность» и понятия, связанные со словом «сюрреальность». За движением сюрреализма для Арагона закрепляется понятие «сюрреальности», в то время, как «реальность» станет для него впоследствии знаком нового поворота в его творчестве, случившимся в середине 1930-х годов после окончательного разрыва с группой Бретона, когда он начнет создавать так называемые «романы о реальном мире».

Слово «сюрреальность» было достаточно популярно в бретоновской группе, его активно использовал в теоретических работах не только Арагон, но и Рене Кревель, и др. Бретон тоже употреблял слово «сюрреальность», но предпочитал ему более многозначную и размытую терминологию, связанную со словом... «реальность». Мы говорим «размытую», потому что

в некоторых случаях «реальностью» Бретон называл то, что Арагон назвал бы «сюрреальностью».

В первом «Манифесте сюрреализма» Бретон разделяет, в целом, идеи «Волны грез», касающиеся «сюрреальности», но представляет это понятие как «абсолютную реальность». «Я верю, что в будущем сон и реальность – эти два столь различных, по всей видимости, состояния – сольются в некую абсолютную реальность, в сюрреальность, если можно так выразиться»<sup>17</sup>.

Для Бретона слово «реальный» в 1924 неоднозначно. В первом «Манифесте сюрреализма» прилагательное «реальный» используется и в положительном смысле: сюрреализм определяется как выражение «реального функционирования мысли». Здесь же снова возникает выражение «высшая реальность»: «сюрреализм основывается на вере в высшую реальность определенных ассоциативных форм, которыми мы до сих пор пренебрегали, на вере во всемогущество грез, в бескорыстную игру мысли»<sup>18</sup>. Сюрреализм Бретона является одновременно и преодолением реализма и «высшим реализмом» или «супернатурализмом», если воспользоваться словом Нерваля.

Создается впечатление, что вопрос о «реальности» остается для Бретона не совсем проясненным, возможно именно это и было причиной того, что он так и не написал трактата «Рассуждение о малой степени реальности», а создал только «Введение».

В 1928 выходит книга «Сюрреализм и живопись», где Бретон предлагает рассматривать понятия «реальности» и «сюрреальности»<sup>19</sup> как «имманентные друг другу». «Все, что я люблю, думаю и ощущаю, склоняет меня к особой философии имманентности, согласно которой сюрреальность содержалась бы в самой реальности, и не была бы по отношению к ней ни чем-то высшим, ни чем-то внешним. И обратно – ибо содержащее было бы одновременно содержимым. Словно содержащее и его содержимое были бы сообщающимися сосудами»<sup>20</sup>.

Во «Втором манифесте сюрреализма» (1929) Бретон говорит о неком «диалектическом» примирении понятий. Слово «диалектическое» взято в кавычки, потому что хотя он и увлекался в этот момент диалектикой Гегеля, но понимал ее по-своему<sup>21</sup>, стремясь найти особую точку зрения, с которой тезис и антитезис перестают восприниматься как противоположности. «Все заставляет нас верить, – пишет Бретон, – что существует некая точка духа, в которой жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее, передаваемое и непередаваемое, высокое и низкое уже не воспринимаются как противоречия. И напрасно

Е.Д. Гальцова

было бы искать для сюрреалистической деятельности иной побудительный мотив, помимо надежды определить наконец такую точку»<sup>22</sup>.

Идея соотношения между реальностью и сюрреальностью как процесса бесконечного взаимодействия развивается в книге Бретона «Сообщающиеся сосуды». Только вместо «сюрреальности» Бретон говорит о «грезах», или «сновидениях». Здесь понятие «грезы» и «сновидения» почти синонимы. Дело в том, что слово «греза» («*gêve*»), обозначающее как «сон», так и «поэтические мечтания», и именно в таком двойном качестве оказавшееся одним из концептов сюрреализма, было принято для французского перевода заглавия знаменитой книги З.Фрейда «Толкование сновидений», которое звучало как «Наука о грезах»<sup>23</sup>.

Бретон выступает против «монизма» Фрейда, призывавшего в конце своей книги не смешивать «психическую реальность» и «материальную реальность»<sup>24</sup>. Согласно Бретону, мир грез и реальный мир невозможно изолировать друг от друга<sup>25</sup>: «Реальный мир и мир грез – является одним миром, то есть второй мир не может существовать иначе, как имея своим источником “поток данного”».<sup>26</sup>

Вместе с тем, как это видно из рассуждений и Арагона, и Бретона, при всем стремлении к разработке четких понятий, они не могут избежать некоторой зыбкости. Значительно позже, рассуждая о сюрреалистической проблематике сновидений, Роже Кайуа писал о «неуверенности, исходящей от грез»<sup>27</sup>, коренящейся в понимании принципиальной неразличимости грезы и реальности.

Концепция имманентности реальности и сюрреальности позволяет Бретону предложить новую концепцию мимесиса: в трактате «Сюрреализм и живопись» он пишет о «внутренней модели», которую рисует художник. Бретон обращает особое внимание на концепцию подражания, «имитации» («*imitation*»), которую он считает слишком ограниченной, если понимать ее как «подражание природе». Художник должен «соотноситься» («*se référer*») не с предметами внешнего мира, но с «чисто внутренней моделью». Понятие «внутренней модели» связано, разумеется, прежде всего с представлениями о «бессознательном» как источнике творческого вдохновения. «Бессознательное» рассматривается как через призму психоанализа Фрейда и других психиатрических и парапсихологических учений второй половины XIX и начала XX века, так и через призму поэтических исканий в духе Шарля Бодлера, Артюра Рембо,

Лотреамона. При этом необходимо учитывать, что для сюрреалистов не существует четкой абсолютной «границы» между сознанием и бессознательным, но она несомненно есть в относительном смысле.

Критика «имитации» приводит Бретона к созданию по сути аналогичной мыслительной конструкции: «имитация» внешней «модели» художника – «соотношение» с «чисто внутренней моделью». Как замечает французская исследовательница Ж. Шеньо-Жандрон, «искусство имитации и искусство фигурации внутренней модели не так уж и ассиметричны, как это думал Бретон... Копировать образы сна или копировать яблоки – одна и та же банальность». Во французской филологии было предложено переводить аристотелевский «мимесис» не как «подражание», а как «репрезентация»<sup>28</sup>, чтобы подчеркнуть продуктивный характер «мимесиса», производящего различные смыслы на сцене. Таким образом, заключает Ж. Шеньо-Жандрон, «учитывается активность субъекта творчества-актера <...> и сам процесс. А сам глагол “соотноситься” обладает “возвратно-рефлективной” формой, принимая таким образом во внимание и субъекта, и процесс творческого акта»<sup>29</sup>.

Реальность и сюрреальность не однозначно «конкретны», несмотря на требование Арагона в статье «Тень изобретателя» (1924). Например, в «Кратком словаре сюрреализма» (1937) Бретона и Поля Элюара понятие реальности дано как описание логотипа словаря Ларусс, на котором изображена девушка, дующая на одуванчик, и фраза «Я сею по всем ветрам»: «Реальность – на кончиках пальцев той женщины, которая дует на первой странице словарей»<sup>30</sup>. В этом, разумеется, пародийном и даже издевательском определении реальности слишком много конкретики, что заставляет интерпретировать ее в символическом, обобщенном ключе. Оно отражает множественное отношение к «реальности» Бретона, который в данном случае назвал реальностью не только образ эротически привлекательной девушки с логотипа, нарисованный Эженом Грассе в изысканном стиле «конца века», но и абстрактную «сумму» культуры, коей является словарь. Эту картинку можно интерпретировать и как воплощение той идеи, которую в момент написания «Краткого словаря сюрреализма» Бретон высказал в статье «Границы, но не пределы сюрреализма»: сюрреализм – это «открытый реализм»<sup>31</sup>.

Еще и одним аспектом «реальности» является ее соотношение с «воображением». В идею «реальности» воображаемого

Е.Д. Гальцова

Бретон добавляет модус времени, проецируя все в будущее. Истинная, то есть воображаемая, реальность – не в настоящем, а в будущем. В небольшом эссе «Однажды там будет» (1930) Бретон говорил: «Воображение – это то, что стремится стать реальностью»<sup>32</sup>.

Смутность вопроса о «реальности» и «сюрреальности» отражает и парадоксальность концепции искусства у сюрреалистов. Во-первых, сюрреализм как наследник дада отрицает искусство как таковое, утверждая при этом «антиискусство». Это «антиискусство» может быть интерпретировано как примитивизм, некое непосредственное выражение «жизни». Во-вторых, сюрреализм сразу же четко отграничивает особые сферы, которые называются «сюрреальностью». И при этом утверждает «сюрреальность» как некую высшую реальность. «Сюрреальность» – это то, что должно быть выражено сюрреализмом. «Сюрреальность» предсуществует где-то в глубине души, она возникает с помощью сюрреалистического «взгляда» (или «ракурса») и «света», она представляет некое будущее. Получается, что будучи «жизнью», «сюрреальность» в какой-то степени продолжает идею «искусственности» в культуре конца века, что вполне соответствует бретоновским рассуждениям из повести «Надя», где он утверждал, что предпочитает жизнь «вне ее органического плана». Получается, что речь уже не о примитивизме, а наоборот, о гипертрофировании искусства и искусственности. От культуры конца века заимствуется также и концепция жизнотворчества как реального вживания в сюрреальность.

Для Бретона понятие «реальности» многозначно в силу того, что оно не только коррелирует с «сюрреальностью», но и обозначает нечто имманентное сюрреальности. Как мы показали, возможны разные соотношения. «Реальность» может быть также и критерием для того или иного феномена или образа, имеющим большую или меньшую «степень». Многозначность свидетельствует о неустойчивости и неопределенности концепта, но при этом речь идет об одном из основополагающих понятий сюрреализма.

Итак, в теории сюрреализма понятия «реальности» и «сюрреальности» оказываются подчас взаимозаменяемыми. Сюрреалисты создают поэтический мир, сюрреалисты особым образом, подобно романтикам, поэтически живут, воспринимая как нечто особенное (=сюрреальное) то, что может иметь и вполне обыденный облик и смысл. Недоверие к театру возникает именно

потому, что изначально сюрреалисты существуют в «удвоенном» или даже «множественном» пространстве, в котором занимаются поиском некоей истины. Понятие «реальности» часто имеет смысл «истинности». Отсюда неприятие Бретоном театра как формы, заведомо обозначающей обман, «иллюзию». В первом «Манифесте сюрреализма» слово «иллюзия» употребляется довольно часто и всегда в негативном смысле. Вместе с тем, неприятие Бретоном театра в «Введении в рассуждение...» можно воспринимать и как чисто риторический ход, в котором театральные понятия используются для того, чтобы лучше оттенить мысль Бртона о «жизненности» сюрреалистического поиска.

Что же касается «иллюзии», то, как и в случае с «реальностью», это понятие оказывается неоднозначным, если выйти за рамки первого «Манифеста сюрреализма». Сюрреалисты прекрасно осознают, что «иллюзия» противостоит миру буржуазной обыденности, который для них абсолютно неприемлем. Выше уже приводилась мысль Арагона, согласно которой, «иллюзия» есть одно из проявлений «сюрреальности». В таком же смысле интерпретирует «иллюзию» и Кревель, утверждавший в 1925: «Реалистически-рационалистической иллюзии я предпочитаю иллюзию сюрреалистическую»<sup>33</sup>.

Представление о «реальности» в сюрреализме комплексно, оно является не элементом, а некоей совокупностью элементов, «миром», по аналогии с тем сложным комплексом, коим является «жизнь». Эстетика сюрреализма основана на постоянном «обыгрывании» двоemiрия или многомирия, где сталкиваются или сопологаются реальность неистинной обыденности и реальность истинной грезы. В отдельных случаях сюрреалисты проецировали это многомирие в пространство театральной сцены или поэтических метафор, связанных с театральной терминологией. Сюрреалистическое многомирие потенциально является источником театральности сюрреалистической эстетики как таковой. Собственно сфера «сюрреального», которая одновременно и есть сфера «реального» может рассматриваться как аналог *teatrum mundi*, создаваемый глубинными творческими импульсами человеческой психики.

#### Примечания

---

<sup>1</sup> См., например, статью: *Арагон Л.* Тень изобретателя // Антология французского сюрреализма 1920-х годов / Сост. и пер. С. Исаева и Е. Гальцовой. М., 1994. С. 86–90.

Е.Д. Гальцова

- <sup>2</sup> *Breton A. Oeuvres complètes. Т. 3. Р., 1999. Р. 317.*
- <sup>3</sup> *Apollinaire G. Oeuvres poétiques. Р., 1965. Р. 865–866.* См. также перевод Е. Баевской в издании *Аполлинер Г. Эстетическая хирургия. СПб., 1999.*
- <sup>4</sup> В этом смысле Бретон уже использовал слово «сюрреализм» в 1922 в статье «Явления медиумов» // *Антология французского сюрреализма 1920-х годов. Там же. С. 62.*
- <sup>5</sup> Об этом Бретон писал в эпоху подготовки первого «Манифеста сюрреализма», когда он отказался сотрудничать с Иваном Голлем, предлагавшим ему создать общее движение сюрреализма: «Вопрос о поэтике вообще больше не возникает: мы выдаем продукт мысли как таковой». В данном случае слово «поэтика» близко понятию «искусства». *Breton A. Oeuvres complètes. Р., 1988. Т. I. Р. 1335.*
- <sup>6</sup> *Бретон А. Манифест сюрреализма (пер. Л. Андреева и Г. Косикова) // Называть вещи своими именами / Сост. Л. Андреев. М., 1986. С. 56.*
- <sup>7</sup> *Breton A. Oeuvres complètes. Op.cit. Р. 1334.*
- <sup>8</sup> Буквально, «бравировать малой степенью пристрастия к театральным подмосткам. *Бретон А. Надя (пер. Е. Гальцовой) // Антология французского сюрреализма 20-х годов. С. 200. Breton A. Oeuvres complètes. Op.cit. Р. 669.*
- <sup>9</sup> *Breton. A. Oeuvres complètes. Р., 1992. Т. II. Р. 266.*
- <sup>10</sup> *Бретон А. Надя // Антология французского сюрреализма 20-х годов. С. 193–194.*
- <sup>11</sup> Называть вещи своими именами. С. 56.
- <sup>12</sup> *Jacques Baron. L'An 1 du surréalisme, suivi de l'An dernier. Р., 1969, С. 131.*
- <sup>13</sup> Называть вещи своими именами. С. 42.
- <sup>14</sup> «Волна грез» появляется в журнале «Commerce», N 2, 1924.
- <sup>15</sup> *Aragon L. Oeuvre poétique. Р., 1974. Т. 2. Р. 235–236.*
- <sup>16</sup> *Aragon L. Ibid. Р. 239.*
- <sup>17</sup> Называть вещи своими именами. С. 48.
- <sup>18</sup> Там же. С. 56.
- <sup>19</sup> Здесь Бретон переосмысляет концепцию «сюрреальности» Арагона из «Волны грез».
- <sup>20</sup> *Breton A. Oeuvres complètes. Р., 1992. Т. II. Р. 244.*
- <sup>21</sup> В данном случае Бретон ссылается на 2 том «Философии духа», которую он читал в переводе О.Вера (1869). В его библиотеке была также и книга о Гегеле: *Noël G. La Logique de Hegel. Р., 1897.* В этот момент Бретон пытается сочетать философию Гегеля с оккультизмом.
- <sup>22</sup> *Бретон А. Второй манифест сюрреализма / Пер. С.Исаева) // Антология французского сюрреализма 20-х годов. С. 290.*
- <sup>23</sup> *Freud Z. La Science des rêves / Trad. I. Meyerson. Р., 1926.*
- <sup>24</sup> *Breton A. Op. cit. Р. 111.*
- <sup>25</sup> *Ibid. Р. 104.*
- <sup>26</sup> *Ibid. Р. 142.*
- <sup>27</sup> См. *Caillois R. L'incertitude qui vient des rêves. Р., 1957.*

Концепции «реальности»/«сюрреальности»...

- <sup>28</sup> См.: *Aristote. La Poétique* / Ed. et trad. par R. Dupont-Roc et J. Lallot. P., 1980.
- <sup>29</sup> *Chénieux-Gendron J. De la sauvagerie comme non-savoir à la convulsion comme savoir absolu // Lire le regard : André Breton et la peinture* / Dir. J. Chénieux-Gendron. P., 1993. P. 21.
- <sup>30</sup> *Breton A. Op. cit.* P. 837.
- <sup>31</sup> *Breton A. Oeuvres complètes.* P., 1999. Т. III. P. 663.
- <sup>32</sup> *Breton A. Oeuvres complètes.* P., 1992. Т. II. P. 250. См. также русский перевод в Антологии французского сюрреализма.
- <sup>33</sup> *Crevel R. L'Esprit contre la raison et autres Ecrits surréalistes.* P., 1986. P. 29.



Т.И. Никитина

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ  
ВРЕМЕНИ И ПАМЯТИ  
В ПЬЕСЕ Г. ПИНТЕРА «БЫЛЫЕ ВРЕМЕНА»

Статья посвящена соотношению категорий времени и памяти в пьесе английского драматурга Гарольда Пинтера «Былые времена». Анализируя оригинальный текст пьесы, автор рассматривает процесс художественной трансформации этих категорий как в рамках вербального дискурса, так и в контексте сценической визуализации драмы. Такой подход к анализу драмы позволяет выявить особенности временной структуры пьесы и проследить изменения на разных уровнях восприятия.

*Ключевые слова:* Пинтер, хронотоп, драматургия, память, время.

Соотношение категорий времени и памяти в пределах одного произведения и в пределах творчества одного автора всегда сложно и специфично, поскольку оказывает значительное влияние не только на художественную реализацию бытования персонажей в темпоральном континууме, но и на последующую рецепцию этого бытования со стороны читателя или зрителя. В пределах одного произведения и в пределах творчества одного автора наблюдается множество временных проявлений и сложность восприятия памяти о событиях, непростые, специфические для данного произведения или автора взаимоотношения между ними, причем обычно один из них является объемлющим, или доминантным. Изменения восприятия памяти и времени в произведениях современных западноевропейских драматургов могут включаться друг в друга, сосуществовать, переплетаться, сменяться, сопоставляться, противопоставляться или находиться в более сложных взаимоотношениях. Общий характер взаимоотношения между памятью и временем в определенный сюжетный момент является диалогическим. Но этот диалог не может войти в изображенный в произведении мир, ни в один из его (изображенных) элементов времени и памяти: он – вне изображенного мира, хотя и не вне произведения в целом. Это изображение событий вне определенных временных рамок или

с нарушенным порядком развития действия. Очень часто в драматургии XX века взаимоотношения со временем приобретают игровой характер.

Оригинальная концепция времени Гарольда Пинтера была отмечена многими известными зарубежными литературоведами современности. Такие произведения, как «Пейзаж» («Landscape»), «Молчание» («Silence»), «Былые времена» («Old Times»), «Предательство» («Betrayal») и «На безлюдье» («No Man's Land»), со временем были определены в группу пьес, объединенных общей темой, и получили название «memory plays»<sup>1</sup>. Пьеса «Былые времена», о которой пойдет речь в статье, являет собой наиболее характерный пример так называемой «пьесы-воспоминания», ее герои стремятся вернуть прошлое и сами вернуться туда. Проблема, вынесенная в заглавие статьи, раскрывается в пьесе благодаря игре автора на различии как временными слоями, так и художественными приемами, с помощью которых реализуется трансформация и синтез драматического времени в произведении.

Для драматургии Гарольда Пинтера, и в частности для пьесы «Былые времена», категория времени является центральной. Пьеса представляет собой сплав времен, где жизнь и память героев существуют в едином метавремени, которое не только стирает границы между прошлым настоящим и будущим, но и заставляет события «перетекать» из одной плоскости в другую. Для Пинтера как драматурга и режиссера одновременно важен не только текст, но и его последующая визуализация, театральное сценическое воплощение. Адекватность визуализации текста на сцене зависит от соотношения времени художественного со временем действия. С одной стороны, сценическое действие протекает в настоящем и занимает хронологический отрезок одного вечера. С другой – время художественного мира гораздо шире заданных «формальных» хронологических рамок, он определяется исключительно субъективными воспоминаниями о достаточно «эфемерном» прошлом. Тот факт, что между событиями этого художественного мира и сценической реальностью проходит двадцать лет, – можно лишь реконструировать из отрывочных фраз героев.

Система персонажей пьесы «Былые времена» отражает ту же игру различий сценического и художественного, что и категория времени. Три персонажа, погруженных в ностальгическую атмосферу воспоминаний – Дили, Кейт и Анна – в запутанной последовательности появляются то в реальном сценическом

Т.И. Никитина

действии, то в воспоминаниях друг друга. Эта запутанность дала основания для самых разных интерпретаций системы персонажей исследователями – вплоть до слияния Анны и Кейт в один многогранный образ<sup>2</sup>.

Однако, в контексте рассматриваемой проблематики кажется более продуктивным не психоаналитический подход к пьесам Пинтера, а всесторонний анализ тех литературных приемов, которыми подчеркивается различие художественного и сценического. Попытка такого анализа будет предпринята в данной статье.

Сюжетная структура пьесы выстраивается на трех линиях: воспоминания Дили об интимных деталях вечеринки, кафе и кинотеатра; воспоминания Анны о днях, проведенных с Кейт, вечеринке и сцене в спальне; и смутные, нечеткие и запутанные воспоминания Кейт, в большинстве своем об Анне. В соответствии с этим делением будет развиваться логика данного анализа. Мозаичная память персонажей – общая и каждого в отдельности – разбита на фрагменты и явно лишена хронологии, что мешает составить последовательную картину происходящего. Подобная форма воспоминаний позволяет потоку ассоциаций в духе Пруста выплескиваться наружу вне зависимости от времени. Пинтер отчасти повторил опыт французского писателя с тем принципиальным различием, что для Пинтера память не фактическая, а в большей степени эмоциональная категория, спонтанно оживляющая старые чувства. Индивидуальное восприятие времени и событий прошлого служит преимущественной точкой для развертывания «сцен», в то время как другие «связующие» события, находящиеся вдали от данного времени, даются в форме сухого осведомления и сообщения.

Пьеса начинается со сцены «расследования», в которой Дили шаг за шагом отбрасывает Кейт в прошлое двадцатилетней давности своими вопросами. До своего действительного появления на сцене Анна стоит в темноте, хотя и видимая, и каждым своим новым вопросом, обращенным к Кейт, Дили постепенно придает Анне материальный облик: «Fat or thin?»<sup>3</sup> («Она толстая или худая?» – с. 101); «Was she your best friend?» ([P. 4]; «Была твоей лучшей подругой?» – с. 101); «Are you looking forward to seeing her?» ([P. 7]; «Тебе хочется ее увидеть?» – с. 102); «Why isn't she married? I mean, why isn't she bringing her husband?» ([P. 8]; «Почему она не замужем? То есть я хотел спросить, почему она приехала без мужа?» – с. 103); «Did *she* have many friends?»

([P. 10] «А у нее было много друзей?» – с. 104); «You lived together?» ([P. 12]; «Вы жили вместе?» – с. 104).

С самых первых слов Анна меняет направление беседы и обращает внимание героев вспять, туда, в прошлое, в дни, проведенные в Лондоне: «of course there was so much, so much to see and to hear, in lovely London then» ([P. 34] «Впрочем, в те годы в Лондоне, в нашем любимом Лондоне, было столько всего интересного, что всюду и не поспеешь» – с. 112).

Кейт позволяет Анне воссоздать атмосферу и настроение тех старых времен, оставаясь неподвижной и пассивной. Она разрешает ей оставить настоящее и перенести всех в безвозвратное прошлое, которое то ли было, а то ли не было на самом деле. Но Анна в своих воспоминаниях весь энтузиазм и нескончаемую энергию, как ни странно, приписывает Кейт: будто Кейт выискивала и отбирала все те невероятные места, куда он потом вдвоем отправлялись – будь то художественные галереи, старые церкви или просто дома в районе Гринвича.

Анна вспоминает, как однажды в их комнате появился незнакомый мужчина, который плакал в темноте. Он пришел к Анне, но она не приняла его. Он ушел, вернулся, а потом Анна увидела его лежащим на коленях Кейт. Утром он исчез. Кейт эту историю не опровергает, но и не подтверждает, быть может, ей было забавно наблюдать, как Анна воссоздает сцены из прошлого для Дили. Поведение Кейт кажется странным – состояние удивленного безразличия, когда Анна и Дили пытаются втянуть ее в свою игру, довольно загадочно. В своих репликах, жестах и поведении Кейт сохраняет бесстрастность.

Позднее Дили назвал дружбу Кейт и Анны «идеальным браком». И, то ли ревность разыграла в нем, то ли злость от непонимания подобных отношений, но между ним и Анной возникает тонкий, поначалу едва уловимый конфликт, который получает свое развитие, когда они поют отрывки из старых популярных песен, косвенно намекая каждый на свои права в отношении Кейт.

Противоречия в понимании и отрицание «реальных» событий добавляют интригу играм с памятью, которые разыгрываются между персонажами. Те самые потускневшие и полузабытые со временем, но по-прежнему трогательные песни и фильмы 40-х годов (с которых началось «соперничество» Анны и Дили) призваны запечатлеть картину навсегда утерянного прошлого, которое можно изредка и лишь отчасти восстановить в памяти. В «Былых временах» образ Лондона является пространством

Т.И. Никитина

поры невинного детства и безоглядного счастья – временем, из которого герои были изгнаны как из рая, но к которому они вечно стремятся возвратиться. «Метафизическое пространство Лондона – это место, где остался их первый чувственный опыт, зарождающаяся сексуальность и яркие юношеские переживания»<sup>4</sup>:

«Some bloody awful summer afternoon, walking in no direction. I remember thinking there was something familiar about the neighbourhood and suddenly recalled that it was in this very neighbourhood that my father bought me my first tricycle, the only tricycle in fact I ever possessed. Anyway, there was this bicycle shop and there was this fleapit showing *Odd Man Out* and there were two usherettes standing in the foyer and one of them was stroking her breasts and the other one was saying 'dirty bitch' and the one stroking her breasts was saying 'mmnnn' with a very sensual relish and smiling at her fellow usherette, so I marched in on this excruciatingly hot summer afternoon in the middle of nowhere and watched *Odd Man Out* and thought Robert Newton was fantastic. And I still think he was fantastic» ([P. 25] «А со мной вот что произошло. Зашел я как-то в кинотеатр – дешевый, первый попавшийся, – хотел “Пропащего” посмотреть. Дело было летом, во второй половине дня, жара стояла несусветная. Как я в этот район попал, не помню, зато помню, что он мне показался знакомым, и я вдруг сообразил, что именно здесь, в этом районе, отец мне мой первый трехколесный велосипед купил – первый и последний. Рядом с велосипедным магазином и был тот захудалый кинотеатр, где “Пропащего” крутили. Захожу, в фойе две билетерши стоят, одна из них груди себе теребит, а другая ее «грязной сукой обзывает», а та, что груди себе теребит, только похотливо мычит и второй билетерше улыбается. В такой вот невыносимо жаркий день я и посмотрел в этой дыре «Пропащего». Помню, Роберт Ньютон мне тогда ужасно понравился. Я и сейчас считаю, что сыграл он блестяще.» – с. 109.).

Здесь Дили проживает (вполне в духе Бергсона) канувшее прошедшее время в своей памяти. Синтаксическая конструкция приобретает характер семантически важной детали – это практически одно предложение, что дает иллюзию воспроизведения психоаналитического потока сознания, где многослойное и сложное воспоминание выражено в единой синтаксической структуре. Острое чувство обладания первым трехколесным велосипедом было разрушено и деформировано с течением времени, так что оно не может быть воспроизведено во всей своей яркости и вос-

торге. Печальное наблюдение Дили, что этот трехколесный велосипед был единственным трехколесным велосипедом, которым он, в сущности, когда-либо обладал, доказывает его осознание того, что детство возможно лишь единожды, и теперь оно уже в прошлом. Это случайное воспоминание Дили ассоциативно вытаскивает на поверхность его сознания историю о билетершах, которая ожила с течением времени. «Опыт сексуального переживания принадлежит одинаково и ко “взрослому” миру и к юношескому, позволяя Дили насладиться им в той же степени, что и в первый раз»<sup>5</sup>.

Выбор грамматических времен подчеркивает важное для Пинтера смешение прошлого и настоящего в сознании Дили: «and thought Robert Newton was fantastic. And I still think he was fantastic. And I would commit murder for him, even now» ([P. 25] Я и сейчас считаю, что сыграл он блестяще. За него я и теперь в огонь, как говорится, и в воду.» – с. 109.). Стремясь продолжить во времени свою любовь к увядшей кинозвезде, Дили тем самым пытается воскресить прошлое и сделать его реальным и настоящим.

Хронологическая и историческая достоверность событий прошлого Пинтера мало интересуют (вне своей художественной функции), что дает автору возможность манипулировать драматическим временем. Но что в действительности находится в сфере интереса драматурга (и в большей степени с психоаналитической точки зрения по отношению не только к своим героям, но и к зрителю/читателю одновременно), так это то, как каждый персонаж рассказывает о своем прошлом, что заставляет его вспомнить те или иные события, как меняется и развивается ситуация в настоящем под влиянием событий прошлого. Осознание возможной вымышленности и придуманности рассказанных историй ставит вопрос о мотивах, которыми руководствуются герои, сочиняя свое мнимое прошлое.

Примером может служить «вымышленная смерть» героинь. Анна пересказывает Дили случай двадцатилетней давности, когда в их с Кейт комнате появился какой-то мужчина. Кейт, присутствующая все это время в комнате, резко реагирует на этот рассказ: «You talk of me as if I were dead» ([P. 30] «Ты говоришь обо мне так, словно меня нет в живых» – с. 111), – срывая тень прошлого, которую Анна постоянно набрасывает на нее. Ответ Анны на реплику Кейт подчеркивает ее неспособность даже на грамматическом уровне воспринимать настоящее (к сожалению, в переводе на русский это грамматическое несоот-

Т.И. Никитина

ветствие теряется); слова Кейт в понимании Анны – это ремарка к прошлому, а вовсе не объяснение ситуации в настоящем. Невозможность для Анны жизни в настоящем обнаруживается в следующих словах: «No, no, you weren't dead, you were so lively, so animated, you used to laugh» ([Р. 30] «Что ты, наоборот, ты всегда была очень живой. Веселой, смешливой...»- с. 111). Для Кейт в борьбе за влияние и обладание над ней победу одержал Дили, хотя бы потому, что он пребывает с ней в одном времени и пространстве, тогда как Анна противится этому и всеми силами старается удержать ее в прошлом. А, кроме того, она будто бы давно умерла в прошлом – физически ли, символически или метафизически – это проблема интерпретации.

Переломным моментом конфликта сценического и художественного времени становится «факт» смерти Анны. Кейт внезапно обрывает диалог Анны с Дили словами:

«But I remember you. I remember you dead.

Pause.

I remember you lying dead. You didn't know I was watching you».

([Р. 67] «А я помню тебя. Помню тебя мертвой. (Пауза) Я помню, как ты лежала мертвой. Ты не знала, что я наблюдаю за тобой. – с. 125)

Кейт продолжает рассказывать о том, как после того, как тело Анны было убрано из комнаты, в ней появился мужчина (скорее всего Дили, хотя его имя не упоминается) и занял место Анны. Она говорит о том, как вначале радовалась переменам, но в итоге попыталась вымазать его лицо грязью также, как это было с Анной.

Анна и Дили еще сохраняют способность двигаться. Анна спокойно выключает свет и ложится на диван. Дили намеревается подойти к Анне, но не встречает никакого отклика. Тогда он подходит к двери, но возвращается к Кейт и в тишине ложится ей на колени. Но вскоре встает и, наконец, возвращается к своему креслу. Эти движения во всей своей простоте передают в полной мере то, что значит потерять и потеряться в мире Пинтера. Кейт остается неподвижной до конца пьесы. Свои монологом она сначала лишила этих двоих дара речи, а теперь еще и движений. Такой символической концовкой Пинтер, в сущности, соединяет не только разные пласты времени, не только воспоминания героев, которые теперь, залитые белым светом, оказываются как будто бы вне временных условностей, но соединяет также и два временных пространства.

Итак, пьеса «Былые времена» строится на манипуляциях с прошлым и настоящим. В пьесе перед нами раскрываются три уровня-плана: настоящее, прошлое (воспоминания, которые грамматически передаются с помощью прошедшего времени) и своего рода реконструкция и переигрывание прошлого в настоящем (с использованием грамматической формы настоящего времени). И между этими пластами нет практически никакой четкой границы, которая еще различима в начале пьесы, когда прошлое внезапно начинает проявляться в настоящем, в воспоминаниях Анны. Сначала прошлое – это только воспоминания, которые вводятся в диалоги между персонажами. Зато позднее оно полностью реализуется, и мы становимся свидетелями того, как загородный дом трансформируется в городскую квартиру в Лондоне. Но даже тогда ничто не указывает нам на течение времени, которое, потенциально, могло бы перенести нас и персонажей в их далекое прошлое. Таким образом, ясно, что прошлое создано не посредством описаний или прямых указаний на него, напротив, оно появляется естественно, как бы само собой, вытекая из диалогов и едва угадываясь в двусмысленных репликах. Движения во времени, назад и вперед, сосуществование разных пластов времени, отсутствие каких-либо видимых границ между ними (например, когда подразумевается, что действие было совершено в прошлом, но оказывается, что оно произошло в настоящем) и вербальное наложение прошлого на настоящее – все это техническая реализация игры со временем, но она явным образом соотносится с переплетением времен на сценическом и художественном уровнях.

Идея Пинтера осуществить на сцене впечатление от момента в и вне времени подтолкнула драматурга ко многим интригующим и интересным экспериментам с театральной формой. И, как признался Пинтер после написания «Былых времен», «вся концепция времени, его отражений, отзвуков и возможных смыслов, действительно, как мне кажется, все больше и больше меня поглощает»<sup>6</sup>. Своими экспериментами со временем Пинтер стирает даже самую тонкую грань между его слоями, так что временные слои оказываются в параллельном положении относительно друг друга, и даже герои раздваиваются на два времени. Действие в настоящем, находясь под сильным влиянием прошлого, постоянно погружается и даже сметается мощными потоками из этого прошлого. И зачастую именно прошедшее оказывается более реальным, обретая свои приметы, как в пьесе «Былые времена» – старые песни, что поют по строчке герои.

Т.И. Никитина

Таким образом, время в пьесах Пинтера – это почти всегда метавремя, оно никогда не фиксируется в одном положении, и потому практически не представляется возможным сказать, в каком времени в действительности находятся герои, время свершается не в определенности, а в постоянном переходном состоянии – как пере-вращение. Равно как и память, которая тоже не представляется в эстетике Пинтера константной или, по крайней мере, надежной величиной. Существование героев почти всегда детерминируется «вневременным» временем и бессознательной чувственной памятью, схожей одинаково с само-психоанализом и с потоком сознания прустинского толка. Это – игра, где времена нарочно, но произвольно смыкаются в пространстве, а нарушение всех законов физики, математики, архитектуры и остальных наук становится текстом.

#### Примечания

---

<sup>1</sup> *Esslin M.* Pinter. A study of his plays. London, 1973. P. 183.

<sup>2</sup> *Byczkowska E.* The structure of Time-Space in Harold Pinter's Drama: 1957–1975. Wrocław, 1983. P. 39.

<sup>3</sup> *Pinter H.* Plays: Four. Old Times, No Man's Land Betrayal, Monologue, Family Voices. London, 1984. P. 3. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы; *Пинтер Гарольд.* Былые времена: пьеса / Гарольд Пинтер; пер. с англ. и вступ. А. Ливерганта // Иностранная литература. 2006. № 5. С. 100–126.

<sup>4</sup> *Baker W., Tabachnik S.E.* Harold Pinter. Edinburgh, 1973. P. 143.

<sup>5</sup> *Baker W., Tabachnik S.E.* Op. cit. P. 144.

<sup>6</sup> *Pinter H.* – *Gusow M.* A conversation (Pause) with Harold Pinter // The New York Times Magazine. 1971. Dec. 5. P. 133.

## Сравнительное изучение литератур

---

П.П. Шкаренков

### КАРТИНА МИРА И РИТОРИЧЕСКИЙ НАРРАТИВ В СОЧИНЕНИЯХ ЛАТИНСКИХ АВТОРОВ ПОЗДНЕЙ АНТИЧНОСТИ И РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

В статье рассматриваются, на примере нескольких посланий из «*Variae*» Кассиодора, некоторые элементы языковой картины мира – зафиксированной в языке, специфической для данного автора схемы восприятия действительности на рубеже античности и средневековья. Поставленная исследовательская задача решается на фоне широкого круга латинских источников IV – VI вв. при помощи соотнесения всех присущих для этой эпохи схем восприятия и осмысления своего культурного опыта, которые в свою очередь становятся основой того, что в современной науке принято называть образом или картиной мира.

*Ключевые слова:* античная риторика, Кассиодор, поздняя античность, раннее средневековье, Древний Рим, исторический нарратив.

При исследовании истории культуры на рубеже античности и средневековья одной из основных исследовательских задач является рассмотрение и соотнесение всех присущих для этой эпохи схем восприятия и осмысления своего культурного опыта, которые становятся основой того, что в современной науке принято называть образом или картиной мира. В данной работе мы рассмотрим, на примере нескольких посланий из «*Variae*» Кассиодора, некоторые элементы языковой картины мира – зафиксированной в языке, специфической для данного автора схемы восприятия действительности. Проблема изучения зафиксированного в языке, специфического для данного автора образа мира имеет давнюю историю<sup>1</sup>. Ее постановка восходит к Эммануилу Канту, выступая как проблема категорий сознания, в которых структурируется опыт субъекта познания. В той или иной мере различные аспекты этой проблемы затрагивались В. Гумбольдом, О. Шпенглером, Л.С. Выготским, А.Я. Гуревичем, Ю.М. Лотманом и многими другими исследователями<sup>2</sup>. «Картина мира представляет собой систему образов (представлений о мире и о месте человека в нем), связей между ними и порождаемые

П.П. Шкаренков

ими жизненные позиции людей, из ценностные ориентации, принципы различных сфер деятельности. Она определяет своеобразие восприятия и интерпретации любых событий и явлений»<sup>3</sup>. Обращение к описанию языковой картины мира объясняется еще и тем, что язык не выражает только то, что называет, но именно моделирует описываемую автором действительность, задает свои отношения в рамках того «жизненного контекста», в который он включен.

Язык отражает определенный способ восприятия и организации мира. Эта организация складывается в некую единую систему взглядов, формирующую весь комплекс представлений о внутреннем мире автора и о окружающей действительности. Язык связывается с фактами действительности не непосредственно, а через отсылки к определенным деталям модели мира, как она представлена в языке.

«Через вербальные образы и языковые модели происходит дополнительное видение мира; эти модели выступают как побочные источники познания, осмысления реальности и дополняют нашу общую картину знания, корректируя ее. Словесный образ сочетается с понятийным, лингвистическое моделирование мира – с логическим его отображением, создавая предпосылки воспроизведения более полной и всесторонней картины окружающей действительности в сознании людей»<sup>4</sup>.

При рассмотрении образа мира, сложившегося в римской риторической литературе в V – VI веках, особое внимание привлекает к себе наследие одного из «последних римлян» – Флавия Кассиодора, творчество которого вобрало в себя античный духовный опыт и, придав ему совершенную пластическую форму, надолго определило пути дальнейшего художественного развития средневековой латинской литературы, оказав значительное влияние также и на складывание европейских национальных литератур. Для многих поколений писателей Кассиодор будет оставаться образцом для подражания, изощренным и непревзойденным мастером латинской стилистики. Долгое время именно его произведения, в которых нашли свое отражение основные тенденции духовной жизни эпохи перехода от античности к средним векам, особым способом воссоздавая историческую реальность, конструировали ее образ, определяющий восприятие исследователя и влияющий как на опыт читателя, так и на состояние современного ему общества.

Особой популярностью пользовались написанные Кассиодором так называемые «*Variae*» – сборник – актов и официаль-

Картина мира и риторический нарратив в сочинениях латинских авторов...

ных посланий, составленных им в качестве квестора дворца и *magister officiorum* от имени короля Теодориха и высших должностных лиц. В латинской литературе «*Variae*» завершают долгую традицию, начатую еще письмами Плиния Младшего. Сборник преследовал как литературные, так и политические цели, являясь образцом изысканного дипломатического и административного стиля. При этом изящество стиля Кассиодор считал чуть ли не важнейшим элементом официальной переписки. Эта эlegantность достигалась автором виртуозным владением приемами и правилами риторического искусства. Произведения Кассиодора вобрали в себя духовный опыт многих поколений и, заключив его в совершенную литературную форму, надолго определили восприятие образа и роли античного наследия в позднейшие эпохи.

Учитывая риторическую форму сочинений Кассиодора, особое внимание при их рассмотрении должно быть уделено стилистическому анализу. «Стиль отражает устойчивую систему взглядов, «систему фраз», которая гораздо шире, чем то или иное произведение, созданное в данном стиле. Семантика стиля надежнее семантики слова, ибо вскрывает все мировоззрение целиком. Так, европейский романтизм связан с целым комплексом идей, но изучать их надо именно как комплекс идей, как единый стиль, а не фрагментарно. Многие идеи приверженцев классицизма и романтизма совпадали, если они принадлежали, например, к революционному направлению. Вильгельм Кюхельбекер, поэт и декабрист, даже называл себя «романтиком в классицизме». Но стиль, подход к жизни у классицистов и романтиков были совершенно разными»<sup>5</sup>.

Итак, целью стилистического анализа должна стать система взглядов, породившая систему фраз. Примером такого изучения может быть работа Ю.Н. Тынянова об архаистах и новаторах<sup>6</sup>, труды Л.Я. Гинзбург, Г.А. Белой, М.М. Бахтина, других литературоведов. Эти авторы много сделали для отделения психологии писателя от его идеологии. Действительно, если стиль устойчив, то чувства писателя стилизуются, проходят через призму идей, слагаются в привычные штампы. Целые потоки уверений в любви вовсе не всегда отражают любовные чувства, прославление труда еще не говорит о трудолюбии славящих. В 1922 г. Б.М. Эйхенбаум писал: «Всякое оформление своей душевной жизни, выражающееся в слове, есть уже акт духовный, содержание которого сильно отличается от непосредственно пережитого. Душевная жизнь подводится здесь уже под некоторые общие

П.П. Шкаренков

представления о формах ее проявления, подчиняется некоторому замыслу, часто связанному с традиционными формами, и тем самым неизбежно принимает вид условный, не совпадающий с ее действительным, внесловесным, непосредственным содержанием. Фиксируются только некоторые ее стороны, выделенные и осознанные в процессе самонаблюдения, в результате чего душевная жизнь неизбежно подвергается некоторому искажению или стилизации. Вот почему для чисто психологического анализа таких документов, как письма и дневники, требуются особые методы, дающие возможность пробиться сквозь самонаблюдение, чтобы самостоятельно наблюдать душевные явления как таковые – вне словесной формы, вне условной стилистической оболочки.

Совсем иные методы должны употребляться в анализе литературном. В этом случае форма и приемы самонаблюдения и оформления душевной жизни есть непосредственно важный материал, от которого не следует уходить в сторону. <...> Мы должны суметь воспользоваться именно этим «формальным», верхним слоем...»<sup>7</sup>.

Абсолютный разрыв между «психологическим» и «литературным» анализом вскоре вызвал сомнения среди филологов. Так, в 1927 г. Л.Я. Гинзбург возражала Б.М. Эйхенбауму: «Душевный строй – это особая организация, вернее, искусственное осмысление внутренней жизни, свойственное людям умствующим и литературствующим. Но самое литературно оформленное переживание есть все-таки факт не литературы, а внутренней биографии»<sup>8</sup>.

Иными словами, стиль не принадлежит целиком и полностью литературе. Как и сама литература, стиль высвечивает психологию автора, психологию эпохи. Психология же не есть просто система фраз, она – нечто большее. Поэтому при изучении, например, писем нельзя ни отбрасывать их специфический стиль, чтобы понять «духовную жизнь», ни изучать стиль вне «духовной жизни» как чистый элемент эпистолярного искусства. Через стиль, а не помимо него необходимо понять «душевную жизнь» автора.

В литературе всеобъемлющий, сознательно установленный стиль появился, по-видимому, во II в. н. э. Эту революцию совершила вторая софистика, которую в римской литературе обычно соединяют с третьей (IV в.). Деятели второй софистики – риторы, профессиональные ораторы, услаждавшие слух и зрение толпы. Их отличали от философов, учивших

правильно и добродетельно жить. Но каждый уважающий себя ритор претендовал и на роль учителя жизни, щеголяя идеями и фразами из Платона, Зенона, Аристотеля. Штампы и общие места философии сделались штампами и общими местами риторики. Слияние философии с ораторским искусством породило риторический стиль – стиль устойчивый и нарочитый, отражающий целый комплекс идей. Если добавить сюда подражание классической древности (своеобразный классицизм), то нарочитость стиля явится в полной мере. И именно этот стиль со II в. н. э. внедряется в письма, разительно меняя их облик. Ярким примером таких писем являются сборники переписки Симмаха и Сидония Аполлинария, «*Variae*» Кассиодора. При этом следует иметь в виду, что «... риторические фикции <...> не воспринимались как противоречащие нормальному порядку вещей. Больше того, риторическая обработка с ее заведомым произволом даже приближала предмет к существовавшему в общественном сознании “образу правдоподобности”»<sup>9</sup>.

Представление о том, что каждый текст ориентирован на некоторую определенную аудиторию и только в ее сознании может полностью реализоваться, не является новым. Всякий текст содержит в себе то, что мы предпочли бы называть образом аудитории и что этот образ аудитории активно воздействует на реальную аудиторию. Этот последний навязывается сознанию аудитории и становится нормой ее собственных представлений о себе, переносясь из области текста в среду реального поведения культурного коллектива. «Если такого рода текст расходится с очевидной и известной аудитории жизненной реальностью, то сомнению подвергается не он, а сама эта реальность, вплоть до объявления ее несуществующей»<sup>10</sup>. «Нравы служащих нам чиновников мы узнаем по их лицу и голосу. Если выражение лица спокойное, если дело излагается голосом сдержанным и ровным, то тогда мы полагаем, что сообщаемые факты заслуживают доверия, ибо все сказанное в состоянии смятения не может приниматься в расчет, так как, по нашему мнению, никогда не бывает правдивым...»<sup>11</sup>, – пишет в одном из посланий своих «*Variae*» Кассиодор.

Столь обычное для «*Variae*» внимание к внешней стороне дела, к ритуализованным формам проявления чувств является одной из основных примет времени, характерной чертой данного исторического периода. Во многом это объясняется полной оторванностью образования, основанного на изучении классических образцов, от какой бы то ни было социальной

П.П. Шкаренков

реальности. Чрезвычайная любовь к стереотипам, привычка пользоваться готовыми штампами приводили к тому, что любой человек, независимо от его моральных качеств, предстал перед нами образцом совершенства.

Единственный язык, который слышали вокруг себя высшие представители государственной власти и знатнейшие аристократы, был язык непрерывного славословия, постоянных восхвалений, на которые не скупилась позднеримская риторика, имеющая в своем распоряжении целый набор соответствующих слов, таких как: *lux, splendor, jubar, decus, serenitas, claritas, radius, coruscare, rutilare, fulmen, aura, fax, lampas, lumen, gloria, laus, praesonia, tituli, insignia, micare, ornamentum*. Их постоянное употребление является одной из характернейших черт как «*Variae*», так и всей поздней римской литературы.

В «*Variae*» мы находим следующее замечание: «Это знаменательное свидетельство жизни человека не может быть названо просто «славным» (*clarum*), но только «славнейшим» (*clarissimum*), поскольку считается, что практически все прекрасно в том, к кому обращаются столь блестящим именем в превосходной степени (*tanti fulgoris superlativo nomine vocitatur*)»<sup>12</sup>. Тот позднеантичный институционализированный мир, который предстает перед нами в «*Variae*», мы видим как преломленным углом под определенным углом зрения отражение в зеркале кассиодоровской риторики, где степень искажения напрямую зависит от положения героя в государственной иерархии<sup>13</sup>.

В латинском языке поздней античности пристрастие к гипотаксису (т.е. подчинительной конструкции), являвшемуся характернейшей чертой литературной прозы классического периода, постепенно ослабевало, уступая место конструкциям с более простым синтаксисом, где связи между простыми предложениями и между частями сложного поддерживались чередой частиц, из которых наиболее распространенными были «*enim*» и «*nam*» («ибо», «ведь»)»<sup>14</sup>. Вместе с отходом от сложной, периодической структуры предложения главное внимание при передаче смысла начинает уделяться не глаголам, на которых, в сущности, и держался классический риторический период, а все в большей мере различным сочетаниям существительных.

Можно выделить несколько взаимосвязанных факторов, обусловивших резкий количественный рост числа абстрактных существительных в поздней латыни. Во-первых, четкости и лаконичности латинского языка классического периода, который стремился к ясному формулированию рациональных доводов,

апеллируя к разуму в большей степени, чем к эмоциям, пришли на смену иные эстетические установки<sup>15</sup>. С определенной долей условности сложившуюся эстетическую концепцию можно было бы назвать «новой чувственностью». Несмотря на то, что многие новые слова и выражения находят смысловые аналоги в словарном составе языка «золотого века», они тем не менее стремятся создать вокруг себя некое барочное изобилие. Отказ от принципа словесной экономии в поздней латыни реализуется как выполнение центральной эстетической задачи – вновь осознанной необходимости отгородиться от реального мира. Отсюда появление и частое употребление таких слов, как: *districtio* («суровость»), *interminatio* («угроза»), *nimietas* («чрезмерность»), *oblocutio*, *depraedatio*, *hostilitas*, *incivilitas*, *indisciplinatio* etc., большинство из которых появляется в источниках не раньше III в. н. э., и все они наличествуют в «*Variae*». Автор бесконечно нагнетает синонимы, однако не для того, чтобы внести смысловые нюансы, не для того, чтобы создать наглядность, а скорее чтобы разрушить ее, что во многом объясняется вновь ощущаемой необходимостью в «спасительном изобилии слов»<sup>16</sup>, желанием дистанцироваться от реального мира, задрапировать его узорной тканью из абстрактных понятий, обтекаемых и утонченных выражений<sup>17</sup>. Многие из встречающихся у поздних авторов абстрактных существительных появились уже в «золотой» латыни, но только начиная с конца III века, мы находим их в таком изобилии; большинство из них образуются от прилагательных (например, *carus/caritas*), и писатели часто нанизывали их одно на другое, создавая длинные цепочки слов, состоящие из подобных существительных: их громоздкость, неудобопроизносимость представляли реальную сложность для чтения, письма, а тем более для произнесения вслух.

Принимая во внимание неременное требование эвфонии, нет ничего удивительного в том, что авторы этого периода очень часто используют различные слова со значение «сладости» и «приятности». Для такого рассудительного традиционалиста как Квинт Аврелий Симмах слово *mel* («мед») было не более чем метафорой для обозначения стилистического великолепия<sup>18</sup>. У христианских писателей, особенно у авторов посланий, это слово становится одной из наиболее часто встречающихся метафор для обозначения духовного начала, особенно, когда оно заключается в письменном слове. К слову *mel*, в эпистолярном или ином контексте, можно добавить *dulcedo* («сладость»), *suavitas* («приятность»), *favus* («соты») и *nectar*<sup>19</sup>, или же слова,

П.П. Шкаренков

связанные с освежающим отдыхом: *fons, irrigare, refrigerare*, с пищей: *ubertas, cibus, pastus, lac*, с удовольствиями<sup>20</sup>. Частота употребления этих слов сохраняется на века и их популярность самым непосредственным образом связана с важнейшими культурными процессами эпохи.

При чтении поздне римских и раннесредневековых авторов бросается в глаза необычайно частое упоминание различных драгоценных камней. Это обстоятельство в сочетании с любовью к внешним знакам отличия оказывается чрезвычайно показательным при рассмотрении всей совокупности представлений о человеке в эту эпоху. Нагляднейшей иллюстрацией данного положения является панегирик Кассиодора Витигису и Матасунте.

Поздне римское общество было очень высоко институционализированным не только в политической и правовой сферах, со множеством абстрактных существительных для обозначения и описания различных ритуалов, церемоний, судебных процессов, политических и административных функций, но также и в сфере общественной морали и религии. Император и высшие чиновники обладали теми же самыми добродетелями, описывались в тех же самых категориях, что и деятели церкви<sup>21</sup>. Только в том случае действия человека имели значение, если они находились в соответствии с санкционированной моделью поведения, связанной с исполнением определенной социальной роли<sup>22</sup>, в которой сами действующие лица могли добиться успеха только в той степени, в какой они воплощали в себе необходимые моральные идеалы<sup>23</sup>. При этом образ этого действующего лица выглядит отчужденным от конкретной эмпирической личности. Правда эта отчужденность осуществлялась в мире, который во многом был театрализованным, при том для описываемой эпохи это не метафора или «красивый» образ, но вполне адекватное выражение своего самоощущения. Сама сущность этого мира принуждает человека играть определенную роль. Личность становится сценой, на которой действуют пороки и добродетели. Иначе как надев некую маску человек не может быть самим собой, роль и маска оказываются сильнее его. Можно ждать лишь новой роли, нового поворота колеса фортуны, но не освобождения от роли.

При доминировании такого способа восприятия мира не удивительно, что мы все реже встречаем в текстах описания конкретных людей с только им присущими индивидуальными качествами. Личность человека скрывается за набором идеаль-

Картина мира и риторический нарратив в сочинениях латинских авторов...

ных атрибутов, состав и количество которых зависит от места, занимаемого данным человеком в обществе. Господствующей тенденцией стала замена имени императора, должностного лица, аристократа, церковного иерарха абстрактными фразами типа «tua serenitas», «tua pietas» и т.п. Эти примеры наглядно показывают, как конкретные личности становятся воплощением исполняемых ими функций. Существует целое исследование, посвященное рассмотрению тех абстрактных терминов, которые встречаются в «*Vagiae*», их количественному составу, взаимозаменяемости, иерархии<sup>24</sup>.

Это пристрастие к изображению идеальных качеств, представленных в отрыве от конкретных действующих лиц, в форме абстрактных существительных тесно связано с чрезвычайной частотой употребления в произведениях поздней античности слова *semper* («всегда»). Если люди и их идеальные образы суть одно и то же, то тогда можно сказать, что все их поведение, существование определяются неким постоянством, некоей неизбежностью, неизменностью<sup>25</sup>.

Мир идеальных образцов является и миром банальностей, общих мест<sup>26</sup>, обычно морализаторского толка, которыми часто злоупотребляли писатели рассматриваемого периода: при этом, правда, представлялось много возможностей для употребления слова *semper*<sup>27</sup>.

Не менее важным аспектом, следующим в русле общей намеченной тенденции, оказывается и процесс перенесения метафор непосредственно на людей. В своей эпитафии Сенарий, преданный слуга Теодориха, называет себя «голос королей, спасительная речь, защитник согласия, путь к миру, границы гнева, семя дружбы, полет войны, враг разлада...» и т.п.<sup>28</sup> В подобных выражениях написаны и многие письма в «*Vagiae*», особенно письма, содержащие распоряжения о назначении на ту или иную должность: «...Итак, ты будешь защитой спящего, укреплением родного дома, защитой границ...». Связь вышеприведенных выражений с надписями на императорских монетах (например, «Общественная безопасность» и т.п.) кажется совершенно очевидной, тогда как язык (т.е. сказуемые) каждого из отрывков недвусмысленно показывает, что человек оказывается уже не служащим интересам *ra*х или *securitas*, а их непосредственным воплощением, символом, эмблемой<sup>29</sup>. Эмблематика – одна из форм выражения, которую создает для себя риторическая культура. Риторическое слово заключает в себе некоторую вещьность, а потому и зрительность, наглядность. Эмблема это

П.П. Шкаренков

всегда сопряжение слова и образа, образ-схема, образ-смысл, за ней стоит целый мир, и она есть репрезентация этого мира. Суть эмблемы состоит в непосредственном сопряжении графического и словесного, зримого образа и моралистического содержания, мысли. Эмблематика творит апофеоз аллегорического: эмблематическое мышление находит в аллегорических образах своеобразную аксиоматику, набор вечно-истинных аргументов, оно оживляет традиционную топику и метафорику, видя за ней моральный, абстрактный смысл<sup>30</sup>. Эмблематический образ не подвергается рефлексии, а потому заключает в себе истину<sup>31</sup>.

Нельзя не заметить, что тяготение к эмблематике стимулировалось политическим режимом Поздней империи. Общеизвестно, что придворная жизнь и придворная эстетика римских императоров IV – V вв. (явившие собой норму и образец для всего, что в средние века будет считать себя «имперским») требовали небывало прочувственного отношения к инсигниям, регалиям, а также к униформам<sup>32</sup>. Эстетика униформы принципиально схематизирует образ человека. Монета с отчеканенным ликом монарха и его именем или какой-нибудь другой надписью – очень важная сфера политической символики тех времен. Сама «персона» монарха мыслится как знак – знак имперсонального. Как и другие личности, и даже еще в большей степени, личность государя должна быть «схематизирована», безлична. При этом все бытие монарха становится церемониалом<sup>33</sup>. Аммиан Марцеллин описывает ритуализированное поведение императора Констанция то в образах трагической сцены, так что Констанций оказывается актером, представляющим самого себя<sup>34</sup>, то в образах искусства скульптуры, так что Констанций оказывается своим собственным скульптурным портретом<sup>35</sup>. Как и подобает знаку, символу, изваянию Констанций тщательно освобождает и очищает свое явление людям от всех случайностей телесно-естественного. «Словно изваяние человека, он не вздрагивал, когда от колеса исходил толчок, не сплевывал слюну, не почесывал нос, не сморкался, и никто не видел, чтобы он пошевелил хоть одной рукой»<sup>36</sup>. Говоря о процессе усвоения классической культуры на Западе церковью, Э. Ауэрбах отмечает: «Начиналась эпоха, которой суждено было долго продлиться, когда высшие слои общества не обладали ни образованием, ни книгами, ни даже языком, на котором бы они могли описать культурную ситуацию, сложившуюся в реальных жизненных условиях. Был усвоенный в процессе обучения язык, ... но это был язык общей культуры»<sup>37</sup>. Поэтому неудивительно, что, когда в начале

Картина мира и риторический нарратив в сочинениях латинских авторов...

IX в. Эйнхард задумал написать биографию такой колоссальной фигуры, как Карл Великий, чье значение выходило далеко за пределы категорий, связанных со сферой святости и благочестия, ему пришлось соединять в единое целое мозаику цитат из «Жизнеописания двенадцати Цезарей» Светония, написанного во втором веке<sup>38</sup>.

Все рассмотренные выше стилевые и языковые особенности поздней риторики указывают, кажется, в одном направлении: на уход личности на задний план, на замещение конкретного индивидуума его образом, идеальным образцом, основанном на тщательном исполнении своей роли, ориентированной на норму, в основном социальную. Индивиды – прежде всего носители определенных качеств, которые в институционализированном, упорядоченном мире представляются статичными и неизменными, достойными внимания были не индивидуальные черты, а необходимые атрибуты. В живописи и в скульптуре изображение человека строилось прежде всего на точной фиксации его социального статуса, его *tituli* и *insignia*, без учета индивидуальных физических или психологических черт, к портретному сходству не стремились. В литературе средних веков практически нет произведений, в которых бы действовали конкретные люди, а не персонафицированные моральные ценности, рассматривался бы внутренний мир героев, а не типизированная действительность<sup>39</sup>. Все это формирует ту систему ценностей, которая лежит в основе представлений о человеке в эпоху перехода от античности к средним векам.

Рассмотрим описанные выше процессы на примере нескольких отрывков из «*Variae*» Кассиодора.

I. *Variae* III, 48, 2–5.

(A) Итак, в середине равнины лежит скалистый холм, округлой формы, с высокими голыми склонами, на которых нет ни деревца. Этот холм представляет собой некое подобие одиноко стоящей башни с основанием более узким, чем ее вершина, расходящаяся в разные стороны и нависающая над основанием, как мягкая шляпка гриба нависает над его ножкой. Естественный вал, которому не страшны никакие атаки, крепость, в которой можно переждать любую осаду, где врагу никогда не добиться успеха, а осажденному не надо ничего бояться. Там славный среди рек Атес несет мимо него свои чистые воды, являя собой прекрасное единение красоты и защиты. Крепость, чуть ли не единственная во всем мире, запирающая ворота провинции, и

П.П. Шкаренков

потому тем более важная, что стоит на пути диких орд. (В) Кто не мечтал бы, наслаждаясь полной безопасностью, жить в этой идеальной крепости, которую даже иностранцы посещали бы с удовольствием? И хотя... мы полагаем, что в наши дни провинции не угрожает никакая опасность, тем не менее благоразумный человек должен быть готов даже к тому, что в данный момент нельзя предвидеть. (С) Даже чайки, водяные птицы, живущие рядом с рыбами, предвидя грядущие бури покидают морские просторы и, сообразно с законом природы, стремятся на берег. Боящиеся бурного моря дельфины стараются остаться на изобилующим отмелями взморье. Морские ежи – со сладким, как мед, бескостным мясом, изысканный деликатес обильного моря – как только предчувствуют приближение шторма, крепко хватаются за камни и, используя их в качестве якорей и балласта, направляются к утесам, которые, как они полагают, защитят их от ярости волн. Даже птицы с приближением зимы покидают родные места. Дикие звери ищут себе логова, сообразуясь со временем года. Так разве не должны и люди предусмотрительно заботиться о том, что может им понадобиться в несчастье? Нет ничего постоянного в этом мире: жизнь человека и дела его подвержены превратностям судьбы. Затем и говорится о предусмотрительности, чтобы подготовиться к тому, что может готовить будущее.

\* \* \*

В представленном отрывке перед нами предстает изысканное описание холма, в котором подчеркивается как необычность его формы (первые два предложения), так и его красота и местоположение. Удачное расположение передается посредством краткого изложения, напоминающего статью из туристического путеводителя, с использованием большого количества абстрактных существительных (*rotunditate... obsessio... puritate... muniminis et decoris... munimen... securitatem...*). Затем следует сдержанное замечание о его стратегическом значении и о целесообразности постоянной военной готовности, которое непринужденно переходит в пространное рассуждение о повадках диких животных, как если бы угрозы с севера не существовало вовсе, и она не могла в один момент изменить все положение дел в провинции. Этот заключительный раздел полон «эпикурейской» латыни, которая очень витиевата, напыщенна и цветиста: «*cohabitatores piscium, aquatiles volucres... mella carnalia, costatilis teneritudo, croceae deliciae divitis maris*»<sup>40</sup> – парадоксальная вереница мало

Картина мира и риторический нарратив в сочинениях латинских авторов...

совместимых по значению слов, что, однако, является типичной чертой как «*Variae*»<sup>41</sup>, так и поздней риторики в целом. При помощи этого лексического и стилистического приема весь тон повествования становится легким, уравновешенным и неприужденным. Истинная зловещая причина написания декрета – необходимость налаживания обороны провинции перед лицом грозящего с севера вторжения – затушевывается, отходит на второй план, становится как бы второстепенной. Рассмотренный нами пример не единичен, в «*Variae*» мы находим десятки подобных декретов, создающих единое полотно, изображающее государство Теодориха беспечным, благополучным и процветающим, управляемым мудрым и честным правительством. От начала и до конца декрет де-драматизирует те обстоятельства, которые послужили реальной причиной его издания и – как везде в «*Variae*» – создает образ идеального государства, отвлекая внимание от нависшей над ним угрозы<sup>42</sup>.

II. *Variae* XI, 40:

(А) Хвала тебе, Снисходительность ... покровительнице рода человеческого, единственной целительнице и утешительнице в бедствиях... Пока с тремя другими сестрами ты наслаждаешься небесной благосклонностью, заключив друг друга в теплых объятиях, все они, хотя и сами являются добродетелями, почтительно уступают тебе первенство... Благочестие правит даже самими небесами. Но, если бы это было только возможно, именно с тобой пребывать всегда! Любое преступление можно предотвратить и может случить так, что, однажды помиловав, в дальнейшем в помиловании уже не будет необходимости... (В) Поэтому, палач, отложи на время свой смертоносный топор, пусть приятен тебе будет блеск лезвия, не обогреного кровью. Пусть твои цепи, обильно орошенные слезами, покрываются более счастливой ржавчиной... Почему ты все время стремишься служить низшим силам? Послужи хоть раз и высшим... (С) И пусть это прибежище стонов, этот дом скорби, эта земная обитель Плутона, место, окутанное вечной ночью, наконец засияет, и наполнится ярким светом тюрьма, где на долю заключенных выпали неисчислимые страдания... Зловонье, неизменный спутник оков, причиняет ужасные мучения; стоны и рыдания несчастных терзают слух; из-за непрерывного голода перестаешь ощущать вкус пищи; под бременем невыносимых страданий притупляется осязание; от постоянной темноты ухудшается зрение, тускнеют, теряя свою силу, глаза... Узника, измученного мерзостями тюрьмы, со всех

П.П. Шкаренков

сторон подстерегает смерть... (D) Пусть опустеют твои казематы, пусть это место неиссякаемых слез лишится своих обитателей, еще недавно убитых горем... Выходите, заключенные, вечно бледные от близости смерти... Вернитесь к свету дня те, кто уже был добычей мрачных теней... Вам не нужно больше скрываться, ступайте открыто смело на форум. Вы вправе держаться в стороне от всего, что принесло вам столько страданий... (E) Щука зарывается в мягкий песок, чтобы избежать засады свинцового бредня. Как только натянутая сеть проходит над ней, не причинив никакого вреда, она стремительно бросается в волны и, свободная, ликует, радуясь избавлению от смертельной опасности. Когда губан, соблазнившись приманкой, лезет в ивовую западню и вдруг понимает, что действует себе на погибель, он поворачивает назад, потихоньку удаляясь от опасной ловушки. Если же кто-нибудь из этой породы видит, что один из его собратьев запутался в сетях, то он хватает несчастного зубами за хвост и тянет изо всех сил. Так животное, которое не может спастись самостоятельно, избавляется от опасности при помощи своих близких. Также и когда кто-нибудь из *saugī* – умнейшего рода рыб – попадает в западню, то его спутники, сцепившись друг с другом в какое-то подобие веревки, тянут со всей силы назад, стараясь освободить попавшегося сородича... (F) А сейчас к тебе, начальник тюрьмы, я обращаю свои слова... Ты, конечно, раздражен, что никого не наказывают; мрачный, ты избегаешь всеобщего веселья..., являя собой настоящее воплощение жгучей злобы..., ты находил удовольствие в скорби многих. Но мы можем утешить и тебя, положив конец твоим стонам. Требуй для себя только тех, кого этот милостивый закон не амнистировал, чтобы под прикрытием этого акта не избежали бы наказания преступники, совершившие тяжелые злодеяния... .

\* \* \*

Приведенный выше эдикт об амнистии был издан от имени самого Кассиодора, когда он был префектом претория, возможно в честь праздника Пасхи. Уже при первом прочтении данного документа становится ясно, что перед нами образец риторической прозы высочайшего уровня (Var. Praefatio, 16-18: «*tertium genus... summum*»); не только официальный законодательный акт, но и литературное произведение со строго выдержанной композицией, с лирическими отступлениями, фактически хвалебный гимн одной из добродетелей. Заглавие этого сочинения – *Indulgentia* – может быть рассмотрено сразу в двух этих аспек-

тах. В преамбуле длинное риторическое обращение к Снисхождению, затем традиционный литературный мотив четырех сестер – добродетелей, заключающих друг друга в объятия (A), длинный период, содержащий описание тюрьмы «прибежище стонов..., дом скорби..., земная обитель Плутона..., место, окутанное вечной ночью», характеристика условий содержания в заключении, призванная вызвать сострадание и ужас (B – D), все указывает в одном направлении. Высокий риторический стиль очень часто употреблялся в правительственных декретах в эпоху поздней античности, и Кассиодор, постоянно используя его, не считал это чем-то особенным<sup>43</sup>.

К счастью до нашего времени сохранился один из эдиктов об амнистии, приуроченной к пасхальным праздникам, датированной концом четвертого века<sup>44</sup>. Сравнение этих двух текстов позволяет предположить, что этот документ служил образцом для Кассиодора, по крайней мере при создании основной части эдикта (разделы B – D):

«Ибо было бы совершенно неправильным, если бы во время праздничных церемоний... продолжали бы слышаться скорбные голоса страданий, и виновный с нечесаными волосами и раздуваясь от мучений головой, был бы скрыт от милостивого взгляда, а стоны, исторгаемые их самой глубины души, были бы не услышаны... Таким образом... мы не сдерживаем нашего милосердия, мы открываем тюрьмы, мы откладываем в сторону цепи, мы разрешаем состричь спутанные волосы, впитавшие в себя весь смрад гнетущего заключения. Мы освобождаем всех осужденных на наказание, за исключением тех, которые не заслужили помилования из-за жестокости совершенных преступлений».

Как и в эдикте Кассиодора, в приведенном выше отрывке говорится о подземной тюрьме. Употребление высокого риторического стиля в сочетании с эмоционально накаленной лексикой должны, с одной стороны, вызвать у читателя и слушателя ощущение неминуемого и страшного возмездия за нарушение закона, а, с другой стороны, продемонстрировать всю безмерность императорского милосердия. Для достижения этих целей оба автора используют стиль, который современному человеку показался бы велеречивым и напыщенным.

В предисловии к «*Variarum*» Кассиодор не раз упоминает о том, насколько зависит восприятие написанного от того, правильно ли использован язык: «Всегда будет грубой та речь, которая не отделяется долго и тщательно, и в которой используются

П.П. Шкаренков

неподходящие слова»<sup>45</sup>. Именно в правильном подборе подходящих слов Кассиодор видит основную обязанность автора: «Следует говорить так, чтобы тебе удалось убедить слушателя выполнить то, что тобой предписано...»<sup>46</sup>. О себе не без ложной скромности Кассиодор пишет, что так и не смог достичь высочайших образцов красноречия<sup>47</sup>.

Обратимся теперь к рассмотрению пассажа о рыбах. На первый взгляд кажется, что это отступление, иллюстрируя банальную мысль (не только люди любят свободу), неинтересно и примитивно само по себе, мало связано с остальным текстом, а для современного читателя уж вовсе выглядит откровенно смешным. Вопрос заключается в следующем: казалось ли это отступление, да и сам эдикт в целом, смехотворным образованному читателю современнику Кассиодора, а более глобально, в расчете на кого составлялся эдикт, кто должен был его читать, и кто мог его читать. В позднеримском обществе VI века линии раздела были обусловлены уже не только приобщенностью или не приобщенностью к классическому наследию, экономическими и правовыми реалиями, но и религиозными факторами. Церковь поддерживала и формулировала эти различия. Таким образом, одни могли увидеть в эдикте еще один произведение этого суетного мира; другие, менее отдаленные от реальной жизненной практики, могли его «читать, не читая». Присутствие реальной государственной власти, которое еще очень хорошо ощущается в тексте эдикта четвертого века, практически незаметно в сочинении Кассиодора. Возможно, это объясняется тем, что аудитория, в расчете на которую и составлялся данный документ, стала к этому времени еще более ограниченной.

В то же время, данный текст является интересным свидетельством того, как представление и, возможно, восприятие окружающего мира едва уловимо, но изменилось в сравнении с предыдущей эпохой. В параграфе (F) изображен начальник тюрьмы, сильно опечаленный потерей своих заключенных, страдающий из-за этого и раздражающийся по этому поводу душераздирающими жалобами. Роль выдержана и сыграна до конца, хотя и в несколько экстравагантной, а часто почти карикатурной манере. Это напоминает спектакль: он начальник тюрьмы, со своими четко очерченными обязанностями, а его вынуждают отпустить заключенных, что должно свести на нет его собственную деятельность. Если римские императоры со времен установления режима тетрархии и устраивали нечто похожее на подобные театрализованные представления<sup>48</sup>, то все

Картина мира и риторический нарратив в сочинениях латинских авторов...

же кажется сомнительным, чтобы начальник тюрьмы мог бы демонстрировать подобные чувства и играть ведущую партию в спектакле-moralit̄, напрямую затрагивающем его должностные обязанности. Если же это так, то перед нами еще одно свидетельство того, как постепенно формируется новый тип культуры, культуры средних веков<sup>49</sup>.

В разделах В – D эксплицитно заключается неоднократно проведенное сравнение между жизнью в тюрьме и преисподней. Ад по своей сути инстанция вечная, поэтому неудивительно, что ему присущи такие неизменные характеристики, как «semper... laboras», «locus perpetua nocte caecatus», «locus ille perennium lacrimarum» и «vicina semper morte pallentes». В языке, которым описывается преисподняя, вряд ли можно найти какие-либо неклассические элементы. Сама возможность провести подобное сравнение, по-видимому, очень сильно привлекала Кассиодора, недаром оно проводится так настойчиво и последовательно. Это объясняется также и концепцией, господствовавшей в эту эпоху, согласно которой человеческая судьба определялась и управлялась, в конечном счете, именно взаимодействием вечных и неизменных инстанций.

Приведенные в разделах В и D образы топора палача, то блестящего, то обогреного кровью, цепей, покрытых ржавчиной от слез закованных в них преступников, оксюморон «vacuitatibus impleantur» заслуживают сравнения с *Variae VII, 7*. Эти разделы характеризуются целой серией выразительных деталей, которые, несколько парадоксальным образом, усиливают для современного читателя общую атмосферу нереальности, оторванности от жизни<sup>50</sup>. Возможно, особенности всех трех отрывков наиболее наглядно демонстрируют одну из характерных черт большей части литературы поздней античности – сочетание оригинальности, таланта и общих мест, готовых штампов и формул.

### III. *Variae VII, 7, 2 - 3*.

Итак, ты будешь безопасностью спящих, стражем домов, защитой замков, тайным контролером, безмолвным судьей, которому следует обманывать воров и отнять у них славу. Твое дело – ночная охота, которая удивительным образом только тогда бывает удачной, если остается незаметной. Ты заманиваешь в засаду воров... Мы полагаем, что легче было отгадать загадки сфинкса, чем обнаружить мимолетное присутствие грабителя. Как может вор – находящийся всегда настороже, вечно неуверенный в своем будущем, неизменно боящийся угодить в ловушку – как

П.П. Шкаренков

может он быть пойман, если подобно ветру он никогда не задерживается на одном месте? Бодрствуй, неутомимый, с ночными птицами, пусть ночь откроет твои глаза...

\* \* \*

Вышеприведенный отрывок представляет собой выдержку из формулы назначения *praefectus vigilum* (префекта ночной стражи). Очень интересен тот факт, что первое предложение из этого документа сохранилось в надписи, найденной в Северной Африке<sup>51</sup>. Как эти слова попали в Африку неизвестно. Наиболее вероятным может считаться предположение, согласно которому списки «*Variae*» распространялись за пределами Италии и пользовались авторитетом как образец официальной протокольной документации (на что, собственно, рассчитывал и сам Кассиодор, прямо говоря об этом в предисловии к «*Variae*»<sup>52</sup>). Боэций, бывший префектом претория Африки при Юстиниане около 560 г. возможно знал «*Variae*»<sup>53</sup>. Некий местный чиновник был назначен, как можно это предположить, на какую-то должность, предполагающую исполнение некоторых полицейских функций, в частности, по охране общественного порядка. Сохранившаяся надпись представляет собой либо само письмо с известием о назначении, либо текст похвальной речи, традиционно произносимой местным ритором в честь вновь назначенного должностного лица от имени обрадованных граждан.

Отрывок служит образцом широко распространенного в поздней античности типа письма, характеризующегося в первую очередь большой любовью к парадоксам и оксюморонам. Примеры такого стиля во множестве можно найти в «*Variae*», но одним из самых ярких текстов подобного рода является письмо Сидония Аполлинария с описанием Равенны<sup>54</sup>:

«В этой топи не прекращают нарушаться все законы природы: стены рушатся, уровень воды поднимается; башни плывут, а корабли сидят на мели; болезни бродят вокруг, все врачи обессилены... Живые мучаются от жажды, а мертвые плавают вокруг них; воры не дремлют, власти бездействуют... Клирики занимаются ростовщичеством, сирийцы поют псалмы; торговцы стали солдатами, монахи занялись коммерцией... евнухи учатся владеть оружием, а варварские федераты считаются образованными людьми...».

Каким бы бессмысленным ни казался сейчас употребление подобного стиля – из процитированного выше текста совершенно нельзя понять существа дела – он все же еще умеет описывать

Картина мира и риторический нарратив в сочинениях латинских авторов...

реальность в ее сложности и многообразии, глядя на предмет описания с разных сторон. Сложность образной трактовки, всеобъемлющий символизм и аллегоризм, пафос устного слова и риторический эстетизм, когда главным становится не содержание речи, а сама эстетическая обработка темы – таковы основные характеристики словесного искусства и эстетики этого периода<sup>55</sup>.

Уже первое предложение из рассматриваемого отрывка дает нам целый набор символических образов, выраженных абстрактными существительными (*securitas...*, *munimen...*, *tutela...*, *discussor...*), наглядно демонстрируя развитие того процесса, связанного с переходом от позднеантичного к раннесредневековому миру, описанию которого мы посвятили начало нашей работы. Примеры этого можно множить и множить<sup>56</sup>.

«Символизм» представляется довольно удачным термином, для описания этой особенности поздней латыни – языка ярких метафор и символов. Словесный символизм этого периода пользуется нарочито образно-визуальными средствами выражения, включая постоянное использование разнообразных метафор, описывающих человека или вещь через соответствующие им функции и атрибуты.

Аналогию непременно статичному, неизменному характеру восприятия и представления действительности можно увидеть в изображениях на витражах соборов. Отсутствие движения в них часто компенсируется совершенной, доведенной до предела симметрией, богатством и разнообразием тщательно выписанных деталей.

*Variae XII, 11, 1.*

... как чистота источника загрязняется илом, так и щедрость милостивого короля компрометируется алчными распорядителями. Ведь даже золото, когда оно плавится, если только плавление не происходит в чистейшем сосуде, смешивается с различными примесями, поскольку только те сохраняют в неприкосновенности свою чистоту, кого нельзя замарать никакой грязью. Как приятно видеть потоки, текущие по белоснежной гальке, и сама природа, кажется, улыбается этой свободной чистоте, так как она не испачкана никакими пятнами.

\* \* \*

Данный отрывок приведен здесь для того, чтобы проиллюстрировать только одну тему – любовь к яркому свету во всем

П.П. Шкаренков

его многообразии и во всех его проявлениях – центральную тему для эстетики этого периода<sup>57</sup>. И очарование небесного свода и прелесть драгоценных камней объясняется, возможно, стремлением к некоей трансцендентности, божественному совершенству, в ущерб тому, что сегодня некоторые назвали бы реализмом<sup>58</sup>.

Яркий белый цвет пользуется особой популярностью, идет ли речь об ослепительном блеске солнца или о холодном мерцании снега. Один поэт – современник Кассиодора – так описывает мраморную отделку одно из залов дворца короля вандалов<sup>59</sup>: «Кажется, что само солнце получает отсюда свои лучи... Эти мраморные плиты излучают свой собственный, присущий только им дневной свет, это сверкающий небесный свод, никогда не знающий облаков... поверишь ли, но, ступая по этому залу, тебе постоянно будет казаться, что твои ноги должны провалиться в снег...».

Один из наиболее часто встречающихся топосов в V – VI веках – описание храма, где дневной свет как бы собирается, фокусируется, многократно отражаясь в драгоценных металлических украшениях пышного убранства<sup>60</sup>. Примеров любви к яркому свету несть числа, например, великолепное изображение светящейся церкви, в которой крестился Хлодвиг, с бесчисленным количеством свечей, или сцена процессии новообращенных, одетых в чистейшие белоснежные туники, испускающие неземное сияние<sup>61</sup>. Символическое значение подобных картин очевидно. Они символизируют сохранение нравственной чистоты и духовной незапятнанности. В полярном мире, где вечно борются Добро и Зло, яркий свет рассеивает зловещий мрак<sup>62</sup>.

Папа Римский Григорий I рассказывает видение Бенедикта: «Глубокой ночью он (Бенедикт. - *П.Ш.*) внезапно увидел столб ярчайшего света, идущий сверху вниз, сверкающий сильнее, чем солнце. Тьма тут же рассеялась, от нее не осталось и следа... По его словам, весь мир собрался воедино и прошел перед его взором в едином луче света. Он смотрел не отрываясь, пристально вглядываясь в развернувшуюся перед ним ослепительную картину. Он увидел душу Германа, епископа Капуи, возносимую ангелами на небеса в огненном шаре...»<sup>63</sup>.

Огненная стихия легко приобретает символическое значение. Так, набожная римская аристократка, возможно связанная с Кассиодором, постоянно по ночам ставила в ногах кровати горящие свечи, «потому что она ненавидела тьму и была другом света, как физического, так и духовного»<sup>64</sup>.

Сидоний Аполлинарий написал эпиграмму, которая была выгравирована на сосуде, предназначенном в подарок вестготской королеве: «Благословенны воды, которые заключаются в свете металла только для того, чтобы ласкать еще более светлый лик вашей хозяйки... Безупречная белизна (*candor*) ее лица отражается в серебре...»<sup>65</sup>.

Ничто не может сильнее пленить воображение современников, ничто не вызывает большего восхищения, чем белый и свежий цвет лица. Эта деталь будет играть очень большое значение и в средневековом искусстве. Белизна лица как характерный признак чаще всего имел место либо в описании германцев, либо тех, кого считали символами непорочности и чистоты: святые, девственницы и целомудренные женщины: «Также как лилии чистым и сверкающим светом лучезарно сияют в окружении горящих роз, так и сияние совершенной белизны (*candor*) вашего лица украшается нежным розовым румянцем...»<sup>66</sup>.

Это было неземное, лучезарное сияние, способное заморозить каждого, кто его увидит, как, например, сделанное Кассиодором описание портрета Матасунты в ее дворце, или образ Мартина Турского, явившейся в видении Сульпицию Северу:<sup>67</sup> «Он был облачен в белую тогу, от его лица исходило лучезарное сияние, его глаза были подобны звездам, а волосы, казалось, горели как пурпур», или изображение ангела у Авита: «сверкающие одежды мерцали на его божественном теле, а лицо его светилося красноватым светом...»<sup>68</sup>.

Наибольшей популярностью пользовались разнообразные сочетания белого или очень светлого цвета с различными вариантами красного или пурпурного, при этом неважно, шла ли речь о цветах, цвете лица, изысканной одежде, или, как, например, в «*Vagiae*» об окрашивании шелка в пурпурный цвет или об отборном красном вине, подаваемом в кубках из слоновой кости<sup>69</sup>. Почему именно такое сочетание оказалось самым предпочтительным до конца не ясно, но насколько широко семантическое поле *rufus/rufus*, иногда близкое по смыслу к «сверкающий, блестящий», хорошо известно.

Кажется вполне обоснованным предположение, что люди той эпохи различали гораздо больше различных цветовых оттенков, чем мы различаем сейчас<sup>70</sup>. Для их передачи существовал целый спектр различных обозначений. Необычайно подробное, детальное описание кольца с печаткой, которое мы видим у Авита, чрезвычайно трудно понять и еще труднее перевести. Это было кольцо, украшенное с двух сторон камнями с резными печатями. Одним из камней был изумруд (*vernantis lapilli*), а другим – электрон

П.П. Шкаренков

«того самого цвета, в котором в равных небольших долях присутствует и красный блеск золота, и белое мерцание серебра ... и еще он слегка отликает нежным зеленым цветом...»<sup>71</sup>.

Variae XI, 6.

(А) Твоя преданность вознаграждена теми, о ком известно, что они занимают более высокое положение, чем ты... Эта неравная справедливость, этот особый декрет, это исключительное благодеяние могут быть использованы тобой под контролем судьбы, и ничто из того, что могло бы показаться нарушением надлежащего порядка, не может быть осуждено под предлогом здравого смысла. Никто не предписывает тебе никакого расписания. Тебе позволены некоторые вольности по службе, и ты один можешь смело пренебрегать тем, что других заставляешь соблюдать. Такие привилегии предоставлены тебе в награду за исключительные заслуги... Ты цвет чиновничества, краса и гордость канцелярии, и за это ты заранее удостоился такого славного положения, благосклонного мнения о тебе и приближенного положения. (В) Репутация магистрата зависит от всего того, что ты делаешь, ведь как интерьер дома можно представить себе по его дверям, так и об уме начальника судят по тебе... Даже одежда, которой прикрываются наши тела, разве не может нас обезобразить, если она покрыта какой-нибудь грязью? Но, кажется, какую привлекательность она может придать нашей внешности, когда сверкает достойной похвалы чистотой! Так и доверенный служащий магистрата либо прославляет, либо позорит доброе имя руководителя. (С) ... Среди решеток нельзя скрыть то, что ты делаешь. Ибо порталы у тебя ярко освещены, засовы открыты, на дверях есть окна... (D) Твердо держи в памяти все наши распоряжения, пусть сказанное не проходит через тебя как через пустую трубу... Будь надежным вместилищем информации, что услышишь, храни, о чем узнаешь, не болтай...

\* \* \*

Приведенное выше письмо Кассиодор написал от своего имени, будучи префектом претория. В нем он сообщает некоему Иоанну о назначении его на одну из высших должностей в своем аппарате. Наиболее интересной и показательной особенностью данного текста являются разработанные в нем образы дома и одежды. Как внешний вид человека и его жилища должны содержаться в безукоризненной чистоте, так и образ действий cancellarius'a должен быть безукоризненным, его поступки

Картина мира и риторический нарратив в сочинениях латинских авторов...

неизбежно отражаются на репутации начальника. Это еще одно доказательство уже отмеченного нами ранее стремления к поверхностности, к внешнему, показному, приводившему к разрыву между формой и содержанием, между словом и делом. Нравственное совершенство символизируют изысканность в одежде, опрятный внешний вид и даже красота и чистота дома. Стилистическая симметрия, нагнетание сравнений, синтаксические параллелизмы, ритмические повторы являются не просто художественными приемами, но средствами деконкретизации, превращения человеческой индивидуальности в безликого члена толпы. Автор видит не конкретных людей, а добродетели и пороки, постановка вопроса – моральная, независимо от того, идет ли речь о духовном или материальном. Манерность, напыщенность, высокопарность служат прежде всего целям чувственной очевидности, картинности. Особое значение, придаваемое внешности, неперенное стремление, по крайней мере, к формальному совершенству так сильны, что тем более низко и достойно порицания все то, что хоть как-нибудь портит эту идеальную картину, чувственная наглядность которой достигается омертвление всего индивидуально-человеческого.

Кроме того, письмо служит примером столь характерной для поздней риторики любви к парадоксам, манерности, пышным и изысканным словам и фразам (*inaequabilem aequitatem...*, *laudabile praejudicium...*, *lucidas fores, claustra patentia, fenestras januas...*). Примеры подобного рода очень многочисленны и характерны как для Кассиодора, так и для многих других позднеантичных авторов.

Наконец, в разделе D мы видим небольшую иллюстрацию того процесса символизации и аллегоризации стиля, который является одним из наиболее показательных для эпохи перехода от поздней античности к средним векам: *conceptaculum* («вместилище», «хранилище») – это не просто сравнение, но метафора, описывающая Иоанна исключительно на функциональном уровне, как будто бы он не более чем безжизненная схема, внутренний мир которой, абсолютно не интересующий Кассиодора, остается для нас закрытым.

#### Примечания

---

<sup>1</sup> См. литературу вопроса: *Апресян Ю.Д.* Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира // *Апресян Ю.Д.* Избранные труды: Т. II. М., 1995. С. 629–650.

П.П. Шкаренков

- <sup>2</sup> *Петренко В.Ф.* Личность человека – основа его картины мира // Модели мира. М., 1997. С. 9.
- <sup>3</sup> *Ениколопов С.Н.* Три образующие картины мира // Там же. С. 35–36.
- <sup>4</sup> *Брутян Г.А.* Гипотеза Сепира-Уорфа. Ереван, 1968. С. 57; Он же. Лингвистическое моделирование действительности и его роль в познании // ВФ. 1972. № 10. С. 87.
- <sup>5</sup> *Ковельман А.Б.* Риторика в тени пирамид. М.: Наука. Восточная литература, 1988. С. 9.
- <sup>6</sup> *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. М.: Наука, 1969. С. 23–121.
- <sup>7</sup> *Эйхенбаум Б.М.* Молодой Толстой. Петербург; Берлин, 1922. С. 11–12.
- <sup>8</sup> *Гинзбург Л.Я.* О старом и новом: Статьи и очерки. Л.: Сов. писатель, 1982. С. 378.
- <sup>9</sup> *Смирин В.М.* Римская школьная риторика Августова века как исторический источник (По «Контроверсиям» Сенеки Старшего) // ВДИ. 1977. № 1. С. 101.
- <sup>10</sup> *Лотман Ю.М.* Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю.М. Избранные статьи: Т. I. Таллин, 1992. С. 368.
- <sup>11</sup> *Cassiod.*, Var. VI, 9, 3-4; и ср.: III, 6, 3.
- <sup>12</sup> *Cassiod.*, Var. VII, 38.
- <sup>13</sup> *Cassiod.*, Var. VII, 35. Дж. О’Доннел (*O’Donnell J.J.* Cassiodorus. Berkeley; Los Angeles; London, 1979. P. 5) назвал Остготское королевство «миром, отраженным в зеркале». *Enn.*, 12.9-13; ср.: *Fronto*, Ad Marcum Caesarem et Invicem, III, 12. Что касается «*Variae*», то О’Доннел говорит о «ностальгии по блестяще отточенной риторике серебряной латыни» (Op. cit. P. 96).
- <sup>14</sup> *Cassiod.*, Var. VIII, 26, 3-4; X, 31, 2-3; *Fridh A.J.* Etudes critiques et syntaxiques sur les *Variae* de Casiodore. Göteborg, 1950. P. 62–82.
- <sup>15</sup> *Ауэрбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976. С. 92–93; 104–105.
- <sup>16</sup> *Muller H.F.* L’époque mérovingienne. Essai de synthèse de philologie et d’histoire. N.-Y., 1945. P. 161, а также выше: pp. 157–158.
- <sup>17</sup> Вот несколько изысканных примеров, сочетающих в себе как вышеприведенные качества, так и отвечающие требования эвфонии: *servicositas, flexibilitas, numerositas, officiositas*. Ср.: *Zimmermann O.J.* The Late Latin Vocabulary of the *Variae* of Cassiodorus. Washington, 1944; а также: *Fridh A.J.* Contributions à la critique et l’interprétation des *Variae* de Cassiodore. Göteborg, 1968. P. 33f.
- <sup>18</sup> *Symm.*, Ep. I, 24.
- <sup>19</sup> Ср.: *Paulinus Nol.*, Ep. 21,6; *Sid.*, Ep. IV, 28; *Vita Honorati* // PL 50.1261B-C: «*blanda... dulcia... mel... dulcedinis*»; *Victor Vitensis* 4,8-10 и т.д. У Симмаха примеры подобного словоупотребления встречаются гораздо реже.

Картина мира и риторический нарратив в сочинениях латинских авторов...

- <sup>20</sup> *Prudentius*, Cathemerinon IV, 33; *Sid.*, Ep. III, 12; *Fausti aliorumque epistulae* // MGH. AA. Vol. VIII. P. 271, 22-7; *Enn.*, 18. 12-14; *Vita Caesarii I*, 52; *Cassiod.*, Instit. I, 17, 1; *Epp. Austrasicae* 12.
- <sup>21</sup> *Ibid.* P. 37-40; *Fichtenau H.* *Arenga: Spätantike und Mittelalter im Spiegel von Urkundenformeln.* Graz and Cologne, 1957. P. 93–95.
- <sup>22</sup> *MucMullen R.* Some Pictures in Ammianus Marcellinus // *Art Bulletin.* 1964. 46. P. 435–438.
- <sup>23</sup> *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. Изд-е 2-е, испр. и доп. М., 1984. С. 313.
- <sup>24</sup> *Fridh A.J.* Terminologie et formules dans les *Variae* de Cassiodore. Etudes sur le développement du style administratif aux derniers siècles de l'antiquité. Stockholm, 1956. К этому, несомненно, можно отнести и постепенное исчезновение звательного падежа из поздней латыни (*O'Donnell J.J.* *Cassiodorus.* Berkeley; Los Angeles; London, 1979. P. 95).
- <sup>25</sup> Примеры из императорский указов см.: *O'Donnell J.J.* *Op. cit.* P. 34.
- <sup>26</sup> Как замечает С.С. Аверинцев «...общее место – инструмент абстрагирования, средство упорядочить, систематизировать пестроту явлений действительности, сделать эту пестроту легко обозримой для рассудка» (*Аверинцев С.С.* *Риторика как подход к обобщению действительности* // *Поэтика древнегреческой литературы.* М., 1981. С. 16).
- <sup>27</sup> *Paulinus Pel.*, *Eucharisticon*, 540: «... instabilis semper generaliter aevi».
- <sup>28</sup> *Senarius* // *Index nominum* // MGH. AA. Vol. XII.
- <sup>29</sup> *Cassiod.*, *Var.* VII, 7. Ср.: I, 12; IV, 6; VI, 5; *Sid.*, Ep. IX, 4, 1; *AL I*, 1, 689; *ILS* 1259: «Paulina... fomes pudoris, castitatis vinculum amorque purus et fides caelo sata... munus deorum»; *Vita Caesarii I*, 45; *Venantius*, *Appendix V*, 10: «florum flos florens».
- <sup>30</sup> *Михайлов А.В.* *Поэтика барокко: завершение риторической эпохи* // *Михайлов А.В.* *Языки культуры.* М., 1997. С. 117, 144–146; *Михайлов А.В.* *Роман и стиль* // Там же. С. 406; *Михайлов А.В.* *О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века* // Там же. С. 763.
- <sup>31</sup> *Bremer D.* *Licht und Dunkel in frühgriechischer Dichtung.* Bonn, 1976.
- <sup>32</sup> *Hunger H.* *Reich der neuen Mitte.* Graz; Wien; Köln, 1965. S. 74–96.
- <sup>33</sup> *Каждан А.П.* *Византийская культура.* СПб., 1997. С. 84–86.
- <sup>34</sup> *Amm. Marc.*, XXI, 16, 1: «котурн императорского авторитета».
- <sup>35</sup> *Amm. Marc.*, XVI, 10, 10: «tamquam figmentum hominis» («словно изваяние человека»).
- <sup>36</sup> *Ibid.*
- <sup>37</sup> *Auerbach E.* *Literary Language and Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages* / Transl. from the German by R. Manheim. London, 1965. P. 255.
- <sup>38</sup> *Morris C.* *The Discovery of the Individual, 1050 – 1200.* London, 1972. P. 8.
- <sup>39</sup> *Ullmann W.* *The Individual and Society in the Middle Ages.* London, 1967. P. 43f.
- <sup>40</sup> Согласно TLL слово «costatilis» встречается только в «*Variae*». См. также *Zimmerman O.J.* *Op. cit.* P. 10.

П.П. Шкаренков

- <sup>41</sup> Ср.: «sudatile metallum» в № 9 (см. ниже); № 5 (см. ниже); Var. VII, 15, 1-3: «mirabilis silva moenium» и др.
- <sup>42</sup> O'Donnell J.J. P. 102; Уколова В.И. Античное наследие и культура раннего средневековья (конец V – середина VII века). М., 1989. С. 106–107.
- <sup>43</sup> O'Donnell J.J. Op. cit. P. 17-20; 40.
- <sup>44</sup> Cod. Theod., Sirm. VIII. P. 913 (AD 386).
- <sup>45</sup> Cassiod., Var., Praef. 3.
- <sup>46</sup> Cassiod., Var., Praef. 17.
- <sup>47</sup> Cassiod., Var., Praef. 5.
- <sup>48</sup> Millar F. The Emperor in the Roman World, 31 BC – AD 337. L., 1977. P. 108-110; MacCormack S.G. Art and Ceremony in Late Antiquity. Berkeley, 1981. P. 387-392; Ullmann W. Op. cit. L., 1967. P. 21–23; 37; 42–44.
- <sup>49</sup> Хёйзинга Й. Осень средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. М., 1988. С. 7: «Всякое действие, всякий поступок следовал разработанному и выразительному ритуалу, возвышаясь до прочного и неизменного стиля жизни... Все стороны жизни выставлялись напоказ кичливо и грубо...» (пер. Д.В. Сильвестрова). См. также: MucMullen R. Some Pictures in Ammianus Marcellinus // Art Bulletin. 46. 1964. P. 435–455.
- <sup>50</sup> Ср. замечание Э. Ауэрбаха по поводу «Метаморфоз» Апулея, стиль которого представлял собой «смесь риторики и реализма» со «склонностью к призрачно-кошмарному искажению реальности» (Ауэрбах Э. Мимесис... С. 78–79). См. также: Fulgentius, Mitologia I, 5-7.
- <sup>51</sup> CIL VIII, 2297.
- <sup>52</sup> Cassiod., Var., Praef. 14.
- <sup>53</sup> Об этом Бозции см.: Pelagius I, Epistolae 85.
- <sup>54</sup> Sid. Apoll., Ep. I, 8, 2. См. также: Cassiod., Var. VII, 8: «veredorum... quorum status semper in cursu est».
- <sup>55</sup> Бычков В.В. Эстетика поздней античности. М., 1981. С. 246-284; Grabar A. Plotin et les Origines de l'Esthétique Médiévale // Cahiers Archéologiques. I. 1945. P. 15-31; Honig R.M. Humanitas und Rhetorik in Spättrömischen Kaisergesetzen. Göttingen, 1960. P. 112-147.
- <sup>56</sup> Cassiod., Var. 105.20-21; 138.4-9; 179.25-7; 189.8; 192.17-18; 352.11-19; 363. 10-12.
- <sup>57</sup> Mathew G. Byzantine Aesthetics. London, 1963. P. 19-76; Grabar A. Op. cit. P. 19.
- <sup>58</sup> «Специфика поэтических образов состоит в придании красоты и изящества изображаемому...», – пишет В.В. Бычков (Указ. соч. С. 284). «Эта эстетика скорее барочна, – замечает А. Мэа, – чем классична; но, как всякое произведение барокко, она содержит классическое ядро, сохраняет остаток классицизма» (Méhat A. Etude sur les «Stromates» de Clément d'Alexandrie. Paris, 1966. P. 345).
- <sup>59</sup> AL I, 1, 203; Ср. Var. 352, 15-16; Maximianus, Elegies IV, 12; V, 26-27 // PLM. T. V; Mathew G. Op. cit. P. 87.

Картина мира и риторический нарратив в сочинениях латинских авторов...

<sup>60</sup> *Avitus*, 78, 18-19; 150, 11-16; *Sid. Apoll.*, Ep. II, 10, 4; *Enn.*, CIC, 10; CLXXXIII, 1; AL I, 1, 211; 213; *Agnellus*, с. 50; *Corippus*, In Laudem Justiniani, I, 97-102; FS, № 216, 8.

<sup>61</sup> *Gregorius Turonensis*, Historia Francorum II, 31; V, 11.

<sup>62</sup> *Victor Vitensis*, Historia Persecutionis. P. 17, 8-12; 59, 16-18.

<sup>63</sup> *Gregorius*, Dialogues II, 35, 2-3.

<sup>64</sup> *Gregorius*, Dialogues IV, 14, 3; PLRE 2: «Galla 5».

<sup>65</sup> *Sid. Apoll.*, Ep. IV, 8.

<sup>66</sup> AL I, 2, 742, 31-3. О германцах: *Aisonius*, Bissula 6; *Procopius*, De Bello Vandalico I, 2, 4; о людях, отличающихся особой святостью: Vita Hilarii // PL. 50, 1228C: «primas delicias vultus sui splendore advenientibus praebens, merita interioris hominis exterioris pulchritudine demonstrabat»; *Sulpicius Severus*, Ep. 3: «vultum ejus (defuncti) tamquam vultum angeli, membra autem ejus candida tamquam nix videbantur»; *Rousset P.* Recherches sur l'émotivité à l'époque romain // Cahiers de civilisation médiévale. 1959. 2. P. 65.


<sup>67</sup> *Sulpicius Severus*, Ep. 2, iii.

<sup>68</sup> *Avitus*, De Virginitate 253-254.

<sup>69</sup> О цветах см.: *Sedulius*, Carmen Paschale I, 278; *Claudianus*, Carmina XXX, 90-91; *Ausonius*, De Rosis Nascentibus 25-32; *Enn.*, XLIII; о лице: *Enn.*, 214, 11-12; 27721-24; 311, 37-40; *Dracontius*, Romulea, VI, 7-10; *Garrod H.W.* Op. cit. P. 263; о волосах: *Ausonius*, Ep. IV, 44-45; об одежде: *Paulinus Nolensis*, Ep. 18, 10; *Sulpicius Severus*, Vita Martini, 23, 8; *Sid. Apoll.*, Ep. IV, 20, 1; о вине: Var. XII, 4; Var. 11, 8-25; *Enn.* CLXXXI, 8-10; другие примеры сочетаний белого и красного или пурпурного: *Ruricius*, 306, 18-20; Var. 114, 12-13; *Maximianus*, Elegies I, 133; *Venantius*, Carm. VIII, 3, 30-32; VIII, 7, 11-16.

<sup>70</sup> *Mathew G.* Op. cit. P. 35: «возможно, что их чувство цвета, так же как и их осознание, было более развитым, и, возможно, более тонким, чем у нас».

<sup>71</sup> *Avitus*, Ep. 87.



Ф.Х. Исрапова

ПОЭТИКА ГУМИЛЕВА  
И ЭСТЕТИКА Ф. ШЛЕГЕЛЯ:  
ПРИЗНАКИ СХОДСТВА

Предметом исследования является поэтика Гумилева в ее теоретическом и художественном проявлении. Цель исследования – показать область схождения принципов поэтики Гумилева с эстетическими идеями Ф. Шлегеля. Компаративистский подход в сочетании с анализом поэтического текста на основе новейшего принципа субъектной дополнительности позволил увидеть в «резонантном пространстве» шлегелевской эстетики три аспекта поэтики Гумилева: отношение «автор – читатель» (через образ «читателя-друга»), принцип иронии и «эскизность» его поэтического метода.

*Ключевые слова:* Гумилев, поэтика, читатель-друг, гротескность, эскизность.

Отношение поэзии Гумилева к творчеству немецких романтиков выразил в своей рецензии на его сборник 1908 г. «Романтические цветы» А.Я. Левинсон: «...трудно отыскать в его стихотворениях какие-либо черты, сближающие их с мистикой Новалиса или лирическими пейзажами Эйхендорфа»<sup>1</sup>. Сам поэт скажет позже об отказе акмеизма от «германского символизма в лице его родоначальников Ницше и Ибсена»: «...новое течение ... отдает решительное предпочтение романскому духу перед германским»<sup>2</sup>. Тем важнее, на фоне этих высказываний, увидеть схождение художественных принципов Гумилева с эстетическими идеями Ф. Шлегеля. В создаваемом шлегелевской мыслью «резонантном пространстве»<sup>3</sup> мы хотели бы остановиться на трех аспектах Гумилевской поэтики: на отношении «автор – читатель», на принципе иронии и на особенностях «эскизного» метода поэта.

Область творческих отношений автора и читателя представлена у Гумилева в виде тезисов о жесте в статье «Жизнь стиха» (напечатанной в 1910 г. в седьмом номере журнала «Аполлон») и читателе в его поздней статье «Читатель» (исходные положения которой «сложились в голове автора раньше и были впер-

вые бегло высказаны в “Письмах о русской поэзии” и статьях 1910–1913 гг.»<sup>4</sup>. Представление Гумилева об идеальном читателе, «читателе-друге», определяется собственным опытом, ведь и сам поэт, «по отношению к другим поэтам, тоже только читатель»: «Этот читатель думает только о том, о чем ему говорит поэт, становится как бы написавшим данное стихотворение, напоминает его интонациями, движениями. Он переживает творческий миг во всей его сложности и остроте, он прекрасно знает, как связаны техникой все достижения поэта и как лишь ее совершенства являются знаком, что поэт отмечен милостью Божией. ... Прекрасное стихотворение входит в его сознание, как непреложный факт, меняет его, определяет его чувства и поступки»<sup>5</sup>. Для объяснения того, как читатель переходит в автора, Гумилев использует в статье «Жизнь стиха» понятие «жеста»: «Под жестом в стихотворении я подразумеваю такую расстановку слов, подбор гласных и согласных звуков, ускорений и замедлений ритма, что читающий стихотворение невольно становится в позу его героя, перенимает его мимику и телодвижения и, благодаря внушению своего тела, испытывает то же, что сам поэт, так что мысль изреченная становится уже не ложью, а правдой»<sup>6</sup>. Вместе с идеей «читателя-друга» это положение обнаруживает свой «центростремительный» характер по отношению к идеям Ф. Шлегеля о «синтетическом писателе» и художественном творчестве как сопродуктивной деятельности.

Наряду с мыслью о сотворчестве как взаимном искусстве двух художников (сто двадцать пятый «атенейский» фрагмент) Ф. Шлегель утверждает и такой идеал «совместной» творческой деятельности, которую осуществляет *один* человек. Об этом идет речь в сто двенадцатом «критическом» фрагменте: «Синтетический писатель конструирует и создаёт себе читателя таким, каким он должен быть; он мыслит его себе не мёртвым и покоящимся, но живым и реагирующим. Открытое им он представляет последовательно становящимся перед его взором или же побуждает его самого открыть это. Он не хочет произвести на него определённое воздействие, но вступает с ним в священный союз интимного совместного философствования (*Symphilosophie*) или поэтического творчества (*Sympoesie*)»<sup>7</sup>. В случае «синтетического писателя» мы имеем *одного* автора, который внутри себя открывает другое творческое лицо – читателя. Это не «объект»: автор «не хочет произвести на него определённое воздействие». Это «другой автор», то есть соавтор в творческой деятельности.

Оборотной стороной идеи «синтетического писателя» оказывается более позднее представление Ф. Шлегеля о двойственности нашего сознания. В лекциях 1828–1829 г.г. «Философия языка и слова» он говорит: «Внутренняя двойственность и двоякость – ... в чисто психологическом и высшем, более метафизическом смысле – столь укоренена в нашем сознании, что даже когда мы наедине с собой или думаем, что мы наедине, мы все же неизменно мыслим как бы вдвоем и обнаруживаем это в своем мышлении и должны признать наше сокровенное глубочайшее бытие по существу своему драматическим» [Т. 2. С. 380]. Это значит, что естественной формой человеческого мышления становится «разговор с собой, или внутренний разговор», «где каждый ответ вызывает новый вопрос и находится в живом движении, в меняющемся потоке речи и ответной речи или, скорее, мысли и ответной мысли» [Т. 2. С. 380–381]. Понятие «разговора с самим собой» Ф. Шлегель развивает и в более ранних в лекциях 1804-1805 г.г. («Развитие философии в двенадцати книгах»): «Даже самое одинокое, интимное размышление, менее всего пригодное для обычного сообщения, можно назвать разговором между нашим *я* и *я* бесконечным. Оно всегда относится либо к различению, либо к соединению бесконечного *я* с *я* производным в нашем смешанном *я* (Ichheit). И по форме размышление представляет собой разговор с собой, цепь вопросов и ответов» [Т. 2. С. 164].

Такой же момент различения в своем *Я* кого-то другого обнаруживается и в представлении Гумилева о том, что испытывает поэт «в минуту творчества»: «Выражая себя в слове, поэт всегда обращается к кому-то, к какому-то слушателю. Часто этот слушатель он сам, и здесь мы имеем дело с естественным раздвоением личности. Иногда некий мистический собеседник, еще не явившийся друг, или возлюбленная, иногда это Бог, Природа, Народ...»<sup>8</sup>. Другой вариант этой мысли мы находим в статье Гумилева «Анатомия стихотворения», написанной в апреле 1921 года и сконцентрировавшей в себе опыт субъектной организации его лирики: «Всякая речь обращена к кому-нибудь и содержит нечто, относящееся как к говорящему, так и к слушающему, причем последнему говорящий приписывает те или иные свойства, находящиеся в нем самом. Человеческая личность способна на бесконечное дробление. Наши слова являются выраженьем лишь части нас, одного из наших ликов. О своей любви мы можем рассказать любимой женщине, другу, на суде, в пьяной компании, цветам, Богу. Ясно, что каждый раз наш рассказ

будет иным, так как мы меняемся в зависимости от обстановки. С этим тесно связано такое же многообразие слушающего, так как мы обращаемся тоже лишь к некоторой его части. ... Так как в каждом обращении есть некоторое волевое начало, то поэт для того, чтобы его слова были действенными, должен ясно видеть соотношение говорящего и слушающего и чувствовать условия, при которых связь между ними действительно возможна. Это является предметом поэтической психологии»<sup>9</sup>.

Итак, мысли Гумилева о «естественном раздвоении личности» поэта и о «читателе-друге», стремящиеся в итоге стать учением о «поэтической психологии», сближаются с идеями теоретика немецкого романтизма о «совместной» поэзии, осуществляемой «синтетическим писателем», и «внутреннем разговоре». В действиях двух сил – поэта и воображаемого читателя/слушателя – удвоение субъекта творчества достигается различными способами. Исследование этого вопроса здесь только намечается; назовем лишь одну из возможностей его решения. Образ того, кто должен услышать поэта, формирует сюжеты многих стихотворений Гумилева, написанных в форме *обращения*, а также участвует в построении отдельных циклов. Так, стихотворения Гумилева «Жираф», «Носорог» и «Озеро Чад» в книге «Романтические цветы» издания 1908 года составляли трехчастное стихотворение (цикл) «Озеро Чад». В стихотворении «Жираф» начальное и заключительное обращение героя к женщине означает приглашение к ней стать его слушательницей:

Сегодня, я вижу, особенно грустен твой взгляд,  
И руки особенно тонки, колени обняв.  
Послушай: далеко, далеко, на озере Чад  
Изысканный бродит жираф.

.....  
Ты плачешь? Послушай... далеко, на озере Чад  
Изысканный бродит жираф<sup>10</sup>.

Благодаря рамочной композиции рассказ *героя* выстраивает фабулу «изысканного жирафа», а деятельность *автора* состоит в установлении связи между рассказчиком-мужчиной и слушательницей-женщиной. Соотношение двух этих образов как соучастников творчества возвращает нас к представлению о шлегелевском «синтетическом писателе» и, с другой стороны, актуализирует принцип субъектной дополненности, подтверждая мысль о близости поэтической психологии Гумилева

Ф.Х. Исрапова

не только к немецкой романтической эстетике, но и к новейшей теории субъектного синкретизма в поэзии: неканонической лирике свойственна «особого рода субъектная дополнительность, связанная двусторонними отношениями с дополнительностью образной»<sup>11</sup>.

Обращение «Послушай...» в стихотворении «Жираф» позволяет автору добиться эффекта реализованного творческого действия в пространстве всего цикла. Когда рассказчик в первом стихотворении говорит: «Я знаю веселые сказки таинственных стран / Про черную деву, про страсть молодого вождя...», – а в третьем, завершающем цикл стихотворении «Озеро Чад» он рассказывает историю этой «черной девы», то мы воспринимаем это стихотворение как продолжение рассказа, обещанного героине-слушательнице первого стихотворения «Жираф». Субъектная сфера трехчастного цикла, название которого «Озеро Чад» происходит от названия третьего стихотворения, удваивается таким образом, как если бы «черная дева» когда-то рассказала поэту свою историю, а он, в свою очередь, выполняя обещание, рассказал бы ее впоследствии своей знакомой как повествование от лица самой африканки.

Среди стихотворений Гумилева, в которых принцип субъектной дополнительности раскрывается в свете как шлегелевского понятия *Sympoesie*, означающего присутствие «живого и реагирующего» читателя в самом тексте, так и собственно гумилевского понятия «читателя-друга», «становящегося в позу» героя стихотворения, можно указать на стихотворение «Мои читатели» (из книги «Огненный столп», написано в июле 1921 года). Героические личности, описанные в первой строфе как персонажи этого стихотворения, являются для автора читателями его стихов (персонажем, «застрелившим императорского посла», был, по воспоминаниям Г. Лугина, Я.Г. Блюмкин, 6 июля 1918 года убивший германского посла Мирбаха. В июле 1921 года он присутствовал на вечере в «Кафе поэтов» в Москве, где читал свои стихи Гумилев, и состоявшийся между ними тогда разговор автор воспоминаний назвал «встречей двух будущих смертников»)<sup>12</sup>.

Старый бродяга в Аддис-Абебе,  
Покоривший многие племена,  
Прислал ко мне черного копыеносца  
С приветом, составленным из моих стихов.  
Лейтенант, водивший канонерки

Поэтика Гумилева и эстетика Ф. Шлегеля: признаки сходства

Под огнем неприятельских батарей,  
Целую ночь над южным морем  
Читал мне на память мои стихи.  
Человек, среди толпы народа  
Застреливший императорского посла,  
Подошел пожать мне руку,  
Поблагодарить за мои стихи. [С. 341]

Гротескное отождествление читателя с героем в образе «сильных, злых и веселых» людей в третьей строфе продолжается их отождествлением с образом самого Я-«автора» перед той, которая оказывается их общей возлюбленной:

И когда женщина с прекрасным лицом,  
Единственно дорогим во Вселенной,  
Скажет: «Я не люблю вас», –  
Я учу их, как улыбнуться,  
И уйти, и не возвращаться больше. [С. 341]

Тройное тождество «автора» и «читателей»-героев, различимое здесь в полисубъектном значении местоимения «вас» из ответа женщины «я не люблю вас», представляет собой высшую форму субъектной дополнительности у Гумилева. Иное решение этого принципа мы находим в стихотворении «В этот мой благословенный вечер...» (написано в 1917 году, из посмертного сборника «К синей звезде»), так же, как и «Мои читатели», указывающем на связь Гумилевской поэтики с традицией романтического гротеска. В этом стихотворении фабула в свернутом виде дана в первой строфе:

В этот мой благословенный вечер  
Собрались ко мне мои друзья.  
Все, которых я очеловечил,  
Выведа их из небытия. [С. 365]

Следующие строфы представляют собой описание этого необычного собрания «друзей» поэта – образов его произведений «Гондла», «Дитя Аллаха», «Открытие Америки», «Отравленная туника», «Укротитель зверей», «Мик», «Капитаны» и др. [С. 591]: «Гондла разговаривал с Гафизом / О любви Гафиза и своей...». Перелом в сюжете наступает после обращения творца к своим творениям:

Ф.Х. Исрапова

«Тише, крики, смолкните, напевы! –  
Я вскричал. – И будем все грустны,  
Потому что с нами нету девы,  
Для которой все мы рождены».

И пошли мы, пара вслед за парой,  
Словно фантастический эстамп,  
Через переулки и бульвары  
К тупику близ улицы Декамп.

Неужели мы вам не приснились,  
Милая с таким печальным ртом,  
Мы, которые всю ночь толпились  
Перед занавешенным окном. [С. 365–366]

Кульминация в фантастическом сюжете создается вопросом «Неужели мы вам не приснились?», делающим героев стихов перед «девой» такими же реальными, как и их создатель. С другой стороны, сама «дева» совмещает два положения: адресата-читателя/слушателя и героини стихотворения, – отождествляясь в качестве последней как с «друзьями»-образами поэта, так и с ним самим как «образом автора». Читатель оказывается в гротескном мире, где поэт, его герои, его возлюбленная существуют в хронотопе «встречи» автора с его творчеством, знакомого русскому читателю по финалу пушкинской «Осени»: «И тут ко мне идет незримый рой гостей, / Знакомцы давние, плоды мечты моей». Этот хронотоп творческой памяти автора как «собрании друзей» может служить иллюстрацией шлегелевских представлений о гротеске, арабеске, буффонаде как проявлениях духа иронии. В 42 «ликеевском» (критическом) фрагменте Ф. Шлегель говорит: «Существуют древние и новые поэтические создания, всецело проникнутые божественным дыханием иронии. В них живёт подлинно трансцендентальная буффонада. С внутренней стороны – это настроение, оглядывающее всё с высоты и бесконечно возвышающееся над всем обусловленным, в том числе и над собственным искусством, добродетелью или гениальностью; с внешней стороны, по исполнению - это мимическая манера обыкновенного хорошего итальянского буффо». [Т. 1. С. 282 – 283].

Эта характеристика буффонады может быть распространена не только на тиковского «Кота в сапогах»; ей отвечает и названное стихотворение Гумилева. Обосновать его как произведение

гротескной природы мы можем, исходя из следующего тезиса Ф. Шлегеля: «Подобно тому как наивное играет с противоречиями теории и практики, так гротеск играет с удивительными смешениями формы и материи, любит видимость случайного и странного и как бы кокетничает с безусловным произволом» [Т. 1. С. 308]. Представление Ф.Шлегеля о юморе позволяет понять, к какому роду поэзии принадлежит «фантастический эстамп» Гумилева, в котором «выведенные из небытия» герои его прежних стихов возводятся в степень авторского бытия, чтобы вместе со своим создателем отправиться к его «деве»: «Юмор имеет дело с бытием и небытием, и его подлинную сущность составляет рефлексия...» [Т. 1. С. 308].

Особое значение среди высказываний Ф. Шлегеля об иронии и юморе получает характеристика арабесок как теории романа: эта теория «сама должна бы быть романом, который в фантастической форме воспроизводит бы все вечные образы фантазии и возродил бы хаос рыцарских времён. Тогда старые герои оживут в новом виде, священная тень Данте восстанет из преисподней, божественная Лаура явится перед нашим взором, Шекспир и Сервантес будут вести дружескую беседу, а Санчо начнёт снова обмениваться шутками с Дон Кихотом» («Разговор о поэзии», «Письмо о романе») [Т.1. С. 405]. Между шлегелевской идеей романа как «арабесок» и гумилевским стихотворением об авторе и его героях, «всю ночь толпившихся» перед окном его возлюбленной, возникает сверхжанровое отношение теории немецкого романтизма к воплотившему ее произведению эпохи русского модернизма. Если «теория романа сама должна бы быть романом...в фантастической форме», то теория стихотворения тоже должна быть стихотворением «в фантастической форме». Превращая стихотворение в теорию собственной поэзии, Гумилев оказывается автором идеи «лирической арабески».

Объяснение фантастической, гротескной природы творчества Гумилева мы находим в рецензии М.М. Тумповской на сборник стихов Гумилева «Колчан» (вышел в 1916 году). Автор рецензии комментирует стихотворения «Я вежлив с жизнью современною...» и «Стансы»: «...сатира вырастает в печаль... печаль о том, чего не было. ...не довольствуясь самым ярким и героическим, что поэт способен найти в реальной и земной жизни, он расширяет ее пределы и вводит свое творчество в мир фантастики. Этот переход совершается сам собою, едва заметно; и самая фантастика в поэзии Гумилева – только явственно продолженное реальное»<sup>13</sup>. Важнейшим смыслом этой рецензии

Ф.Х. Ибрапова

мы считаем предположение М.М. Тумповской об эскизности гумилевского стиля, что также позволяет ввести его изучение в сферу действия шлегелевской эстетики.

Говоря о критериях «произведения бесспорного совершенства», автор рецензии настаивает на непознаваемости такого произведения: его «познать до конца нельзя. Оно ревниво оберегает разгадку того творческого усилия, которое породило его на свет. Следы его возникновения для нас теряются. В таком произведении уже не чувствуется движение творчества. Создание отделилось от создаваемого, и этим положен на него знак, отмечающий все творения завершеного мастерства. Тем из них, которые в мир вступают освобожденными от истории своего рождения, присуждено высокое наименование «*oeuvre*» [здесь – творение (*фр.*)]. Это то именно, чего так не хватает поэзии Гумилева, – пишет М.М. Тумповская. – Его стихи только очень редко бывают освобождены от “творческого движения”. По большей части оно еще не успевает в них застыть, успокоиться в законченной и явственной форме. Отсюда какое-то тревожное ощущение, какое дают иногда и лучшие из стихов «Колчана». Произведение творчества еще здесь слишком слито с самим творчеством»<sup>14</sup>. В этих впечатлениях рецензентки нельзя не узнать важнейшего тезиса шлегелевской «трансцендентальной поэзии» – тезиса о совмещении готового произведения с его производством, «продуцирующего начала вместе с продуктом» [Т.1. С. 302]

Феномен «неготовности», отличающий Гумилевскую поэтику, считает М.М. Тумповская, может быть соотнесен с особенностями эскизной живописи. Тогда на творчество Гумилева надо смотреть как на «большую живопись», которую поэт стремится «осуществить эскизным приемом». Речь идет о том впечатлении, когда «нам нравится, что творческий процесс лишь на минуту застыл в эскизе, и по следам его нам хочется пробраться к его источнику»<sup>15</sup>. В представлении М.М. Тумповской об эскизной живописи мы также различаем принципы «поэзии поэзии» Ф. Шлегеля. В самом деле, когда рецензентка говорит: только эскизная живопись «остается для нас искусством, давая и неполные отражения самой себя, только она отражает свое бытие, что нравится нам в эскизах»<sup>16</sup>, это напоминает нам о «прекрасном самоотражении» трансцендентальной поэзии: «в каждом из своих изображений она должна изображать самое себя и быть повсюду поэзией и одновременно поэзией поэзии» [Т. 1. С. 302].

Как фантастический элемент лирики Гумилева восходит к особенностям романтического гротеска, так и ее «эскизность» находится в связи с важнейшей дефиницией романтической эстетики. Речь идет о «незавершенности» как способе существования поэзии: «Другие виды поэзии завершены и могут быть полностью проанализированы. Романтическая же поэзия находится еще в становлении, более того, самая ее сущность заключается в том, что она вечно будет становиться и никогда не может быть завершена» [Т. 1. С. 295]. Шлегелевский пафос предпочтения «завершенной букве» поэзии ее «становящегося духа» [Т. 1. С. 285] оживает в представлении рецензентки о явственно ощущаемом у Гумилева перевесе «замысла» стихотворений над «осуществленным», отчего стихи «не выдерживают собственной тяжести». В том же контексте теории творчества М.М. Тумповская объясняет «несовершенство структуры» поэзии Гумилева: «Созерцание не наложило своего знака на эту книгу стихов. А между тем, оно уже наверное входит в то неуловимое и загадочное, что “отделяет создание от создаваемого”. ... Стихи “Колчана” – еще не создание творчества; они – запечатление творческого процесса»<sup>17</sup>.

Примером превращения «творческого движения» в «созерцание» готового продукта у Гумилева может служить упомянутый трехчастный цикл «Озеро Чад». Достаточно лишь разобраться в хронологии событий. Утверждение героя-поэта из первого стихотворения «Я знаю веселые сказки таинственных стран / Про черную деву, про страсть молодого вождя...» и его обещание «И как я тебе расскажу про тропический сад» реализуются в рассказе африканки из третьего стихотворения «Озеро Чад»: «Я была женой могучего вождя, / Дочь владетельного Чада...». «Творческий процесс», начатый в первом тексте, становясь «созданием творчества» в третьем, и образует здесь то самоотражение поэтического слова, которое «нравится нам в эскизах» и делает поэзию «поэзией поэзии».

Этим наблюдением мы завершаем обзор тех явлений, что свидетельствуют, на наш взгляд, о «резонантном» пространстве литературы, в котором принципы Гумилевской поэтики сближаются с основами романтической эстетики Ф. Шлегеля.

#### Примечания

---

<sup>1</sup> Левинсон А.Я. Гумилев. Романтические цветы // Н.С. Гумилев: pro et contra. СПб., 1995. С. 351.

Ф.Х. Ибрапова

- <sup>2</sup> *Гумилев Н.С.* Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 56.
- <sup>3</sup> *Топоров В.Н.* О «резонантном» пространстве литературы (несколько замечаний) // *Literary tradition and practice in Russian culture. Studies in Slavic literature and Poetics. Vol. XX.* Amsterdam – Atlanta, 1993. С. 19.
- <sup>4</sup> *Гумилев Н.С.* Указ. соч. С. 37.
- <sup>5</sup> Там же. С. 61–62.
- <sup>6</sup> Там же. С. 48.
- <sup>7</sup> *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т. 1. М., 1983. С. 287. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома и страницы.
- <sup>8</sup> *Гумилев Н.С.* Указ. соч. С. 61.
- <sup>9</sup> Там же. С. 65–66.
- <sup>10</sup> *Гумилев Н.С.* Стихотворения и поэмы. Л., 1988. С. 103–104. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.
- <sup>11</sup> *Бройтман С.Н.* Лирика в историческом освещении // *Теория литературы Том III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении).* М., 2003. С. 460–461.
- <sup>12</sup> *Лукницкая В.* Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л., 1990. С. 252–253.
- <sup>13</sup> *Гумтовская М.М.* Н. Гумилев. Колчан // *Н.С. Гумилев: pro et contra.* СПб., 1995. С. 440.
- <sup>14</sup> Там же. С. 436.
- <sup>15</sup> Там же. С. 437.
- <sup>16</sup> Там же.
- <sup>17</sup> Там же. С. 436, 437–438.

А.С. Шолохова

«А ЧТО СКАЖУТ ИНОСТРАНЦЫ?»  
ОБЗОР РАННИХ ПЕРЕВОДОВ  
ПРОИЗВЕДЕНИЙ Н.В. ГОГОЛЯ

В статье дается краткий обзор ранних переводов произведений Н.В. Гоголя, рассказывается о проблеме восприятия творчества Гоголя за рубежом. Рассмотрение разнообразных по времени переводов дает возможность для их сопоставительного анализа, в котором разбираются всяческие подходы переводчиков к тексту оригинала и анализируются те изменения, которые неизбежно вносит каждый из них. Задача ранних переводов сводилась к минимуму: в первую очередь необходимо было воспроизвести сюжет произведения. Лишь в начале XX века начинает формироваться новая переводческая традиция, переводы прошлого столетия перерабатываются, современные переводчики стараются учесть те неточности, которые были допущены их предшественниками, стремятся создать максимально близкий оригиналу текст.

*Ключевые слова:* Перевод, проблема интерпретации текста, стилистика, восприятие творчества Н.В. Гоголя за рубежом.

Первые попытки переводов произведений Гоголя появляются еще при жизни писателя, в конце 30-х гг. XIX века. Первой европейской страной, увидевшей его работы на своем родном языке, становится Чехия, а первым переводом – повесть «Тарас Бульба». Перевод принадлежал известному чешскому литератору К.В. Запу и был опубликован в журнале «Kw ty» за 1839 г.

Почти одновременно, в ноябре 1839 г., в немецкой газете «Morgenblatt» печатается повесть «Записки сумасшедшего». Перевод выполнен Н. А. Мельгуновым совместно с Генрихом Кёнигом – автором книги «Русские литературные очерки» (1837 г.), представлявшей собой первый полный обзор русской литературы того времени на немецком языке. Эта работа приобрела широкую известность в Европе, впоследствии была переведена на многие языки и, что немаловажно, пробудила интерес к русской литературе и к творчеству Гоголя в частности.

Начиная с 40-х гг. XIX века, почти ежегодно в европейской печати публикуется одна из повестей Гоголя. Были переведены «Старосветские помещики» (1840 г.), «Тарас Бульба» (1844 г.), «Вий» (1845 г.), «Повесть о том, как поссорился...» (1846 г.) и др. Первоначально в переводах выходили в основном повести из «Вечеров...» и «Миргорода». Зарубежным читателям казалось, что именно в них наиболее ярко выражен национальный «русский» колорит, и, несмотря на то, что Гоголь изображал в повестях романтический и сказочный мир Малороссии, иностранцы воспринимали произведения как источник информации о неведомой и далекой стране – России.

Такое своеобразное представление о русской действительности неслучайно. В первой половине XIX века Россия продолжала оставаться страной чужой и экзотической, «полуазиатской и полуварварской»<sup>1</sup>, а мнение о русской культуре было связано с определенными предрассудками и стереотипами. Что же касается русской литературы, то долгое время считалось, что её формирование и развитие происходит лишь благодаря усвоению традиции более успешных литератур соседних стран, таких как Франция, Германия, Англия.

На этом фоне работы Н.В. Гоголя на протяжении многих лет оставались непостижимыми для западного читателя, они казались странными, загадочными и таинственными, поражали своей неординарностью и были сложны для прочтения, восприятия и анализа. Да и качество первых переводов оставляло желать лучшего. Критики справедливо отмечали, что в них не только утрачивается индивидуальная прелесть писателя, но почти на каждой странице попадаются самые непростительные искажения, неточности, а местами, и абсолютные нелепости. Некоторые работы скорее можно было назвать переделкой, а не переводом: переводчики часто изменяли на свой манер фамилии и имена главных героев, переносили место действия в свою страну, нередко перерабатывали даже основные события произведения. Иные переводчики ограничивались буквальной передачей подлинника, не стараясь сохранить художественные особенности оригинала, а также сделать сам перевод интересным для чтения.

Причины этого можно наблюдать в сложившейся к началу XIX века определенной переводческой традиции, когда перевод был склонен к национальной адаптации оригинала, переложениям и переделкам чужих произведений на местный лад. Переводчики не стремились передать эстетические и стилистические черты

«А что скажут иностранцы?»: обзор ранних переводов...

подлинника, воссоздать авторскую манеру изложения. Задача перевода сводилась к минимуму: в первую очередь необходимо было воспроизвести сюжет произведения.

По-настоящему, имя Н.В. Гоголя как одного из самых значительных русских писателей становится известно в Европе после 1845 г., когда в Париже был издан сборник «Русские повести Гоголя» («Nicolas Gogol. Nouvelles russes»), в который вошли «Вий», «Тарас Бульба», «Записки сумасшедшего», «Коляска» и «Старосветские помещики». Идея этого издания и выбор текстов принадлежали И.С. Тургеневу, а переводы были выполнены Тургеневым и С.А. Геденовым. Однако на титульном листе в качестве переводчика напечатано имя Луи Виардо, который корректировал французский перевод, исправляя некоторые фразы и выражения.

В предисловии к изданию говорится, что составители для того, «чтобы сделать известным Гоголя во Франции... из сборника его повестей, помимо наиболее знаменитых и разнообразных, выбрали те, которые имеют более общий характер и могут быть лучше переданы на другом языке и поняты в другой стране»<sup>2</sup>. Выбор именно этих повестей, действительно, оказался очень удачным – все повести довольно разнородны, но каждая из них имеет свои исключительные черты и может по-своему привлечь внимание западного читателя. Сам Гоголь еще в 1837 г. в письме к Жуковскому назвал две свои повести «Тарас Бульба» и «Старосветские помещики» самыми «счастливыми», «которые нравились совершенно всем вкусам и всем различным темпераментам»<sup>3</sup>.

Одним из первых критиков, откликнувшихся на появление перевода Гоголя во Франции, был В.Г. Белинский, который поместил в «Отечественных записках» статью «Перевод сочинений Гоголя на французский язык». Белинский, прежде всего, отмечает превосходное качество перевода и пишет, что он «удивительно близок и, в тоже время, свободен, легок, изящен; колорит по возможности сохранен, и оригинальная манера Гоголя, столь знакомая всякому русскому, по крайней мере, не изглажена». Сами же повести, добавляет критик, «с честью выдержали перевод на язык народа, столь чуждого нашим коренным национальным обычаям и понятиям, и сохранили свой отпечаток таланта и оригинальности»<sup>4</sup>.

Перевод обратил на себя большое внимание в самой Франции, где имел необычайный успех. Вслед за выходом перевода в свет во французской печати («Illustration», «Journal des Débats», «Revue des Deux Mondes») появился ряд критических статей с положительными отзывами о произведениях Гоголя. Наиболее

заметной из всех была статья известного французского поэта и критика Сент-Бёва, напечатанная в «Revue des Deux Mondes». Сент-Бёв отмечал, что именно благодаря переводу Виардо французы смогли ближе познакомиться с Россией и русской литературой. Что же касается повестей Гоголя, то среди них критик особенно выделял «Тараса Бульбу» и «Старосветских помещиков», поскольку именно благодаря им Франция увидела в Гоголе «человека с истинным талантом, тонкого и неумолимого наблюдателя человеческой природы»<sup>5</sup>.

«Русские повести Гоголя» не раз переиздавались во Франции, в добавок, с них были сделаны переводы на другие европейские языки. Например, в Германии в 1846 г. Генрих Боде, совершенно незнакомый с русским языком, переводит повести Гоголя с французского на немецкий. Его работа под названием «Русские повести» («Russische Novellen») была опубликована в Лейпциге. Книга состояла из двух частей. Первая часть включала в себя повесть «Тарас Бульба» («Taras Bulba»), а во второй части были помещены «Вий» («Der König der Erdgeister»), «Записки сумасшедшего» («Das Tagebuch eines Narren»), «Старосветские помещики» («Ein Bild der guten alten Zeit») и «Коляска» («Die Kalesche»). Безусловно, данный перевод очень сильно расходился с текстом оригинала, который, в свою очередь, с некоторыми неточностями был передан и на французском<sup>6</sup>.

С начала 50-х гг. XIX века на иностранных языках начинают выходить не только повести Гоголя, но и его драматические произведения. Важно отметить, что современники писателя относились к данным переводам довольно скептически. Многие были абсолютно убеждены в «непереводимости» «Ревизора» или «Женитьбы», поскольку считали невозможным передать при переводе диалог гоголевских персонажей. Ведь каждому из действующих лиц присуща своя, особая манера речи, со свойственной только ему экспрессией.

Вместе с тем, первый перевод «Ревизора» в Германии стал одним из лучших переводов не только XIX, но и XX столетия. Он вышел в Берлине в 1854 г. и принадлежал перу известного литератора и переводчика Августа Видерта (1829–1886). Видерт родился в Москве, но часто ездил за границу, подолгу жил в Германии, где внимательно изучал различные стороны немецкой культурной жизни, успел завести множество литературных и театральных знакомств. Прекрасное владение двумя языками, русским и немецким, побудило Видерта попробовать себя в качестве литературного переводчика с русского языка.

«А что скажут иностранцы?»: обзор ранних переводов...

Переведенный им «Ревизор» вызвал в немецкой литературе восторженные отзывы. Стараясь, по возможности, сохранить гоголевскую манеру повествования, Видерт стремился сделать перевод увлекательным для немецких читателей. М.П. Алексеев, посвятивший этой работе статью «Первый немецкий перевод “Ревизора”», писал: «Перевод Видерта, действительно, был очень удачен. Переводчик пытался не дословно копировать гоголевский текст, а максимально приблизить его к немецким читателям, передавая все специфические фразеологизмы гоголевского текста соответствующими разговорными немецкими, подыскивая удачные аналогии отдельным русским словам за пределами русско-немецких словарей, в живой практике немецкой речи; своим весьма колоритным языком говорит в переводе Видерта и городничий, и Осип, и Хлестаков»<sup>7</sup>. Вместе с тем, перевод Видерта практически не переиздавался и был незаслуженно забыт.

Последующие переводы «Ревизора», вышедшие в Германии в 1877 г. (переводчик В. Ланге) и в 1894 г. (переводчик Ф. Фидлер) были менее удачны. В работе Ланге, который, по мнению одного из критиков, «дал классические образцы того, как переводить не следует»<sup>8</sup>, слишком много пропусков, неточностей, ненужных добавлений. В статье А. Биорнсона «О немецких переводах «Ревизора» Н. В. Гоголя» дан подробный разбор этой работы. Автор обращает внимание на ряд смешных курьёзов, которые допустил переводчик. Например: «Специальность Держиморды подставлять и правому и виноватому фонари под глазами превратилась в переводе Ланге в дикое и совсем никому непонятное занятие – “подносить всем к носу фонарь”»<sup>9</sup>. Или же: «На вопрос городничего, где Держиморда, частный пристав рапортует, что Держиморда уехал на пожарной трубе». «Просто удивительно, – прибавляет Биорнсон, – как мог не понять этого места г. Ланге, по которому Держиморда “ist nach einem Kamin gegangen”. Сообразив, вероятно, что читателю станет совершенно не понятно, зачем это Держиморде понадобилась дымовая труба, переводчик добавляет, как говорят актеры, отсебятины и прибавляет: “der Feuer gefangen hat” (начался пожар)»<sup>10</sup>. Несмотря на многие ошибки, перевод Ланге (в отличие от работы Видерта) переиздавался не раз. Отдельным изданием он многократно выходит в XX в. Кроме того, именно на основе этого перевода «Ревизора» ставились первые театральные спектакли. Как правило, они не имели успеха, но и интерпретация гоголевского произведения зарубежными режиссерами была далека от оригинала.

Несколько иной была судьба ранних переводов Гоголя в Англии. Первое английское знакомство с Гоголем относят к 1847 г., когда в журнале «Blackwood's magazine» появился перевод «Портрета», сделанный Т. Б. Шоу. Затем, в 1850 г. на английском языке вышел перевод «Вечеров на хуторе...». Однако обе эти работы совершенно остались без внимания, как критиков, так и публики.

Гораздо больший интерес вызвал перевод-подделка «Мертвых душ», вышедший в 1854 г. под заглавием «Русская жизнь. Сочинения русского дворянина» («Home life in Russia. By a Russian Noble», London, 1854). Автор данного перевода выдал его за собственное сочинение, не указав имени Гоголя. В предисловии к изданию сказано: «Сочинение это написано русским дворянином, который прислал рукопись для напечатания, переведя ее на английский язык, и предоставляя просвещенному вкусу издателя исправлять все те ошибки и промахи, которых можно ожидать от человека, писавшего не на родном языке... Автор уверяет, что рассказанная им история истинна и что большая часть приводимых им фактов очень хорошо известна в России...»<sup>11, 12</sup> Подделка была открыта английским журналом «Athenaeum», который указывает и настоящее имя автора, и время выхода поэмы в свет, и даже перечисляет некоторые критические статьи, посвященные «Мертвым душам».

Подобный факт свидетельствует о том, что в Англии в этот период еще плохо были знакомы с русской литературой и с произведениями Гоголя в частности. По словам «Отечественных записок», «ни один из английских критических журналов не знал «Мертвых душ», хотя они давно уже переведены на французский и немецкий языки; рецензент Атенеума один только заметил литературный подлог и изобличил его»<sup>13</sup>. На протяжении еще достаточно долгого времени англичане не могли по достоинству оценить поэму Гоголя, о которой, порой, высказывали совершенно нелепые мнения.

К началу XX века Гоголь переведен почти полностью на многие языки. Его произведения начинают обретать популярность не только в литературной среде, но и в среде массового читателя. Во многом этому способствовали первые публикации и монографии, которые рассказывали о жизни Гоголя и давали краткий обзор его творчества.

В начале XX в. увеличивается не только количество переводов, но и изменяется их качество. Формируется новая переводческая традиция, к переводам перестают относиться

«А что скажут иностранцы?»: обзор ранних переводов...

как к простому переложению текста на другой язык. Работы прошлого столетия анализируются, переводчики стараются учесть те неточности, те ошибки, которые были допущены их предшественниками, стремятся создать максимально близкий оригиналу текст. Проблема стиля ставится теперь на одно из первых мест. Переводчики стараются находить оптимально адекватный способ перевода без утраты смысла, стиля, экспрессии и легкости прочтения. Вместе с тем издатели прекращают печатать все подряд и подходят к выбору переводческих работ с особой тщательностью. Переводы, выходящие в это время, отличает наличие комментариев и литературоведческих справок.

Опыт предыдущих лет показал, что при переводе на иностранный язык важен не только сюжет, но и художественная окраска произведения. Полученный текст входит в литературный и культурный канон другой страны и поэтому должен, по возможности, производить на своих читателей то же впечатление, что производил созданный автором оригинал.

#### Примечания

---

- <sup>1</sup> Кёниг Г. Очерки русской литературы. СПб., 1862. С. 15
- <sup>2</sup> Цит. по: Алексеев М.П. Мировое значение Гоголя // Гоголь в школе. Сборник статей. М., 1954. С. 131
- <sup>3</sup> Гоголь Н.В. Полное собр. соч.: В XIV т. М., 1952. Т. XI. С. 98
- <sup>4</sup> Белинский В.Г. Перевод сочинений Гоголя на французский язык // Отечественные записки. 1845. Т. 42. С. 115.
- <sup>5</sup> Цит. по: Белинский В.Г. Отзывы французских журналов о Гоголе // Отечественные записки. 1846. Т. XLIV. С. 50.
- <sup>6</sup> Следует заметить, что в середине XIX в. – в период особого интереса к русской литературе, переводы произведений русских писателей появляются в различных странах при посредничестве третьих языков. Так, например, первые переводы Гоголя в Англии были сделаны с французского и немецкого.
- <sup>7</sup> Алексеев М.П. Мировое значение Гоголя // Гоголь в школе. Сборник статей. М., 1954. С. 150.
- <sup>8</sup> Лембек Е.Е. Гоголь у немцев // Литературный вестник. 1902. Т. 3. Кн. 4. С. 378
- <sup>9</sup> А. Б. О немецких переводах «Ревизора» Н.В. Гоголя // Новый журнал литературы, искусства и науки. 1904. №1. С. 107.
- <sup>10</sup> Там же. С. 107.
- <sup>11</sup> Цит. по: Английская переделка «Мертвых душ» Гоголя // Современник. 1855. №1. Т. 29. Отд. Смесь. С. 95.
- <sup>12</sup> Среди славянских переводов произведений Гоголя так же не обошлось без литературных краж. Так, например, в 1865 г. в польском журнале

А.С. Шолохова

«Колосья» появился перевод «Старосветских помещиков», который в действительности был выдан за собственное произведение переводчика.

<sup>13</sup> Отечественные записки. Новости наук, искусств, промышленности и литературы. 1855. Т. 98. Отд. 7. С. 30.

О.А. Гуревич

## РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА ГУАРЕСКИ В ИТАЛИИ И ЕЕ ПАРАДОКСЫ

В статье на примере рецепции одного из самых печатавшихся и переведившихся итальянских авторов (переведен более, чем на 100 яз., на русском выйдет летом 2008) Джованнино Гуарески рассматривается один из интереснейших феноменов итальянской культуры – влияние политики, а в особенности, коммунистической идеологии на культурную жизнь, оценку критики, литературную репутацию. Рассматривается восприятие итальянскими и зарубежными критиками литературного творчества известного своей жесткой антикоммунистической позицией Джованнино Гуарески и показываются внелитературные причины исключения его из круга итальянских писателей со стороны итальянских авторов антологий, учебников и энциклопедий. Последняя часть статьи посвящена процессу переоценки творчества Гуарески, происходящей в XXI в.

*Ключевые слова:* итальянская литература, юмор, репутация, двадцатый век.

В июне 1954 г. в главном миланском литературном кафе собрались около двадцати лучших итальянских писателей и поэтов: среди них Эудженио Монтале, Леонида Репачи, Энрико Люпиначчи. Они пришли туда, чтобы выпить за обвинительный приговор, согласно которому журналист и писатель Джованнино Гуарески должен был отправиться в одиночную тюремную камеру. Невозможно не задать вопрос, почему цвет итальянских литераторов отказал в сочувствии собрату, автору юмористической прозы и главному редактору юмористической газеты «Кандидо».

Джованнино Оливьеро Гуарески прожил 60 лет (1.5.1908 – 22.7.1968). Его литературная карьера продлилась более сорока лет (с конца 20-х по 1968 г.). На протяжении всего этого времени он совмещал работу в газетах и журналах с художественным творчеством.

В газете он начинал корректором, но уже с 1927 г. стал редактором; писал хронику, юмористические заметки и очерки повсед-

О.А. Гуревич

невной жизни, социальные и политические фельетоны. Политическая составляющая, в журналистике Гуарески появилась после войны, как писал сам автор. После 1954 г. деятельность Гуарески как активного политического журналиста стала невозможна из-за запрета на публикацию его политических статей, однако очерки нравов и фельетоны он публиковал вплоть до смерти.

Гуарески не только писал для газет, но и рисовал «виньетки» и карикатуры. С 1927 он напечатал в газетах и журналах более 2000 рисунков.

Литературное творчество Гуарески также началось на страницах периодических изданий, где выходили сначала его отдельные рассказы, а, затем, в продолжающихся рубриках, романы и повести. Впервые в виде книги он выпустил повесть «*La scoperta di Milan*» в 1941 г. Еще две повести он выпустил в 1942 и в 1943. Вернувшись из немецкого лагеря для военнопленных (1943–1945), он опубликовал сначала написанную там *Рождественскую сказку* (1945), а впоследствии «Подпольный дневник» (1949). В послевоенное время Гуарески написал свои самые важные произведения – цикл рассказов о Малом Мире главными героями которого были священник дон Камилло и мэр-коммунист Пеппоне (1948, 1953, 1963), и два сборника рассказов о семейной жизни (1948, 1954).

Тексты Гуарески всегда пользовались огромным успехом, в каких бы периодических изданиях он ни работал. Уже с 1936 г. Гуарески начал вести интенсивную корреспонденцию с читателями: его рубрика, посвященная разбору проб пера читателей и их писем, приобрела большую популярность. Послевоенная юмористическая газета ««Кандидо»», имела не только огромные тиражи, но и была совершенно уникальным для того времени интерактивным проектом: тысячи читателей «Кандидо» составляли своего рода виртуальное информационное агентство «Кандидо» информ и состояли в переписке с главным редактором. Впоследствии ни одно юмористическое издание не смогло сравниться с «Кандидо» ни по количеству читателей, ни по влиянию, оказанному на взгляды широкой публики.

Огромным успехом пользовались рисунки и карикатуры Гуарески. Иллюстрации к передовицам 1948 г., ставшие самыми популярными в то время итальянскими плакатами, сыграли большую роль в политической жизни Италии.

Повести и романы Гуарески успешно продавались. Тиражи его книг и темпы их продаж были для того времени неслыханные, полмиллиона, миллион экземпляров за месяц. Книги перево-

дились практически на все языки мира, и имели неизменный успех, причем, как во Франции, Англии и США, так и в Корее и Индии.

На протяжении последних 60 лет Гуарески оставался одним из самых читаемых и любимых авторов в Италии (более 60 переизданий сборника «Дон Камилло»), и не только в Италии: для многих стран Гуарески стал первым переведенным итальянским автором двадцатого века.

Главное произведение Гуарески было несколько раз экранизировано, первые пять фильмов были сняты с участием знаменитых актеров: Фернанделя в роли дона Камилло и Джино Черви в роли Пеппоне и имели огромный всенародный успех. Даже через сорок лет, в самое жаркое время года (август 1999 г.) телетрансляция этих фильмов собрала рекордное количество зрителей. Первый тираж всех пяти фильмов на DVD был заказан еще до официального поступления в торговую сеть, несмотря на почти запредельные цены.

На фоне этой любви и признания читателей парадоксальным выглядит отношение к Гуарески литературно-критической среды, как на протяжении его жизни, так и после смерти.

В 1920-е гг. Гуарески, живя в Парме, посещал литературные кафе и вел активную культурную жизнь, а главное, был высоко ценим главными пармскими литераторами того времени Чезаре Дзаваттини, Аттилио Бертоллуччи, Пьетро Бьянки и др. В 30-е гг. в Милане Гуарески стал частью большого творческого коллектива – редакции газеты «Бертольдо». Все ее авторы, среди которых лучшие юмористические писатели и художники: Джованни Моска, Карло Мандзони, Массимо Симили, Саул Стейнберг, Витторио Мец, Вальтер Молино вспоминали впоследствии о Гуарески с любовью и уважением, вне зависимости от того, насколько далеко разошлись впоследствии их творческие пути. Об этом свидетельствует, в частности, книга Карло Мандзони «Зеленые годы Бертольдо»<sup>1</sup>, в которой Гуарески – один из главных персонажей. Неаполитанский писатель Джузеппе Маротта ценил Гуарески: в 1943 г. он писал: «Мне нравится Гуарески, потому что, кроме того, что он умнее любых своих двух коллег вместе взятых, он идет по своему собственному пути»<sup>2</sup>, поощрял его писать про Малый Мир и даже утверждал публично что если бы Гуарески отправился в Нью-Йорк и стал писать про Америку, Стейнбеку нечего было бы делать<sup>3</sup>. Свою веру в писательский талант Гуарески он сохранил до самой его смерти. И старший друг, а во многом учитель Гуарески, Чезаре Дзават-

О.А. Гуревич

тини, ставший впоследствии отцом итальянского неореализма, сохранял с Гуарески дружеские отношения и поддерживал его творчество. Этот дружеский круг, который сложился в Милане во второй половине 30-х годов и частично распался во время войны, остался единственной литературной средой, в которую вписался Гуарески.

В послевоенные годы вокруг Гуарески в газете «Кандидо» собрались некоторые из его соавторов по «Бертольдо»: Джованни Моска, Карло Мандзони, Оресте дель Буоно. Но отношения с литературскими кругами в целом ухудшались, причем обратно пропорционально его литературному успеху. Ни в 1948 г., когда вышел первый сборник о доне Камилло, ни в 1953, когда был издан второй, и Гуарески сразу перевели на 17 языков, не появилось ни одной серьезной рецензии ни в одном итальянском издании. Литературная критика в Италии либо игнорировала Гуарески, либо пренебрежительно высказывалась о тиражах его книг или о личности автора, в частности о его переезде в деревню, который рассматривался как вызов культурному сообществу, с которым Гуарески не хочет иметь ничего общего<sup>4</sup>. Только после второй экранизации в 1953 г. появились отклики, но не на книги, а на фильмы. Показательна маленькая, на полколоники, критическая заметка известного писателя Коррадо Альваро, который написал с совершенно советской формулировкой: «Я книжку не читал и не знаю, насколько ей соответствует экранизация, но хотел бы осудить...»<sup>5</sup>.

В 1954 разразился скандал: Гуарески опубликовал на страницах «Кандидо» письма Де Гаспери, политически его компрометирующие (в письмах времен немецкой оккупации содержались призывы к союзникам бомбить жилые окраины Рима). Де Гаспери – «отец нации», крупнейший политический деятель послевоенной Италии, неизменный лидер ХДП, в 1948 не без помощи Гуарески избранный премьер-министром (как писала впоследствии американская «Лайф»<sup>6</sup>: «юморист одержал победу в итальянской политике»). Де Гаспери объявил письма фальшивкой, Гуарески судили, и он на год с лишним оказался в одиночной камере пармской тюрьмы. Именно на этот период пришлось публичное выражение тех чувств, которые питали к нему собратья по перу. Именно тогда и был произнесен тост, за «Гуарески – в тюрьме» и за «гения кретинизма». Единственной крупной фигурой, выступившей в его защиту, был журналист и историк Индро Монтанелли<sup>7</sup>, завязалась довольно острая полемика. Эта полемика во многом определила тон и направление практически всех последующих текстов, посвященных Гуарески.

Писатели и журналисты разделились на тех, кто поддерживал Гуарески-человека, и тех, кто его осуждал и высмеивал. И, хотя и те, и другие, оперировали словами «писатель», никто, как ругая его книги, так и отмечая их небывалый успех, не отнесся к Гуарески как к автору, нуждающемуся в критике, в анализе. Даже в тех редких случаях, когда масштаб его личности не ставился под сомнение, его писательские достоинства не признавались. Как написал еще за год суда Энцо Бьяджи «Невозможно подвергнуть сомнению феномен Гуарески, это часть нашего времени. Успех рассказов о доне Камилло и Пеппоне известен всем; невероятный международный успех. Как журналист, я должен его признать и сказать: этому писателю крупно повезло. Разделяем ли мы его политическую позицию или нет, согласны ли с его идеями – а мы всей душой и безусловно являемся их противниками – нельзя не признать: Гуарески – большая фигура»<sup>8</sup>. Именно так, фигура, а не писатель.

Современные критики, пытаясь истолковать такое отношение к Гуарески, высказывают порой мнение, что основной причиной нелюбви к Гуарески были тиражи его книг. Джулия Боргезе, описывая эпизод с тостом в Багутте предполагает, что воскликнувшим в сердцах: «Гуарески – гений кретинизма», (многие впоследствии повторили за ним эту фразу) Энрико Люпиначчи двигала зависть к огромным и мгновенно распродававшимся тиражам его книг: «которые можно объяснить только тупостью и дурным вкусом народа» – цитирует Боргезе одного из багуттианцев<sup>9</sup>. Действительно, популярность Гуарески, не закончившего даже двух курсов в университете и писавшего только юмористическую прозу, могла раздражать литераторов, и даже не только итальянских. Об этом свидетельствует рассказанный Марко Ферраццоли<sup>10</sup> эпизод, когда на парижской книжной выставке Гуарески оказался за соседним столиком с Сартром и подписывал тысячи автографов, в то время, как к Сартру не подошел ни один человек. После двух часов ожидания Сартр не выдержал и ушел в страшной злости.

Однако представляется, что дело здесь не в банальной зависти. Многие итальянские авторы и критики действительно ненавидели тексты Гуарески, объясняя эту ненависть отсутствием литературных достоинств, но в этой ненависти крылось нечто другое. Вся суть полемики с Гуарески, начиная с 1945 г. – идеологическая. Политическая ситуация в Италии в послевоенный период напряженная, общество расколото. На исторических выборах в парламент 1948 г. коммунисты имели столько же шансов на

О.А. Гуревич

победу, сколько христианские демократы. Коммунистическая партия в Италии была не только сильной и активной, она, кроме того, была тесно связана с коммунистической партией СССР. До 1953 г., когда, после смерти Сталина, центристы христианские демократы одержали окончательную победу, в стране существовала реальная угроза (а для кого-то надежда) превращения Италии в советскую социалистическую республику. Однако, проиграв политическую битву сороковых-пятидесятых годов, левые идеи, левые партии и левые настроения почти безраздельно заняли культурное пространство. Христианско-демократическая партия, несколько десятилетий стоявшая у власти в Италии, не могла, а, может быть, и не считала нужным ничего противопоставить тотальному обращению мыслящего населения к коммунистическим идеям. Развернувшаяся после войны дефашизация, политическая чистка, реабилитация репрессированных фашистским режимом партий и, главное, полное присвоение себе левыми заслуг партизанского движения, вместе с косностью и медлительностью традиционных церковных структур и сросшихся с ними новых государственных, привели к тому, что практически все представители итальянской культурной элиты имели партийные билеты коммунистической партии.

Гуарески к 1954 г. оказался ни с теми, ни с другими. Еще с 30-х он был известен своим антикоммунизмом и антисоветизмом, с середины 30-х он писал о доносах и арестах в СССР, рисовал картинки про раскулачивание и голод, в 1947 он создал знаменитый плакат с подписью «в глубине кабинки для голосования Бог тебя видит, а Сталин – нет». Однако к середине пятидесятых годов он ясно видел и в христианско-демократической партии то же лицемерие и те же пороки, которые обличал у коммунистов: стремление поставить партийное выше личного, заменить разум сердце идеологией, установить безраздельный партократический режим. Когда Гуарески напечатал письма, компрометирующие Де Гаспери, то все официальные структуры оказались против него: суд принял решение письма сжечь без предварительной экспертизы, поверить государственному деятелю на слово, а Гуарески посадить в тюрьму за оскорбление чести и достоинства недавнего премьера.

Сила журналистики Гуарески была так велика, что, пока он был на свободе, его критики боялись писать, но теперь, когда его политическая карьера закончилась, полемических выпадов сразу стало гораздо больше и не только литературные мэтры заговорили о «гении кретинизма».

После выхода Гуарески из тюрьмы в 1955 вражда к нему не ослабла. В 1961 «Кандидо» был закрыт. С Гуарески продолжили сотрудничать только два издания «Оджи» и «Боргезе». В 1963 г. его пригласили в Рим, участвовать в кинопроекте Гастоне Ферранти «Ярость». Фильм должен был состоять из двух частей, кадры хроники предыдущего года за кадром комментирует сначала Пьер Паоло Пазолини (взгляд слева), затем Гуарески (взгляд справа). Работать должны были в строгой изоляции, однако Пазолини отсмотрел часть Гуарески до выхода фильма и отозвал свою подпись, поместив во всех главных римских изданиях гневные статьи, в которых называет Гуарески фашистом и доктором Эйхманом<sup>11</sup>.

После смерти писателя 22 июля 1968 г. все газеты были буквально заполнены статьями о нем. Множество некрологов скорбело о смерти писателя. Некоторые заметки отмечали отсутствие на похоронах средств массовой информации, представителей политических и литературных кругов. В «Гадзетта ди Парма» было напечатано несколько теплых заметок, там же появилось несколько статей Алессандро Минарди, последнего редактора «Кандидо» и последнего друга Гуарески. Писали о его смелости, о доброте и глубине сердца. Писали и друзья детства, и коллеги по «Бертольдо», «Кандидо» и плену, и те, кто никогда раньше не писал. Но в главных литературных и политических газетах Италии вновь с силой выплеснулась наружу ярость литераторов и критиков. В «Коррьере дела Сера» утверждалось, что политическая сатира в его исполнении была то грубо-деревенской, то жалкой, хотя при этом признается, что «Кандидо» был последним изданием, где о политике говорилось насмешливо<sup>12</sup>; миланская *Нотте* назвала умершего писателя «глубокой и ничем не огороженной ямой»<sup>13</sup>; а *Унита* и *Рома* отметили редакционными передовицами, что «умер писатель, никогда и не восходивший»<sup>14</sup>, а во «Фьера Леттерариа» утверждалось, что, начиная с пятидесятых годов, Гуарески находился в упадке. Многие газеты выражали уверенность, что творчество Гуарески после смерти автора долго не продержится, его имя и тексты будут забыты, в газете «Нуова Република» об этом говорилось, как об уже свершившемся факте: «Молодежь о нем уже и не знает ничего, и он умер, унося с собой свои идеи и мечты»<sup>15</sup>. Эдилио Антонелли сразу после смерти писателя заявил о том, что «Гуарески озвучил посредственность среди итальянцев», что «он был совратителем (...) ему уже давно было нечего сказать, и в эти дни он умер уже вторично»<sup>16</sup>.

О.А. Гуревич

После смерти Гуарески в литературном мире и в средствах массовой информации на 15 лет установился негласный запрет на его упоминание: о нем не писали, его не включали в литературные антологии, на телевидении в 1972 г. были уничтожены все пленки с его участием. Ставились препоны переизданию и распространению его книг.

Но оставался огромный интерес к его творчеству среди читателей. Любители Гуарески, невзирая на негласные запреты и отпор в литературном мире, продолжали поддерживать память о нем, собирать в сборники рассеянные по газетам рассказы. В 1973 вышла его первая биография, написанная Беппе Гуалаццини<sup>17</sup>. Вопреки предсказаниям критиков у Гуарески появилась масса молодых читателей. Изданные после его смерти полтора десятка новых сборников рассказов и газетных публикаций продолжали расходиться невероятными темпами. Всеобщими стали созданные Гуарески неологизмы, окончательно закрепились в языке в качестве нарицательных имена его героев: доне Камилло и Пеппоне.

Лишь с начала 1990-х, когда прекратили свое существование и коммунистическая, и христианско-демократическая партия, отношение к Гуарески в культурных кругах стало медленно меняться. Пожилой поэт Рабони еще пишет в прежнем духе, его статья в газете «Коррьере дела Сера! 1992 года озаглавлена «Его грех не в том, что он правый, а в том, что не умеет писать»<sup>18</sup>. Однако один из самых талантливых писателей молодого поколения, Алессандро Барикко, выразил новое отношение к Гуарески, написав, что тот был неудобным автором, «подкладывая петарды под кресла критиков», к тому же далеко опередил свое время, и его тексты еще ждут современной критики<sup>19</sup>. В целом изменился тон прессы; даже газета коммунистов *Unita*, которая в 1968 г. утверждала, что такого писателя нет, в 1993 признала его литературные и человеческие заслуги<sup>20</sup>.

Но только в юбилейном 1998 г., – шестьдесят лет со дня рождения и тридцать со дня смерти – произошел переворот. Хотя по-прежнему оставались критики, утверждавшие, что Гуарески «был всего лишь способным сценаристом для Фернанделя», прошла первая конференция, посвященная творчеству Гуарески, в том числе и литературному<sup>21</sup>, фильмы о доне Камилло были показаны по телевидению в прайм-тайм, вышел шестисерийный документальный фильм о личности Гуарески.

Среди новейших работ о Гуарески выделяются монография Марко Ферраццоли «Гуарески смеховой еретик»<sup>22</sup>, в которой

рассматриваются взгляды и идеи Гуарески, а также политическая составляющая его конфликта с эпохой; историческое исследование Паоло Тритто<sup>23</sup>. «Судьба Джованнино Гуарески», где подробно изложена история писем Де Гаспери и последовательно доказывается правота Гуарески, чудовищная несправедливость процесса, а в конечном итоге, всего режима.

В университетах, где раньше Гуарески нельзя было предложить даже как тему для реферата, стали возможны дипломные работы по Гуарески, правда, по всем аспектам жизни и творчества (рисункам, журналистике, архитектуре, географии в его книгах, богословию, политике, роли в истории), кроме собственно литературного.

Не все его творчество осознано литературной средой как заслуживающее внимания. Если по отношению к циклу Малого мира поворот в восприятии уже произошел, и этот цикл постепенно начинает рассматриваться, как потенциально возможный предмет изучения, то все остальные произведения Гуарески в литературоведческом сознании еще не существуют. Хотя, например, такие авторитетные сегодня прозаики, как Алессандро Барикко и Умберто Эко призывают вчитать в ранние повести Гуарески и в *Подпольный дневник*, критики и литературоведы еще этого не сделали.

Переоценка Гуарески идет по нарастающей. В 2008 г. исполняется сто лет со дня его рождения и сорок лет со дня его смерти. Шестьдесят – с выхода первого тома Малого Мира. Готовятся масштабные празднования, которые проходят в государственном бюджете Италии отдельной строкой. Запланированы выставки и концерты, велопробег и речная экскурсия по реке По, открытие памятника и переименование площади.

Однако до сих пор сохраняется парадоксальность восприятия Гуарески: о нем много пишут как о политике, о журналисте с твердой позицией, о художнике, о землевладельце, о сценаристе, о рестораторе и плотнике, о большой фигуре в истории и культуре, но до сих пор не определено его место в литературном процессе, почти нет литературоведческих исследований его творчества. Как сам он горько замечал: «Самое большее, что мне было разрешено в Италии – это быть «современным», а писателем ни один критик, ни одна важная персона в области литературы мне не позволила называться».

Складывается впечатление, что для итальянской критики и литературоведения вопрос, а был ли Гуарески настоящим писателем, все еще остается открытым.

Примечания

---

- <sup>1</sup> *Manzoni C.* Gli anni verdi del «Bertoldo». Rizzoli; Milano, 1964.
- <sup>2</sup> *Marotta G.* «Strettamente confidenziale» // «Film – Roma». 1943. 19 giugno. 10 luglio. 14 agosto. P. 11, 13.
- <sup>3</sup> *Marotta G.* Con uova e avventurieri sgarbato inizio del '48 // Omnibus. 1948. 17 gennaio. P. 5.
- <sup>4</sup> *Olivieri R.* Il padre di don Camillo si è ritirato in campagna // Il Tirreno. 1952. 18 ottobre.
- <sup>5</sup> *Alvaro C.* I drammi dei furbi // Il Mondo. 1952. 29 marzo.
- <sup>6</sup> *Sargeant W.* Anti-communist Funnyman // Life. (USA). 1952. 10 novembre.
- <sup>7</sup> *Montanelli I.* «Piccola posta»: Sul caso Guareschi // Il Borghese. Milano 1954. 20 agosto. P. 112.
- <sup>8</sup> *Biagi E.* Il fenomeno Guareschi. Un grande successo che non è facile spiegare // La Nuova Stampa. 1953. 16 luglio. P. 3.
- <sup>9</sup> *Borghese G.* Quando i comunisti divennero // Corriere della Sera. 1992. Dicembre.
- <sup>10</sup> *Ferrazzoli M.* Guareschi, l'eretico della risata – Costantino Marco E. Lungro (CS), 2001. P. 14.
- <sup>11</sup> *M. G.* La Rabbia di Pier Paolo Pasolini e Giovannino Guareschi // Avanti. 1963. 16 aprile.
- <sup>12</sup> *Frosini V.* Il gusto del dissenso // Corriere della Sera. Milano. 1968. 9 agosto.
- <sup>13</sup> *Conforti, F.* «Una buca profonda senza mattoni attorno» // La Notte. Milano. 1968. 23 luglio.
- <sup>14</sup> *Unità* ("L"). Il morto Giovanni[no] Guareschi // Milano; Roma. 1968. 23 luglio.
- <sup>15</sup> *Accame G.* Tutta la verità // Nuova Repubblica. 1968. 28 luglio.
- <sup>16</sup> *Antonelli E.* Guareschi diede voce all'italiano mediocre // Il nostro Tempo. 1968. 29 luglio.
- <sup>17</sup> *Gualazzini B.* Come Guareschi ci ridimensionò // Biblioteca 70. Biblioteca della Cassa di Risparmio di Parma. Tip. Benedettina, 1973. P. 115–123.
- <sup>18</sup> *Raboni G.* Corriere della Sera. 1992. 11 dicembre.
- <sup>19</sup> *Baricco A.* Guareschi, petardi d'autore sotto le poltrone dei critici // La Stampa. 1993. 17 luglio.
- <sup>20</sup> *Faeti A.* Il candidato Giovannino // L'Unità. 1993. 21 giugno.
- <sup>21</sup> *Ferroni G.* «Scrittori ritrovati»: Bravo sceneggiatore di Fernandel // Cultura (L'Espresso). 1998. 10 dicembre. P. 114.
- <sup>22</sup> *Ferrazzoli M.* Guareschi, l'eretico della risata – Costantino Marco E. Lungro (CS), 2001.
- <sup>23</sup> *Tritto P.* Il destino di Giovannino Guareschi / Altre Muse Editore. Matera, 2003.

### ДОРОГИ БОЖЕСТВ И ПРОСТРАНСТВО ЖИЛИЩА В ТРАДИЦИОННОЙ ЯКУТСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Статья посвящена сопоставлению пространственной структуры якутских гаданий, мифов, обрядов продуцирующей магии и внутреннего членения якутского жилища. Эта структура описывается в статье при помощи оппозиций: добрые божества/злые духи, хозяева/слуги, благо/вред, мужской/женский, восток/запад, юг/север. В рассмотренных текстах культуры соответствия ряда противопоставлений из этого набора (не более двух-трех на один реальный контекст) могут служить для передачи конкретной информации, а также для моделирования космоса (сообщества людей) и социума (сообщества сверхъестественных существ). Их пространственная структура оказывается одинаковой, что и делает возможной обрядовую коммуникацию между духами и людьми.

*Ключевые слова:* якутская мифология, обрядовая коммуникация, ысыах, бинарные оппозиции, пространственный код, пространство жилища.

В культурной антропологии схемы, состоящие из бинарных оппозиций, вызвали самые разные, порой полярные оценки: одни провозглашали их важнейшей чертой мышления традиционных культур, другие объявляли плодом исследовательского произвола. В этой связи особое значение приобретают узкие мифо-ритуальные контексты, в которых бинарные коды использовались носителями традиции для передачи или получения конкретной информации. Анализу одного из них и посвящена данная статья.

Одним из самых наглядных изображений традиционной якутской картины мира может считаться схема якутского гадания при помощи шила. Шило подвешивалось на веревочке над специальным чертежом, который состоял из маленького круга, вписанного в большой. По данным В.Л. Серошевского, внутренний по-якутски назывался *кюн* (солнце), внешний – *джие* (дом)<sup>1</sup>.

Будущее определялось по направлениям колебаний шила. Наиболее подробно их значение описывает А.Е. Кулаковский:

В.С. Костырко

«1) Если маятник совпадает с восточной дорогой, ведущей к богиням *Айыысыт* и *Иэйэхсит*, ворожитель будет иметь много детей. 2) Если направится по западной «чертовой дороге», ворожитель умрет. 3) Если направится на северо-запад, к «корню болезней», – будет хворать. 4) Если будет указывать на север, по дороге «дров и сена», – будет бедняком. 5) Если укажет на северо-восток, откуда восходит летнее солнце, к богам рогатого скота *Анахсыт тёрдэ Могол-тойон*, *Усун Куйаар Хотун*, – будет богат рогатым скотом. 6) Если совпадает с юго-восточной дорогой, ведущей к богу конного скота *Кюрюё-Джёсёгэй*, откуда восходит зимнее солнце, – будет богат конным скотом»<sup>2</sup>.

В якутской мифологии вышеперечисленные божества относились к категории *айыы*. На так называемом кумысном празднике *ысыах* (кропление) им приносили жертву кумысом. Шаман или заклинатель от имени всех собравшихся обращался к божествам *айыы* с заклинанием (*алгыс*). Характерная черта обрядов, о которых пойдет речь в данной работе, заключается в том, что, вступая в контакт с очередным адресатом или группой адресатов, лицо, проводящее церемонию, поворачивалось в новом направлении.

По сведениям Г.У. Эргиса и А.С. Порядина, в Мегинском улусе Якутии (скорее всего, запись сделана в 20-ые годы XX века<sup>3</sup>) один из таких ысыахов проводился под открытым небом, на специальной площадке, называемой *түсүлгэ*.

Заклинатель опускался на одно колено с кубком в руках, повернувшись лицом на восток. За ним по правую руку становилось девять мальчиков с *чороон'*ами (сосудами для кумыса), по левую – семь девочек с небольшими сосудами из бересты<sup>4</sup>. Потом заклинатель вставал и сначала, стоя лицом на восток, обращался к божеству-подателю лошадей (*Кюрюё Джёсёгэй тойон*), верховному божеству айыы (*Айыы тойон*) и к его супруге (*Дэлбэй Иэйэхсит Хотун*), брал самый большой кубок с кумысом и отливал немного в огонь. Повернувшись в сторону восхода летнего солнца (*саыйнггы кюн тахсыытын диэки*), он обращался к божествам подателям рогатого скота, духу-хозяину земли по имени *Толоон Баай*. После этого заклинатель лил кумыс в огонь и кропил *чэчир* (молодые березки, воткнутые в землю рядом с местом проведения праздника и связанные верхушками). При этом заклинатель обращался к духам глубоких вод, духу темного леса, деревьев, трав и цветов<sup>5</sup>.

В описании фрагмента ысыаха («Подношение большого Чороона»), записанном в Мегинском улусе летом 1945 года,

Дороги божеств и пространство жилища в традиционной якутской культуре заклинатель в сопровождении семи юношей и семи девушек, повернувшись в сторону восхода зимнего солнца (*кысыннгы кюн тахсыытыннан тусулаан*), обращается к божеству-подателю лошадей (*Джэсёгёй Айыы*) и брызгает кумыс жертвенной ложкой, затем, повернувшись к югу, восхваляет и угощает духов-хозяев земли, после чего входит в жилище и чествует духа-хозяина очага <sup>6</sup>.

А.А. Попов описывает вилюйский *ысыах* (скорее всего, запись сделана также в 20-ые годы XX века<sup>7</sup>), который состоял из двух частей. Первая проходила в жилище, в берестяном шалаше или в юрте, вторая - на *түсүлгэ*. Во время первой церемонии заклинатель сначала, повернувшись в сторону полуденного солнца и подняв кубок с кумысом над головой, обращался к верховному божеству *айыы* (*Айыы тойон*), затем, поворачиваясь влево, обращался к божеству-подателю лошадей (*Уордаах Джэсёгёй*), духу-подателю лесных животных (*Бай Барыылах*), духу-подателю рогатого скота (*БІнахсыт*) и, обратившись в сторону летного восходящего солнца, к божеству-подателю детей (*Иэйэхсит*) <sup>8</sup>.

После произнесения *алгыс*'а заклинатель отливал немного кумыса в огонь. Далее следовали танцы, пение и игры. К тем же божествам заклинатель обращался уже на третий день на *түсүлгэ*.

В ряде рассмотренных случаев направление, в котором поворачивается заклинатель, и функция божества, к которому он таким образом обращается, образуют те же сочетания, что и в гадании.

В сообщении Попова направления божеств-подателей лошадей и рогатого скота не названы, но из общей характеристики движения заклинателя, который сначала вставал лицом на юг, а потом поворачивался налево, и порядка перечисления персонажей в заклинании видно, что божество-податель лошадей находилось южнее божества-подателя рогатого скота. Таким образом, так же, как и в гадании, эти божества противопоставлены как северное и южное. То же можно сказать и о материалах Г.У. Эргиса и А.С. Порядина.

Особый интерес представляют собой описания *ысыах*'ов конца XVIII – середины XIX века, поскольку на этих церемониях заклинатели обращались не только к *айыы*, но и к *абаасы*, злым духам, насылающим на людей болезни и несчастья.

Одно описание такого *ысыах*'а, составленное вилюйским исправником П. Кларком, относится к середине XIX века.

В.С. Костырко

Церемония проводилась на открытом воздухе: «Трое молодых людей, известной честности и нравственности, избираются в жрецы торжества. На головы им надевают самые богатые женские шапки и, дав им в руку по огромному чарону с кумысом, ставят их перед костром лицом к востоку. Простояв несколько времени без движения и в глубоком молчании, с наклоненной вперед головою, каждый из них начинает лить кумыс понемногу на огонь до трех раз, наклоня чарон то к себе, то от себя. Это – жертва главному божеству; поворотясь немного направо, возливают до трех раз жене его. Тихо подаваясь потом вокруг огня, далее становятся потом лицом на север и льют подземным духам и теням умерших шаманов. Оборотясь лицом на запад, жертвуют мытарствам, через которые должна проходить душа каждого умирающего. Последнее возлияние делается старухе *Ынахсыт*, покровительнице телят. Когда же возливатели обойдут вокруг огня, переступая с ноги на ногу, тогда один из почетных стариков читает вслух молитву, благодаря бога за излитое на них добро и просит благословения его на будущее время»<sup>9</sup>.

Данное описание не позволяет точно определить, куда ведут дороги божеств-подателей скота, и сопоставить их с материалом гаданий. Тем не менее, направления, в которых поворачиваются помощники заклинателя, принося жертву злым духам, соответствуют неблагоприятным дорогам из описания гадания с шилом, которое оставил А.Е. Кулаковский.

Второе описание *ысыах*'а, где жертва приносилась не только божествам *айыы*, но и *абаасы*, относится к концу XVIII века и принадлежит начальнику Северо-Восточной географической экспедиции Иосифу Иосифовичу (Джозефу) Биллингсу.

Первая часть церемонии проводилась в летнем жилище (*урасе*), пол которого устилался березовыми ветками.

Человек, выбранный шаманом для принесения духам кумысной жертвы, должен был наполнить кумысом сосуд для питья и «встать перед погасшим огнем, от которого осталась одна горячая зола, поворотившись лицом к востоку, поднять большой кубок до груди и, так пробывши около двух минут, лить три раза понемногу кумыс на золу. Это – жертвоприношение Аар-Тойону (*Aar-Toion*). Потом, поворотясь совершенно на полуденную сторону света, приносит он такую же жертву всем добрым богам по их порядку. После этого он воротится к западу и приносит кумысную жертву всем 27 коленам воздушных духов; напоследок, став лицом на север, он ту же жертву приносит восьми коленам демонов и теням усопших шаманов

Дороги божеств и пространство жилища в традиционной якутской культуре и шаманок, к тем демонам присоединенных. Не забывает он тут принести особливый литьем кумыса жертву Енахсисе (Enachsys), коровнице...»<sup>10</sup>.

После этого шаман произносил заклинание, и, взяв из рук молодого человека кубок с оставшимся кумысом, отпивал немного сам передавал другим шаманам, потом «начальникам» и лишь после этого простолюдинам. Второй раз кумыс пили на улице. Участники церемонии рассаживались, «соблюдая такой порядок, чтобы каждая артель садилась полукругом на восток»<sup>11</sup>. Члены каждой «артели» пили кумыс, передавая кубок по солнцу. В третий раз угощение происходило перед отъездом, когда гости выстраивались на лошадях полукругом, обратившись к востоку.

Описание *ысыах'а*, почти дословно повторяющее текст Биллингса, содержится в компиляции «О происхождении, вере и обрядах якутов» (1806), основанной на дневниках другого участника Северо-Восточной географической экспедиции, доктора Карла Густава Мерка, и записях двух чиновников, которые служили в Якутске (их имена компилятор не называет)<sup>12</sup>.

В обоих описаниях *Ысыаха* нижние *абаасы* находятся на севере и персонаж, называемый *Ынахсыт* (в дословном переводе «тот, кто занимается коровами»; у Биллингса – злой дух, который вредит коровам и морит телят, у анонима – «богиня скотоводства») следует за ними. Если исходить из того, что юноша с кубком, первоначально обращенный лицом на восток, все время поворачивается вправо по часовой стрелке, велика вероятность того, что «дорога» божества-подателя рогатого скота в обоих случаях вела на северо-восток.

Самые ранние описания подобных *ысыах'ов* принадлежат участникам 2-ой Камчатской экспедиции И.Г. Гмелину, Я.И. Линденау и Г.Ф. Миллеру. Их сообщения совпадают друг с другом во многих деталях и, по предположению Г. У. Эргиса, представляют собой описание одного и того же *ысыах'а*, который состоялся 31 мая 1737 года. Г.У. Эргис предполагает, что местом его проведения был Хахсытский наслег Кангаласского улуса<sup>13</sup>.

Церемония начиналась в жилище, где на полу, устланном лиственничными ветками, сидел сам хозяин, князец наслега, и гости. Стоя перед очагом, шаман начинал *алгыс*, с обращения к верховному божеству *айыы* – *Юрюнг Аар Тойон'у* (верховному божеству айыы), его жене *Кюбэй Хотун*, и божествам *Сюгэ Тойон*, *Хомпоруун Хотой* и божеству-ворону, дарующему черных

В.С. Костырко

лошадей (*хара сьлгыны*). После каждого обращения шаман зачерпывал ложкой кумыс, из кубка который находился в руках мальчика-помощника, и брызгал вверх. Произнеся эту часть заклинания, шаман угощал кумысом собравшихся.

После этого шаман обращался к *Джесегей тойон*'у (божеству-подателю лошадей). Затем, повернувшись на юго-запад, – к духу-хозяину лесных зверей, к духу-хозяину земли. Оказавшись перед хозяином, шаман просил божеств ниспослать ему скот. Затем поворачивался на запад и обращался к властителю нижних *абаасы*, *Аджарай бэгё*. *Алгыс* заканчивался обращением к *Ынахсыт Тангара*, божествам-подателям коров<sup>14</sup>.

После заклинания присутствующих угощал кумысом из кубка сам хозяин. Третье, заключительное кумысопитие происходило перед отъездом, когда гости выстраивались в ряд на своих лошадях.

Записи И.Я Линденау также содержат изображение расположения персонажей актуальных верований якутов с помощью наглядной схемы. Комментируя ее, он пишет, что верховное божество и некоторые другие *айыы* (у Линденау «тангара») обитают на востоке, *Джесегей* и *Хомпоруун Хотой* «имеют престол» с юга-востока до юга, дух-хозяин лесных зверей (*Барыылаах*) и его свита – «с юга до юга запада», *сир иччитэ* (дословно дух-хозяин земли) от юго-запада до запада, властитель нижних *абаасы* – «с запада до севера», с севера до северо-востока следуют божества рогатого скота<sup>15</sup>.

Сопоставляя описания *ысыах*'а и схему, мы можем предположить, что дорога божества-подателя лошадей на этом *ысыах*'е проходила через юго-восточный сектор круга, а дорога божества-подателя рогатого скота – через северо-восточный.

Для рассмотренных выше текстов культуры можно выделить две инвариантные характеристики.

Первая касается актуальных для гадания оппозиций жизнь/смерть, счастье/несчастье и двух категорий мифологических существ, персонифицирующих эти понятия – благосклонных к человеку божеств *айыы* и вредоносных демонов *абаасы*. Дороги божеств *айыы* проходят через восточную половину круга или ведут строго на юг, дороги *абаасы* и направления предрекающие несчастье ведут на запад и на север. Таким образом, инвариантом для рассмотренных описаний оказывается запрет: дороги *айыы* ни в одном из случаев не ведут на запад (это характерно и для поздних *ысыах*'ов, где *абаасы* не упоминаются), а дороги *абаасы* ни в одном из случаев не ведут на восток.

Дороги божеств и пространство жилища в традиционной якутской культуре

Вторая инвариантная характеристика определяет противопоставление дорог божества-подателя рогатого скота и божества-подателя лошадей, которые в рассмотренных нами текстах противопоставлены как северная и южная и не меняются местами.

Зоны пространства, через которые проходят эти дороги, оказываются двусторонними каналами связи: на *ысыах*'е с их помощью можно было вступить в контакт с *айыы* или *абаасы*, в ходе гадания – получить информацию о воздействии этих *айыы* и *абаасы* на человека, предопределяющем его судьбу.

Эти же пространственные зоны ассоциируются с лошадьми и рогатым скотом в якутских мифах. В данной работе, в соответствии с подходом Е.М. Мелетинского, мифом признается повествование или его фрагмент, если оно считается в рассматриваемой фольклорной традиции достоверным, затрагивает судьбы коллектива или целого космоса, имеет этиологический финал<sup>16</sup>. В якутском фольклоре помимо коротких самостоятельных текстов этими признаками обладают некоторые фрагменты исторических преданий (*былыргы сэсэниэр*) и эпоса (*олонхо*).

В якутских преданиях рассказывается о переселении в долину средней Лены (колыбель якутского народа в преданиях, местность, где сейчас находится город Якутск) одного из первопредков якутов, *Омогой*'а. По прибытии тот обнаруживает у северной священной горы *Ытык хайа* (так называются утесы на берегу Лены) рогатый скот, а у южной – лошадей, дары соответствующих божеств-подателей скота<sup>17</sup>.

Эти божества нередко упоминаются и в якутском эпосе *олонхо*. В начальной части *олонхо* «Дьырыбына Дьырылатта Кыыс богатырка» они спускаются с неба, превращаются в домашний скот (коня и быка) и защищают людей от *абаасы*. Первоначальное место их обитания – склон восточного неба: *Джэсэҕэй айыы тойон* – в стороне восходящего зимнего солнца (*кысынҕы кюн тахсыытын тусунан*), *Дьохсо Тойон* и *Наарей хотун* – в стороне восходящего летнего солнца (*сайынҕы кюн <...> тахсыытын тусунан*)<sup>18</sup>.

В *олонхо* «Строптивый Кулун Кулустуур» богатырка по имени *Кюн Толомон Нюргустай* обращается за помощью к божествам рогатого скота и лошадей, которых называет духами-хозяевами перевалов. Перевал божества-подателя лошадей *Джэсэҕэй Айыысыт* находится справа от заклинательницы, там, где восходит зимнее солнце («начало которого увидишь, взглянув краешком правого глаза»). Перевал божества-покровителя рогатого скота

В.С. Костырко

*Ничири Баай Иэйэхсит* расположен слева от заклинательницы («который увидишь, взглянув краешком левого глаза»), то есть на северо-востоке<sup>19</sup>.

Таким образом, *ысыах*, гадания и миф, образуют систему, в которой последний оказывается ключом к обрядовым кодам. Была ли данная мифо-ритуальная система укоренена в повседневной жизни народа Саха?

Обратившись к *ысыах*'у в жилище, который описал Биллингс, не трудно заметить, что и духов и людей, которые пьют сначала в жилище, а потом на открытом воздухе, угощают по старшинству, начиная с верхнего божества и знати, а кубок при этом движется по одной траектории – по ходу солнца. Таким образом, иерархии людей и духов отождествляются, а между пространством жилища и космосом ставится знак равенства. В схематическом виде перенос космоса внутрь жилища мы видим в материалах В.Л. Серошевского, иллюстрирующих гадания при помощи шила: «солнце» заключено в «дом».

В этнографической литературе описано несколько типов традиционного якутского жилища, из которых важнейшими называются летнее – *ураса* (конический шатер, крытый берестой), и зимнее – *балаган* (квадратная в плане полуземлянка, имеющая форму усеченной пирамиды, с хлевом, который назывался *хотон* и пристраивался с северной стороны<sup>20</sup>). Ко второй половине XIX века преобладающей разновидностью летнего якутского жилища становится «летник», балаган без хлева<sup>21</sup>.

Вход в якутское жилище обеих разновидностей находился с восточной стороны<sup>22</sup>. Таким образом, так же, как *ысыах* и гадание, якутский дом был ориентирован по сторонам света.

Данные о конструкции якутского балагана объясняют, почему дорога божества-подателя коров лежит севернее дороги божества-подателя лошадей и ведет на северо-восток: согласно большинству дошедших до нас планов и описаний якутского жилища мы видим, что именно там находился вход в хлев<sup>23</sup>.

Мы можем предположить, что горизонтальное размещение различных категорий персонажей якутских актуальных верований в пространстве мифологического космоса, изображенное на схемах гаданий в виде системы дорог, а в обряде воплощенное при помощи жестов шамана или его помощника, было аналогичным размещению людей в пространстве жилища.

Этнографы пишут о том, что юрта по линии от *кэтэгэрин*'а (средняя лавка у западной стены) к устью очага делилась на мужскую и женскую половину. Таким образом, если стоять

Дороги божеств и пространство жилища в традиционной якутской культуре лицом на восток, то по левую руку будет женская половина, а по правую – мужская<sup>24</sup>.

Попытка обобщить данные о членении якутского жилища на зоны была предпринята Л.Л. Габышевой в работе «Слово в контексте мифопоэтической картины мира»: «Якутское жилище *балаган* делилось на северную левую половину, которая именовалась «черным домом» – *хара дьиэ*, и южную правую часть, так называемый «белый дом» – *юрюнг дьие*. <...> «Белый дом» и «черный дом» различались как правая и левая стороны, как мужская и женская половины, как «чистая» половина, где располагались почетные сидения для гостей, и как непочетная сторона, сторона, где находилось помещение для рогатого скота, здесь жили батраки (*хамначчыт*) и т.д. »<sup>25</sup>.

В контексте повседневных практик народа Саха деление якутского жилища на чистую мужскую половину и женскую половину, которая оказывается смежной с хлевом, выглядит очень рациональным: по этнографическим данным, забота о рогатом скоте была в основном обязанностью женщин, в противоположность присмотру за лошадьми, которым, главным образом, занимались мужчины<sup>26</sup>.

Вместе с тем предложенная Габышевой модель требует одного серьезного уточнения. Согласно дошедшим до нас описаниям внутреннего убранства якутского жилища местом батраков чаще всего была не северная половина жилища, а ближайшая ко входу лавка (по якутски *орон*, место для сидения и для сна) у южной стены<sup>27</sup>. Если жилище было большим и *орон*'ы располагались не только у южной и западной стен, но и у северной и восточной, места батракам доставались места в северо-восточном и в юго-восточном углах *балаган*'а,<sup>28</sup> в противоположность хозяйским, которые всегда находились у западной стены<sup>29</sup>.

Таким образом, жилище состояло из внутренней хозяйской половины (на западе) и половины слуг (на востоке) рядом с дверью. Друг от друга эти половины были отделены очагом, точнее воображаемой линией, которую можно провести через него с севера на юг.

Поскольку якутское жилище ориентировано по сторонам света, внутреннее членение его пространства напрямую соотносится со схемой якутского гадания и *ысыах*'а.

На большой церемонии, проходящей в жилище, хозяева, сидящие у западной стены на удобных хорошо отапливаемых и освященных местах, обращены лицом на восток, слуги сидящие рядом с дверями у восточной стены – на запад, куда ведут дороги абаасы.

В.С. Костырко

В основе первой инвариантной характеристики, рассмотренных выше текстов культуры лежит соответствие оппозиций восток/запад, айыы/абаасы, жизнь/смерть, благо/вред.

Таким образом, по линии восток/запад якутское жилище членилось также как пространство гадания и ысыаха. Деление жилища на мужскую и женскую половину полностью соответствует второй инвариантной характеристике этих текстов культуры.

Следует отметить, что распределение участников обряда по половому признаку в пространстве жилища оказывается характерным не только для *ысыах*'ов конца XIX – начала XX века, но и для свадеб и камланий по излечению бесплодия и имеет в этих обрядах эксплицитный характер.<sup>30</sup>

Якутские мифы, увязывающие направления божеств-подателей с точками зимнего и летнего восхода солнца или же священными горами в среднем течении Лены, могут быть истолкованы как проекция социальной и гендерной структуры якутского жилища в пространство космоса.

Присущая также гаданиям и обрядам, эта структура была одной из множества схем, которые служили для моделирования космоса и социума в традиционной якутской культуре.

Мы можем предположить, что с ее помощью пространственный код якутского *ысыах*'а конца XIX начала XX века утверждал тождество людей и божеств, космоса и социума: обращенные на восток люди отождествлялись с божествами *айыы*, девушки, стоящие с северной стороны, – с божествами-подателями рогатого скота, стоящие с южной стороны мужчины – с божествами-подателями лошадей.

#### Примечания

---

<sup>1</sup> *Серошевский В.Л.* Якуты. Опыт этнографического исследования. М., 1993. С. 647.

<sup>2</sup> *Кулаковский А.Е.* Научные труды. Якутск, 1979. С. 86–87.

<sup>3</sup> *Эргис Г.У.* Очерки по якутскому фольклору. М., 1974. С. 85.

<sup>4</sup> Там же. С. 161.

<sup>5</sup> Якутские народные песни. Якутск, В 3 Т.: Песни о труде и быте. 1977. Т.2. С. 101–105.

<sup>6</sup> Обрядовая поэзия саха (якутов). Новосибирск, 2003. С. 378–383.

<sup>7</sup> *Эргис Г.У.* Указ. соч. С. 71.

<sup>8</sup> *Попов А.А.* Материалы по религии б. Вилюйского округа // Сб. МАЭ АН СССР. Л., 1949. С. 300.

<sup>9</sup> *Кларк П.* Вилюйск и его округ. // Записки Сибирского отделения РГО. 1864. Т.7. С. 140–141

Дороги божеств и пространство жилища в традиционной якутской культуре

- <sup>10</sup> *Биллингс Иосиф*. Журнал или поденник флотского капитана Иосифа Биллингса. Путешествие из С.-Петербурга в Охотск, из Охотска на реку Колыму и Ледовитый океан; возвращение из Охотска в Якутск и описание якутского народа; возвращение из Якутска в Охотск и оттуда в Камчатку // Этнографические материалы Северо-Восточной географической экспедиции 1785-1795 гг. Магадан, 1971. С. 31.
- <sup>11</sup> Там же.
- <sup>12</sup> *Остолопов Н.Ф.* О происхождении, вере и обрядах якутов // Любитель словесности. 1806. Ч.1. С. 136.
- <sup>13</sup> *Эргис Г.У.* Указ. соч. С. 157.
- <sup>14</sup> *Линденау Я.И.* Описание народов Сибири (первая половина XVIII века): Историко-этнографические материалы о народах Сибири и Северо-Востока. Магадан, 1983. С. 37–38.
- <sup>15</sup> Там же С. 42–43.
- <sup>16</sup> *Мелетинский Е.М.* Избранные статьи. Воспоминания. М., 1998, С. 287–295.
- <sup>17</sup> *Ксенофонов Г.В.* Элэйада. М., 1977. С. 53; Исторические предания и рассказы якутов. М.; Л., 1960. Ч. 1 С.57.
- <sup>18</sup> *Ядрихинский П.* Дьырыбына Дьырылыатта Кыыс богатырка. Якутск, 1981 С. 11–16.
- <sup>19</sup> *Тимофеев-Теплоухов И.Г.* Строптивый Кулун Кулустуур. М., 1985. С. 352–353.
- <sup>20</sup> *Боло С.И.* Прошлое якутов до прихода русских на Лену. Якутск, 1994. С. 76, 78, 79; *Худяков И.А.* Краткое описание Верхоянского округа. Л., 1969. С. 198; *Маак Р.К.* Вилюйский округ. М., 1994. С. 576; *Линденау Я.И.* Указ. соч. С.24.
- <sup>21</sup> *Ионова О.В.* Жилье и хозяйственные постройки якутов // Сибирский этнографический сборник, Т. 1. М.;Л., 1952, С.252–254.
- <sup>22</sup> *Кларк П.* Указ. соч. С.134; *Худяков И.А.* Указ. соч. Л., 1969. С. 198; *Линденау Я.И.* Указ. соч. С.24.
- <sup>23</sup> *Ионов В.М.* Орёл по воззрениям якутов. СПб., 1913. С. 25; *Приклонский В.Л.* Три года в якутской области: этнографические очерки. // Живая старина. 1890. № 2. С. 38; *Расцветаев М.К.* Очерки по экономике и общественному быту у якутов. Л., 1932. С.66.
- <sup>24</sup> *Сорошевский В.Л.* Указ. соч. С. 342; *Ионова О.В.* Указ. соч. С. 276.
- <sup>25</sup> *Габышева Л.Л.* Слово в контексте мифопоэтической картины мира. М., 2003. С. 113; 119–120.
- <sup>26</sup> *Сорошевский В.Л.* Указ. соч. С. 414–416; *Расцветаев М.К.* Указ. соч. С. 61.
- <sup>27</sup> *Сорошевский В.Л.* Указ. Соч. С. 340; *Маак Р.К.* Указ. Соч. С. 201; *Расцветаев М.К.* Указ. Соч. С. 66.
- <sup>28</sup> *Ионова О.В.* Указ. Соч. С. 276; *Расцветаев М.К.* Указ. Соч. С. 66.
- <sup>29</sup> *Приклонский В.Л.* Указ. соч. С. 39; *Маак Р.К.* Указ. соч. С. 201; *Сорошевский В.Л.* Указ. соч. С. 341; *Ионова О.В.* Указ. соч. С. 276.
- <sup>30</sup> *Сорошевский В.Л.* Указ. соч. С. 519; *Худяков А.И.* Указ. соч. С.163; Ойуун. В 3 Т. Якутск, 1992. Т. 1. С. 44; *Кулаковский А.Е.* Указ. соч. С. 98–99.

Л. С. Ивтагина

## ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЕ «СВОЙ/ЧУЖОЙ» В ЧУКОТСКИХ ГЕРОИЧЕСКИХ СКАЗАНИЯХ О СТОЛКНОВЕНИЯХ С КОРЯКАМИ

В статье рассмотрены мотивы героических повествований чукчей, которые позволяют выявить противопоставление «своего народа» от «не своего», «чужого». Показаны способы проявления оппозиции или маркеры «своего» и «чужого»: тип хозяйства, территория обитания, пища, одежда, генеалогические связи, черты характера. Исследование основано на опубликованных материалах по чукотскому фольклору и исторических исследованиях по военной организации и военного дела у чукчей.

*Ключевые слова:* «свой», «чужой», этноидентифицирующие признаки, маркер, таньги.

Различные науки, в той или иной степени обращенные к человеку, его сознанию, поведению, рано или поздно сталкиваются с противопоставлением «свой / чужой» как одной из наиболее значимых категорий сознания.

Этническое самосознание любого народа включает в себя различные представления о своем языке, территории и культуре, которые находят выражение в произведениях фольклора, где «свой» герой обычно противопоставлен образу «чужого». Особенно отчетливо это проявляется в жанре так называемых «исторических» преданий, сюжеты которых строятся вокруг контактов и конфликтов с соседними этносами. В устном народном творчестве чукчей выделяется значительная группа повествований героического характера. Сами чукотские сказители называют их *акалылеткин пын'ылтэ* («времен войны вести»).

Чукотские героические сказания содержат любопытные свидетельства о восприятии чукчами некоторых элементов корякской культуры и отражают сложность и многогранность их отношений. При описании «своего» и «чужого» в сказаниях используются различные этноидентифицирующие признаки: тип хозяйства, территория обитания, пища, одежда, генеалогические связи, черты характера.

Противопоставление «свой/чужой» в чукотских героических сказаниях...

В настоящей статье будут использованы материалы В.Г. Богораза, записанные им у колымских оленных чукчей, т.е. на западе материковой Чукотки; тексты из сборника О.Е. Бабошиной, записанные в устье р. Хатырка, предания, зафиксированные В.В. Лебедевым в с. Мейныпильгино, на юге Чукотки; сказания, записанные Л.В. Беликовым в селениях, расположенных на мысе Дежнева, на северо-восточном побережье.

В.Г. Богораз, описывая собранные им фольклорные записи, подчеркнул историческую основу героических повествований и отнес их к особой жанровой группе, характеризуя её «как ряд преданий о борьбе чукоч с различными соседними племенами, главным образом таньгами и айванами»<sup>1</sup>. Таньги – это собирательное имя для коряков, чуванцев и русских, которые в борьбе с чукчами явились союзниками, айваны – такое же собирательное имя для народов эскимосского происхождения на азиатском и американском материках и островах между ними.

В другой работе В.Г. Богораз пишет, что: «В противоположность всем прочим танн'ыт, чукчи часто называют коряков лыгетанн'ыт – “настоящие танн'ыт”, быть может, соответственно тому, что сами себя называют “настоящие люди”»<sup>2</sup>. Он же раскрывает корякское значение этого слова: «Танн'ытан по-коряцки обозначает “враг”, “чужой”. Вероятно, и в чукотском языке некогда существовало то же значение этого слова»<sup>3</sup>.

По мнению О.Е. Бабошиной, «таниты – исчезнувшая ныне народность, по преданиям враждовавшая с чукчами»<sup>4</sup>.

С.Н. Стебницкий дает следующее определение: «Таньгытан (таньн'ытан, мн. ч. таньн'о) – слово, существующее как в коряцком, так и в чукотском языке; в древности оно имело значение “враг”, а в настоящее время совершенно изменило свое первоначальное значение и употребляется в коряцком языке со значением “чукча”, а в чукотском – со значением “коряк»»<sup>5</sup>. Таким образом, это название, которое первоначально имело значение «враг» со временем стало одним из этнонимов и у коряков, и у чукчей.

В сборниках В.Г. Богораза представлено около 20 текстов о военных столкновениях; из них только восемь могут быть названы образцами преданий, отражающих борьбу чукчей с коряками. Остальные записи – это исторические предания о сражениях с отрядами русских казаков. «Русские, принесшие с собой стальное кресало и кремневое ружье, получили у чукчей название “огнивых таньгов” – мелгитаннит. В рассказах о способах добывания огня кресание представлено таким же

Л.С. Ивтагина

древним, как трение двух кусков дерева. Тем не менее, у чукчей деревянное огниво совершенно первенствует, а стальное кресало даже теперь прямо называется “чужим огнем”» [С. 11].

Предания о борьбе с русскими главным образом относятся ко времени походов майора Павлуцкого; Павлуцкий под именем Якунина изображен в них чрезвычайно жестоким, и ему приписывается желание истребить весь чукотский народ. Ясачные коряки выступают в них как союзники и помощники казачьих отрядов в их борьбе против неясачных чукчей<sup>6</sup>. Оленные чукчи вынуждены были защищать себя против нападений казаков и имели успех в отражении отряда майора Павлуцкого и его соратников.

Однако память о военных столкновениях с русскими не так сильна среди чукчей, как можно было бы ожидать. Относящиеся сюда рассказы по большей части кратки и бедны деталями в отличие от рассказов, относящихся к войнам с коряками, которые, наоборот, полны живых эпизодов. Некоторые из преданий, относящихся к войнам с русскими, представляют из себя измененные и приспособленные соответствующим образом к новой цели рассказы о военных столкновениях чукчей с коряками [С. 181].

Персонажи героических сказаний из цикла «времен войны вести» – Лявтыливалын, Элленут, Айн’агыргын и Чимкыль – обычно участвуют в борьбе с «настоящими таньгами», т.е. с коряками. *Лявтыливалын* ( букв. «Кивающий головой»), постоянно является главным *эзмэчыном* («силачом, богатырем»), предводителем чукчей; кивая головой, он дает указания воинам, отправляет их в обход неприятеля или на приступ укрепленных жилищ. Эти же герои встречаются в преданиях о столкновениях с русскими казаками.

Сказания о Якунине значительно отличаются по описанию ведения военных действий. В них повествуется о том, как жестоко убивают казаки пленных чукчей – и мужчин, и женщин, а Якунина в этих сказаниях называют «худо убивательным». Поэтому во всех вариантах сказаний, где описывается взятие в плен Павлуцкого (Якунина), с ним тоже жестоко расправляются: поджаривают на костре, а в одном варианте его, предварительно выпоров, гоняют по кругу до смерти.

А.К. Нефедкин выделяет «два стереотипа ведения войны: 1) против хорошо знакомых соседних народов, с которыми старались воевать “цивилизованными” средствами: войну объявляли заранее, давали время на подготовку к бою, иногда даже

Противопоставление «свой/чужой» в чукотских героических сказаниях...

отпускали пленных; 2) против постоянных врагов, к которым испытывали закоренелую ненависть, с ними вели «тотальную» войну на поражение: предпочитали нападать неожиданно, убивали и жестоко мучили пленных мужчин, а женщин и детей уводили в рабство»<sup>7</sup>.

В большинстве чукотских героических сказаний, описывающих столкновения с коряками, преобладает первый стереотип ведения войны. Так, например, в одном из рассказов «времен войны вести», когда Элленут с отрядом подъезжает к селению таньгов, его радушно встречают и угощают едой перед боем [С. 338]. Впрочем, во многих текстах встречаются элементы и первого, и второго типа.

Далее рассмотрим мотивы, которые позволяют выявить оппозицию «свой/чужой» в таких аспектах как тип хозяйства и пища.

Судя по историческим документам, наиболее враждебные отношения существовали между оленеводческими группами коряков и чукчей<sup>8</sup>. Столкновения с береговыми коряками происходили реже, например, В.Г. Богораз пишет о том, как чукчи напали на прибрежных коряков. Впрочем, он не исключает, что это были айваны: «№150 описывает довольно спутано столкновение чукоч с сидячими коряками, т.е. таньгами, но описывает их ближе к айванам. Сделать более точное заключение я затрудняюсь, т.к. записал этот рассказ при помощи плохого переводчика, еще не зная чукотского языка» [С. XXVII].

Исторические материалы показывают, что олени стада являлись одной из основных причин военных столкновений между чукчами и коряками. А. Сгибнев на основании архивных сведений XVIII в. приводит следующие данные о захвате чукчами стад, принадлежавших корякам: в 1738 г. чукчи «отняли у коряков 11 табунов оленей, в которых было до 21 000 голов; в 1748 г. они угнали 7 табунов оленей»<sup>9</sup>.

Такую же картину описывают почти все чукотские героические сказания о войнах с коряками. Таковы сказания «Тале, таньгинский воспитанник», «Сказание об Эленди и его сыновьях», большая часть преданий цикла «времен войны вести» и др. Для этих сказаний типичны следующие концовки: «Согнал оленей как большое стадо, ибо их было так много, что их дорога от переднего до заднего протянулась через всю реку и через косу и ушла на гору», «Стадо угнали с собой», «Стадо забрали», «Забрал стада... Ушел домой, стал богат»<sup>10</sup>.

Оленные коряки описываются в этих сказаниях как владельцы больших стад, они живут исключительно за счет оленеводства и

Л.С. Ивтагина

не занимаются морским промыслом. Оленные чукчи, напротив, предстают в качестве полуприморского племени с решительным отвращением ко всему, что находится вдали от морского берега, и с исключительной любовью к морской пище – китовому жиру и тюленьей ворвани.

В сказании «Эленди и его сыновья», записанном В.Г. Богоразом от чукчи Айван'а на урочище Аконайке в 1896 г., чукотская девушка, похищенная корякским воином и вынужденная сделаться его женой, упрекает мужа следующими словами: «Когда я жила с моими братьями, они кормили меня морским мясом и тюленьим жиром. Зачем ты надоедаешь мне своим всегдашним оленьим мясом?» [С. 342].

Действительно, *ан'катол* «морской кусок» составляет предмет особенного пристрастия чукотских оленеводов: так в сказании об Эленди старик посылает своих детей на море, именно за «морским куском, тюленьим жиром». Любовь к «морскому куску», впрочем, и в действительной жизни сохранилась среди оленеводов, а тюлений жир, моржовое мясо, китовая кожа являются для них лакомством, которое они предпочитают русскому сахару и хлебу [С. VII].

Значение одежды как важного этноидентифицирующего признака раскрывается наиболее полно в сказании «Тале, таньгинский воспитанник», записанном В.Г. Богоразом от чукчи Кэутэньна в Нижнеколымске. В этом сказании представлена необычайная судьба Тале, который в детстве был подобран на поле боя корякским воином, рос в шатре у него, женился на его дочери, а затем все же ушел к соплеменникам из-за враждебного к себе отношения со стороны коряков.

Интересен момент, когда герой встречает своего брата, который принимает его за коряка: «на подъезжающем платье и оружие чужого народа» [С. 362]. Только когда Тале говорит, что «таньгином возвращенный; оружие на мне чужое, но тело под оружием рождено беломорской женщиной», он признан «своим». Именно фраза «рожден беломорской женщиной» является решающей в этом выборе. В фольклоре, особенно в преданиях, чукчи называют себя «рожденные беломорской женщиной». Это название, как считает В.Г. Богораз, имеет связь с одним из чукотских самоназваний *илгыан'кан'авытот* «потомство беломорской женщины»<sup>11</sup>. Но восприятие Тале как «чужого» повторяется при встрече с другими родственниками: «Таньгин, таньгин гонится за нашим человеком!» [С. 362].

Противопоставление «свой/чужой» в чукотских героических сказаниях...

Вообще, одежда является ярким маркером этничности чукчей. В.Г. Богораз обратил внимание, что «чукчи обыкновенно смеются над покроем “чужой” одежды»<sup>12</sup>.

Такое отношение находит отражение в сказании о Нанкытэмтэне, которое было записано Л.В. Беликовым от сказителя Эттувье в 1941 г. в приморском селении Мекулен, расположенном в районе мыса Дежнева. Во время поединка сына Нанкытэмтэна Умилгу, таньг-богатырь древком копья попадает в широкий рукав своей одежды, теряет равновесие и, падая, произносит: «На беду родила меня корякская женщина широкорукавным»<sup>13</sup> (коряки, в отличие от чукчей, носили одежду с широкими рукавами).

Наряду с вышеперечисленными этноидентифицирующими признаками важную роль в маркировании «своего» играют территориальные и генеалогические связи. Большой интерес, в связи с этим, представляет сказание о Кунлелю, варианты которого были записаны Л.В. Беликовым, О.Е. Бабошиной, П.И. Инэнликэй и В.В. Лебедевым в разных районах Чукотки.

Л.В. Беликов считает, что «хотя сказание это было записано в районе мыса Дежнева, т.е. на севере, родиной сюжета на самом деле является южная часть Чукотки, в частности район Хатырки». В доказательство он приводит свидетельства ленинградских студентов-чукчей М. Эйнелькута и Н. Коравье, уроженцев с. Хатырка, – «Кунлелю (“Одноусый”) известен как герой большого цикла местных чукотских преданий, а некоторые чукчи ведут от него свою родословную»<sup>14</sup>.

В. В. Лебедев пишет, что большинство жителей с. Мейныпильгино тоже считает Кунлелю своим родственником и ведут свою родословную от его отца Кыты: «Это наш предок. Если спросить “минкекинэйгит” (откуда ты, чья родня?), то мы говорим в ответ “кыгытэкинэйгым” (из “Посмотри я”, значит, я потомок Кыты). В нашей тундре больше половины людей от Кыты»<sup>15</sup>.

В сказании «Кыты» описывается миротворческая деятельность сестры Кунлелю Кыты, которая, скрываясь от врагов, в различных селениях прославляет брата и призывает прекратить кровопролитие. Примечательно, что она почти во всех этих селениях оставляет своих детей, т.е. во многих стойбищах и селениях есть родственники легендарного Кунлелю.

Широкое распространение сказаний о Кунлелю и ведение родословных от легендарного персонажа можно объяснить тем, что в этом герое были воплощены все самые лучшие черты

Л.С. Ивтагина

характера чукотского человека – *лыоравэтльына* («настоящего человека»). Одним из маркеров «своего» является национальный характер.

В.В. Лебедев записал со слов Р.Н. Рагтытваль, чукчанки из с. Алькатваам, замечательные формулировки, которые являются ключом к пониманию чукотского характера: «В чукче должны соединиться два качества – постоянная забота об общем благе и личная одаренность. Второе служит первому. Это всеми уважаемый человек. Такими предстают перед нами фольклорные герои»<sup>16</sup>.

Кунлелю во всех вариантах сказаний характеризуются как храбрый, сильный, умный и справедливый воин, верный защитник своего племени. Он владеет крупными стадами, но все его богатство приобретено в боях с коряками. Кроме этого, он обладает шаманской силой и применяет ее в безвыходных ситуациях. Например, когда его упряжку догоняют враги, он снимает кухлянку и, запрокинув голову, воет по-волчьи, тем самым вызывая метель (чукчи считают волка шаманом, который напускает метель или липкий, бесшумно падающий снег, чтобы невидимым нападать на стадо оленей).

Два сказания о Кунлелю и его сестре Кытгы рассказал житель с. Хатырка Тро в 1955 г., а записал и перевел П.И. Инэнликэй. В этих сказаниях, опубликованных в книге «Сказки и мифы народов Камчатки и Чукотки», описывается история рождения Кунлелю от пожилого чукчи Арельпыно и бедной корячки. Смешанные браки с коряками, скорей всего, уже были распространены во время военных столкновений на территории южной Чукотки. Поэтому «оленоводы с подозрением относились к чукчам <...> живущим на правом берегу Анадыря телькепским»<sup>17</sup>, по всей видимости, считая их нечистокровными чукчами. Здесь на первое место в маркировании «своего» выходит территория.

В.Г. Богораз считает, что инициаторами походов на коряков являлась как раз телькепская группа чукчей (туманские чукчи). «Эта группа представляет чукоц самых диких и неукротимых, и в прежнее время они являлись инициаторами в войнах против коряков»<sup>18</sup>. Это весьма правдоподобно, так как территория обитания туманских чукчей непосредственно примыкала к коряжской территории.

Интересные и содержательные сказания о Кунлелю записал В.В. Лебедев в с. Мейныпильгино от чукчи Рольтынто. В первом сказании описывается то время, когда чукчи жили за

Противопоставление «свой/чужой» в чукотских героических сказаниях...

рекой Анадырь, на северном берегу. Дед Кунлелю, Максимкат, обладает оленьим стадом, а его отец Кытыты проявляет свои шаманские способности. Далее идет подробное описание семьи героя и места кочевок: « Кунлелю был старший из братьев. Кочевали они тогда в низовьях реки Великой на южном берегу Анадырского лимана. Там были их земли, все остальное считалось таньгитское. Однако некоторые чукчи кочевали с таньгит. После первой войны, когда Кытыты был, все помирились. Хорошо жили»<sup>19</sup>.

Арельпо – родственник Кунлелю - кочевал вместе с таньгит. В этом же стойбище жил чукча Мотлынто, который стал инициатором конфликта: он сказал таньгит из другого стойбища, что Арельпо хочет их уничтожить, а те поверили и обманом пытались заманить к себе Арельпо вместе с его людьми, среди которых были и таньгит, чтобы убить их. Борьба шла между стойбищами, но не между чукчами и коряками. Значит военные стычки того времени не всегда носили этнический характер.

В сборнике О.Е. Бабошиной «Сказки Чукотки» опубликовано сказание «Три друга», записанное в устье реки Хатырка в 1945 г. от Нипэвье. В этом сказании описывается борьба Кунлелю с коварным танитом Муленто (вариант чукотского имени Мотлынто, буквально «обескровленный»), который спровоцировал столкновения между чукчами и танитами после установившихся мирных отношений, за что и был наказан. В этом варианте провокатор представлен таньгом.

Кунлелю и его братья выступают в этих сказаниях как справедливое начало: защищают обездоленных, уничтожают провокатора и кровожадных воинов, которые разрушают все на своем пути. Причем порок наказывается независимо от того, кем он представлен – чукчей-соплеменником или коряком.

Л.Г. Беликов выделил особенности новых записей героических сказаний: «На первом плане – подвиги героя, изображение необычайного его мужества; враг, как правило, уже не “таньг”, а “э’кэльын”, т.е. некий неопределенный противник, недруг вообще»<sup>20</sup>.

Таким образом, мы попытались показать, что тип хозяйства, пища, одежда, территория, генеалогические связи, черты характера являются маркерами «своего» и «чужого» и это противопоставление отчетливо проявляется в чукотских героических сказаниях.

Примечания

---

- <sup>1</sup> *Богораз В.Г.* Материалы по изучению чукотского языка и фольклора. СПб., 1900. С. V. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.
- <sup>2</sup> *Богораз В.Г.* Чукчи. Социальная организация. Л., 1934. Ч. I. С. 8.
- <sup>3</sup> Там же. С. 3.
- <sup>4</sup> Сказки Чукотки / Сост. О.Е. Бабошина. М., 1958. С. 253.
- <sup>5</sup> *Стебницкий С.Н.* Очерки по языку и фольклору коряков. СПб., 1994. С. 33.
- <sup>6</sup> *Антропова В.В.* Вопросы военной организации и военного дела у народов Крайнего Северо-Востока Сибири // Сибирский этнографический сборник. Т. II. М; Л., 1957. С. 177.
- <sup>7</sup> *Нефедкин А.К.* Военное дело чукчей (середина VII – начало XX в.). СПб., 2003. С. 216.
- <sup>8</sup> См.: *Сгибнев А.* Исторический очерк главнейших событий в Камчатке // Морской сборник. 1869. Т. CI. № 4; Т. CII. № 5.
- <sup>9</sup> Цит. по: *Антропова В.В.* Вопросы военной организации и военного дела у народов Крайнего Северо-Востока Сибири // Сибирский этнографический сборник. Т. II. М; Л., 1957. С. 175.
- <sup>10</sup> Там же. С. 175
- <sup>11</sup> *Богораз В.Г.* Чукчи. Социальная организация. С. 4.
- <sup>12</sup> *Богораз В.Г.* Чукчи. Религия. Л., 1939. Ч. II. С. 137.
- <sup>13</sup> *Беликов Л.В.* Героические сказания чукчей // Уч. Зап. ЛГПИ им. А.И. Герцена. Т. 167. Л., 1960. С. 165.
- <sup>14</sup> Там же. С. 166.
- <sup>15</sup> *Лебедев В.В., Симченко Ю.Б.* Ачайваямская весна. М., 1983. С. 96.
- <sup>16</sup> Там же. С. 102.
- <sup>17</sup> *Нефедкин А.К.* Указ. соч. С. 205.
- <sup>18</sup> Цит. по: *Антропова В.В.* Вопросы военной организации и военного дела у народов Крайнего Северо-Востока Сибири // Сибирский этнографический сборник. Т. II. М; Л., 1957. С. 176.
- <sup>19</sup> *Лебедев В.В. Симченко Ю.Б.* Указ. соч. С. 98.
- <sup>20</sup> *Беликов Л.В.* Указ. соч. С. 160.

О.Б. Христофорова

«У МЕНЯ ЕСТЬ СЛОВО»:  
ТРАДИЦИОННЫЙ РЕЧЕВОЙ ЭТИКЕТ  
И ПРОБЛЕМЫ  
ЭТНИЧЕСКОГО САМОСОЗНАНИЯ  
В АВТОРСКИХ ТЕКСТАХ <sup>1</sup>

В статье анализируется тема слова и речевого этикета в творчестве современных ненецких писателей, а также размышления авторов над традиционной национальной культурой и ее ролью в становлении авторской литературы.

*Ключевые слова:* ненцы, ненецкая традиционная культура, слово, речевой этикет, Неркаги, Ненянг.

Старые ненцы еще совсем недавно говорили:  
не можешь несчастного согреть огнем,  
куска мяса нет, табак кончился –  
не казни себя, у тебя есть слово доброе,  
по силе равное огню, по сытости куску мяса  
и доброй понюшке по крепости.  
А.П. Неркаги. «Белый ягель».

В конце XX в. в творчестве многих российских писателей из числа коренных народов появилась тема размышлений о традиционной культуре, историческом прошлом и дальнейшей народной судьбе. В числе других характерных черт ненецкой культуры (экологичность природопользования, оленеводство, у тундровых ненцев – кочевой образ жизни как знак любви к свободе) писатели-ненцы выделяют особое отношение к слову в человеческом общении, коррелирующее с наблюдательностью, острым умом, выдержкой, решительностью и одновременно послушностью «социальной воле». Например: «Жизнь в условиях Севера выработала и воспитала в ненцах такие качества, как осторожность, замедленность действий, наблюдательность <...> для него характерно тихое говорение, постепенный переход на резкий и категорически требовательный голос, даже крик – в зависимости от обстоятельств»<sup>2</sup>. Показательно в этом отношении творчество ненецких писательниц

О.Б. Христофорова

Анны Павловны Неркаги и Любви Прокопьевны Ненянг (Комаровой).

Для Неркаги тема слова, его статуса, роли в человеческой жизни – одна из основных. Недаром ее последняя по времени повесть, апокалипсическая притча, называется «Молчащий». При этом данная тема в творчестве Неркаги с течением времени претерпела изменения. Так, в повести «Анико из рода Ного» (1974) писательница уделяет большое внимание описанию обычаев и норм этикета, т.е. внешней стороне коммуникации. В повести «Белый ягель» (1996) нормы речевого общения и традиционное отношение к слову используются для психологической характеристики героев и становятся сюжетобразующим механизмом; таким образом, здесь уже налицо рефлексия над внутренней стороной коммуникации. Рассмотрим, как тема слова и речевого этикета реализуется в творчестве писательницы.

Описание этикетных норм органично вводится в повествование и не выглядит нарочитой экзотикой: «Отец, у меня есть слово. – Майма, с арканом в руках, осторожно подошел к нарте, боясь разгневать отца, погрузившегося в свои невеселые думы. – Говори»<sup>3</sup>. «Совсем редко начинает говорить старый человек с молодым, считая, что малое дерево зелено да глупо»<sup>4</sup>. «Опустившись у порога на край досок-полов, немного помолчав, как прилично женщине, она попросила: – Пойдемте, посадим их, – и, не дожидаясь ответа, вышла»<sup>5</sup>.

Неркаги подчеркивает значимость акционального и предметного кодов в человеческом общении: «У ненцев так положено: при встрече, поздоровавшись, обязательно надо понюхать табаку, а потом уж заводить разговор, если есть что сообщить». «Себеруй... подольше задержал на губах улыбку, чтобы жена успела ее заметить, а потом крякнул, давая понять, что начинает рассказ»<sup>6</sup>. «Выпили вторую чарку, и старик повернул вверх дном свою чашку на блюде. Взял поданную Вану табакерку, понюхал щепоть, покачал головой, словно удивился крепости табака, и только после сказал...»<sup>7</sup>. «Что беда их общая, женщина не сомневалась. Она погладила толстые косы, и пальцы ее коснулись холодной меди украшений. И тут она ужаснулась по-настоящему. Ведь не снимая украшений, девочка ждала помощи. Как забыла она, старая дура, – ведь девушка снимает ложную косу только тогда, когда становится женщиной. Слепла она и оглохла. Звон радости затмил для нее звон девичьих монист, стонущих о беде»<sup>8</sup>.

«Слово» писательница характеризует с помощью традиционных метафор: слово весомо как камень, сильно как удар,

«У меня есть слово»: традиционный речевой этикет...

метко как стрела: «Вы, наверное, слышали про нас? <...> – Не без ушей <...> – Значит, можно не говорить лишних слов, не тратить зря силу...». «Мерча всегда считал, что слово должно быть метким как стрела и знать, куда летит, в кого попадет»<sup>9</sup>. «Ты долго молчишь <...> – Да, я долго молчу. Слово тяжелое. – Тяжелое, ничего. Мне больно не будет, если, конечно, ты его не бросишь камнем». «Иногда легче камни таскать, чем сказать слово»<sup>10</sup>. «Слова его яркие и сильны, как молнии в грозу, разрезающие небо на несколько кусков»<sup>11</sup>.

Слово отождествляется с плодом, зреющим в глубине сердца: «Я умру, Илне приедет на мою могилу, передай ей тогда мое слово. <...> Старик смотрел на Алешку, самого близкого человека, ибо до конца своих дней этот парень будет носить в себе его последнее слово, и не жалел, что начал»<sup>12</sup>.

Для описания речевого поведения наиболее часто писательница использует «птичий код» – тихо переговаривающиеся старики крикают как авлики; сплетницы каркают как вороны; ныть и жаловаться – плакать как гагара<sup>13</sup>. Л. Ненянг сравнивает агрессивно говорящего человека с хищной птицей: «Что ты меня клюешь, как ястреб?»<sup>14</sup>. Слово отождествляется с крылом птицы, высотой ее полета: «Птица в пору зрелости любит дыхание облаков больше, чем тепло земли. Редко пробует силу крыльев, поднимаясь на высоту, парит спокойно. Голос подает нечасто, лишь в минуту высокого торжества или великой боли. Не кричит суматошно при виде добычи, отлетает без клекота, если молодежь опередит. Шуметь и волноваться – дело молодое, говорит его медленный величавый полет, не прерываемый суетливостью. Бестолково заболтавшаяся птица может разбиться о гранит его груди»<sup>15</sup>.

Разговор сравнивается с охотой, следить за мыслью – все равно, что идти по следу: «Придумывал небылицы, был нечист на руку, и разговор его походил на хитрый, запутанный след». «Майма, помня привычку гостя говорить хитро, подозрительно покосился на него: “Ишь, крутит словами, как арканом. Старый менаруй.” – А я не так уж и стар, как говорят тебе глаза, – хитро и совсем неожиданно усмехнулся Кривой глаз. Майма деловито отхлебнул чай, чтобы скрыть изумление. “Кэлэ, кости у старикашки гнилые, а ум еще свежий, гляди, как по моему следу прошелся”, – подумал он. И чтобы долгое молчание Кривой глаз не принял за негостеприимство, сказал: – Ведь у тебя есть слово, говори»<sup>16</sup>.

Речевой этикет имеет свои властные и гендерные характеристики:

О.Б. Христофорова

«Если верить глупым языкам, выходит, будто любой нищий пастух, бедняк из бедняков, может теперь сесть за один стол с богатым, достойным. И не только для того, чтобы разделить еду, но чтобы и разговор завести – сравниться с хозяином стада в величии и силе ума»<sup>17</sup>. «Нарушая приличия, рассказывал о чем-то Кривой глаз женщине, точно равной»<sup>18</sup>. Женские слова, в отличие от сурового мужского молчания и лаконичных реплик, кажутся суетными и пустыми: «Мало ли о чем говорит женщина? Многие люди говорят лишь для того, чтобы не молчать»; «Слова самые громкие и самые тихие – всё пустое... Слова – пыль»<sup>19</sup>.

Но молчание не всегда полезно, иногда оно опасно, а слова необходимы: «Слова жгли его. Их нужно было сказать, иначе они все сожгут внутри, и в душе останется один пепел. <...> Есть особо тяжелое молчание. Оно подобно казни, которой люди добровольно себя подвергают, не понимая, что природа предоставила им прекрасную, а иногда и единственную возможность очистить и облегчить душу. Уходя из человека, слова уносят с собой яд тревоги, обид и сомнений, подобно тому, как ветер своей яростной силой выносит из леса мертвые листья, пыль, сухую пожухлую траву – все, что отжило, отцвело, отшумело»<sup>20</sup>. Параллелью к метафоре «пустые слова – пыль» оказывается образ «слова исповеди – ветер, выгоняющий пыль».

Инверсией запрета на пустые слова в кругу живых оказывается запрет молчать на кладбище: «Молча, склонив головы, сидят вокруг костра. Всем хочется сделать приятное жене Себеруя и вместе с тем дать наказ, чтобы она там, в стойбище ушедших, замолвила слово за тех, кто остался, да подробно рассказала, кто как живет. Это скорее не похороны, а проводы человека, решившего уйти в другой мир.

Мать Пассы старше всех. Она лучше знает обычаи и поэтому говорит:

– Не молчите. Надо говорить о чем-нибудь. Сейчас ведь их очень много к ней пришло. И все слушают ее рассказ. Они должны слышать и наши голоса.

– Да, – добавляет Пасса. – Они должны знать, что мы пришли провожать ее, что на земле она жила хорошо.

Старая nenка продолжает:

– Не обижайся, мать Анико. – Женщины редко когда называют друг друга по имени, чаще – матерью живого ребенка. – Девочку мы хорошо одели. Ей не будет холодно. А на тебе, ты сама видишь, твоя новая ягушка. – Она дотрагивается малень-

«У меня есть слово»: традиционный речевой этикет...

кой рукой до ягушки покойной. – Я тебе не сделала больно? – спрашивает и сама же удовлетворенно отвечает: – Нет.

Потом достает из мешка платье из красивой шерстяной ткани. Медленно разворачивает его и держит так, будто показывает кому-то. Не тем, кто у костра, а тому, кто виден только ей.

– Мать Анико, передай это платье моей матери. У ней такого никогда не было. Видишь, какое оно. Я купила его на пенсию. Теперь мы, старухи, тоже деньги получаем, как все люди. – Старушка радостно улыбается. – Пусть она снимет платье из кожи оленя, в котором мы ее похоронили, и наденет это. – И бережно кладет в уголок гроба подарок для матери.

На лице ее удовлетворение и покой. С тем же выражением достает табакерку, сыплет табак на ягушку Некочи и заботливо поправляет мешочек с игрушками девочки»<sup>21</sup>.

Себеруй «остановился у могилы. Буро встал поодаль. – Здравствуй, Некочи! – Себеруй подумал, что надо бы поздороваться и с теми, кто сейчас, возможно, находится рядом с ней. Но кто именно? Решив обратиться ко всем сразу, он повторил: – Здравствуйте.

Ему ответила тишина, залитая солнцем. Себеруй знал, что тишина и есть голоса всех ушедших в другой мир. Первым делом он насыпал табаку на ящик – у головы, у ног – и вокруг могилы на землю. То, что на ящичке у головы и у ног, предназначено ей, Некочи, а остальное – всем, кто присутствует при встрече. У ненцев так положено: при встрече, поздоровавшись, обязательно надо понюхать табаку, а потом уж заводить разговор, если есть что сообщить. <...> Сегодня ты приходила ко мне. Вот мы с Буро и приехали, – неторопливо объяснял Себеруй, доставая из мешка мясо, рыбу и мучные лепешки. – Ты, наверное, хочешь послушать мое слово, раз приходила...

Он задумчиво помолчал. И не потому, что теперь ему нечего было сказать жене. Просто надо сначала дать Некочи поесть, раздать еду и всем другим, а потом уж разговор затевать. Себеруй разложил мясо и остальные подарки в том же порядке, что и табак, улыбнулся и подольше задержал на губах улыбку, чтобы жена успела ее заметить, а потом крякнул, давая понять, что начинает рассказ»<sup>22</sup>.

Анна Неркаги не только описывает нормы ненецкого этикета, но и сравнивает их с коммуникативными нормами русских:

«А сколько у них выдержки! Один случай особенно поразил Павла. <...> Пришел он в стойбище поздновато, темнеть стало. На лай собак из чумов выглянули женщины и быстро исчезли.

О.Б. Христофорова

Павел остановился, положил ружье на нарту и стал ждать. Вот откинулся полог, и наружу высунулась голова. <...> Зашел. Ему молча освободили почетное место в центре постели. Налили чашку чая, крепкого, с запахом дыма и снега. Чай пили долго, Наверное, час.

На улице совсем стемнело, когда в чум вошел молодой парень и что-то сказал отрывисто. Все испуганно повернулись к нему.

Старик ненец, который казался Павлу воплощением спокойствия и мудрости, приказал что-то коротко мужчине, сидевшему рядом. Тот торопливо надел малицу и вышел.

Павел спросил, что случилось.

– Волки отогнали третью часть стада, – спокойно ответил старый ненец.

– А это сколько?

– Сто.

К ночи искавшие не вернулись. Василий – так звали старика ненца – не спал. Не спал и Павел. Слышал, как Василий несколько раз выходил на улицу и потом долго пыхтел трубкой.

Пастухи приехали только к утру. Усталые, но спокойные.

Василий посмотрел на них внимательно, но ничего не спросил. Те разделись, сели за стол. И все молча. Павел не мог понять, почему они молчат. Выпили по первой чашке, и только тогда Василий спросил:

– Как съездили?

– Нашли, – ответил сосед.

Павел понял, что оленей нашли: где, как – не важно. Сто оленей все-таки не десять. И Павлу подумалось: если бы даже эти сто оленей не нашлись, внешне ненцы остались бы спокойны и сдержанны.

Уходя, он подарил Василию свои часы. Тот не стал отказываться, взял их двумя руками и так же подал ему свою трубку, совсем новую, из мамонтовой кости<sup>23</sup>.

«Алешка собрался еще раз стукнуть, но тут за дверью кто-то зашуршал. Вышла жена “совета”, также белоглазая женщина, с опухшими веками, и закрыла собой дверь.

– Ну, чего стучитесь? Чего? – спросила неприветливо.

– Слово есть, – заторопился Вану, – большое слово. “Совет” нужен.

– Он спит.

– Как спит? Солнце-то высоко еще, – Алешка начинал злиться. Он не очень хорошо понимал, зачем соседу нужен председа-

тель, но как Вану сказал о слове, ему стало тревожно. Старые люди не шутят со словом. Он знал, если сосед подошел к соседу и сказал: “Есть слово” – значит, оно действительно есть.

Злость Алешки не понравилась женщине. Она вспыхнула:

– А что, и спать нельзя, если солнце высоко? – спросила она, готовясь пройти за дверь, дрожа от холода, настойчивости непонятных людей, не только этих, а и других, приезжающих и везущих свои непонятные слова и заботы ее мужу. А он не понимал их, они вдвоем не понимали ничего в этой жизни и на этой земле <...> А еще эти со своими глупыми словами»<sup>24</sup>.

В этих фрагментах отмечены радушие, спокойствие и сдержанность ненцев и, напротив, негостеприимство русской женщины, ее невнимание к формулам речевого этикета, неуважение слова. Но в то же время автор смотрит на ситуацию и глазами русской женщины, что говорит о «двойной оптике», некотором «антропологическом отчуждении». Правда, председатель сельсовета и его жена нигде прямо не названы русским, есть только один эпитет «белоглазая» и указание на то, что они приехали с «большой земли». Так что они могут быть в равной степени и украинцами, и немцами – все равно «чужие», представители «большой жизни». И как чужие здесь, они описаны как чужие жизни вообще – не понимающие не только ненецкие обычаи, но и все на свете; выражение «в этой жизни» можно понять двояко – как «в ненецкой жизни», так и «в земной жизни». Что, впрочем, действительно почти одно и то же (ср. самоназвание *неней ненець* – настоящий человек, человек среднего, земного мира). В этом прослеживается архаичное отношение к иноплеменникам как к нелюдям – но, конечно, дело здесь не столько в «крови», сколько в принадлежности к «символическому миру» традиции. Лишь у тех, кто принадлежит этому символическому миру, есть чувство слова – своего рода инстинкт, почти природное чутье, сравнимое с чувством меры и «поры». Таким образом, владение словом приравнивается здесь к владению неким особым знанием.

Принадлежность к традиции, конечно же, отражается и во внешнем облике, но не столько в естественном морфологическом облике (странности внешнего вида могут интерпретироваться как знак отмеченности духами, что лишь выделяет человека из среды ему подобных и символизирует его предназначенность к особой роли, например, шамана, но не служит основанием для его изгнания как «чужого»). Напротив, эта «чужесть» существует для нужд «своих»), сколько в «антропогенной морфологии»

О.Б. Христофорова

(одежда, манеры, мимика, в том числе умение обращаться со словом). В ненецком языке есть слово *лицеймзь* – стать по правам и обычаям русским, обрусеть<sup>25</sup>, а «ненцем», «человеком», «своим» может стать и иной по крови, лишь бы уважал народ, понимал его «душу» и соблюдал обычаи, подобно Павлу, герою повести «Анико из рода Ного». Он геолог, живет в поселке, ездит в стойбища записывать *яробцы* от стариков, чтобы не пропали древние сказания; молодые приглашают его на свадьбу дружкой; он говорит по-ненецки, у него есть малица и упряжка – нарту сделал сам, оленей подарили, упряжь пока дали взаймы. Он подумывает остаться в тундре насовсем – очень уж нравятся ему ненцы. Один из них спас его от смерти, когда он замерзал в пургу<sup>26</sup>.

«– Зачем ему эти песни, Иван Максимыч?» – спрашивает Анико старого ненца, у которого квартирует Павел. Сама она «отвыкла от них» и не хочет слушать аудиозапись яробцев.

«– Павлуша любит ненецкие сказки и яробцы. Собирает их.

– Зачем они ему? Он же русский?

– При чем тут русский или не русский? Я тебе скажу: не всякий ненец – ненец», – отвечает молодой героине старик<sup>27</sup>.

Как видим, морфологические признаки, важные при определении своей национальной идентичности молодежью, оказываются вторичными для стариков, «ядра» культуры. Об этом пишет и Е.Г. Сусой: «Большой вред в воспитании... национальных кадров приносят “лестные комплименты” о том, что тот или иной молодой человек, та или иная девушка совсем непохожи на человека ненецкой национальности... А эти “комплименты” бывают сказаны чаще всего в отношении внешних данных: правильных черт лица, русых волос, одежды... но не как оценка его душевных и деловых качеств»<sup>28</sup>. В то же время, как видно уже из этой цитаты, сходство с русскими во внешности, одежде, манерах, уровне образования способствует повышению статуса человека.

Отец героя повести Л. Ненянг «Виноват ли Мерета?» – высокого, светловолосого, непоседливого ненца Мереты Ядне – русский промышленник. Его мать втайне осуждали соседки и при этом завидовали ей, несмотря на то, что отец Мереты уехал еще до рождения сына. Когда мальчику с помощью ненецкого заговора удалось «уговорить» медведя не нападать на детскую ватагу, про него сказали: «Много русской силы и ума в нем ходит. Даже медведь его послушался»<sup>29</sup>.

Русские оказываются референтной группой для тех местных жителей, кто хотя бы отчасти соприкоснулся с цивилизацией в том виде, в каком она проникла на Крайний Север. Такая ситуация начала складываться уже с XVIII в., когда «к усвоению внешних черт русской культуры наиболее предприимчивых аборигенов побуждало представление о том, что человек, достигший известного положения, должен отличаться от сородичей и обязательно выглядеть как русский»<sup>30</sup>. Учитывая это, можно прийти к выводу, что «оптика» А. Неркаги сфокусирована скорее романтически.

Но вернемся к повести «Анико из рода Ного».

Антипод Павла – не только «совет» из «Белого ягеля» (русский–свой *vs.* русский–чужой) но и в самой повести ему противостоит Анико – ненка, которая с детства жила в интернате, а теперь учится на геолога в Тюмени (русский, но свой *vs.* ненец, но чужой). Она впервые за четырнадцать лет приехала в тундру – отец вызвал письмом, мать умерла – в пальтишке, с портфелем – и все ей кажется чужим, невозможным для жизни. Торопится назад, в город, к привычной жизни. Она стесняется ненцев, брезгует тундровыми запахами и пищей, забывает язык: «Первой подошла пожилая женщина. – Торова. – Здравствуйте, – Анико понимала, что нехорошо здороваться по-русски, но язык не повернулся сказать ненецкое “торова” – отвыкла, застеснялась»<sup>31</sup>. Павла живо волнует судьба ненцев, Анико никогда не задумывалась о своем народе. Показателен их диалог.

«Что случилось? Почему несколько дней подряд тихо, крадучись, подходят сомнения? Кто этот парень, собирающий ненецкие сказки? Сильно покраснев, Анико подошла к Павлу и, чуть заикаясь, спросила:

– Зачем вы собираете сказки и яробцы? <...>

– Первое – они очень древние и правдивые. По ним можно писать историю народа и судить о его культуре <...> И второе – старики умирают, и скоро может получиться так, что в тундре не останется ни одного, кто будет помнить о старом искусстве ненцев.

Он достал из кармана пиджака трубку [не та ли это трубка, что подарил старик-ненец на с. 342?] и, глядя перед собой, помолчал.

Яробцы – это подлинное искусство, их должны слушать не только ненцы, но и другие народы, а они все еще вековыми пластами лежат в памяти одних стариков.

О.Б. Христофорова

Павел забыл о трубке и, чуть прищулив глаза, вопросительно посмотрел на Анико, а она, сама удивившись своей смелости, спросила:

– Зачем вам это? У вас свой народ.

– Сейчас многие ненцы хотят понять, как дальше жить... Сколько проблем: дети-школьники должны жить с родителями какие-то два с половиной месяца, а все остальные девять месяцев – в интернате; появились совхозные стада, геологи, нефть, буровые. Ненцы растерялись. Внешне вроде спокойны, как всегда невозмутимы, но я знаю: в душе у каждого тревога – что будет? Куда уходят наши дети, почему рассыпаются под бегом времени роды? Некоторые сомневаются: останется ли на земле такой народ: ненцы? Конечно, останется. Но каким он будет? Вот вопрос, который тревожит каждого ненца. И если сейчас не помочь...

– И вы хотите им помочь? В одиночку? – перебила Анико со странной, нехорошей улыбкой.

Павел постарался не заметить эту улыбку.

– Почему в одиночку?»<sup>32</sup>.

И еще один антипод Павла – тоже ненец, продавец поселкового магазина. Автор подчеркивает его холодные расчетливые глаза. Он обманывает ненцев – и обсчитывает трезвых, и надувает пьяных, отдавая за голубого песка две бутылки водки. Глухо упомянуто, что они с Павлом серьезно дрались. Но эта тема почти не развернута. Противостояние Анико и продавца намечено вскользь (она стала свидетелем сцены обмана им пьяного ненца и выговаривает ему, но он притворился пьяным и не понимающим) и заканчивается его победой: садясь в вертолет, она видит его холодный торжествующий взгляд; в каком-то смысле она становится его союзником: уезжая в город, «поднимать науку», она оставляет свой народ на таких вот «волков в овечьей шкуре».

Итак, Павел становится ненцем – не кровь важна, а дух – а Анико перестает быть ненкой. «Совсем как ненец. Я сначала и не узнала вас», – говорит она ему. «Да, я останусь... А вы?» – спрашивает он ее. В ответ она «передернула плечами, но, увидев насмешливые глаза Павла, ответила: – Сейчас нет»<sup>33</sup>.

Но Анико совершает предательство своего народа еще не в этой повести – тут отец отдает ей родового идола, хранителя рода Ного, и она его принимает, и в конце повести есть надежда, что она вернется, закончив институт, тем более, что геологи в тундре нужны – начало 1970-х гг., только начинается разведка

«У меня есть слово»: традиционный речевой этикет...

нефтяных месторождений и ненцы очень обрадованы этим фактом: «Был я у геологов. Такие же парни, как и я. И по всей нашей земле ищут нефть. Из нее керосин делают. Иногда в поселке его не достанешь. А найдем нефть – будет свой керосин»<sup>34</sup>. Но в повести «Белый ягель», написанной на 20 лет позже, развитие образа той же героини – тут ее зовут Илне (имя говорящее: ил – жизнь, не – женщина) – приводит к неутешительным выводам: она не вернется. Это стало понятным для всех. Даже неизвестно, где она живет и чем занимается. Какая уж там «наука». Отец проклинает дочь, которая не приехала даже на похороны матери. Жених берет замуж другую.

Если в «Анико» некоторые молодые люди, получив образование, возвращаются в тундру помогать своему народу поднимать уровень жизни и культуры (такова медсестра Ира, окончившая медучилище в Салехарде и вернувшаяся к родителям; она встречает героиню в поселке – приехала с семьей в магазин, но долго разговаривать не может – надо увезти родителей от пьяного разгула, затягивающего тундровиков<sup>35</sup>), то в «Белом ягеле» вывод иной: продолжать жизнь в тундре могут только те, кто вырос там, кого не разбаловал комфорт и жизнь на всем готовом. Жених Илне, Алешка, после интерната чуть не уехал в поселок или город – так тяжела и бессмысленна казалась тундровая жизнь после интерната. («Трудно было, особенно в первый год. Сказывалась интернатская избалованность и изнеженность»<sup>36</sup>) Только то и остановило, что после смерти отца он был старшим, не смог оставить мать и младших братьев. Кстати, они-то и уехали: «Сын, твои братья разошлись, как заячьи дети. Чум им не нужен. Он твой», – говорит ему мать<sup>37</sup>.

Автор несколько не оправдывает молодых – они должны были поступиться эгоизмом ради своего народа. Но виноваты ли они? Анико забрали в интернат в шесть лет. Она прилетела на первые свои летние каникулы – а родителей нет, летовали в другом месте. Прожила все лето у чужих, зарабатывая на еду разной работой. И вроде не странно, что больше на каникулы не приезжала. Наоборот, странными кажутся слова отца в ответ на предложение друга написать ей письмо о смерти матери, позвать домой: «Была у меня дочь. <...> Прошло много лет. Мы с ней не виделись... Она нашу жизнь забыла, наверно. Я думаю, не нужны мы ей»<sup>38</sup>. Впрочем, это, видимо, риторика в сложной ситуации – друг напоминает о дочери, и надо казаться стойким и сдержанным.

Дело здесь, наверное, в том, что обвинить родителей невозможно по ненецким нормам: наоборот, это Анико на могиле ма-

О.Б. Христофорова

тери говорит: «Прости меня. Я была виновата в нашей разлуке, ушла от тебя, чтобы учиться и быть лучше <...> И ей вспомнилось, что несколько раз после геологической практики могла поехать домой. Можно было хоть раз в месяц писать письма <...> родители были бы рады любой весточке от нее. Им простительно. Они никогда не знали точно, где живет их дочь». Эта последняя реплика связана, видимо, с кочевым образом жизни: человек никогда не сидит на одном месте, поэтому написать по адресу для ненца очень странно; можно лишь передать «слово» – в том числе письменное – с кем-то. Поэтому, видимо в «Белом ягеле» герой едет к председателю совета: якобы чтобы узнать адрес – но откуда он у него? – значит, скорее не очень осознанно, культурно-привычно – чтобы помог передать «слово». А советскую власть автор обвинить тоже не может (напомню, что повесть написана в 1974 г.). Есть только намек на недостатки интернатской системы, вложенный в уста Павла: «Ведь никто не желает зла ненцам, обучая их детей, никто не имеет мысли уничтожить национальное. Наоборот, ненцам хотят дать культуру, образование. Может, этот метод приобщения к культуре – интернаты – не совсем правильный, тут надо много думать, решать, ездить, экспериментировать»<sup>39</sup>.

В творчестве Л.П. Ненянг, хронологически более раннем, нет столь выраженной рефлексии над коммуникативными нормами ненцев. Традиционные речевые клише и фольклорные формулы выполняют в ее произведениях орнаментальную функцию, например, «Хорошо, что именно Немаси мне встретился. Уж он-то должен “принять мою говорку”, “не отрежет” Немаси Тэседо мои слова. Как-никак наши предки из одного рода»<sup>40</sup>; «Вот теперь наш рассказ вслед за Яшкой в тундру отправится»<sup>41</sup>: эта формула повторяет типичный для самодийского фольклора прием – описание событий ведется с точки зрения *вадако* или *лаханако* («словечко», «рассказ»), особого персонажа, перемещение которого в пространстве ведет к смене эпизодов повествования, вводит в него новых героев и т.п.<sup>42</sup>

Эти приемы, а также описание этикетных норм придает национальный колорит произведениям Ненянг, что может говорить об их предназначенности в первую очередь инокультурным читателям, например: «На прощание мама крепко-крепко обняла сына, но целовать не стала (по ненецким обычаям целовать на прощание не положено, лишь при встрече)»<sup>43</sup>.

Герой повести Л. Ненянг «Гость», ненецкий мальчик Якша (сам он предпочитает русскую версию своего имени – Яшка),

«У меня есть слово»: традиционный речевой этикет...

живет в городе. Прежде всего автор сообщает о нем, что он «в первом классе раньше всех научился читать и писать... Книжек много уже прочитал. Знает наизусть сказки Пушкина..., Мойдодыра. Знает двадцать сюжетов из ненецкой сказки о плуте и обманщике Ембо. Много чего может рассказать Якша Надэр. Сейчас он увлекся стихами Пушкина и Маршака, учит стихи ненецкого поэта Леонида Лапцуя...»<sup>44</sup>. Мальчик собирается летом в тундру, в гости к дедушке и бабушке: «с собой Яшка возьмет русские народные сказки, будет их читать, переводя на свой родной язык, неграмотным старичкам и детишкам-дошколятам», «а по вечерам Яшка заворожено и жадно будет слушать бабушкины и дедушкины сказки и легенды. Он будет ловить каждое их слово: учительница велела»<sup>45</sup> (правда, через несколько страниц выясняется, что сам Яшка не знает ни слова по-ненецки, и бабушка сетует за это на его родителей).

Не только городской школьник Яшка, но и взрослые герои Ненянг, тундровики, в своем отношении к слову разительно отличаются от героев Неркаги. Их внутренние монологи пространны, как и у героев Неркаги, но, в отличие от последних, речь их столь же живая, многословная, не знающая меры. Оленевод Хаули, дядя Яшки, везущий его в тундру, много говорит: «опять Хаули замолчал, опять, однако, лишнее сказал ребенку»<sup>46</sup>. Главный герой повести «Невод. Полный серебра», старик Ямбе, работающий плотником на рыбоучастке, много раз говорил себе: «Все, хватит, больше мои руки понапрасну работать не будут. Такое мое слово». Более того, на собрании говорил каждый год: «“Народ нынче худой пошел... Все бросают, ничего не берегут... Последний год колочу их [ящики для рыбы]. Такое мое слово. Зря портить руки не буду”. После его выступления обычно собрание аплодировало, что особенно нравилось Ямбе: после других-то не хлопали в ладоши. Угрозы старика насчет ухода с работы сослуживцы слышали не раз, каждый год. Поэтому на это они лишь добродушно улыбались»<sup>47</sup>. Герой не властен над своим словом – невозможно представить себе такое речевое поведение взрослого человека ни в ненецком фольклоре, ни в произведениях Анны Неркаги.

Немаси Тэседо, молодой оленевод, везет автора в стойбище и по дороге рассказывает ей обо всем («Люблю с Немаси ездить! Всю дорогу не молчит, так что любой длинный путь вдвое укорачивается»<sup>48</sup>). Между делом делится с ней и тайной своего сердца («Не хотел Немаси это говорить, да само, видно, вырвалось... Немаси замолчал. Но говорка, которую он затеял, сама стала

О.Б. Христофорова

себе дорогу искать»<sup>49</sup>). А тайна его сердца очень любопытна в контексте проводимых здесь сравнений. Немаси Тэседо – полная противоположность Алешки из «Белого ягеля» Анны Неркаги. Их судьбы внешне схожи – оставшись в ранней молодости без отца, вместе с матерью кочевали по тундре. Вот только характеры разные. Немаси мать сама сосватала и женила в 17 лет. Он не сопротивлялся – стало жаль рано постаревшую мать. Алешка много лет ждал возвращения из города своей первой любви, Илне, жизни-женщины. Он мог бы ждать всю жизнь, но не дождалась мать – устала сама вести хозяйство, сосватала и женила Алешку. У Немаси с женой трое детей, Алешка не прикасается к нелюбимой жене. Тайная печаль Немаси – незаконная любовь к девушке из поселка, Наташке («Большую беду наделал... девочку жаль, из-за меня на всех собраниях [ругают]»<sup>50</sup>); Алешка влюблен в Илне безответно. Немаси (по-ненецки «Бессонный») – на редкость говорлив, беду свою рассказывает женщине, хоть и родне, но городской, и к тому же корреспонденту; Алешка – молчун, не может не то что матери, а мужчине, старику-соседу поведать то, что у него на сердце: «Как быть? Где будем искать женщину? – повторил свой вопрос Вану <...> Алешка не ответил. Потянул руку к табакерке соседа, взял небольшую щепоть, давая понять, что не нужно подталкивать его к слову. Он не раз видел, как старые ненцы делали то же самое, медля с ответом или выражая свое уважение к собеседнику. <...> – Ты долго молчишь. Алешка поднял глаза. Его душа готова была сказать первое слово исповеди, но его неприятно поразили глаза соседа, спокойные, даже с холодком. <...> – Да, я долго молчу. Слово тяжелое. – Тяжелое, ничего. Мне больно не будет, если, конечно, ты его не бросишь камнем. Алешка колебался. <...> И почему он сейчас должен вырвать из себя дорогие мысли и чувства, свои, родные, и вырвутся-то они, наверно, с дикой болью и кровью. Зачем отдавать их на суд человеку? <...> – Пусть мать говорит. У нее язык полегче, а я не могу. Вану отошел и горько ему было от слов молодого соседа. Вот такие у нас времена: хочешь с теплым огнем человеку в душу войти, а он возьмет и увидит вместо огня в твоих руках палку. Парень не жил еще, а повел себя так, будто в гости пригласил, до полога чума довел, а как надо входить, обратно завернул»<sup>51</sup>.

Можно утверждать, что в последние годы растет внимание национальных писателей к традиционному этикету, в том числе к нормам речевого общения. Однако следует отметить парадоксальное, на первый взгляд, обстоятельство. Пристальному

вниманию писателей к традиционным коммуникативным нормам соответствует скорее разрушение, чем возрождение, последних в современной жизни коренных народов. Поселковый быт, система интернатского образования, средства массовой информации и популярная литература, разрушающие привычный уклад жизни, не способствуют сохранению и традиционного речевого этикета, особенно у среднего и младшего поколений. Это отмечают и писатели: «Что-то случилось с человеческим словом. Не то игрушкой оно стало в устах людей, не то камнем, которым можно бросить в спину другому. Обессилело слово, как олень, загнанный жестоким хозяином. Люди перестали говорить сильно, с уважением, радостью. Человеческое слово потеряло суть свою, кровь свою – и это беда, невидимая, как болезнь»<sup>52</sup>.

Следовательно, особое внимание к теме слова в национальной литературе есть в некотором смысле симптом умирания традиционной речевой культуры. Более того, писатели, учившиеся в русских школах, а многие и в институтах, оказываются культуртрегерами по отношению к своему народу, разрушающими его обычаи, несмотря на декларативные заявления и, наверное, искренние стремления их сохранить. Литература, «ненецкая по содержанию», оказывается русской (европейской) по своей форме, явно диссонирующей с традиционным ненецким речевым этикетом. Вот пример иного соотношения литературы и социокультурных норм. В исландских сагах молчанию героев соответствует умолчание автора как прием построения сюжета. Этот прием, известный как «симптоматический», связан с особой позицией автора саг: он не мыслит себя в качестве демиурга, которому ведомы мысли и чувства его персонажей, даже если они не раскрывают их в своих речах. Позиция автора саги – позиция внешнего наблюдателя, который может судить о внутреннем мире героя исключительно по внешним проявлениям<sup>53</sup>. Не то – у ненецких писателей: пространные внутренние монологи их героев занимают много места в произведениях и, в случае Неркаги, несравненно более свободны, нежели лаконичная речь, которая строится в соответствии с традиционным ненецким речевым этикетом.

И в заключение – одно наблюдение. В повести «Молчаший» (1996) Анна Неркаги так повествует о нравах скопийцев (под этим соционимом выведены деградировавшие в «последние времена» остатки народа), обитателей Скопища (метафора поселков): «Кроты [тундровики, позже всех поселившиеся в поселке] живут отдельно на самой плохой земле, в низине у

О.Б. Христофорова

берега озера <...> Эти скопийцы одинаково стары и отличаются от всех. Часто сойдясь в одном конусе [читай – чум], они сидят тесно, плечо к плечу, поджав под себя ноги, уронив на грудь седые головы и глядят часами в глаза огня. Их лица выражают скорбь и память. <...> Женщины-скопийки в черных изодранных одеждах сидят жалкой кучкой по другую сторону Огня. Они не поднимают глаз»<sup>54</sup>.

Это апокалиптическое описание умирающего народа очень похоже на свидетельства европейских путешественников XIX в.: «Войдите в любой чум, и повсюду найдете вы одну и ту же сцену: посредине тлеет огонек, по чуму стелется дым, мужчины, со сложенными накрест ногами, усевшись в кружок, вперили в огонь бессмысленный взгляд, тут же греются собаки и грязные, и при самой сильной стуже голые ребятишки, а инька [самоедка] молча чинит малицу или сучит нитки из оленьих жил»<sup>55</sup>. «При входе нашем в палатку, мы были поражены странной сценой: все находившиеся в ней самоеды, поджавши ноги, сидели около огня; некоторые из них... спали крепким сном, а другие, вытаращив бессмысленные глаза свои на погасшие уголья, едва-едва посмотрели на нас и тотчас же опять углубились в свою безотчетную думу»<sup>56</sup>. Характерно, что в приведенных описаниях более чем столетней давности непременно сквозят те же апокалиптические нотки: этот жалкий народ, доверчивый и беспечный, скоро поглотят более предприимчивые соседи (зыряне и русские). Означает ли это сходство, что Анна Неркаги достаточно «отстранилась» от своей культуры для почти внешней оценки? И круг замкнулся, крайности сошлись, когда «последний ненец» увидел то же, что и первый европеец?

#### Примечания

---

<sup>1</sup> Работа выполнена в рамках программы «Межрегиональные исследования в общественных науках», проект № КИ 104–2–02 АНО ИНО-Центр.

<sup>2</sup> *Сусой Е.Г.* Из глубины веков. Тюмень, 1994. С. 13. См. также: *Неркаги А.П.* Молчаций: Повести. Тюмень, 1996; *Неянг Л.П.* Зов тундры: повести и рассказы. М., 1997; *Неянг Л.П.* Я читаю следы. Рассказы и повесть. Красноярск, 1980; *Некочако.* Мандло // Северные просторы. 1993. № 3–4; *Ядне Н.* Я родом из тундры: Повесть, рассказы, воспоминания, публицистика. Тюмень, 1995; Ямальские зори. Сборник произведений местных авторов. Тюмень, 1966.

<sup>3</sup> *Неркаги А.П.* Илир // Молчаций: Повести. С. 126.

<sup>4</sup> *Неркаги А.П.* Белый ягель // Там же. С. 94.

- <sup>5</sup> Там же. С. 15.
- <sup>6</sup> *Неркаги А.П.* Анико из рода Ного // Молчащий: Повести. С. 399.
- <sup>7</sup> *Неркаги А.П.* Белый ягель. С. 71.
- <sup>8</sup> Там же. С. 104.
- <sup>9</sup> *Неркаги А.П.* Илир. С. 153, 161.
- <sup>10</sup> *Неркаги А.П.* Белый ягель. С. 94.
- <sup>11</sup> *Неркаги А.П.* Молчащий // Молчащий: Повести. С. 296.
- <sup>12</sup> *Неркаги А.П.* Белый ягель. С. 94.
- <sup>13</sup> *Неркаги А.П.* Белый ягель. С. 15, 14, 27, 29.
- <sup>14</sup> *Ненянг Л.П.* Ходячий ум народа: сказки, легенды, мифы, предания, эпические песни, пословицы, поговорки, поверья, обереги, народные приметы, загадки таймырских ненцев. Красноярск, 1997. С. 210, № 138.
- <sup>15</sup> *Неркаги А.П.* Молчащий. С. 272.
- <sup>16</sup> *Неркаги А.П.* Илир. С. 120, 216–217.
- <sup>17</sup> Там же. С. 121.
- <sup>18</sup> Там же. С. 219.
- <sup>19</sup> *Неркаги А.П.* Белый ягель. С. 18, 15.
- <sup>20</sup> Там же. С. 93.
- <sup>21</sup> *Неркаги А.П.* Анико из рода Ного. С. 319.
- <sup>22</sup> Там же. С. 398–399.
- <sup>23</sup> Там же. С. 341–342.
- <sup>24</sup> *Неркаги А.* Белый ягель. С. 53.
- <sup>25</sup> Ненецко-русский словарь. / Сост. Н.М. Терещенко. М., 1965. С. 195.
- <sup>26</sup> *Неркаги А.П.* Анико из рода Ного. С. 340–342, 379–380.
- <sup>27</sup> Там же. С. 374.
- <sup>28</sup> *Сусой Е.Г.* Указ. соч. С. 111.
- <sup>29</sup> *Ненянг Л.П.* Виноват ли Мерета? // Я читаю следы. С. 65.
- <sup>30</sup> Ямал – знакомый и неизвестный. Тюмень, 1995. С. 179–180.
- <sup>31</sup> *Неркаги А.П.* Анико из рода Ного. С. 346–347.
- <sup>32</sup> Там же. С. 380–381.
- <sup>33</sup> Там же.
- <sup>34</sup> Там же. С. 320.
- <sup>35</sup> Там же. С. 375–377.
- <sup>36</sup> Там же. С. 351.
- <sup>37</sup> Там же. С. 30.
- <sup>38</sup> Там же. С. 328.
- <sup>39</sup> Там же. С. 381.
- <sup>40</sup> *Ненянг Л.П.* Я читаю следы // Я читаю следы. С. 118.
- <sup>41</sup> *Ненянг Л.П.* Гость // Зов тундры. С. 216.
- <sup>42</sup> См. об этом: *Куприянова З.Н.* Эпические песни ненцев. М., 1965. С. 38–39; *Пушкарева Е.Т.* Историческая типология и этническая специфика ненецких мифов-сказок. М., 2003. С. 92–93.
- <sup>43</sup> *Ненянг Л.П.* Гость. С. 235.
- <sup>44</sup> Там же. С. 215.
- <sup>45</sup> Там же. С. 216–217.

О.Б. Христофорова

<sup>46</sup> Там же. С. 238.

<sup>47</sup> *Ненянг Л.П.* Невод, полный серебра // Я читаю следы. С. 98.

<sup>48</sup> *Ненянг Л.П.* Я читаю следы. С. 120.

<sup>49</sup> Там же. С. 128.

<sup>50</sup> Там же. С. 129.

<sup>51</sup> *Неркаги А.П.* Белый ягель. С. 20–21.

<sup>52</sup> *Неркаги А.П.* Там же. С. 54. Следует все же отметить, что несмотря на происходящие изменения, многие речевые формулы и табу, а также акциональные знаки продолжают бытовать как в тундре, так и в поселках; некоторые – в модифицированном виде (например, традиционное отсутствие формулы благодарности сейчас мотивируется инокультурным клише: «На спасибо хлеба не купишь», полевые материалы автора, 1995 г., пос. Тазовский).

<sup>53</sup> *Гуревич А.Я.* Несколько соображений на полях статьи Эвы Эстерберг // *Arbor Mundi*. Международный журнал по теории и истории мировой культуры. Вып. 4. М., 1996. С. 43.

<sup>54</sup> *Неркаги А.П.* Молчаний. С. 237–238

<sup>55</sup> *Иславин В.* Самоеды в домашнем и общественном быту. СПб., 1847. С. 27.

<sup>56</sup> *Шренк А.* Путешествие к северо-востоку Европейской России через тундры самоедов к Северным Уральским горам. СПб., 1855. С. 388.

## Рецензии

---

А.Е. Маньков

### РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ:

Мозаика: Фрагменты истории шведской культуры:  
Сборник статей / Ответственный редактор и составитель Т.А. Тоштендаль-Салычева. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2006.  
– 333 с.

Рецензия посвящена сборнику статей «Мозаика: Фрагменты истории шведской культуры». Сборник издан Российско-шведским научно-учебным центром РГГУ. В нём представлены статьи как ведущих российских и шведских учёных-скандинавистов, так и начинающих исследователей. Все авторы сборника являются преподавателями или аспирантами Центра.

*Ключевые слова:* Швеция, культура Швеции, РГГУ, Российско-шведский научно-учебный центр.

Рецензируемый сборник – одна из крупных научных публикаций Российско-шведского научно-учебного центра (РШЦ), являющегося совместным проектом РГГУ и Шведского института (Стокгольм). Сразу скажем, что сборник следует признать весомым вкладом в становление РШЦ как научной и образовательной единицы мирового значения. В данном случае это не преувеличение, поскольку сборник служит реальным показателем того, что РШЦ по качеству своей научной и образовательной работы действительно является в своей области одним из ведущих проектов в мире. Уровень РШЦ – это блестящее достижение как учёных, чьи статьи представлены в сборнике, так и сотрудников центра.

Сборник состоит из девятнадцати работ, посвящённых различным сторонам культуры Швеции. Все авторы – преподаватели и аспиранты РШЦ. Издание осуществлено при поддержке Шведского института.

Сборник открывается статьями по истории древнескандинавской культуры, принадлежащими проф. Е.А. Мельниковой и её ученикам.

Статья Е.В. Шейкина «Стилистические особенности изображения фигур животных на готландских камнях группы А» преследует три цели: 1) опираясь на стилистические особенности формообразования, структурировать все имеющиеся

А.Е. Маньков

изображения животных на готландских камнях раннего периода (группа А, конец III – начало V в. н. э.); 2) найти возможные истоки стиля животных на камнях группы А, обратившись к искусству петроглифов и скульптурной пластике; 3) определить возможность датировки камней раннего периода с помощью стиля. Автор статьи подробно рассматривает разновидности изображений животных на камнях группы А и приходит к выводу об их стилистической общности с животными последнего этапа развития в искусстве петроглифов (ок. 1100-600 гг. до н. э.)

В статье Е.П. Картамышевой «К вопросу о связи альвов с представлением об умерших предках в дохристианской скандинавской культуре» реконструируется эволюция образа альвов от скальдической поэзии до этнографического материала нового и новейшего времени.

В статье проф. Е.А. Мельниковой «Рунические мемориальные стелы: на перекрестье язычества и христианства» даётся блестящий анализ совмещения языческих и христианских мотивов как характерной черты шведских рунических памятников XI в.

В статье Х. Бенгтссона «Гробница Густава Васы в Уппсальском кафедральном соборе» рассматривается эволюция облика этого памятника. Факторами, определяющими его эволюцию, являются как события церковной истории Швеции, так и события в истории Уппсалы.

Статья проф. Я. Сванберга «Победное шествие Святого Георгия в религии и искусстве Востока и Запада» представляет собой превосходный очерк истории образа Св. Георгия Победоносца от древности до наших дней.

В статье М.М. Сомовой «Традиция шведского жилого дома» речь идёт о народной традиции жилища, носителями которой были свободные крестьяне. Источниками сведений о крестьянских жилищах являются в первую очередь экспонаты музеев под открытым небом, таких как Скансен в Стокгольме или музей народной культуры Уппланда в Старой Уппсале. Высказывание автора о том, что «современный шведский дом – это часто маленький музей истории национального быта, где дедовская мебель, заботливо хранимая для потомков, соседствует с новейшими чудесами техники», является, конечно, идеализацией. Однако нельзя не согласиться с тем, что народные традиции в Швеции тщательно изучаются, о чём свидетельствует количество научных периодических изданий, посвящённых шведскому фольклору, этнографии и диалектологии.

Рецензия на книгу: Мозаика: Фрагменты истории шведской культуры...

Работа А.Ю. Александровой «Учебник садового искусства» Фредрика Магнуса Пипера и садово-парковая теория Швеции последней трети XVIII в.» представляет собой перевод трактата «Описание идеи и генерального плана английского парка», принадлежащего шведскому садовому архитектору Ф.М. Пиперу, работавшему в эпоху Густава III. Перевод снабжён вступительной статьёй и комментариями. Данный трактат представляет интерес как один из немногочисленных письменных источников по теории садово-паркового искусства Европы

Две следующие статьи посвящены шведской живописи конца XIX в. Особое внимание уделяется в них работам выдающегося художника этого периода Андерса Цорна. В статье О.Е. Егоршевой «Влияние импрессионизма на творчество шведских художников в последней четверти XIX в.» указывается, что интерес к импрессионизму в Швеции был отчасти реакцией на жёсткий академизм и консервативность Королевской академии художеств и Национального музея. Культурно-историческое значение французского импрессионизма для шведского искусства заключается в том, что он стимулировал поиск собственно скандинавских мотивов в живописи. Это привело к возникновению национального романтизма – направления, придававшего особое значение национальному колориту и народным преданиям.

В статье А.В. Познанской «Картины Андерса Цорна из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина» говорится о широкой известности творчества Цорна в России в конце XIX – начале XX в. Любопытно, что Цорн был настолько популярен, что в России оказалось достаточно много работ, выполненных в подражание шведскому художнику, причём ряд таких работ долгое время ошибочно приписывался Цорну.

В статье Н.А. Зайцевой «Карл Миллес: рождение скульптора» рассказывается о творческом становлении создателя таких известных произведений как «Рука Бога» и фонтана Посейдона в Гётеборге. Оно происходит в Париже рубежа XIX-XX вв. под влиянием в первую очередь Родена.

В статье М.А. Тимофеевой «Швеция и функционализм: Стокгольмская выставка 1930 г.» даётся глубокий анализ роли функционализма в решении социальных и культурных проблем в Швеции. Особенное внимание уделяется Стокгольмской выставке художественной промышленности, прикладного искусства и ремесла 1930 г. как одной из вех в развитии функционализма. Шведский функционализм, судя по статье М.А. Тимофеевой, является любопытным примером эффективного сотрудниче-

А.Е. Маньков

ва государственной власти и культурной элиты, конечным результатом которого было улучшение качества жизни народа. Основным рычагом действия при этом были этико-эстетические концепции, направленные на практическое решение задач общественного благоустройства.

Статья Т.А. Чесноковой «Пер Лагерквист и живопись» посвящена тем работам этого классика шведской литературы, в которых он выступает как критик искусства. В статье даётся анализ работ, которые написаны в период с 1913 по 1917 г., т. е. относятся к раннему творчеству писателя.

Статья Ф.Б. Успенского «Брак Мстислава и Кристины: к вопросу о русско-шведских династических связях XI – начала XII в.» посвящена приблизительно той же эпохе, что статья Е. А. Мельниковой, однако в ней рассматриваются матримониальные связи Руси и Скандинавии, а именно брак сына Владимира Мономаха Мстислава Великого и шведской принцессы Кристины. Существенно, что связи русской княжеской династии со Скандинавией в X–XI вв. были настолько тесны, что, как указывает автор статьи, невозможно представить себе Русь того времени без взаимодействия со скандинавским миром.

В статье А.В. Толстикова «Русское православие в свете шведской лютеранской теологии (первая половина XVII в.)» содержится анализ работ шведских теологов XVII в. о православии. Возникновение шведских работ о православии в XVII в. имело чисто политические причины и было связано с необходимостью выработать политику в отношении православных на территориях, которые в перспективе могли быть присоединены к Швеции. Из-за этого (насколько можно судить по приведённому материалу) названные труды не являются реальной попыткой понять православие и отличаются крайней примитивностью (так, например, авторы одного из рассмотренных трактатов, по видимому, ничего не знали о проблеме «филиокве»).

В статье проф. А. Иварсдоттер «“Из глубины шведского сердца...”. О стремлении создать национальную шведскую музыку» речь идёт об истории формирования национальной специфики в области музыки, прежде всего вокальной. В этом процессе выделяется три этапа: творчество крупнейшего шведского композитора XVIII в. Юхана Хельмиха Румана (1694–1758); создание «шведской оперы» в эпоху Густава III (1771–1792); открытие народной музыки в эпоху романтизма (начало XIX в.) и её влияние на национально-ориентированную музыку XIX и XX вв.

Рецензия на книгу: Мозаика: Фрагменты истории шведской культуры...

Статья Т.А. Тоштендаль-Салычевой «Шведская музыка в европейском контексте» посвящена истории шведской классической музыки. К сожалению, Швеция в музыкальном плане часто ассоциируется лишь с примитивными коммерциализованными поп-группами. Данная статья представляет собой чрезвычайно информативный обзор, дающий возможность составить представление о наиболее выдающихся шведских музыкантах, принадлежащих к классической традиции. В первой части статьи рассказывается о выдающихся шведских оперных исполнителях, вторая часть посвящена композиторам.

Статья Е. Нордштрём «Эллен Раш. Жар-птица шведского балета» завершает блок статей о музыке. Имя Эллен Раш (род. в 1920 г.), прима-балерины шведской Королевской оперы, неизвестно в России, хотя она считается одной из наиболее выдающихся балерин. Интересна её родословная – русская по матери и шведка по отцу, она праправнучка Кутузова и внучка генерал-губернатора Екатеринослава (Днепропетровска).

Сборник завершается переводами художественных текстов, выполненными А.Д. Щегловым. Представлены переводы трёх «Нравомучительных рассказов», принадлежащих одному из самых популярных писателей-сатириков Швеции Акселю Валленгрену (1865–1896), и двух стихотворений Юхана Людвига Рунеберга (1804–1877), классика финской литературы, писавшего на шведском. Каждый перевод снабжён введением, дающим краткие сведения об авторах.

В заключение скажем, что статьи, входящие в сборник, можно отнести к числу лучшего из того, что написано о культуре Швеции на русском языке, поэтому сборник вполне можно рекомендовать студентам в качестве своеобразного введения в культуру Швеции. Это, однако, не означает, что в сборнике отражена вся проблематика, связанная с изучением шведской культуры. Можно высказать пожелание, чтобы тематика следующих публикаций Российско-шведского центра была расширена. Выскажем также надежду, что последующие публикации и сборники РШЦ будут выполнены на том же научном уровне.



О.В. Михайлова

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ  
Павлова М. Писатель-инспектор:  
Федор Сологуб и Ф.К.Тетерников. М.: НЛО, 2007.

Рецензия посвящена вышедшей в издательстве НЛО книге М. Павловой о Федоре Сологубе, в которой реконструируется биографии писателя и делается попытка связать биографические факты с его творчеством.

*Ключевые слова:* Сологуб, Тетерников, биография, архив.

Вызов, брошенный Сологубом будущим исследователям: «биографии моей никто не напишет», – в течение многих десятилетий будто гипнотизировал мемуаристов и историков литературы, заставляя повторять снова и снова вынесенный еще при жизни Сологуба приговор: «наиболее загадочный из всех крупных русских писателей». Не вел дневников, не оставил почти никакой переписки личного характера, отказывался написать автобиографию, да и вообще был чрезвычайно замкнутым в себе человеком – ну как тут исследовать, на что опереться? Однако любитель парадоксов Сологуб, подчеркивавший неоднократно, что ничего о себе потомкам не расскажет – вот, мол, мои романы, стихи, рассказы, в них я весь, – как оказалось уже после его смерти, оставил исследователям обширнейший, идеально составленный и упорядоченный архив. Часть материалов из него опубликована с комментариями разной степени подробности в последние десятилетия, в течение которых интерес к Сологубу как писателю и человеку постепенно возрастал, от полного забвения в советское время, первых публикаций романа «Мелкий бес» в 1950-е в роли «документа и памятника капиталистического строя», от издания рассказов, «сказочек», стихов, вплоть до неизданного при жизни и наконец выхода какого-никакого собрания сочинений. «Биография писателя должна идти только после основательного внимания критики и публики к сочинениям», – писал Сологуб, дожидаясь своего часа. В соответствии с представлениями самого писателя книга о

нем, первое настолько полное и масштабное исследование появляется три года спустя после первого научного издания вершинного творения, романа «Мелкий бес», в серии «Литературные памятники» - с обширным комментарием, творческой историей, ранними редакциями и вариантами (это ли не «основательное внимание»?). М.М. Павлова, подготовившая литпамятниковское издание «Мелкого беса», теперь опубликовала результат своей многолетней работы в архиве писателя, книгу «Писатель-инспектор», которую сама она охарактеризовала как «еще одну попытку рассказать о том, как Федор Тетерников (1863–1927) стал Федором Сологубом».

Задача Павловой, таким образом, состоит в том, чтобы не просто восстановить по архивным источникам подробную биографию писателя, но и рассмотреть биографические детали в их тесной связи с произведениями Сологуба, увидеть и показать читателю того Передонова (Логина, Триродова и т.д.), которого «протащил через себя» Сологуб, по собственному его признанию, и наконец, понять, насколько и каким образом связаны две фигуры, одна из которых всю жизнь пряталась за другую: инспектор Ф.К. Тетерников и писатель Федор Сологуб. Такая постановка вопроса не только возможна, но и необходима именно в случае Сологуба, подчеркивавшего, едва ли не культивировавшего эту двойственность, которая для других писателей – носителей псевдонимов – не имела такой жизненной значимости. Очень уж разителен был контраст – между декадентом, эстетом, «певцом смерти», едва ли не эротоманом и садистом с одной стороны – и гимназическим учителем, примерным сыном и братом, тихим, замкнутым, неприметным чиновником – с другой.

Хронологически исследование ограничено первыми двадцатью годами писательской деятельности Сологуба – с момента вступления в литературу до завершения работы над «Мелким бесом». Фактически весь творческий путь Сологуба представлен как путь к завершению этого произведения, наиболее значительного из созданного им. Именно «Мелкий бес» стал для исследовательницы тем центром, той точкой пересечения, где сошлись две настолько различные сущности, две грани одной личности. Ранние произведения Сологуба: роман «Тяжелые сны», рассказы и «сказочки» (Павлова сразу оговаривается, что оставляет в стороне лирику) – рассматриваются как ступени на пути к главному, еще не созданному произведению, как опыты, в которых постепенно формируется та модель восприятия и воссоздания действительности в рамках художественного текста,

О.В. Михайлова

которая в наиболее полном и законченном виде предстанет в романе «Мелкий бес».

Важно отметить, что в части биографической книга Павловой подчеркнута, исключительно документальна. Автор не стремится к созданию жизнеописания как описания пути с перечислением событий и переживаний героя и вообще всячески отстраняется от объекта исследования, уступая место документальным свидетельствам: об обстоятельствах жизни Сологуба мы узнаем из переписки, мемуаров современников (в значительной части неизданных), наконец, рабочих бумаг Сологуба и даже протоколов гимназии, где проходили годы службы писателя-инспектора.

Главное же, что параллельно с событиями жизни Сологуба в неразрывной связи с ними перед нами разворачивается огромный корпус текстов, имеющих промежуточное значение между непосредственно биографическим и исключительно художественным. Рабочие материалы, незаконченные произведения, наброски, черновики, ранние редакции – весь этот необъятный архивный материал Павлова преподносит как увлекательнейший цельный рассказ, в котором перед нами предстает истинное, освобожденное от жизнетворческих чар, переходивших из одних мемуаров в другие, лицо писателя Сологуба и инспектора Тетерникова. Разоблачение мифов и освобождение от «общих мест», сформировавшихся в литературе о Сологубе, – одна из задач исследовательницы. Решению ее полностью посвящена десятая глава книги «Post Factum: «Человек большого страдания».

Наконец, следует отметить, что в качестве приложения к исследованию опубликованы некоторые рассмотренные в монографии сочинения и статьи Сологуба, служащие еще одним дополнением к созданному автором портрету писателя-инспектора.

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ  
ДЛЯ ЖУРНАЛА ВЕСТНИК РГГУ.  
Серия «Литературоведение. Фольклористика».

Статьи в третий номер журнала необходимо прислать **до 1 января 2009 года**.

Статьи необходимо предоставлять в электронном виде и в распечатке.

В электронном виде статьи можно присылать на адрес vestnik.litfolk@gmail.com

В распечатке и на дискете приносить или присылать на кафедру теоретической и исторической поэтики РГГУ (каб. 278, 7 корпус).

Тел./факс: (495) 250-68-44.

Адрес: 125993 ГСП-3, Москва, Миусская пл., д. 6.

Ниже следующие требования являются строго обязательными. В случае их несоблюдения статьи будут отправляться на доработку.

- **Объем** статьи – 6–12 страниц.
- Статья должна сопровождаться **аннотацией** (предмет/объект исследования, цели и задачи, материал, методология, результаты/выводы). Объем аннотации – 4-5 предложений. Аннотация печатается 12 кеглем, через 1 интервал, следует сразу за заголовком статьи (см. пример ниже).
- Статья должна сопровождаться **ключевыми словами** (4-5), перечисленными через запятую. Ключевые слова следуют за аннотацией, предваряются надписью: *Ключевые слова* (курсивом). (см. пример ниже)
- Статья должна сопровождаться **сведениями об авторе** (фамилия, имя, отчество полностью, ученая степень и звание (если есть), место работы и должность, область научных интересов).
- **Поля:** по 2,5 см с каждой стороны
- **Шрифт:**
  - Гарнитура: Times New Roman

- **Кегль:**
  - Основной текст: 14
  - Сноски, стихи, аннотация, ключевые слова: 12
  - ФИО автора: 16
  - заголовок: 16, прописными буквами
- **Интервал:** одинарный
  - Интервал между заголовком (подзаголовком) и аннотацией: отступить одну строку
  - Интервал между ключевыми словами и текстом: отступить одну строку
  - Интервал перед и после абзаца: 0 (не ставить)
  - Стихи, сноски, аннотацию – одинарный интервал
- **Выравнивание:** по ширине (и основной текст, и сноски)
  - ФИО автора – выравнивание по левому краю
  - Заголовок: выравнивание по центру
- **Красная строка (абзац):** 1,25. (Формат – Абзац – первая строка – отступ на 1,25 см).
- **Кавычки:** различать внешние и внутренние
  - Внешние «»
  - Внутренние: “” (переключить на латинский шрифт)
- Различать **тире и дефисы.**
  - Тире: – (Вставка – Символ – Специальные – Короткое тире, либо одновременно нажать клавиши «Ctrl» и «-» на блоке клавиатуры Num Lock (справа)).
  - Перед тире ставится неразрывный пробел (Вставка – Символ – Специальные – Неразрывный пробел, либо одновременно нажать клавиши «Ctrl», «Alt» и «пробел»)
  - Дефис: –
- **Переносы слов:** автоматические (Сервис – Язык – Расстановка переносов – Автоматическая расстановка переносов).
- **Фамилии,** встречающиеся в тексте: сначала инициалы, потом фамилия. После инициалов – неразрывные пробелы (Вставка – Символ – Специальные – Неразрывный пробел, либо одновременно нажать клавиши «Ctrl», «Alt» и «пробел»). Например: А.С. Пушкин.
  - **Номера страниц не ставить.**
  - **Век** обозначается римскими цифрами
  - **В датах** между годами и веками ставится короткое тире (1799–1837, XIX–XX вв.)

- **Пропуск** в цитате обозначается многоточием в треугольных скобках <...>
- **Оформление заголовков:**
  - Указываются: инициалы, фамилия автора
  - Название статьи (на следующей строке)
  - Шрифт 16
  - Заглавие – прописными буквами
  - Выравнивание ФИО автора по правому краю
  - Выравнивание заголовка – по центру
  - Точка в конце заголовка не ставится
  - Аннотация от заголовка отделяется одной пустой строкой
  - Текст от ключевых слов отделяется одной пустой строкой

Пример:

А.П. Иванова
<b>МЕТАФОРА В ЛИРИКЕ Ф.И. ТЮТЧЕВА</b>
Основная цель данной статьи – проследить своеобразие употребления метафор в лирической поэзии Ф.И. Тютчева. Материалом служат его ранние стихи. В результате делаются вы воды о видах метафор и их соотношении с другими поэтическими средствами в лирике Ф.И. Тютчева.
<i>Ключевые слова:</i> Тютчев, лирика, метафора, троп, метонимия.
Текст статьи

- **Оформление стихов**
  - Шрифт 12
  - Одинарный интервал
  - Отступ от левого края страницы – 4 см
- **Оформление сносок**
  - Автоматические
  - Концевые
  - Без красной строки (абзаца)
  - Нумерация: арабскими цифрами
  - Шрифт 12
  - Выравнивание по ширине
  - Одинарный интервал

#### Правила оформления научных статей

- Фамилия и инициалы автора – курсивом.
- Номера страниц и томов разделяются тире, а не дефисом.
- Знак сноски ставится после кавычек, но до знака препинания:  
«Я помню чудное мгновенье...»<sup>1</sup>.  
«На холмах Грузии лежит ночная мгла...»<sup>2</sup>,
- Оформление сносок – в соответствии с ГОСТом 7.1-84 (приложение). Посмотреть его можно, например, здесь: ГОСТ 7.1-84. Библиографическое описание документа. Общие требования и правила составления [Электронный ресурс] // Нормативная база ГСНТИ. – Электрон. данные. – М., 2002–. – Режим доступа: [http://gsnti-norms.ru/norms/common/doc.asp?0&/norms/stands/7\\_1htm](http://gsnti-norms.ru/norms/common/doc.asp?0&/norms/stands/7_1htm), свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10.11.05.
- Правила и примеры оформления:

**Первая** сноска на любое издание – сокращенное библиографическое описание (автор/авторы, заглавие, место издания, год издания, страницы). В случае необходимости указываются также редактор, переводчик и т.п. и серия. Разделительный знак между областями – точка (.).

Например:

<sup>1</sup> *Гудзий Н.К.* История древней русской литературы. М., 2002. С. 115.

<sup>2</sup> *Федосюк Ю.А.* Что непонятно у классиков, или Энциклопедия русского быта XIX века. М., 1998. С. 164.

<sup>3</sup> *Дарвин М.Н., Тюпа В.И.* Циклизация в творчестве Пушкина: Опыт изучения поэтики конвергентного сознания. Новосибирск, 2001. С. 93–94.

<sup>4</sup> Слово о полку Игореве / Вступ. ст. Д.С. Лихачева. М., 1983. С. 56. (Классики и современники. Поэтическая библиотека).

<sup>5</sup> Калевала: Карело-финский нар. эпос / Пер. Л. П. Бельский. Петрозаводск, 1989. С. 193.

<sup>6</sup> *Бунин И.А.* Темные аллеи // Бунин И.А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1956. Т. 4. С. 307–310.

<sup>7</sup> *Гуревич А.М.* «Евгений Онегин»: авторская позиция и художественный метод // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1987. Т. 46. № 1. С. 7.

<sup>8</sup> *Шварц Е.* Тень: Сказка в трех действиях // Евгений Шварц и театр комедии: мини-сайт в рамках проекта [komedia.ru](http://shvarts.komedia.ru). Режим доступа: <http://shvarts.komedia.ru/books/shadow.html>, свободный.

**Повторная ссылка.**

В случае, если идут подряд две ссылки  
на одно и то же издание:

<sup>1</sup> *Вайнштейн О.Б.* Эстетика фрагмента в литературе немецкого романтизма // Генезис художественного произведения: Материалы сов.-фр. colloquium. М., 1986. С. 191.

<sup>2</sup> Там же. С. 193.

<sup>3</sup> Там же.

В случае, если ссылки на одно и то же издание  
идут не подряд:

<sup>1</sup> *Полевой Н.* Клятва при Гробе Господнем: Русская быль XV-го века. М., 1991. С. 315.

<sup>2</sup> *Бестужев-Марлинский А.А.* Ревельский турнир // Бестужев-Марлинский А.А. Сочинения: В 2 т. М., 1981. Т. 1. С. 103.

<sup>3</sup> *Погодин М.П.* Адель // Русская романтическая новелла. М., 1989. С. 55.

<sup>4</sup> *Полевой Н.* Указ. соч. С. 320.

<sup>5</sup> *Бестужев-Марлинский А.А.* Указ. соч. С. 110.

Если присутствуют ссылки  
на несколько произведений одного автора,  
либо если у книги отсутствует автор:

<sup>1</sup> *Тамарченко Н.Д.* Повесть как литературный жанр // Поэтика русской литературы: сборник статей к 75-летию профессора Ю.В. Манна. М., 2006. С. 65.

<sup>2</sup> *Введение в литературоведение* / Под ред. Л.В. Чернец. М., 2004. С. 468.

<sup>3</sup> *Тамарченко Н.Д.* Русский классический роман XIX века: Проблемы поэтики и типология жанра. М., 1997. С. 45.

<sup>4</sup> Введение в литературоведение. С. 510.

<sup>5</sup> *Тамарченко Н.Д.* Повесть как литературный жанр. С. 78.

Если ссылка идет  
не на конкретное место в статье (книге),  
а на всю статью (книгу) целиком:

<sup>1</sup> См.: *Чернец Л.В.* О «поэтическом языке» И.А. Гончарова // Русская словесность. 1997. № 1 (январь–февраль). С. 21–27.

<sup>2</sup> См.: *Тюпа В.И.* Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ. М., 2001.

Правила оформления научных статей

Если ссылка на какое-то издание  
(обычно – анализируемое художественное произведение)  
встречается в тексте многократно:

<sup>1</sup> *Баратынский Е.А.* Полное собрание стихотворений. Л., 1957.  
С. 138. В дальнейшем ссылки на это издание даются к тексту с  
указанием номера страницы.

<sup>2</sup> *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Л., 1977–  
1979. Т. 1. С. 72. В дальнейшем ссылки на это издание даются в  
тексте с указанием номера тома и страницы.

После этого в тексте работы:

«Забудь, любезный мой Каверин...» [С. 18]

«Я помню чудное мгновенье...» [Т. 2. С. 198]

Если текст цитируется не по первоисточнику,  
а по какому-нибудь научному изданию:

<sup>1</sup> Цит. по: Теоретическая поэтика: Понятия и определения:  
Хрестоматия для студентов / Автор-составитель Н.Д. Тамар-  
ченко. М., 2001. С. 252.

Ссылка на издание на иностранном языке:

<sup>1</sup> *Lukács G.* The Theory of the Novel. Cambridge, 1994. P. 34.

<sup>2</sup> *Ibid.* P. 48.

<sup>3</sup> *Scott W.* The Works of Sir Walter Scott, with an Introduction  
and Bibliography. Hertfordshire, 1995. P. 538.

<sup>4</sup> *Lukács G.* Op. cit. P. 59.

*В.Я. Малкина*

## SUMMARY

E. A. Anikina

### TECHNIQUES OF HUMANIST RHETORIC FACILITATING THE ACTUALIZATION OF “VARIETY” IN THE 16<sup>TH</sup>-CENTURY ENGLISH DRAMA

This article is devoted to the problem of text analysis of Renaissance literature and is part of the research conducted at the English Language Department of the Philological Faculty of Moscow State University, whose aim is to study syntax of a literary work for a more thorough understanding of its text. Some works of well-known philosophers of the Renaissance and contemporary researchers have prompted the author of this article that it is possible to treat the numerous techniques of Renaissance rhetoric as socially and historically determined language elements of the esthetic and philosophical category of “variety” in the late 16<sup>th</sup> century English drama.

S.S. Boiko

### VLADIMIR NABOKOV AND BULAT OKUDZHAVA: ON THE PROBLEM OF LITERARY REPUTATION

In this work the author analyses elements of poetics in the prose of Okudzhava and Nabokov in their mature period; their evaluation of each other's works, their literary reputation in the USSR; and the influence of the above mentioned factors on Okudzhava's work, who manifests the motif of creative pleasure connected with Nabokov's position. The author analyses the attempts of the official criticism to portray Okudzhava as Nabokov's imitator, based on the reputation of the former as “a guitarist” and of the latter as “a literary dandy and rolling stone”. The author makes conclusions about a multifaceted

importance of mutual citation of these authors, about the reasons for increased attention to the criticism of documentary sources of “Dilettantes’ Travels” (refutation of insinuations) on the part of Okudzhava and his supporters. One more aspect of this work deals with the fact that familiarizing himself with “Lolita”, whose plot was known to him from the article by P.E. Schegolev, gave Okudzhava a push to creatively re-invent it in his own work.

K.A. Volkov

THE IMAGES OF GOLD AND COMPASSES  
IN JOHN DONNE’S POEM “A VALEDICTION:  
FORBIDDING MORNING”, THEIR PLACE  
IN LITERARY TRADITION AND THEIR  
INTERCONNECTIONS

In this work the author aims to do two things: to find possible sources of the images of gold and compasses and secondly, to understand their interpretation by Donne. Investigating three different traditions – emblematic, alchemical and biblical – the author is trying to understand how Donne combines them, while the poem is examined as a complex combination of alchemist philosophy and implicit quotations from the Bible.

E.D. Galtsova

CONCEPTIONS OF “REALITY”  
AND “SURREALITY” AND ANDRE BRETON’S  
THEATRICAL AESTHETICS

We analyze complex interactions between conceptions of “reality” and “surreality” in surrealism which are based on the mechanisms of “doubling” and “multiplication”. The resulting “many-world” construction is projected by surrealists onto the space of a theatrical stage or the space of poetic metaphors related to the theater language and potentially it is source of the theatrical character of the aesthetics of surrealism in general. The special area of “surreality” appearing as «truly real» can be considered as analogue of a *teatrum mundi*, generated by deep creative impulses of human mentality.

O.A. Gurevich

PERCEPTION OF GUARESCHI’S WORK  
IN ITALY AND ITS PARADOXES

Taking the example of one of the most frequently translated and published Italian writers, Giovannino Guareschi, the author looks at one of the most interesting phenomena of Italian culture –

the influence of politics, and especially the communist ideology, on the cultural scene in Italy, criticism, and literary reputation. The author also examines the criticism of Guareschi's work, who was known for his uncompromising anti-communist position, written by Italian and foreign critics; and the reasons not connected with literature for his expulsion from the list of Italian writers on the part of Italian authors of anthologies, textbooks and encyclopedias. The last part of the article is devoted to reevaluation of Guareschi's work in the 21<sup>st</sup> century.

N. M. Gurovich  
A SYSTEM OF PORTRAITS IN MIKHAIL  
LERMONTOV'S "THE HERO OF OUR TIME"

The article focuses on the analysis of portraits in the novel "The Hero of Our Time" viewed as a system. It is assumed to be the first effort of such kind, with all variations of portrait's form studied and invariant structure identified as to the description of characters' appearance in Lermontov's novel. The paper studies the interrelations between the portraits in question, which reveals their variants and functions in the novel.

G. I. Danilina  
THE NOTION OF A WORD IN MIKHAILOV'S  
WORKS

The paper highlights A. V. Mikhailov's concept of "the theory of literature" with its key theoretical and methodological notions studied as a system.

V.I. Dokuchayeva  
DISCOURSE FORMATION IN BRUNO SCHULZ'S  
*THE CINNAMON SHOPS*

A subject of narration in the first person is not necessarily a subject of isolated inward consciousness, as it might seem if we look only at the referential aspect of belles-lettres texts with this type of narration. Taking into consideration all three aspects of the text, i.e. creative, referential and receptive, we perform a comprehensive, consistent analysis that reveals the positions of the author, the hero and the reader and lets us understand the "spirit" of the literary work. Using this approach in the examination of Bruno Schulz's *The Cinnamon Shops*, we come to the conclusion that the narrator's attention is focused on the subject of egoistic consciousness and the world view he conceives. The narrator's outlook, however, is much

wider (which, in fact, allows him to provide an objective description of the ego-consciousness bearer without giving him an unequivocal appraisal), while the narrator himself exists in a different system of values, which attaches particular importance to the dialogue with the narrator's alter ego, not identical with, but inseparable from the narrator.

V.B. Zuseva  
GENRE MEMORY IN ANDRE GIDE'S  
"THE COUNTERFEITERS"

The article studies the genre tradition to which Andre Gide's novel *The Counterfeiters* relates, i.e. the tradition of metanovel. The author identifies the main prototexts of *The Counterfeiters* (Laurence Sterne's *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* and Denis Diderot's *Jacques le fataliste*) and draws a succession line by comparing the genre structures of the three novels in general, as well as individual motifs and characters. The author makes conclusions as to the characteristic features of different stages in the development of the metanovel genre, its typology, and the national peculiarities of this genre tradition in English and French literature.

L.S. Ivtagina  
THE "OUR FOLK/STRANGER" OPPOSITION  
IN THE CHUKCHI HEROIC LEGENDS ABOUT  
CONFLICTS WITH THE KORYAKS

The article studies the motifs of the Chukchi heroic legends, which help identify the opposition of "our folk" to "strangers". The author describes ways of showing the opposition or the "our folk" and "stranger" markers, such as economy type, habitation territory, food, clothes, genealogical ties, and character traits. The study is based on published Chukchi folklore materials and historical investigations of the Chukchi military organization and soldiery.

F.Kh. Israpova  
GUMILYOV'S POETIC MANNER AND FRIEDRICH  
SCHLEGEL'S AESTHETIC: SIMILARITY SIGNS

The subject of this study is Gumilyov's poetic style in its theoretical and artistic manifestation. The study aims at revealing the area of similarity between Gumilyov's poetic manner and Schlegel's aesthetic ideas. The comparative approach combined with an analysis of the poetic text based on the up-to-date principle

of subjective complementarity has made it possible to see in the “resonant space” of Schlegel’s aesthetic three aspects of Gumilyov’s poetic style: the “author/reader” relation (through the “friend reader” image), the principle of irony and the “sketchy character” of his poetic method.

D. Kemper

#### PRINCIPLES OF AUTOBIOGRAPHICAL NARRATION ORGANIZATION

The subject of this paper is the theory of autobiographical writing. The amount of facts given by memory or outer tradition is not automatically combining to a life story but have to be joined due to principles that constitute a narration of life – as for instance contingency, coherence, purpose and primary aim. They are exemplified by Saint Augustine’s *Confessions*. Further, the problem of a long-lasting writing period of autobiographical texts seen from the angle of origin of narrative order is discussed and illustrated by the autobiography of Heinrich Jung-Stillings (hardly known in Russia).

V. C. Kostyrko

#### THE PATHS OF GODS AND HOUSEHOLD IN TRADITIONAL YAKUT CULTURE

The paper dwells on comparing the spatial structures of Yakut divination, myths, rites of producing magic and inner structure of the Yakut house. This structure is described in terms of the following opposition pairs: good gods/evil spirits, masters/servants, benefit/harm, male/female, east/west, and south/north. In the analyzed culture texts, the correlations among the above set (no more than 2 or 3 per one actual context) can serve to communicate some specific information as well as to model a cosmos (community of people) and a social medium (communities of supernatural beings). Their spatial structures prove to be similar, which facilitates the ritual communication between spirits and people.

V. Y. Malkina

#### A LYRICAL PLOT IN NIKOLAI ZABOLOTSKY’S POEM “IT WAS LONG AGO”

The article studies Nikolai Zabolotsky’s poem “It was long ago” (1957) as to its lyrical plot and poetics and analyses the function of an event in an epistolary and lyrical text.

A.E. Mankov  
A REVIEW OF THE BOOK "MOSAICS:  
FRAGMENTS OF HISTORY OF SWEDISH  
CULTURE", M., RGGU, 2006

It reviews a collection of articles titled "Mosaics: Fragments of History of Swedish Culture" published by the Russian-Swedish Center for Research and Education, RGGU. It features papers by leading Russian and Swedish scholars and experts on Scandinavia as well as by young researchers, all of them being the Center's faculty or post-graduate students.

O. V. Michailova  
A REVIEW OF THE BOOK BY M. PAVLOVA  
"THE INSPECTOR-WRITER: FYODOR SOLOGUB  
AND F. K. TETERNIKOV", M.: NLO, 2007

This is a review of M. Pavlova's book about Fyodor Sologub, which features the writer's biography in its relation to his works.

T.I. Nikitina  
ARTISTIC TRANSFORMATION OF TIME  
AND MEMORY IN HAROLD PINTER'S *OLD TIMES*

The article studies the correlation between the categories of time and memory in the play "Old Times" by the English playwright Harold Pinter. Analyzing the original text of the play, the author of the article examines the process of artistic transformation of these categories in the framework of verbal discourse as well as in the context of theatrical visualization of the drama. This approach enables to discover the special features of the time-structure of the play and also to trace all the changes on the different levels of perception.

N.A. Pastushkova  
TRANSFORMATION OF THE COURTLY MODEL  
OF THE LOVER-LADY RELATIONS  
IN THE SENTIMENTAL ROMANCES  
BY DIEGO DE SAN PEDRO

The article deals with the courtly model of the relations between Lover and Lady and its transformation within the sentimental romance of Diego de San Pedro. The investigation is focused upon three basic points that undergo modification: the theme of love, the characters of protagonists and their relations. By a scrupulous textual

analysis, the author comes to the conclusion that transformation of the courtly model results into changing “lyric situation” into action, alteration of Lover’s intention, increasing the role of the Lady and the introduction of the motive of honor that leads to the tragic end.

O.M. Rosenblum  
OKUDZHAVA IN 1946 – 1948: “THE STRAW LAMP”,  
KREITAN’S CONSULTATIONS  
AND INVESTIGATION

The article reconstructs the events of 1946 – 1948 in relation to Bulat Okudzhava’s artistic work (the creation of a literary circle and its members, reflections on Alexander Zybulewsky’s prose, literary consultations at the “Zarya Vostoka” newspaper, the arrest of the circle’s participants, and the abortive arrest of B. Okudzhava). It also features the author’s interviews and archives which have not been published before.

L.V. Tataru  
COGNITIVE LOGIC OF THE NARRATIVE

The purpose of this article is to introduce the reader to the latest achievements of Western cognitology, specifically to the fundamental monograph “Logic of History” by David German.

S.P. Tashkenov  
PATHOLOGY AND COMMUNICATIVE STRATEGY  
OF THOMAS BERNHARD’S TEXT

The article uses structural analysis of poetics to address the problem of the language and communication crisis in Thomas Bernhard’s works. The destruction of textual norms reveals, on the contrary, a number of preconditions for dialogue at the speaker/listener and author/reader levels. Notwithstanding the structure of pathological monologue, Bernhard’s poetic style is oriented towards dialogue that is inherent in the text overrides the trauma of the epoch’s language and communication.

Ya.A. Ushenina  
ON THE WAY TOWARDS GENRE IDENTITY  
(GRAY’S AND PARNY’S ELEGY)

The article is an attempt at comparative analysis of the elegy genre on the basis of the 18<sup>th</sup>-century French and English elegy. The purpose of the study is to identify, through comparison, constant

and incidental characteristics of the elegy genre and principles of its existence in the genre system of one period. Elegy is regarded as a speech phenomenon conveying the author's intention of producing an intimate utterance.

O.B. Khristoforova  
"I HAVE A WORD": TRADITIONAL SPEECH  
ETIQUETTE AND PROBLEMS OF ETHNIC  
IDENTITY IN AUTHOR'S TEXTS

The article analyzes the theme of the word and speech etiquette in the works of modern Nenets authors, as well as the authors' speculation on their traditional national culture and its role in the formation of author's literature.

P.P. Shkarenkov  
FLAVII CASSIODORI VITA AC ITER:  
THE AUTHOR AND RHETORIC TRADITION  
ON THE VERGE OF ANTIQUITY  
AND THE MIDDLE AGES

The article presents the life and work of Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus Senator, one of the greatest public figures who worked on the verge of antiquity and the Middle Ages. His name is associated with one of the most important issues in European and world histories: old and new types of culture, evolutionary development of the old into the new, their conflict, the role of their opposition in the formation of a new culture and new social issues. As a public figure, statesman and orator, Cassiodorus had a great influence on the formation of his contemporary civilization. His various activities had a great impact on the cultural experience of the successive epochs and generations. His historical role was that of a bridge between two epochs, he paved the way for a new type of mentality; he heralded a new type of human existence and culture. The epoch which has formed him as a statesman had a little in common with the one which saw the end of his life and carrier. The world that used to be of a piece broke apart. The collapse was accompanied by the growth of inherent social contradictions and military conflicts. Pax Romana that had been uniting the world for about eight centuries was replaced by Medieval Christianity, a new type of cultural and political structure.

P.P. Shkarenkov

**WORLD VIEW AND THE RHETORIC NARRATIVE  
IN THE WRITINGS BY LATIN AUTHORS IN LATE  
ANTIQUITY AND THE EARLY MIDDLE AGES**

On the example of several epistles from Cassiodorus's *Variae*, the article examines certain elements of the language world view, i.e. the author-specific language pattern of reality perception on the verge of antiquity and the Middle Ages. The research task is accomplished on the basis of wide-ranging 4<sup>th</sup>–6<sup>th</sup>-century Latin sources by means of correlating all the epoch-specific patterns of perception and interpretation of its cultural experience, which, in turn, provides the basis for what modern science calls world view.

A.S. Sholokhova

**“WHAT WOULD FOREIGNERS SAY?”:  
A REVIEW OF EARLY TRANSLATIONS  
OF NIKOLAI GOGOL'S WORKS**

The article gives a brief review of early translations of Nikolai Gogol's works and addresses the problem of the perception of Gogol's works abroad. The examination of translations done in different times provides a basis for their comparative analysis, which looks at the translators' various approaches to the original text and discusses the inevitable changes made by each of them. The early translations pursued a minimal task of reproducing the plot of a literary work. It was only in the early 20<sup>th</sup> century that a new translation tradition began to take shape. The previous century's translations were revised and contemporary translators tried to correct the mistakes made by their predecessors, seeking to produce a text that would as close to the original as possible.

## Сведения об авторах

*Аникина Екатерина Александровна* – преподаватель кафедры английского языка механико-математического факультета МГУ, аспирант кафедры английского языкознания филологического факультета МГУ.

*Бойко Светлана Сергеевна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы РГГУ. Автор работ по истории русской и советской литературы.

*Волков Кирилл Алексеевич* – студент ИФИ РГГУ. Область научных интересов: русская (Пушкин, Набоков, Бродский) и английская (Шекспир, Джон Донн) литературы.

*Гальцова Елена Дмитриевна* – доцент кафедры Сравнительного изучения литератур ИФФ ИФИ РГГУ. Область научных интересов – литература, театр и теория авангарда, культура Франции XVIII–XX вв., культурный трансфер и российско-французские культурные связи XIX–XX вв., генетическая критика

*Гуревич Ольга Александровна* – старший преподаватель Российско-Итальянского Учебно-Научного Центра РГГУ.

*Гурович Надежда Михайловна* – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ.

*Данилина Галина Ивановна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Тюменского государственного университета, докторант кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ. Автор книги «Историчность литературного произведения в работах А.В.Михайлова». Область научных интересов: историческая поэтика, германистика.

*Докучаева Виктория Игоревна* – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ, преподаватель кафедры славистики и центральноевропейских исследований РГГУ.

*Зусева Вероника Борисовна* – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ, литературный критик, переводчик. Область научных интересов: теория литературы; жанр метаромана.

*Ивтагина Лариса Сергеевна* – аспирант Центра типологии и семиотики фольклора РГГУ. Выпускница Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена.

*Исрапова Фариды Хабибовна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Дагестанского государственного университета (Махачкала). Автор статей, посвященных теории металирики и явлению авторефлексии в лирике русских поэтов начала XX века.

*Кемпер Дирк* – окончил философский факультет Рурского университета Бохума (1988 г.) В 1992 г. защитил кандидатскую диссертацию на тему «Язык поэзии. Вильгельм Генрих Вакенродер в контексте эпохи позднего Просвещения». С 1992 по 2002 г. являлась преподавателем кафедры немецкого языка и литературы университета Хильдесхайма. В 2003 г. защитил докторскую диссертацию по теме «Гете и проблематика индивидуализма в эпоху модерна». С 2002 по 2005 г. являлся приглашенным профессором филологического факультета МГУ. С 1990 г. – член общества Гете в Веймаре, общества Шиллера в Марбахе. С 1996 г. – член Международного общества германистов, с 2003 г. – член президиума общества межкультурной германистики, с 2003 г. – вице-президент Российского союза Германистов.

*Костырко Василий Сергеевич* – аспирант Центра типологии и семиотики фольклора, Область научных интересов: традиционная якутская культура, мифология, фольклор, теория метафоры, прагматика фольклора, культурная антропология.

*Малкина Виктория Яковлевна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ. Автор монографии «Поэтика исторического романа: проблема инварианта и типологии жанра» (2002) и других работ по поэтике исторического и готического романов, поэтике русской литературы XIX–XX веков.

*Маньков Александр Евгеньевич* – кандидат филологических наук, преподаватель Российско-шведского научно-учебного центра РГГУ. Область научных интересов: индоевропейское языкознание, диалектология, малые и исчезающие языки.

*Михайлова Ольга Владимировна* – аспирант кафедры истории русской литературы РГГУ.

*Никитина Татьяна Игоревна* – выпускница историко-филологического факультета РГГУ (2007), где на кафедре истории театра и кино защитила дипломный проект на тему «Проблемы времени и памяти в западной драматургии XX века: Жан Ануй, Джон Бойнтон Пристли, Гарольд Пинтер». В настоящее время работает над кандидатской диссертацией по специальности «Теория и история культуры», в которой рассматривает проблему метавремени и игровой функции памяти в драматургии современного британского драматурга и режиссера Гарольда Пинтера.

*Пастушкова Наталья Александровна* – преподаватель Колледжа иностранных языков при РГГУ, аспирант кафедры сравнительной

истории литератур. Область научных интересов – средневековая испанская литература.

*Розенблюм Ольга Михайловна* – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры истории русской литературы ИФИ РГГУ. Основные направления научной деятельности: советская культура, литература «оттепели», проблемы биографии.

*Татару Людмила Владимировна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского.

*Ташкенов Сергей Петрович* – аспирант кафедры германской филологии РГГУ. Область научных интересов: европейская литература XIX–XX вв., литература XX в., философия языка и коммуникации, художественный перевод.

*Ушенина Яна Анатольевна* – доцент, зав. кафедрой романской филологии ИФФ РГГУ. Область научных интересов: литература Франции и Англии XVIII века, современная прозаическая литература Франции, лексикология и теоретическая фонетика французского языка, практическая грамматика французского языка, французское прилагательное: проблемы сочетаемости и перевода.

*Христофорова Ольга Борисовна* – кандидат культурологии, доцент Учебно-научного центра типологии и семиотики фольклора.

*Шкаренков Павел Петрович* – кандидат исторических наук, профессор, заведующий кафедрой истории древнего мира РГГУ, директор Института филологии и истории РГГУ. Сфера научных интересов: проблема перехода от Античности к Средневековью; античная риторика; история, литература и культура поздней Античности и раннего Средневековья. Автор книг «Королевская власть в Остготской Италии по “Variae” Кассиодора: миф, образ, реальность» (2003), «Римская традиция в варварском мире. Флавий Кассиодор и его эпоха» (2004) и др. работ

*Шолохова Анна Сергеевна* – сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН (ИМЛИ РАН). Область научных интересов: русская литература XIX в., переводоведение и практика перевода.