

НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК



№ 3 (66) 2023

Москва 2023

Калмыцкий научный центр РАН,
Московский педагогический государственный университет,
Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта,
С.С. Ипполитов

НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

№ 3 (66) ' 2023

Москва
2023

Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences,
Moscow Pedagogical State University,
Immanuel Kant Baltic Federal University,
Sergej Ippolitov

THE NEW PHILOLOGICAL BULLETIN

№ 3 (66) ' 2023

Moscow
2023

Новый филологический вестник
№ 3 (66) ' 2023

Редакционная коллегия:

- Тюпа Валерий Игоревич*
(главный редактор) доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ.
- Агратин Андрей Евгеньевич*
(ответственный секретарь) кандидат филологических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ.
- Автухович Татьяна Евгеньевна* доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Гродненского государственного университета имени Янки Купалы.
- Баршт Константин Абрекович* доктор филол.наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский дом) РАН.
- Дарвин Михаил Николаевич* доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ.
- Демьянков Валерий Закиевич* доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник, заведующий отделом теоретического и прикладного языкознания Института языкознания РАН, руководитель научно-образовательного центра теории и практики коммуникации Института языкознания РАН.
- Ершова Ирина Викторовна* доктор филологических наук, доцент; ведущий научный сотрудник Школы актуальных гуманитарных исследований, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации; ведущий научный сотрудник отдела классических литератур Запада и сравнительного литературоведения Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.
- Зубарева Вера* Ph.D., профессор Пенсильванского университета (Филадельфия, Пенсильвания, США).

<i>Зусева-Озкан Вероника Борисовна</i>	доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.
<i>Кемпер Дирк</i>	доктор филологии и культурологии, профессор, заведующий кафедрой германской филологии Института филологии и истории РГГУ.
<i>Козьмина Елена Юрьевна</i>	доктор филологических наук, профессор кафедры издательского дела Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.
<i>Коно Вакана</i>	кандидат филологических наук, Ph.D., доцент факультета образования и объединенных искусств и наук Университета Васэда (Япония).
<i>Магомедова Дина Махмудовна</i>	доктор филологических наук, профессор; ведущий научный сотрудник отдела русской литературы конца XIX – начала XX века Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН; профессор кафедры истории русской классической литературы Института филологии и истории РГГУ.
<i>Маймескулов Анна</i>	хабилированный доктор наук, экстраординарный профессор Института нефилогии и прикладной лингвистики университета Казимира Великого в г. Быдгощ (Польша).
<i>Музраева Деляш Николаевна</i>	кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Калмыцкого научного центра РАН.
<i>Рейнгольд Наталья Игоревна</i>	доктор филологических наук, PhD (Университет Эксетера, Великобритания), профессор; профессор кафедры теории и практики перевода Института филологии и истории РГГУ.
<i>Силантьев Игорь Витальевич</i>	доктор филологических наук, профессор, директор Института филологии СО РАН, заведующий кафедрой семиотики и дискурсного анализа Новосибирского государственного университета.
<i>Ужанков Александр Николаевич</i>	кандидат культурологии, доктор филологических наук, профессор, проректор по научной деятельности Московского государственного института культуры, руководитель Центра фундаментальных исследований русской средневековой культуры. Действительный член (академик) Академии Российской словесности. Член Научного совета по изучению и охране культурного и природного наследия РАН. Член Общества исследователей Древней Руси. Член Общественного совета и член Совета по науке при Министерстве культуры РФ.

<i>Фаустов Андрей Анатольевич</i>	доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории и типологии русской и зарубежной литературы Воронежского государственного университета.
<i>Ханинова Римма Михайловна</i>	доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник Калмыцкого научного центра РАН.
<i>Цендина Анна Дамдиновна</i>	доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института восточных культур и античности РГГУ, Института классического Востока и античности Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Института востоковедения РАН.
<i>Чжоу Цицао</i>	доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института иностранной литературы Академии общественных наук КНР, заведующий отделом теории литературы ИИЛ АОН КНР, директор Исследовательского центра по теории литературы АОН КНР (Пекин, КНР).
<i>Шайтанов Игорь Олегович</i>	доктор филологических наук, профессор. Главный научный сотрудник Центра современных компаративных проблем РГГУ, профессор кафедры сравнительной истории литератур Института филологии и истории РГГУ; ведущий научный сотрудник Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации; главный редактор журнала «Вопросы литературы».
<i>Шкаренков Павел Петрович</i>	доктор исторических наук, профессор, проректор по непрерывному образованию, директор Института филологии и истории, заведующий кафедрой истории древнего мира РГГУ.
<i>Редактор- переводчик: Агратин Андрей Евгеньевич</i>	кандидат филологических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ.

The New Philological Bulletin
№ 3 (66) ' 2023

Editorial Board:

Tiupa Valerij I.
(Editor-in-Chief) Doctor of Philology, Professor; Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities (RSUH).

Agratin
Andrey E.
(Senior Secretary) Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities (RSUH).

Autukhovich
Tatyana Ye. Doctor of Philology, Professor, head of the Department of Russian and Foreign Literature, Yanka Kupala State University of Grodno (Grodno, Belarus).

Barsht
Konstantin A. Doctor of Philology, Professor, Leading Researcher at the Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences.

Darvin
Mikhail N. Doctor of Philology, Professor; Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities (RSUH).

Demyankov
Valery Z. Doctor of Philology, Professor, Chief Researcher, Head of the Department of Theoretical and Applied Linguistics of the Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences, Head of the Scientific and Educational Center for Theory and Practice of Communication of the Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences.

Ershova
Irina V. Doctor of Philology, Associate Professor; Leading Researcher at the School of Advanced Studies in the Humanities, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration; Leading Researcher at the Department of Classical Western Literature and Comparative Literary Studies, A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

<i>Faustov Andrew A.</i>	Doctor of Philology, Professor, Head of the History and Typology of Russian and Foreign Literature Department, Voronezh State University.
<i>Kemper Dirk</i>	Doctor of Philology and Cultural Studies, Professor, head of the Department of Germanic Philology, Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities (RSUH).
<i>Khaninova Rimma M.</i>	Doctor of Philology, Associate Professor, leading researcher at the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.
<i>Kono Wakana</i>	Candidate of Philology, Ph.D. in Literature, Associate Professor at the Faculty of Education and Integrated Arts and Sciences, Waseda University (Japan).
<i>Kozmina Elena Yu.</i>	Doctor of Philology, Professor at the Department of Publishing, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin.
<i>Magomedova Dina M.</i>	Doctor of Philology, Professor, Leading Researcher at the Department of Russian Literature of Late 19th and Early 20th Centuries, A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences; Professor at the Department of Russian Classical Literature History, Institute for Philology and History, Russian State University for Humanities (RSUH).
<i>Majmieskulow Anna</i>	Dr. hab., extraordinary professor at the Institute of Applied Linguistics and Neophilology Kazimierz Wielki University, Bydgoszcz (Poland).
<i>Muzraeva Delyash N.</i>	Candidate of Philology, leading researcher at the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.
<i>Reinhold Natalia I.</i>	Ph.D. in English (Exeter University, UK), Doctor of Philology (Moscow, Russia), Professor; Professor at the Department for Translation
<i>Shaitanov Igor O.</i>	Doctor of Philology, Professor. Head of the Centre of Contemporary Comparative Studies, RSUH, Professor at the Department of Comparative Studies of Literature, Institute for Philology and History, RSUH; Leading Researcher at the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration; Chief Editor of the journal "Problems of the Literature".

-
- Shkarenkov Pavel P.* Doctor of History, Professor, Vice-Rector for Continuing Education, director of the Institute for Philology and History, head of the Department of Ancient History, Russian State University for Humanities (RSUH).
-
- Silantiev Igor V.* Doctor of Philology, Professor, director of the Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (SB RAS), head of the department of semiotics and discourse analysis, Novosibirsk State University.
-
- Tsendina Anna D.* Doctor of Philology, Professor, Chief Researcher at the Institute of Oriental Cultures and Antiquities of the Russian State University for the Humanities (RSUH), Institute of the Classical East and Antiquity of the National Research University Higher School of Economics, Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences.
-
- Uzhankov Alexander N.* Candidate of Cultural Studies, Doctor of Philology, Professor, Vice-Rector for Research Activities of Moscow State Institute of Culture, head of the Center for Fundamental Research of Russian Medieval Culture. Full member (academician) of the Academy of Russian Literature. Member of the Scientific Council for the Study and Protection of Cultural and Natural Heritage of the Russian Academy of Sciences. Member of the Society of Researchers of Ancient Rus. Member of the Public Council and a member of the Council for Science under the Ministry of Culture of the Russian Federation.
-
- Zhou Qichao* Doctor of Philology, Senior Researcher, Institute for Foreign Literature, Chinese Academy of Social Sciences, head of the department of literary theory LIH CASS, director of the Centre for Research on the theory of literature CASS (Beijing, China).
-
- Zubarev Vera* Ph.D., adjunct lecturer at the University of Pennsylvania (Philadelphia, PA, USA).
-
- Zuseva-Özkan Veronika B.* Doctor of Philology, Leading Researcher at the Department of the European and American Contemporary Literatures, A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.
-
- Editor-translator:
Agratin Andrey E. Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities.
-

Журнал основан в 2005 г. Выходит 4 раза в год

Подготовка издания:

Институт филологии и истории РГГУ

Выпускающие редакторы номера:

А.В. Филатов (МГУ, ИМЛИ РАН),
Г.А. Филатова (МГУ),
А.В. Швец (МГУ),
Н.А. Демичева (ИМЛИ РАН)

Адрес редакции:

Россия, 125993, ГСП-3, Москва, Миусская пл., 6,
Институт филологии и истории, РГГУ
Юридический адрес:
121433, Москва, Б. Филевская, 69-2-67

E-mail: philol.journal@gmail.com, philol-journal@yandex.ru

Сайт: <http://slovorggu.ru/>

При перепечатке и цитировании ссылка на
«Новый филологический вестник» обязательна.

ISSN 2072-9316

Подписной индекс по Федеральному каталогу
«Урал-Пресс»: ВН011056

© Редколлегия «Нового филологического вестника», 2023

© Издательство Ипполитова, 2023

© ООО «Смелый дизайн», 2023

The journal is established in 2005. Is issued 4 times a year

**Prepared by the Institute for Philology and History,
Russian State University for Humanities (RSUH)**

Managing editors of the issue:

A.V. Filatov (MSU, IWL RAS),

G.A. Filatova (MSU),

A.V. Shvets (MSU),

N.A. Demicheva (IWL RAS)

The address of the editors' office:

Russia, 125993, GSP-3, Moscow, Miussky square 6,

Russian State University for the Humanities,

Institute of Philology and History

Legal address: 121433, Moscow, B. Filevskaya, 69-2-67

E-mail: philol.journal@gmail.com, philol-journal@yandex.ru

Web-site: <http://slovorggu.ru/>

Any reprint and citation require the reference
to The New Philological Bulletin.

ISSN 2072-9316

Federal Catalog 'Ural-Press' index number for print version
subscription: BH011056

© Editorial board of The New Philological Bulletin, 2023

© Ippolitov Publishers, 2023

© Smely dizayn, 2023

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

- Б.П. Иванюк, О.А. Харитонов (Елец)
 К ПРОБЛЕМЕ РЕЧЕВЫХ ЖАНРОВ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ 18
- О.С. Кудлай (Москва)
 ИСПОВЕДЬ КАК ЛИТЕРАТУРНАЯ ФОРМА: ИСТОКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ 28
- О.В. Федунина (Москва)
 ЖАНРОВЫЕ КОНВЕНЦИИ В КРИМИНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 38

СТИХОВЕДЕНИЕ

- Е.М. Пальванова (Москва)
 ОСНОВНЫЕ СТРАТЕГИИ И ПРИЕМЫ ПЕРЕДАЧИ ПОЭТИЧЕСКИХ ЗНАКОВ
 ПРИ ПЕРЕВОДЕ ПОЭЗИИ 47

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Т.Г. Попова (Калининград)
 СЛАВЯНСКИЕ ПЕРЕВОДЫ ЖИТИЯ ПРЕП. ИОАННА ЛЕСТВИЧНИКА
 (X–XIV и XVIII вв.) И ИХ ВИЗАНТИЙСКИЕ ИСТОЧНИКИ 61
- В.Ш. Кривонос (Самара)
 СВОЙСТВА И СМЫСЛЫ ВРЕМЕНИ В «ГЕРОЕ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»
 М.Ю. ЛЕРМОНТОВА 76
- Е.В. Кузнецова (Москва)
 «НАДЛОМЛЕННАЯ РОЗА»: АРХЕТИПЫ ФЕМИНИННОСТИ В ЛИРИКЕ
 Н. ЛЬВОВОЙ. СТАТЬЯ ПЕРВАЯ 90
- Н.С. Катанаев (Москва)
 РЕЦЕПЦИЯ ОБРАЗА И ТВОРЧЕСТВА А.Е. КРУЧЕНЫХ В СТИХОТВОРНЫХ
 ПОСВЯЩЕНИЯХ Т.В. ТОЛСТОЙ (ВЕЧОРКИ) 108
- О.Р. Темиршина, Л.Г. Кихней (Москва)
 ПОЭТИКА ОНЕЙРОИДНЫХ СОСТОЯНИЙ В ЛИРИКЕ АННЫ АХМАТОВОЙ 118

Д.А. Бережнов, А.В. Гаушус (Москва)	
ПРОБЛЕМА «ЖЕНСКОГО ПИСЬМА» В ЛИРИКЕ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ: ЯЗЫК, ТЕЛО, НАСИЛИЕ	135
З.Ю. Петрова, Н.А. Фатеева (Москва)	
ОСОБЕННОСТИ УПОТРЕБЛЕНИЯ СОМАТИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ В ПОЭЗИИ О. МАНДЕЛЬШТАМА	151
О.А. Богданова (Москва)	
«ВЛЮБЛЕННОСТЬ» КАК РЕЛИГИЯ В ПОВЕСТИ Г.И. ЧУЛКОВА «ДОМ НА ПЕСКЕ»	167
Е.Ю. Кнорре (Москва)	
«СКВОЗЬ ТОЛЩУ КАТАСТРОФЫ»: МОТИВ ОБРЕТЕНИЯ НЕБЕСНОГО ОТЕ- ЧЕСТВА В УСАДЕБНОМ МИФЕ М. ПРИШВИНА И С. ДУРЫЛИНА В ДНЕВНИ- КАХ ПЕРИОДА ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ (1918–1922)	178
Е.Р. Пономарев (Москва – Санкт-Петербург)	
ТОЛСТОВСКОЕ НЕПРОТИВЛЕНИЕ В КОНТЕКСТЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА, РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ И РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ. ЧАСТЬ 1	190
Я.И. Аров (Москва)	
ОСОБЕННОСТИ ОТОБРАЖЕНИЯ БЫТА И БЫТИЯ ДЕРЕВНИ В РАННИХ РАССКАЗАХ И.А. БУНИНА И ТВОРЧЕСТВЕ Н.Е. ПЕТРОПАВЛОВСКОГО	199
М.Н. Коннова (Калининград)	
К ВОПРОСУ О ХРОНОТОПИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТОНИКЕ РАССКАЗА И.С. ШМЕЛЕВА «УГОДНИКИ СОЛОВЕЦКИЕ»: ЦЕННОСТНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ	213
А.А. Коновалов, А.А. Петрова (Москва)	
ЛАГЕРНАЯ ТЕМА В ПОСЛЕВОЕННОЙ ПРОЗЕ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ (С. МАКСИМОВ И Г. АНДРЕЕВ)	226
Ю.В. Шатин, И.В. Силантьев (Новосибирск)	
МИФОПОЭТИКА СИБИРИ В ТВОРЧЕСТВЕ В.С. ЛОГИНОВА	240

ЗАРУБЕЖНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Г.А. Велигорский (Москва)	
«НУ А КРОЛЯ НЕ ТАКОВ»: ЛИТЕРАТУРНЫЕ СКАЗКИ Б. ПОТТЕР В ПЕРЕВО- ДАХ П.С. СОЛОВЬЕВОЙ («ПРИКЛЮЧЕНИЯ КРОЛИ», «КУКЛИН ДОМ»)	251
А.А. Косарева (Екатеринбург)	
АРЛЕКИНАДА В ПОВЕСТИ Д.Г. ЛОУРЕНСА «БОЖЬЯ КОРОВКА»	262

А.В. Голубцова (Москва)	
МИФОЛОГЕМА СЕЛЬСКОЙ РОССИИ В ИТАЛЬЯНСКОЙ ПУТЕВОЙ ПРОЗЕ 1920–1960-Х ГГ.	275

РЕЧЕВЫЕ ПРАКТИКИ

Н.Н. Кобякова, С.М. Колесникова (Москва)	
ГРАДУАЛЬНО-ОЦЕНОЧНЫЕ ТИПЫ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ МОДЕЛЕЙ В РУССКИХ ГОВОРАХ РЕСПУБЛИКИ МОРДОВИЯ	287

ПРОБЛЕМЫ КАЛМЫЦКОЙ ФИЛОЛОГИИ

Б.Б. Горяева (Элиста)	
МОТИВ ПРЕВРАЩЕНИЯ В КАЛМЫЦКИХ СКАЗКАХ НА СЮЖЕТНЫЙ ТИП «ЧУДЕСНАЯ ПТИЦА» (АТ 567)	298

В.В. Куканова, А.С. Чумбаева (Элиста)	
ОБРАЗ ЛИСЫ В КАЛМЫЦКИХ СКАЗКАХ О ЖИВОТНЫХ	310

Д.Н. Музраева (Элиста)	
ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ОЙРАТСКИХ И МОНГОЛЬСКИХ ПЕРЕВОДОВ ТИ- БЕТСКИХ БУДДИЙСКИХ ТЕКСТОВ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИХ ИСПОЛЬЗОВА- НИЯ В СОСТАВЛЕНИИ ПАРАЛЛЕЛЬНЫХ КОРПУСОВ	326

Б.Б. Манджиева (Элиста)	
СЮЖЕТОСЛОЖЕНИЕ ПЕСЕН О ГЕРОИЧЕСКИХ ПОДВИГАХ БОГАТЫРЕЙ ИЗ ЭПИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА ОЙРАТСКОГО СКАЗИТЕЛЯ ДЖАВИН ДЖУНЫ	339

Р.М. Ханинова (Элиста)	
ЖАНР БЛАГОПОЖЕЛАНИЯ (ЙӨРӨЛ) В КАЛМЫЦКОЙ ПОЭЗИИ XX – НАЧА- ЛА XXI В.: ПРАЗДНИК БЕЛЫЙ МЕСЯЦ (ЦАЪАН САР). ЧАСТЬ ВТОРАЯ	350

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А.Е. Ефименко (Ланьчжоу)	
НОВАЯ ПОПЫТКА СОЗДАНИЯ ТИПОЛОГИИ НАРРАТИВНЫХ МОТИВИРОВОК Рецензия на книгу: Färlöf H. Motivation littéraire. Du formalisme russe au constructivisme. Paris: Garnier, 2022. 273 p.	365

И.С. Урюпин (Москва)	
«ДВЕ ДУШИ»: АНТИНОМИИ ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА Рецензия на книгу: Соколов Б.В. «Белый был – красным стал». Советские писатели в рядах белогвардейцев. М.: Вече, 2023. 384 с. (Литература и история)	380

THEORY OF LITERATURE

B.P. Ivanyuk, O.A. Kharitonov (Yelets)	
ON THE PROBLEM OF SPEECH GENRES IN LITERARY STUDIES	18
O.S. Kudlay (Moscow)	
CONFESSION AS A LITERARY FORM: THE ORIGINS OF EMERGENCE	28
O.V. Fedunina (Moscow)	
GENRE CONVENTIONS IN CRIME FICTION	38

VERSE STUDIES

E.M. Palvanova (Moscow)	
BASIC STRATEGIES AND METHODS OF EXPRESSING POETIC SIGNS IN POETIC TRANSLATION	47

RUSSIAN LITERATURE

T.G. Popova (Kaliningrad)	
THE SLAVIC TRANSLATIONS OF THE VITA OF ST. JOHN CLIMACUS (10TH– 14TH AND 18TH CENTURIES) AND THEIR BYZANTINE SOURCES	61
V.Sh. Krivonos (Samara)	
PROPERTIES AND SENSES OF TIME IN “A HERO OF OUR TIME” BY M. LERMONTOV	76
E.V. Kuznetsova (Moscow)	
“THE BROKEN ROSE”: ARCHETYPES OF FEMENINITY IN N. LVOVA'S LYRICS. ARTICLE 1	90
N.S. Katanaev (Moscow)	
THE RECEPTION OF THE IMAGE AND CREATIVITY OF ALEKSEY KRUCHENYKH IN THE POETRY DEDICATIONS OF TATIANA TOLSTAYA (VECH ORKA)	108
O.R. Temirshina, L.G. Kikhney (Moscow)	
POETICS OF ONEIROID STATES IN ANNA AKHMATOVA'S LYRICS	118

D.A. Berezhnov, A.V. Gaushus (Moscow)	
THE PROBLEM OF “WOMEN’S WRITING” IN M.I. TSVETAeva’S LYRICS: LANGUAGE, BODY, VIOLENCE	135
Z.Yu. Petrova, N.A. Fateeva (Moscow)	
SPECIFIC FEATURES OF THE USE OF SOMATIC VOCABULARY IN THE POETRY OF O. MANDELSTAM	151
O.A. Bogdanova (Moscow)	
“FALLING IN LOVE” AS A RELIGION IN G.I. CHULKOV’S “HOUSE ON THE SAND”	167
E.Yu. Knorre (Moscow)	
“THROUGH THE THICKNESS OF THE CATASTROPHE”: THE MOTIF OF FINDING THE HEAVENLY FATHERLAND IN THE ESTATE MYTH OF M. PRISHVIN AND S. DURYLIN IN THE DIARIES OF THE CIVIL WAR PERIOD (1918–1922)	178
E.R. Ponomarev (Moscow – St. Petersburg)	
LEV TOLSTOY’S NON-RESISTANCE IN THE CONTEXT OF THE SILVER AGE, RUSSIAN REVOLUTION AND RUSSIAN EMIGRATION. PART 1	190
Ya.I. Arov (Moscow)	
FEATURES OF THE REPRESENTATION OF EVERYDAY LIFE AND EXISTENCE OF THE VILLAGE IN THE EARLY STORIES OF I.A. BUNIN AND THE WORK OF N.E. PETROPALOVSKY	199
M.N. Konnova (Kaliningrad)	
IVAN SHMELEFF’S “THE SAINTS OF THE SOLOVKI”: AXIOLOGICAL DIMENSION OF THE LITERARY CHRONOTOPE REVISITED	213
A.A. Konovalov (Moscow), A.A. Petrova (Moscow)	
THE CAMP THEME IN POST-WAR PROSE OF THE RUSSIAN ABROAD (S. MAKSIMOV AND G. ANDREEV)	226
Yu.V. Shatin, I.V. Silantev (Novosibirsk)	
MYTHOPOETICS OF SIBERIA IN V.S. LOGINOV’S WORKS	240

FOREIGN LITERATURES

G.A. Veligorsky (Moscow)	
“WELL, THE RABBIT IS NOT LIKE THAT”: B. POTTER’S LITERARY FAIRY-TALES TRANSLATED BY P.S. SOLOVYOVA (“RABBIT’S ADVENTURES”, “THE DOLL-HOUSE”)	251
A.A. Kosareva (Yekaterinburg)	
HARLEQUINADE IN “LADYBIRD” BY D.H. LAWRENCE	262

A.V. Golubtsova (Moscow)	
THE MYTHOLOGEM OF RURAL RUSSIA IN ITALIAN TRAVEL PROSE OF THE 1920–1960s	275

SPEECH PRACTICES

HN.N. Kobyakova, S.M. Kolesnikova (Moscow)	
GRADUAL-EVALUATIVE TYPES OF PHRASEOLOGICAL MODELS IN RUSSIAN COLLOQUIALISMS OF THE REPUBLIC OF MORDOVIA	287

PROBLEMS OF KALMYK PHILOLOGY

B.B. Goryaeva (Elista)	
MOTIF OF THE TRANSFORMATIONS IN KALMYK FAIRY TALES OF THE PLOT TYPE AT 567 “THE MAGIC BIRD-HEART”	298

V.V. Kukanova, A.S. Chumbaeva (Elista)	
THE IMAGE OF A FOX IN KALMYK FAIRY TALES ABOUT ANIMALS	310

D.N. Muzraeva (Elista)	
PROBLEMS OF STUDYING OIRAT AND MONGOLIAN TRANSLATIONS OF TIBETAN BUDDHIST TEXTS AND PROSPECTS FOR THEIR USE IN COMPILING PARALLEL CORPORA	326

B.B. Mandzhieva (Elista)	
THE PLOT OF THE SONGS ABOUT THE HEROIC FEATS OF THE BOGATYRS FROM THE EPIC REPERTOIRE OF THE OIRAT STORY-TELLER JAVIN JUNA	339

R.M. Khaninova (Elista)	
GENRE OF GOOD WISH (YORAL) IN KALMYK POETRY OF THE 20 TH – BEGINNING OF THE 21 ST CENTURY: WHITE MONTH (TSAGAN SAR). PART 2	350

SURVEYS AND REVIEWS

A.E. Efimenko (Lanzhou)	
A NEW ATTEMPT TO CREATE A TYPOLOGY OF NARRATIVE MOTIVATIONS Book Review: Färnlöf H. Motivation littéraire. Du formalisme russe au constructivisme. Paris: Garnier, 2022. 273 p.	365

I.S. Uryupin (Moscow)	
“TWO SOULS”: ANTIMOMIES OF HISTORY RUSSIAN LITERATURE OF THE 20 TH CENTURY Book Review: Sokolov B.V. “He Was White – He Became Red”. Soviet Writers in the Ranks of the White Guards. Moscow, Veche Publ., 2023. 384 p. (Literature and History)	380

Б.П. Иванюк, О.А. Харитонов (Елец)

К ПРОБЛЕМЕ РЕЧЕВЫХ ЖАНРОВ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Аннотация

Статья посвящена проблеме изучения теории речевых жанров М.М. Бахтина. На современном этапе развития филологической науки работ, продолжающих изучение речевых жанров, становится все больше, но нельзя утверждать, что потенциал бахтинской концепции реализован полностью. Во-первых, это выражается в отсутствии общепринятой классификации речевых жанров, так как они слишком разнородны, и трудно выделить их общие параметры. Во-вторых, речевые жанры рассматриваются преимущественно в лингвистике как объект исследования современных дискурсивных практик. Лингвистическая теория речевых жанров редко касается вопросов поэтики художественного текста, при этом большую часть своих суждений лингвисты подтверждают примерами из литературной практики. Основная цель статьи – наметить возможные точки соприкосновения теории речевых жанров М.М. Бахтина и современного литературоведения, обозначить потенциал использования основных положений бахтинской теории в литературной практике анализа художественных явлений. Именно непроясненность методологии анализа речевых жанров в области литературоведения определяет актуальность настоящей статьи. Для достижения поставленной цели выполнен сравнительный обзор основных жанрологических направлений и концепций в лингвистике и в литературоведении. Сравнительный анализ лингвистического и литературоведческого подходов к изучению речевых жанров подводит к следующему выводу. Литературоведческое исследование речевых жанров в структуре повествовательного текста определяется, с одной стороны, их функционально-коммуникативной содержательностью, а с другой, нарративной стратегией автора, обуславливающей их художественную индивидуализацию.

Ключевые слова

Речевой жанр; теория речевых жанров; М.М. Бахтин; жанрология; литературоведение.

B.P. Ivanyuk, O.A. Kharitonov (Yelets)

ON THE PROBLEM OF SPEECH GENRES IN LITERARY STUDIES

Abstract

The article deals with the problem of studying M.M. Bakhtin's theory of speech genres. At the present stage of the development of philology, there are more and more works continuing the study of speech genres, but it cannot be argued that the potential of the Bakhtin's concept has been fully realized. Firstly, this is expressed in the absence of a generally accepted classification of speech genres, since they are too heterogeneous, and it is difficult to distinguish their common parameters. Secondly, speech genres are considered mainly in linguistics as the object of research of modern discursive practices. The linguistic theory of speech genres rarely concerns the issues of the poetics of a literary text, while linguists confirm most of their arguments with the examples from literary practice. The main aim of the article is to outline possible points of contact between M.M. Bakhtin's theory of speech genres and contemporary literary study and to define the potential for the use of the main premises of Bakhtin's theory in literary practice of artistic phenomena analysis. The lack of clarity of the methodology for analyzing speech genres in the field of literary studies determines the relevance of this article. In order to achieve the aim a comparative review of the main genre trends and concepts in linguistics and literary studies has been carried out in the paper. A comparative analysis of linguistic and literary approaches to the study of speech genres leads to the following conclusion. Literary research of speech genres in the structure of a narrative text is determined, on the one hand, by their functional and communicative content, and, on the other hand, by the author's narrative strategy, which determines their artistic individualization.

Key words

Speech genre; theory of speech genres; M.M. Bakhtin; genre studies; literary criticism.

Речевой жанр представляет собой сложное и многоаспектное явление. В словаре-справочнике «Термины и понятия лингвистики: Общее языкознание. Социолингвистика: словарь-справочник» речевой жанр определяется как «разновидность функционального стиля, используемого в соответствующей сфере и ситуации общения» [Жеребило 2010, 309]. «Новый словарь методических терминов и понятий» трактует речевые

жанры как «совокупность речевых произведений (текстов или высказываний), речевых актов, объединенных целевыми установками высказывания» [Азимов, Щукин 2009, 256]. Исследующий проблему дискурса лингвист-аналитик Норман Фэрклоу [Fairclough 1992] определяет речевые жанры как различные способы суггестии и создания социальной жизни в семиотической форме.

М.М. Бахтин, родоначальник теории речевых жанров, определил его как «относительно устойчивый тип высказывания для каждой сферы использования языка» [Бахтин 1986, 428]. Еще до Бахтина в филологии активно использовалось данное понятие. Например, к его употреблению в своих работах прибегали В.В. Виноградов [Виноградов 1980] и Г.О. Винокур [Винокур 1994]. Однако отметим, что ученые придавали весьма широкое значение этому термину, которое не отличалось конкретикой и строгостью.

Речевой жанр получил статус дискуссионного понятия сразу после выхода в свет статьи «Проблема речевых жанров», а вопрос классификации речевых жанров и по сей день остается открытым. Это закономерно: Бахтин поставил сложную проблему и выбрал в качестве ее решения не менее сложный способ – описать на концептуальной основе все многообразие форм жанровой коммуникации. Однако стоит отметить, что это не мешает исследователям, удерживая в узких рамках само понятие речевого жанра, проводить описание частных жанров.

Бахтин считал важным для обеспечения успешного развития гуманитарного направления науки выделение аспекта знакового взаимодействия людей – некой общественной психологии, представляющей собой, по мнению автора, множество самых разных речевых жанров и способной охватить все формы и виды устойчивого общения: будь то личные разговоры, обмен мнениями, случайные беседы, словесная реакция на те или иные события действительности. «Общественная психология дана по преимуществу в разнообразнейших формах “высказывания”, в форме маленьких речевых жанров, внутренних и внешних, до сих пор совершенно не изученных» [Бахтин 1998, 312–313].

Отмечено, что Бахтин выстраивал свою теорию в парадигме прагматизма. По словам исследователя, высказывание – это предложение, которое погрузили в ситуацию общения и наполнили огромным количеством коммуникативных смыслов, нехарактерных для абстрактного предложения [Бахтин 1986]. Бахтин задает вопрос о том, что представляет собой «реальная данность языковых явлений». Важно отметить, что, в отличие от своих предшественников, исследователь принимает за реальное социальное событие речевое взаимодействие, реализуемое высказыванием.

Бахтин считает, что коммуникацию (интерпретацию или создание текста) невозможно представить вне определенного речевого жанра или жанров. Иными словами, автор заявляет о том, что всю свою речь человек выстраивает в формате речевых жанров. Подтверждением является известное положение из бахтинской теории: «Мы говорим только определенными речевыми жанрами, то есть все наши высказывания обладают определенными относительно устойчивыми типическими формами

построения целого. Мы обладаем богатым репертуаром устных (и письменных) речевых жанров. <...> Даже в самой свободной и непринужденной беседе мы отливаем нашу речь по определенным жанровым формам, иногда штампованным и шаблонным, иногда более гибким, пластичным и творческим. Эти речевые жанры даны нам почти так же, как дан нам родной язык» [Бахтин 1986, 448].

Таким образом, в 1950-е годы М.М. Бахтин создал методологическую основу для жанрологических разработок. Благодаря этому филологическая наука получила широкое поле соответствующих исследований. Однако, как известно, насколько широк предмет исследования, настолько трудным является структурирование его в понятие.

В настоящее время теория речевых жанров в границах жанрологии развивается в двух направлениях.

Первое – генристическое. Оно исходит из понимания речевого жанра в рамках речевого акта, и его поддерживают многие исследователи, в частности, А. Вежицкая, рассуждения которой подводят к выводу о том, что, несмотря на большое разнообразие речевых жанров, выполняющих различные функции, отличающихся друг от друга структурой и длиной, они имеют одну лингвистическую природу, которым необходима единая дескриптивная основа [Вежицкая 1997].

Второе направление – прагматическое. Оно исходит из того, что речевой жанр представляет собой некую интерактивную модель, являющуюся одной из составляющих дискурса; центральным фактором здесь выступает сфера коммуникации. Среди тех, кто придерживается данного направления, можно выделить К.Ф. Седова, Н.Д. Арутюнову, В.В. Дементьева [Седов 1998; Арутюнова 1992; Дементьев 2002, 2010, 2022].

Подводя промежуточный итог вышесказанному, отметим, что усиленный интерес к речевым жанрам [Алпатов 2002; Дементьев 1997; Дёнин-гхаус 2002; Долинин 1998, 1999; Шмелева 1997] обусловил широкий диапазон подходов к проблеме, что позволило рассмотреть объект исследования с различных сторон и в контексте разных филологических дисциплин. Это имеет свои плюсы (возможность дополнить классическое понимание речевых жанров с междисциплинарной позиции) и минусы (отсутствие у речевых жанров общей и полной типологии на основе дифференцирующих признаков). При этом следует подчеркнуть, что бахтинская концепция всегда оставалась обсуждаемой. И прежде всего следующее ее ключевое положение.

К речевым жанрам Бахтин отнес совершенно разные явления и с точки зрения лингвистики, и с точки зрения литературоведения: от «однословных бытовых реплик» до «многотомного художественного романа» [Бахтин 1986, 428]. Принимая это во внимание, исследователь классифицировал речевые жанры как «первичные / простые», имеющие отношение к бытовой жизни и непосредственно речевому общению, и «вторичные / сложные» (или «идеологические»), возникающие на базе первых в условиях более сложного и относительно высокоразвитого и организованного культурного общения [Бахтин 1986, 429].

С точки зрения лингвистики актуальным является направление изучения речевых жанров, которое основано на «интенции коммуниканта». Речевые жанры здесь рассматриваются в качестве «моделей инвариантно-вариантного типа» и изучаются через призму «логико-интенционального аспекта». Радиус выбора речевых жанров в таком случае становится набором «типических интенций говорящего» [Дементьев 2002]. Однако уточним, что это направление как бы упрощает саму концепцию речевых жанров и ориентировано преимущественно на их коммуникативные особенности. Литературоведение же, напротив, сфокусировано на более сложном функционировании жанров.

В отличие от языкознания, где описываются формально-содержательные параметры жанров, в литературоведении в первую очередь учитывается специфика художественного текста. Конечно, нельзя не сказать о том, что лингвисты часто в своих исследованиях прибегают к литературному материалу, берут оттуда примеры, однако к литературоведческим принципам работы с жанрами это мало относится. То есть, следуя терминологии Бахтина, при описании структуры первичных жанров репрезентативным материалом выступают вторичные.

Бахтин относился к этой проблеме неоднозначно. С одной стороны, он исследовал различные типы диалога именно на литературном материале. С другой стороны, утверждал: «Нужно учитывать, что здесь эти жанры, изъяты из условий реального речевого общения и подчиненные целям романа, в большей или меньшей степени трансформированы <...> В большинстве случаев эта трансформация идет по линии развития заложенных в самом первичном жанре возможностей, а не насилует и не искажает этих жанров»; «Реплики бытового диалога или письма в романе, сохраняя свою форму и бытовое значение только в плоскости содержания романа, входят в реальную действительность лишь через роман в его целом» [Бахтин 1986, 430].

М.М. Бахтин предполагал использовать теорию речевых жанров и как инструмент для осуществления литературоведческого анализа текста. Внимание к стилистической стороне высказывания в том или ином речевом жанре также, по мнению Бахтина, имеет важное значение: «Всякое высказывание – устное и письменное, первичное и вторичное в любой сфере речевого общения – индивидуально, и потому может отразить индивидуальность говорящего (или пишущего), то есть обладать индивидуальным стилем» [Бахтин 1986, 430–431].

В этом плане речевой жанр в контексте художественного произведения феноменологизируется как элемент авторского идиолекта. Таким образом, по верному утверждению А.Д. Степанова, «теория речевых жанров, задуманная литературоведом Бахтиным, вполне может вернуться в литературоведение» [Степанов 2005, 52].

Принципы методологии жанроречевого подхода к литературному материалу наиболее полно раскрываются в работе «Проблема речевых жанров». Бахтин считает, что литературное произведение, как правило, обладает репертуаром первичных речевых жанров. Это действительно так.

Произведение представляет собой высказывание, состоящее из других высказываний.

Принимая во внимание факт наличия особых жанроречевых доминант как основ для выстраивания произведения, отметим, что исследование жанров в литературе с учетом вышесказанного является лишь элементом другой задачи – рассмотрения текста как соединения первичных и вторичных, элементарных и многокомпонентных, монологических и диалогических жанров речи, созданного в соответствии с законами «грамматики речи» коммуникативной авторской стратегии. В таком случае главным отличием между литературоведческим и лингвистическим жанроречевым подходом является то, что объект изучения – не зафиксированная на том или ином материальном носителе случайная речь, а организованное с определенной целью «словесное единство, основанное на конкретной авторской стратегии» [Степанов 2005, 54].

Выходит, что коммуникативная установка речевого жанра в художественном тексте определяется авторской стратегией. Причем содержательность жанра при погружении его в реальную речь может изменяться. В связи с этим О.С. Иссерс считает рациональным отнести слово «стратегия» к авторской инстанции, за комплексным речевым жанром оставить слово «тактика», а за его компонентами (первичными жанрами, по Бахтину) – термин «коммуникативные ходы» [Иссерс 2003].

В свете сказанного проблема композиции нарратива, выбора нормативных инстанций в произведении в целом становится важной в плане понимания авторской стратегии, позиции.

Говоря об авторской коммуникативной стратегии, мы не можем не осветить вопрос о существовании «синтаксиса речи», который тесно связан с жанрологией и жанровой компетенцией. Основным аргументом здесь является факт того, что речевые стратегии как бы подразумевают определенный порядок тесно взаимосвязанных «коммуникативных шагов». Конечно, не стоит забывать о том, что автор художественного произведения зачастую может не следовать этим правилам.

К слову, авторские стратегии, которые участвуют в организации искусственно воспроизводимого общения, занимают два уровня – парадигматический, реализующийся во всей системе произведений писателя, и синтагматический, где речевые жанры рассматриваются в контексте одного произведения.

Важно отметить, что вышеназванные парадигмы в данном случае имеют непосредственное отношение к коммуникации, а к лингвистике как таковой – лишь косвенное. Это объясняется тем, что писатель сам выбирает жанровые ориентиры в соответствии с целью общения и «законы», на которых это общение будет строиться; будут эти «законы» общепринятыми или нет – вопрос менее важный.

Большой потенциал бахтинской теории обусловлен широтой поставленной задачи, т. е. концептуального описания всего разнообразия дискурсивных форм в коммуникации. Но именно такая общая задача позволяет литературоведам, как когда-то структурализм с теорией «сверхтекста»

[Тодоров 1975], предположить, что существуют «специфические жанроречевые доминанты и правила построения для художественного текста как такового, для отдельных литературных течений и направлений, а также для отдельных авторов и произведений. Изучение литературных жанров в таком случае становится частью более широкой проблемы – изучения текста как контаминации первичных и вторичных, монологических и диалогических речевых жанров, построенной ... в соответствии с коммуникативной стратегией автора» [Степанов 2005, 54].

Подводя итог всему вышесказанному, важно подчеркнуть, что с литературоведческой точки зрения изучение речевых жанров как структурного компонента текста тесно связано с коммуникативной / нарративной стратегией автора, обусловленной его индивидуальностью и речевой культурой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азимов Э.Г., Щукин А.Н. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). М.: ИКАР, 2009. 448 с.
2. Алпатов В.М. Проблема речевых жанров в работе М.М. Бахтина // Жанры речи. 2002. № 3. С. 92–104.
3. Арутюнова Н.Д. Диалогическая модальность и явление цитации // Человеческий фактор в языке. Коммуникация, модальность, дейксис. М.: Наука, 1992. С. 52–79.
4. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи / сост. С.Г. Бочаров, В.В. Кожин. М.: Художественная литература, 1986. С. 428–472.
5. Бахтин М.М. Тетралогия. М.: Лабиринт, 1998. 608 с.
6. Вежбицкая А. Речевые жанры // Жанры речи. 1997. № 1. С. 99–111.
7. Виноградов В.В. О языке художественной прозы // Виноградов В.В. Избранные труды. М.: Наука, 1980. С. 285–315.
8. Винокур Г.О. О языке художественной литературы. М.: Высшая школа, 1991. 448 с.
9. Дементьев В.В. Изучение речевых жанров: обзор работ в современной русистике // Вопросы языкознания. 1997. № 1. С. 109–121.
10. Дементьев В.В. Снова о «жанрах речи и языке речи»: что дала жанроведению лингвистика? // Жанры речи. 2022. Т. 17. № 1(33). С. 6–20.
11. Дементьев В.В. Коммуникативная генристика: речевые жанры как средство формализации социального взаимодействия // Жанры речи. 2002. № 3. С. 18–40.
12. Дементьев В.В. Теория речевых жанров. М.: Знак, 2010. 594 с.
13. Дёнингхаус С. Теория речевых жанров М.М. Бахтина в тени прагмалингвистики // Жанры речи. 2002. № 3. С. 104–117.

14. Долинин К.А. Проблема речевых жанров через 45 лет после статьи Бахтина // Русистика: лингвистическая парадигма конца XX в. СПб.: Издательство СПбГУ, 1998. С. 35–46.
15. Долинин К.А. Речевые жанры как средство организации социального взаимодействия // Жанры речи. 1999. № 2. С. 7–13.
16. Жеребило Т.В. Словарь лингвистических терминов. Назрань: Пилигрим, 2010. 486 с.
17. Иссерс О.С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. М.: Ком-Книга, 2006. 284 с.
18. Седов К.Ф. Анатомия жанров бытового общения // Вопросы стилистики: Человек и текст. 1998. Вып. 27. С. 9–20.
19. Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. 400 с.
20. Тодоров Цв. Поэтика // Структурализм – «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 37–113.
21. Шмелева Т.В. Модель речевого жанра // Жанры речи. 1997. № 1. С. 88–89.
22. Fairclough N. Discourse and Social Change. Cambridge: Polity Press 1992. 272 p.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Alpatov V.M. Problema rechevykh zhanrov v rabote M.M. Bakhtina [The Problem of Speech Genres in the Work of M.M. Bakhtin]. *Zhanny rechi*, 2002, no. 3, pp. 92–104. (In Russian).
2. Dement'yev V.V. Izucheniye rechevykh zhanrov: obzor работ v sovremennoy rusistike [The Study of Speech Genres: A Review of Works in Modern Russian Studies]. *Voprosy yazykoznaniya*, 1997, no. 1, pp. 109–121. (In Russian).
3. Dement'yev V.V. Snova o “zhanrakh rechi i yazyke rechi”: chto dala zhanrovedeniyu lingvistika? [About “Genres of Speech and Language of Speech” again: What has Linguistics Given to Genre Studies?]. *Zhanny rechi*, 2022, vol. 17, no. 1(33), pp. 6–20. (In Russian).
4. Dement'yev V.V. Kommunikativnaya genristika: rechevye zhanry kak sredstvo formalizatsii sotsial'nogo vzaimodeystviya [Communicative Genristics: Speech Genres as a Means of Formalizing Social Interaction]. *Zhanny rechi*, 2002, no. 3, pp. 18–40. (In Russian).
5. Dënningkhaus S. Teoriya rechevykh zhanrov M.M. Bakhtina v teni pragmalingvistiki [M.M. Bakhtin's Theory of Speech Genres in the Shadow of Pragmalinguistics]. *Zhanny rechi*, 2002, no. 3, pp. 104–117. (In Russian).
6. Dolinin K.A. Rechevye zhanry kak sredstvo organizatsii sotsial'nogo vzaimodeystviya [Speech Genres as a Means of Organizing Social Interaction]. *Zhanny rechi*, 1999, no. 2, pp. 7–13. (In Russian).
7. Sedov K.F. AnATOMIYA zhanrov bytovogo obshcheniya [Anatomy of Genres of Everyday Communication]. *Voprosy stilistiki: Chelovek i tekst*, 1998, iss. 27, pp. 9–20. (In Russian).

8. Shmeleva T.V. Model' rechevogo zhanra [A Model of the Speech Genre]. *Zhanny rechi*, 1997, no. 1, pp. 88–89. (In Russian).

9. Vezhbitskaya A. Rechevyye zhanry [Speech Genres]. *Zhanny rechi*, 1997, no. 1, pp. 99–111. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

10. Arutyunova N.D. Dialogicheskaya modal'nost' i yavleniye tsitatsii [Dialogic Modality and the Phenomenon of Citation]. *Chelovecheskiy faktor v yazyke. Kommunikatsiya, modal'nost', deysis* [The Human Factor in Language. Communication, Modality, Deixis]. Moscow, Nauka Publ., 1992, pp. 52–79. (In Russian).

11. Bakhtin M.M. Problema rechevykh zhanrov [The Problem of Speech Genres]. Bakhtin M.M. *Literaturno-kriticheskiye stat'i* [Literary and Critical Articles]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1986, pp. 428–472. (In Russian).

12. Todorov Tsv. Poetika [Poetics]. *Strukturalizm – “za” i “protiv”* [Structuralism – “pros” and “cons”]. Moscow, Progress Publ., 1975, pp. 37–113. (In Russian).

13. Vinogradov V.V. O yazyke khudozhestvennoy prozy [About the Language of Fiction]. Vinogradov V.V. *Izbrannyye Trudy* [Selected Works]. Moscow, Nauka Publ., 1980, pp. 285–315. (In Russian).

(Monographs)

14. Bakhtin M.M. *Tetralogiya* [Tetralogy]. Moscow, Labirint Publ., 1998. 608 p. (In Russian).

15. Dement'yev V.V. *Teoriya rechevykh zhanrov* [Theory of Speech Genres]. Moscow, Znak Publ., 2010. 594 p. (In Russian).

16. Fairclough N. *Discourse and Social Change*. Cambridge, Polity Press, 1992. 272 p. (In English).

17. Issers O.S. *Kommunikativnyye strategii i taktiki russkoy rechi* [Communicative Strategies and Tactics of Russian Speech]. Moscow, KomKniga Publ., 2006. 284 p. (In Russian).

18. Stepanov A.D. *Problemy kommunikatsii u Chekhova* [Problems of Communication in Chekhov's Works]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2005. 400 p. (In Russian).

19. Vinokur G.O. *O yazyke khudozhestvennoy literatury* [About the Language of Fiction]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1991. 448 p. (In Russian).

Иванюк Борис Павлович,

Елецкий государственный университет имени И.А. Бунина.

Доктор филологических наук, профессор кафедры литературоведения и журналистики. Научные интересы: поэтика текста, жанрология, метафорология.

E-mail: odinal47@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-0225-2060

Харитонов Олег Анатольевич,

Елецкий государственный университет имени И.А. Бунина.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры литературоведения и журналистики. Научные интересы: теория литературы, нарратология, зарубежная литература XX века.

E-mail: polifonizm@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-7967-7169

Boris P. Ivanyuk,

Bunin Yelets State University.

Doctor of Philology, Professor at the Department of Literary Studies and Journalism. Research interests: poetics of text, genre studies, metaphorology.

E-mail: odinal47@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-0225-2060

Oleg A. Kharitonov,

Bunin Yelets State University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Literary Studies and Journalism. Research interests: literary theory, narratology, foreign literature of the 20th century.

E-mail: polifonizm@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-7967-7169

О.С. Кудлай (Москва)

ИСПОВЕДЬ КАК ЛИТЕРАТУРНАЯ ФОРМА: ИСТОКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ

Аннотация

Будучи неотъемлемой частью культуры, литературная исповедь адаптируется к происходящим в ту или иную эпоху изменениям, а значит, ее теоретическое рассмотрение должно учитывать контексты функционирования. Благодаря собственной «всепроницаемости» исповедь встречается в разных дискурсах: религиозном, судебном и словесно-художественном. Обращение к истокам возникновения литературной формы исповеди, которая сопротивляется строгому жанровому определению, необходимо для изучения ее специфики и дальнейших художественных трансформаций. Литературная исповедь «генетически» и структурно наследует исповеди религиозной. Эта преемственность также видна из лингвокультурологического анализа: лексема «исповедь» приходит в русский язык путем калькирования греческой словообразовательной модели, а значение стоящего за ней понятия подразумевает не формальное перечисление грехов, а внутреннее их осознание и самоанализ. В православии покаяние (особенно в духовничестве) исторически носит терапевтический, врачебательный характер, что находит наиболее яркое художественное отражение в исповедях героев Ф.М. Достоевского, произведения которого сохраняют религиозную тематику. Трансформация практики исповеди в католичестве и позднее в протестантизме тоже влияет на появление ее новых форм, в том числе светских, которые отличает обращение кающегося не к божественному, а к человеческому суду, сосредоточенность на собственном внутреннем мире. При этом светская исповедь – широкое понятие, которое реализуется и в литературной (художественной) форме, и в «жизненных», и в псевдоисповедальных текстах. Но если в таинстве покаяния верующий исповедует собственные грехи, получает их отпущение от священника и прощение от Бога, то в искусстве слова «исповедующийся» автор / герой повествует о своих прегрешениях, описывает состояние души, делая читателя (слушателя) полноправным участником этой коммуникации. Несмотря на «генетическую» преемственность и общее психологическое основание, отождествление религиозной и литературной исповеди ошибочно, а главным критерием их разграничения становится ценностное отношение «исповедующегося» к другому / Другому.

Ключевые слова

Религиозная исповедь; светская исповедь; художественная (литературная) исповедь; трансформация.

O.S. Kudlay (Moscow)

CONFESSION AS A LITERARY FORM: THE ORIGINS OF EMERGENCE

Abstract

Being an integral part of the culture, literary confession adapts to the changes occurring in a particular era, which means that its theoretical consideration should consider the historical context in which it functions. Thanks to its “pervasiveness”, religious, judicious, and verbal-artistic ones. While referring to the origins of the emergence of the literal form of confession, it is crucial to study its further specifics and artistic transformations. Literally confession “genetically” and “structurally” inherits the religious one. Moreover, this continuity can also be seen from the lingua-cultural analysis: the lexeme “confession” comes into the Russian language by calculating the Greek word-formation model, and the meaning of the concept behind it implies not a formal enumeration of sins but their inner awareness and introspection. “Penance”, in Orthodoxy, especially in the clergy, historically has a therapeutic and healing nature and finds the most vivid artistic reflection in the confessions of the heroes of F.M. Dostoevsky, in whose works a great variety of religious themes are preserved. The transformation of confession in Catholicism and later in Protestantism also affects the emergence of its new forms, including secular ones, which are distinguished by the penitent’s appeal not to the divine but to human judgment and concentration on his inner world. Concurrently, secular confession is a very wide concept that is realized both literary (artistic) form, “live”, and pseudo-confessional texts. But while in the sacrament of repentance, the believer confesses his sins and receives absolution from the priest and forgiveness from God, in the art, the “confessing” author or hero tells about his or her sins, describes the state of the soul, making the reader (listener) a full participant of the communication. Despite the “genetic” continuity and the general psychological basis, the identification of religious and literary confession is erroneous, and the main criterion for their differentiation is the value attitude of the “confessing” to the other / Other.

Key words

Religious confession; secular confession; artistic (literary) confession; transformation.

В науке нет единого мнения о дефиниции литературной (художественной) исповеди, поскольку данное явление «сопротивляется» теоретическому осмыслению. Одни исследователи рассматривают покаянные художественные тексты как самостоятельный литературный жанр [Казанский 2009], другие убеждены в том, что художественной исповеди не существует, поскольку символический смысл этого феномена делает невозможной его письменную форму [Михайлова 1997, 9], третьи помещают исповедь в один ряд с «жизненными» текстами (дневниками, мемуарами, письмами)

и, соответственно, отождествляют понятия «исповедь» и «исповедальность» [Ваховская 2001, 320]. Наличие разных научных подходов, противоречащих порой друг другу, объясняется тем, что исповедь представлена в нескольких дискурсах: религиозном, судебном, словесно-художественном. Игнорирование истоков ее возникновения и, как следствие, символического смысла, смешение с псевдоисповедальными текстами может привести к еще большему размыванию критериев для определения собственно литературной «ипостаси» исповеди, сложное и противоречивое происхождение которой, в свою очередь, необходимо изучать в становлении [Казанский 2009, 73].

Обратимся в этой связи к лингвокультурологическому аспекту рассматриваемого нами феномена. Вопреки расхожей точке зрения, слово «исповедь» возникает впервые не в греческом, а в древнееврейском языке: «виддуй» – от глагола «вида» («признавать», «проверять», «убедиться в правильности»). Глагольная форма получает распространение в Библии (прежде всего в Пятикнижии). В Септуагинте слово «виддуй» представлено в древнегреческом переводе как «ἐξομολογεῖσθαι» («exomologēsis» – покаяние, признание). В латинском переводе Священного Писания, датированном IV–V вв. и известном как «Вульгата», аналогом слова «виддуй» выступает «confessione» (признание, исповедь) [Луцевич 2016, 227–228]. Впоследствии латинский корень заимствуют другие европейские языки. Путем калькирования греческой словообразовательной модели слово «исповедь» приходит и в русский язык (самые ранние рукописные памятники датируются XI в. [Семенов 2003, 191]): как «exomologēsis» («покаяние, признание») образовано от глагола «exomologēō» («признаю, исповедую»), так «исповедь» – от «поведать», «исповедать» [Шанский, Боброва 1994, 113].

Общая словообразовательная модель, смежные значения, а также близкие временные отрезки фиксации «исповеди» в рукописных памятниках позволяют говорить о «генетической» основе древнееврейского «виддуй» (т. е. библейского канона) по отношению к исповеди в христианских странах. Однако «виддуй» характеризуется формальным перечислением грехов в алфавитном порядке [Евр. энцикл., III, 1909, стлб. 524], поэтому преемственность выражается лишь во внешних функциях ритуала. Между тем А.И. Алмазов, один из авторитетных исследователей исповеди в Восточной церкви, подчеркивает, что в Священном Писании слово «ἐξομολογεῖν» («исповедовать», «признавать») означает также внутреннее проговаривание, осознание грехов, «обременяющих совесть кающегося» [Алмазов 1894, I, 19]. По мнению историка, на это указывает употребление глагола «ὀμολογεῖν» (в русской модели – «поведать» о грехах) с предлогом «ἐξ» («с») (в русском варианте – «из»), который позднее «срастается» с глаголом, что дает дополнительный оттенок значения: «исповедь с особым желанием, от всего сердца» [Алмазов 1894, I, 19]. Такая исповедь не может носить исключительно формальный характер и выполнять только ритуальную функцию. Этим же объясняется «интенционный настрой», который присущ религиозной христианской исповеди: «...сакраменталь-

ный способ для действительного очищения от грехов есть установление христианское» [Алмазов 1894, II, 321]. И хотя четкого указания на таинство исповеди в Священном Писании нет, теологи считают обрядовым «установлением таинства покаяния» следующие слова Иисуса Христа к Апостолам: «Кому простите грехи, тому простятся, на ком оставите, на том останутся» (Иоан. 20:20–23). Эти слова сопровождается «дуновение», символизирующее передачу «Святого Духа», принятие которого Иисус завещает ученикам. Соответственно, христианская традиция наделяет исповедь признаком божественного учреждения, что определяет ее сакральный характер и, следовательно, важность откровенности и искреннего сокрушения в грехах перед лицом Бога.

Если в первые века существования христианства исповедь не была регламентированной и не имела четкой практики проведения (встречались и частная исповедь перед священником, и общая публичная исповедь перед общиной), то после упразднения в Константинополе патриархом Нектарием должности духовника, ответственного за публичное покаяние (конец IV в.) [Пчелинцев, Андреев 2014, 27], можно говорить о распространении и регулярном совершении исповеди индивидуальной.

В Русской православной церкви сформировались разные типы исповеди: исповедание грехов священнику, духовничество (исповедник – старец, не имеющий хиротонии; характерно прежде всего для монашеской среды), харизматическая исповедь (публичное оглашение грехов многими кающимися) [Нефедов 1995, 38]. Покаяние здесь носит «врачевательный», «духовно-терапевтический характер» [Зассе 2012, 21], что находит наиболее яркое художественное отражение в исповедях героев Ф.М. Достоевского (см., например, главу «У Тихона» в романе «Бесы» или проповедь старца Зосимы в «Братьях Карамазовых»); в то время как в римско-католической церкви исповедник предстает перед кающимся как судья. Это различие находит и ритуальное воплощение: в русской православной традиции священник «покрывает голову исповедующегося епитрахилью и произносит молитву отпущения грехов», а в католической – «священник дарует прощение, замещая Бога» [Уваров 1998, 46].

Постепенному «омищению» исповеди способствовало протестантское осмысление данного явления: исповедь – не сакральный ритуал, а дисциплинарное действие – внутреннее покаяние перед Богом [Ткаченко 2011, XXVII, 633]. Протестантизм не признает право священника на отпущение грехов и назначение епитимьи, поэтому исповедь как таинство в нем упразднена. Священнику отводится роль не посредника в общении с Богом, как в католичестве и православии, а духовного наставника, который направляет кающегося и помогает ему.

Многочисленные трансформации религиозной христианской исповеди свидетельствуют о неустойчивом характере феномена. Его неоднородность, с одной стороны, мешает унификации, но с другой – демонстрирует гибкость и предпосылки для возникновения светской исповеди, а затем и художественной. В иных основных религиях мира исповедь либо не получила столь широкого распространения, либо не приобрела продуктив-

ного «церемониального» значения, которое привело бы к формированию исповеди литературной. Сам характер христианской исповеди сделал возможным появление особого речевого жанра, вышедшего впоследствии за рамки религиозного дискурса.

Основополагающий в этом отношении текст «Исповеди» Бл. Августина, созданный около 397–398 гг. н.э., представляет синтез разных элементов, что усложняет его жанровое определение. «Исповедь» подразумевает не только обращение к Богу, но и раскрытие сокровенных чувств, признания как перед священником, так и перед читателем (публикой). Однако показательна выбранная автором форма изложения – подробное описание внутреннего мира, своих чувств и переживаний (общий признак психологизма, автобиографизма, светской исповеди) и вместе с тем самобичевание, обращение к Богу (черта религиозной исповеди): «Страсти кипели во мне, несчастном; увлеченный их бурным потоком, я оставил Тебя, я преступил все законы Твои и не ушел от бича Твоего; а кто из смертных ушел? Ты всегда был рядом, милосердный в жестокости, посыпавший горьким-горьким разочарованием все недозволенные радости мои, – да ишу радость, не знающую разочарования. Только в Тебе и мог бы я найти ее» [Августин 2013, 22].

«Смешение» исповедальных жанров в рамках одного произведения размывает критерии определения литературной исповеди. В результате приходится обсуждать не только содержательные особенности покаянных художественных текстов, но и формальные принципы их построения. Методологически продуктивной ввиду этого оказывается эстетика словесного творчества, разрабатывавшаяся М.М. Бахтиным, согласно которому содержание художественного произведения – «не идея или комплекс идей, а совокупность ценностей, соотнесенных друг с другом с помощью определенной организации материала» [Тамарченко 2011, 62]. Развивая теорию диалогического слова, проблему отношения автора и героя в эстетической деятельности, Бахтин обратился к феномену исповеди: поступок, или самоотчет-исповедь, представляет собой «сведения о том, как субъект может выразить на языке свое самопонимание перед Другим» [Бахтин 1986, 124]. Одно из условий существования самоотчета – совпадение автора и героя, вследствие чего автор исповеди не может себя завершить: «его определенность не входит в мотивацию поступка» [Бахтин 1986, 129]. Основная цель поступка – высказывание «во всей его чистоте, без привлечения трансгредиентных моментов и ценностей, чуждых ему самому [автору исповеди]» [Бахтин 1986, 130]. Принципиальная незавершенность самоотчета-исповеди необходима, поскольку этический поступок «борется» за чистоту сознания кающегося. Это сближает самоотчет, описанный Бахтиным, с исповедью религиозной. «Очищение» самосознания и исключение другого в исповеди необходимы для того, чтобы сделать возможным беспрепятственный диалог с Наадресатом, или Богом.

В рамках бахтинской концепции самоотчет-исповедь не относится к художественной литературе: в нем невозможен сюжет как эстетически завершенная категория и предметный мир «как эстетически значимое

окружение» (пейзаж, обстановка, быт и т.д.) [Бахтин 1986, 136]. Главная функция самоотчета – назидательная. По нашему мнению, он ближе всего к письменно зафиксированной религиозной исповеди. Отдельные ее черты встречаем у Августина: «Что могло бы укрыться во мне от Тебя, Господи, даже если бы я и не пожелал исповедаться Тебе, пред очами Которого “все обнажено и открыто” (Евр. IV, 13)? Я только бы скрыл Тебя от себя, сам же от Тебя бы не скрылся» [Августин 2013, 141]. Вместе с тем имитации формы и символического содержания церковной исповеди недостаточно для возникновения эстетически завершенного художественного произведения: такая исповедь может существовать в письменном виде как «жизненный» текст. «Исповедь» Августина, несмотря на явное смысловое сближение с религиозной исповедью, обладает признаками исповеди литературной: ей присущи адресованность читателю, самоанализ, психологизм, акцент на мыслях, а не на поступках. Другими словами, текст Августина – переходная форма, которая получит дальнейшее развитие в художественной словесности.

Светскую исповедь отличает обращение кающегося не к божественному, а к человеческому суду, сосредоточенность на собственном внутреннем мире: «Текст [светской] исповеди возникает только тогда, когда необходимость покаяния перед Богом выливается в покаяние перед самим собой» [Уваров 1998, 73]. В европейской традиции начиная с «Исповеди» (1765–1770) Ж.-Ж. Руссо к литературным образцам такого рода произведений относят «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум» (1821) Т. Квинси, «Исповедь» (1894) П. Верлена, «De Profundis» (1897) О. Уайлда и др. Сразу отметим, что светская исповедь – широкое понятие, которое включает в себя литературную (художественную) исповедь. Вместе с тем она реализуется в «жизненных» и псевдоисповедальных текстах. Так, в судебном дискурсе возникает форма исповеди-признания, в том числе – признания преступников и «политические» исповеди («Исповедь» М.А. Бакунина, прошение П.А. Вяземского к Николаю I и т.п.), то есть исповеди людей, «поставивших себя в положение резкого противопоставления властям» [Казанский 2009, 74]. При этом нельзя сказать, что признания в суде наследуют одной лишь христианской исповеди. Еще в Античности распространение получили апологии (признания, оправдательные речи) [Казанский 2009, 74], которые содержали отдельные элементы исповеди, но не выражали раскаяние. Яркий пример – представленная Платоном «Апология Сократа» (IV в. До н.э.). Судебные речи и признательные показания противопоставлены истинной исповеди, свободной от принуждения. В их ряду – «псевдоисповедальные» тексты периода сталинских репрессий, «политически мотивированная практика исправления посредством критики и самокритики» [Засе 2012, 17], «саморазоблачение», которое приобретало обязательный характер на допросах и существовало в двух основных формах: покаяние перед органами следствия и публичное признание перед судом. Творческое осмысление этой практики дано в романе Н.В. Нарокова «Мнимые величины» (псевдопризнание Варискина).

Художественная исповедь, в свою очередь, структурно наследует исповеди религиозной. Если в таинстве покаяния верующий исповедует собственные грехи, получает их отпущение от священника и прощение от Бога, то в искусстве слова «исповедующийся» автор / герой повествует о своих прегрешениях, описывает состояние души, делая читателя (слушателя) полноправным участником этой коммуникации. Сознание другого завершает этическую исповедь и создает литературное произведение, поскольку «изнутри себя самое жизнь не может породить эстетически значимой формы, не выходя за свои пределы, не перестав быть самой собою» [Бахтин 1986, 68]. Процесс эстетизации исповеди совершается в тот момент, когда читатель «привносит ценностную позицию внаходимости субъекту самоотчета-исповеди», «созерцатель начинает тяготеть к авторству, субъект самоотчета-исповеди становится героем» [Бахтин 1986, 137].

Вследствие сказанного, полагает М.В. Михайлова, церковная и литературная исповеди «противоположны по своему внутреннему смыслу»: религиозная исповедь «стремится» к молчанию, а литературная – к полноте слова; «присутствие другого с его <...> познавательной, этической и эстетической активностью неизбежно разрушает исповедь как событие тайного, уединенного предстояния Богу» [Михайлова 1997, 9, 11]. В результате исследователь отрицает сам факт существования литературной исповеди. К менее радикальному выводу приходит С. Зассе, утверждая, что исповедь в литературе «представляет собой некое посягательство, то есть прегрешение против уставов исповедования», «превращает вербализацию греха между кающимся и Богом в неконтролируемый акт рецепции» [Зассе 2012, 60]. Отсюда – именование литературных исповедей «антиисповедями».

Не отрицая литературную исповедь как художественное явление, констатируем, что, в отличие от религиозной (устной) формы, она невозможна без «оглядки» на ценностную позицию другого (читателя) и, нарушая сакральный смысл христианского таинства, обладает собственной спецификой. Это поистине «изнанка», своеобразный «негатив» исповеди религиозной. В ней может отсутствовать искреннее раскаяние либо приобретает иронический / человекоборческий смысл. Так, Руссо «обытовляет исповедные ценности, что привело к превращению исповеди к эстетически самоценной повествовательной игре» [Исупов 1997, 8]. Главная цель автора – не исповедание грехов, не утверждение в Боге, а раскрытие личности, ее анализ, доказательство собственной уникальности: «Я один. Я знаю свое сердце и знаю людей. Я создан иначе, чем кто-либо из виденных мною; осмеливаюсь думать, что я не похож ни на кого на свете. Если я не лучше других, то по крайней мере не такой, как они. Хорошо или дурно сделала природа, разбив форму, в которую она меня отлила, об этом можно судить, только прочтя мою исповедь» [Руссо 1961, 9–10]. Обращение к форме исповеди работает здесь как литературный прием, который позволяет Руссо откровенно «беседовать» с читателем и, в отличие от Августина, заниматься не столько самоосуждением, сколько самооправданием в стремлении исследовать свою душу и понять собственные поступки.

Психологизм, эксцентричность и богоборческие мотивы – свидетельство эстетических, а не этических задач автора. Руссо, таким образом, еще дальше, чем Августин, отходит от церковного канона и закладывает традицию литературной исповеди. В художественной словесности появление этой формы – «свидетельство высокой оценки человеческой личности, осознания ее сложности и уникальности» [Кричевцова 1989, 298].

Как видно, несмотря на «генетическую» преемственность и общее психологическое основание, отождествление религиозной и литературной исповеди ошибочно, а главным критерием их разграничения становится отношение «исповедующегося» к другому / Другому. Художественная исповедь закономерно заимствует у церковного покаяния принципы виновности и откровенности, раскрывая не столько прегрешения, сколько мотивы и состояния, которые предшествовали тем или иным поступкам, а также раздумьям, ибо основанием для исповеди служат как действия, так и помыслы. В то же время она может либо наследовать христианской традиции в своем символическом смысле, либо вовсе исключать религиозную тему. Однако вопрос о жанровом статусе литературной исповеди и ее конституирующих признаках по-прежнему остается дискуссионным и требует отдельного рассмотрения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алмазов А.И. Тайная исповедь в Православной восточной Церкви. Т. I–III. Одесса: Типолитография штаба одесского военного округа, 1894. 1326 с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.
3. Бл. Августин. Исповедь. СПб.: Наука, 2013. 376 с.
4. Ваховская А.М. Исповедь // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. С. 320–321.
5. Еврейская энциклопедия. Т. 3. СПб.: Издательство Брокгауза и Ефрона, [1909]. 490 с.
6. Зассе С. Яд в ухо: исповедь и признание в русской литературе. М.: РГГУ, 2012. 400 с.
7. Исупов К.Г. Исповедь: к определению термина // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова: Материалы международной конференции / Отв. ред. М.С. Уваров. СПб.: Институт человека РАН, 1997. С. 7–8.
8. Казанский Н.Н. Исповедь как литературный жанр // Вестник истории, литературы, искусства. Т. 6. М.: Собрание, 2009. С. 73–90.
9. Кричевцова Н.Е. Исповедальный жанр в европейской культуре и христианская концепция человека // Отношение человека к иррациональному / Отв. ред. Д.В. Пивоваров. Свердловск: Изд-во Урал. Ун-та, 1989. С. 289–310.
10. Луцевич Л.Ф. Исповедь: смысловое содержание понятия (в аспекте размышлений А.В. Михайлова о ключевых словах культуры) // Studia Rossica Gedanensia. 2016. № 3. С. 223–234.
11. Михайлова М.В. Молчание и слово (таинство покаяния и литературная исповедь) // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова:

Материалы международной конференции / Отв. ред. М.С. Уваров. СПб.: Институт человека РАН, 1997. С. 9–14.

12. Нефедов Г. Таинства и обряды православной церкви. М.: Православ. бого-
яв. братство, 1995. 318 с.

13. Пчелинцев А.В., Андреев К.М. Религиозная тайна. М.: ИД «Юриспруден-
ция», 2014. 64 с.

14. Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения: в 3 т. Т. 3. М.: Гослитиздат, 1961. 727 с.

15. Семенов А.В. Этимологический словарь русского языка. М.: ЮНБЕС, 2003.
704 с.

16. Тмарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и рус-
ская философско-филологическая традиция М.: Изд-во Кулагиной, 2011. 400 с.

17. Ткаченко А.А. Исповедь // Православная энциклопедия. Т. 27. М.: Церков-
но-научный центр «Православная энциклопедия», 2011. С. 624–634.

18. Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова. СПб.: Алетей, 1998.
243 с.

19. Шанский Н.М., Боброва Т.А. Этимологический словарь русского языка. М.:
Прозерпина: ТОО «Школа», 1994. 398 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Lutsevich L.F. Ispoved': smyslovoye sodержaniye ponyatiya (v aspekte razmysh-
leniy A.V. Mikhaylova o klyuchevykh slovakh kul'tury) [Confession: The Semantic
Content of the Concept (In the Aspect of A.V. Mikhailov's Reflections on the Key
Words of Culture)]. *Studia Rossica Gedanensia*, 2016, no. 3, pp. 223–234. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Isupov K.G. Ispoved': k opredeleniyu termina [Confession: To the Definition of
the Term]. Uvarov M.S. (ed.). *Metafizika ispovedi. Prostranstvo i vremya ispovedal'nogo
slova: Materialy mezhdunarodno-y konferentsii* [Metaphysics of Confession. Space and
Time of the Confessional Word: Proceedings of the International Conference]. St. Pe-
tersburg, Institute of Human Sciences of RAS Publ., 1997, pp. 7–8. (In Russian).

3. Kazanskiy N.N. Ispoved' kak literaturnyy zhanr [Confession as a Literary Genre].
Vestnik istorii, literatury, iskusstva [Bulletin of History, Literature, Art]. Moscow, Sobra-
nie Publ., 2009, vol. 6, pp. 73–90. (In Russian).

4. Krichevtsova N.E. Ispovedal'nyy zhanr v evropeyskoy kul'ture i khristianskaya
kontseptsiya cheloveka [The Confession in European Culture and the Christian Concept of
Man]. Pivovarov D.V. (ed.). *Otnosheniye cheloveka k irratsional'nomu* [Human Attitudes to
the Irrational]. Sverdlovsk, Ural University Publ., 1989, pp. 289–310. (In Russian).

5. Mikhaylova M.V. Molchaniye i slovo (tainstvo pokayaniya i literaturnaya is-
poved') [Silence and the Word (The Sacrament of Repentance and Literary Confes-
sion)]. Uvarov M.S. (ed.). *Metafizika ispovedi. Prostranstvo i vremya ispovedal'nogo
slova: Materialy mezhdunarodno-y konferentsii* [Metaphysics of Confession. Space and
Time of the Confessional Word: Proceedings of the International Conference]. St. Pe-
tersburg, Institute of Human Sciences of RAS Publ., 1997, pp. 9–14. (In Russian).

6. Tkachenko A.A. *Ispoved' [Confession]*. *Pravoslavnyaya entsiklopediya [Orthodox Encyclopaedia]*. Vol. 27. Moscow, Tserkovno-nauchnyy tseñtr "Pravoslavnyaya entsiklopediya", 2011, pp. 624–634. (In Russian).

7. Vakhovskaya A.M. *Ispoved' [Confession]*. Nikol'yukin A.N. (ed.). *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy [Literary Encyclopaedia of Terms and Concepts]*. Moscow, Intevak Publ., 2001, pp. 320–321. (In Russian).

(Monographs)

8. Almazov A.I. *Taynaya ispoved' v Pravoslavnoy vostochnoy Tserkvi [Secret Religion in the Orthodox Eastern Church]*. Vol. I-III. Odessa, Typolithography of the headquarters of the Odessa military district, 1894. 1326 p. (In Russian).

9. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of Verbal Creativity]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 445 p. (In Russian).

10. Tamarchenko N.D. "*Estetika slovesnogo tvorchestva*" M.M. Bakhtina i russkaya filosofsko-filologicheskaya traditsiya [M.M. Bakhtin's "Aesthetics of Verbal Creativity" and the Russian Philosophical and Philological Tradition]. Moscow, Kulagina Publishing House, 2011. 400 p. (In Russian).

11. Uvarov M.S. *Arkhitektonika ispovedal'nogo slova [Architectonics of the Confessional Word]*. St. Petersburg, Aleteya Publ., 1998. 243 p. (In Russian).

12. Zasse S. *Yad v ukho: ispoved' i priznaniye v russkoy literature [Poison in the Ear: Confession and Recognition in Russian Literature]*. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2012. 400 p. (In Russian).

Кудлай Оксана Сергеевна,

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова.
Аспирант кафедры теории литературы филологического факультета.
Научные интересы: теория литературы, литература русского зарубежья.
E-mail: kudlay.oksana.96@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-6215-0336

Oksana S. Kudlay,

Lomonosov Moscow State University.
Postgraduate student at the Department of Theory of Literature,
Philological Faculty. Research interests: theory of literature,
literature of the Russian Diaspora.
E-mail: kudlay.oksana.96@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-6215-0336

O.V. Fedunina (Moscow)

GENRE CONVENTIONS IN CRIME FICTION

Abstract

The article raises the question of the existence of conventions that define the poetics of each of the main genres of detective literature: classical detective, “adventurous investigation” (in N.N. Kirilenko terms), police novel, and “victim investigation” (as described by the author of the article). Unlike the established tradition of highlighting the rules for writing an abstract “detective story”, it is proposed to turn to the system of criminal genres, denoted with reference to Mikhail Bakhtin’s three-dimensional model. Based on this, several genre conventions are highlighted, which, consciously or not, are adhered to by both authors and readers. At the heart of their differentiation lies the perception of the game, forming its own kind of poles in the system of criminal literature: the gaming relationships between the detective, the criminal, and the representatives of official authorities in the classical detective and “adventurous investigation” stand in stark contrast to the purely negative game of the criminal with the victim and / or detective in the police novel and “victim investigation”. Other important genre conventions are also considered: the essential infallibility of the Great Detective in the classical detective, which, on the contrary, is not relevant to “adventurous investigation”; the team investigation of professionals in the police novel, and the forced investigation conducted by the victim to save their own life. The final conclusions: each of the criminal genres embodies its specific convention upon which works and their reception by readers are constructed; the violation of such a convention blurs the boundaries of the genre and can be a form of authorial play.

Key words

Genre; convention; crime fiction; investigation; game; detective; criminal; victim.

О.В. Федунина (Москва)

ЖАНРОВЫЕ КОНВЕНЦИИ В КРИМИНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Аннотация

В статье ставится вопрос о существовании конвенций, определяющих поэтику каждого из основных жанров криминальной литературы расследования: классический детектив, «авантюрное расследование» (в терминологии Н.Н. Кириленко), полицейский роман, «расследование жертвы» (в терминологии автора статьи). В отличие от сложившейся традиции выделять правила написания некоего абстрактного «детektива», предлагается обратиться к системе криминальных жанров, обозначенных с опорой

на трехмерную модель М.М. Бахтина. Исходя из этого, выделяется несколько жанровых конвенций, которые, осознанно или нет, соблюдаются и авторами, и читателями. В основе их разграничения лежит восприятие игры, формирующее в системе криминальной литературы своего рода полюса: игровые взаимоотношения между сыщиком, преступником и представителями официальных властей в классическом детективе и «авантюрном расследовании» противостоят сугубо негативной игре преступника с жертвой и/или сыщиком в полицейском романе и «расследовании жертвы». Рассматриваются и другие наиболее важные жанровые конвенции: принципиальная непогрешимость Великого сыщика в классическом детективе, которая, напротив, не релевантна для «авантюрного расследования»; командное расследование профессионалов в полицейском романе – и вынужденное расследование, которое ведет жертва ради спасения своей жизни. Итоговые выводы: каждый из криминальных жанров воплощает свою определенную конвенцию, по которой построены произведения и их восприятие читателем; нарушение такой конвенции размывает границы жанра и может быть формой авторской игры.

Ключевые слова

Жанр; конвенция; криминальная литература; расследование; игра; сыщик; преступник; жертва.

The reproduction of certain patterns in crime literature as a mass field has long been noticed by both researchers and readers; it has also become a subject of reflection by authors (just to quote the famous “Ten Commandments of Detective Fiction” by Ronald Knox and “Twenty Rules for Writing Detective Stories” by Steven Van Dine). John Cawelty’s no less famous work “Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture” [Cawelty 1976] introduces the notion of the literary formula as a structure of narrative or dramaturgical conventions that are used in a great number of writings. Among more recent studies of Russian scholars we could refer to Ilya Samorukov’s thesis “Mass Literature: The Problem of Artistic Reflection” [Саморуков 2006] and Maria Cherniak’s textbook “Mass Literature of the 20th Century” [Черняк 2009], which examines the question of the genre-thematic canon. This issue is discussed repeatedly in the fundamental collection “Literatura kryminalna. Na tropie źródeł” [Gemra 2015], edited by Anna Gemra.

However, despite this heightened attention to the problem, a range of its important points still remain under-reflected. This is largely due to the traditional understanding of the “detective” as a genre, and, for example, the classic detective, the police novel, etc. – as its variants. In a comprehensive analysis of specific texts, unfortunately, this scheme does not stand up to criticism. It turns out that if we take into account the differences from the verbal level to the type of hero and the kind of relation to the extra-artistic reality of the author / reader (see the analytical review by N.D. Tamarchenko [Тамарченко 2011, 76]), then we are facing independent genres in accordance with the three-dimensional

model developed by M.M. Bakhtin, which defines genre as “the typical whole of an artistic utterance” («типическое целое художественного высказывания» [Медведев 1993, 144]).

Thus, instead of a single convention governing the poetics of some abstract “detective,” we should be talking about several genre conventions which, consciously or not, are observed by both authors and readers, for these are, according to Viktor Shklovsky, “the conditions of the relationship of structures which the author involuntarily concludes between him / her / self and those to whom s/he makes messages, and are sometimes theoretically realized” («условия взаимоотношения структур, которые автор невольно заключает между собой и теми, кому он делает сообщения, и иногда теоретически осознаются» [Шкловский 1983, 96]). Thus, the conventions governing the poetics of different criminal genres will differ considerably as far as the functions of the victim character are considered. The following scheme, based on the traditional understanding of the problem, will only be true for the classical detective novel, but not, for example, for the police novel with its frequent sympathy for the victim (Per Wahlöö and Maj Sjöwall’s “Roseanna”, Aleksandra Marinina’s “Death for Death”): “The victim, nominally being the starting point of the development of the action <...> in the course of the development of the action constantly appears in retrospect, at the same time the hero-victim is of interest more as a function” («Жертва, номинально являясь отправной точкой развития действия... по ходу развития действия постоянно возникает в ретроспекциях, в то же время герой-жертва интересен более как функция» [Николина, Литовская, Купина 2009, 70]). But the presence of the Great Detective in the system of characters does not yet make the work a classic detective, if the main part of the investigation in it is conducted by a potential victim or witness (Agatha Christie’s “Sleeping Murder”, Arthur Conan Doyle’s “The Adventure of the Copper Beeches”).

This is an example of a broken convention, where we see how a stable structure breaks down and the work balances on the boundaries of the genre or a synthesis of different genre models occurs altogether. Let us examine from this point of view the three most famous and venerable genres of criminal literature: the classic detective, the “adventurous investigation” (in the terminology of N.N. Kirilenko), the police novel and the one usually called the thriller, although due to the very vague content of this concept I propose to abandon it and call this genre “investigation of the victim” – by the nature of the main character acting as a detective.

The essential conditions that determine whether a work belongs to the classic detective genre is the presence of the figure of the Great Detective, who is a priori superior to the other subjects of investigation and the criminal and outplays them, and successfully solves the crime (see Natalia Kirilenko’s framework [Кириленко 2020, 130]). A detective of this type cannot lose to the criminal in any way, and the story necessarily has to be based on the event of the crime and its investigation. We observe this in Edgar Poe’s “The Murders in the Rue Morgue”, in Conan Doyle’s “A Study in Scarlet” and “The Sign of the Four”, as well as in a number of his novels, and in a considerable number

of Christie's works on Poirot and Miss Marple. However, if even one of the elements of the convention is compromised, it immediately leads to the disharmony of the entire structure as a whole, due to which the genre specific nature of the work also changes. In "A Scandal in Bohemia", both of the above conditions break down: there is no crime in the legal sense, since Irene Adler has every right to keep pictures of her former august lover, and Holmes also loses to "That Woman", who at the very last moment denies him the chance to fully fulfill his client's assignment. Take another text from the same corpus, "The Adventure of Charles Augustus Milverton", where Sherlock Holmes and Dr. Watson, playing with a blackmailer, turn from detectives into hapless burglars, leaving too many traces and only because of their reputation, not falling under police suspicion. The change of roles within the character scheme also has a detrimental effect on the genre fabric.

Finally, the most fascinating example is "The Hound of the Baskervilles", whose belonging to the genre of the classic detective is not normally questioned. However, this is a case where the genre, while retaining its overall identity, is at the same time nearing its extreme: the role of Watson's parallel investigation is hypertrophied here; consequently, the great detective remains largely "behind the scenes", taking little part in the direct action at the crime scene; moreover, Holmes himself becomes the object of surveillance and does not notice it until Watson appears in the cave. Finally, the most serious argument is that there is a danger of neglecting the client's life out of love for "rounding the case", which Holmes himself reproaches himself for: "I am more to blame than you, Watson. In order to have my case well rounded and complete, I have thrown away the life of my client. It is the greatest blow which has befallen me in my career" [Conan Doyle 1902, 192]. Only luck saves the case from failure – a fugitive convict dies instead of Sir Henry, as does his other travesty double, Dr. Mortimer's spaniel.

The genre convention of the police novel, on the contrary, does not tolerate the detective having fun playing with the criminal, and this is the most important difference from the classic detective. In addition, the investigation here is always of a team character with the selection in this team of professionals of the main character (hence the traditional nomination of series of such novels by the name of the detective). But the team is always a limited circle of colleagues, usually working in the same organization or police station (as in the Ed McBain series "87th Precinct"). In James Patterson's dilogy "Roses Are Red, Violets Are Blue", the type of hero and his relationship with the main criminal, his FBI partner Kyle Craig, changes above all. They act as a sort of doubles, especially noticeable in the final stage of the investigation, when Detective Alex Cross takes on a punitive function in the last fight, which goes beyond the powers of a policeman. The hero himself recognizes that this could lead his personal identity to disintegration, afraid of turning into a monster like the murderer.

The team changes, growing to "the entire Washington DC police force" plus three or four hundred FBI agents (as does the number of criminals and the main antagonist's masks increasing almost to infinity). The type of crime also changes – the police novel, unlike the classic detective, is not defined by unique

and bizarre crimes, but here the criminals include real vampires who drink the blood of their victims (and there is no supernatural explanation for this). Finally, the principle of at least a relative happy-ending changes: thus, in “Roses Are Red” not only is there no return to the normal course of life, but the hero does not manage to establish the identity of the main criminal who kills his girlfriend companion at all. While remaining a policeman who follows the exact procedure of the investigation, Cross is powerless in his role as a detective. Only by acting like a hero of hard-boiled fiction can he outsmart, discover, and punish the criminal. It seems that the author in this case combines the features of the police novel and the “hard-boiled detective”, at the same time playing and trying to break through their stereotypes.

The play with genre traditions also determines the poetics of R. Nazirov’s unfinished crime novel “The Provincial Clockmaker”, which was apparently worked on at the turn of 1981–1982 (the text was first published in a specialized journal devoted to the heritage of the author, known primarily as a literary scholar and specialist in Dostoevsky and mythopoetics [Назирова 2016, 38–80]; in the same source see my detailed commentary on the features of this novel’s genre poetics [Федунина 2016, 112–118]). This work, which, unfortunately, was not completed by the author, mainly plays on the genre conventions of the police novel (in its socialist-realist version) and the “adventure investigation”, which had already taken shape in the works of Emile Gaboriot, Gaston Leroux and Maurice Leblanc. Continuing to develop at the present time (see a number of works by Boris Akunin, Claude Izner), it was not considered an independent genre of criminal literature for a long time and was relatively recently first described by N.N. Kirilenko [Жириленко 2020, 104–117]. Deprived, unlike a classical detective, of the exclusive right to establish the truth, the hero of an “adventure investigation” can make mistakes and fall into traps (a typical example is Akunin’s novel “The Mistress of Death”, where the truth is known to another character, also leading the investigation, long before Fandorin, and the fate of the main character in the denouement is decided by “blind chance”). However, what brings this genre closer to the classic detective is that the hero also has the pleasure of playing both criminals and agents of the law: Lecoq, Lupin, and Fandorin can all be named in this series).

In Nazirov’s novel “The Provincial Clockmaker”, police officers investigate a murder, enlisting the help of a lay detective who surpasses them in knowledge and ability. It would seem that this intervention of a layman hero breaks the basic convention of the police novel. However, the genre model of “adventurous investigation” is also destroyed, since the protagonist, watchmaker Vasily Zabluda is burdened both by the “paperwork” of an official investigation and by the need to enter into adventurous relationships with witnesses in order to obtain the necessary information from them. Colliding within a single work, the two mutually excluding genre conventions prevent the further formation of the character’s portrayal, also prevent the development of the plot, and, ultimately, its ending.

Let us address another criminal genre, where the main subject of the investigation is not the Great Investigator or a team of professionals, but the

potential victim of a crime. Without dwelling in detail on all the elements of this genre structure, which I have already described earlier [Федунина 2013, 161–171; Кириленко, Федунина 2019, 162–178], I will note that the heroine (less often the hero) of this type leads a forced investigation in order to save her life, becoming an object of a game by the criminal (“The Dancing Detective” by William Irish, “La mort des bois” [The Forest Death] by Brigitte Aubert).

The *dénouement* involves an immediate and one-on-one confrontation between the criminal and the victim, preceded by the sequential removal of her defenders (the title of one of the final chapters of Ethel Lina White’s “Some Must Watch” is “Alone”). In Ira Levin’s novel “Sliver”, however, Kay Norris’s life is rescued in this final duel by her cat, which lunges at the offender and blinds him. This would seem to be a very minor digression from convention. However, it prompts a more dramatic one: at the end of the novel, the victim and her new friend, without any “benefit to the cause,” out of sheer curiosity, set out to spy on the tenants of the house, using for this purpose the equipment left over from the murderer. In fact, the victim begins to repeat the behavior of the criminal who was watching the tenants, and this change of roles destroys the very core of the genre, where the distribution of roles should be unequivocal.

Thus, we note that, first of all, each of the criminal genres epitomizes its own particular convention by which the works are composed and how they are perceived by the reader. The most important element by which genres are differentiated in this framework is the attitude toward the play inside the fiction world: from the rationally playful classical detective and “adventure investigation” [Кириленко 2020, 116] to the police novel and the “investigation of the victim,” where the play is initiated only by the criminal and is therefore judged adversely.

Secondly, breaking convention blurs the confines of the genre and can be a form of artistic play. For criminal literature, with its set of clichés, the slightest change usually leads to the collapse of the structure as a whole. However, any genre that has a very rigid design cannot, apparently, last long in its pristine form. If it is not shattered, it is either played out or becomes a “dead” genre altogether, like the classic detective, which no longer yields new texts. As N.N. Kirilenko notes, “the classic detective has withdrawn from the ‘living literary progress,’ remaining a canon, a model, as well as the main target of polemic, parody, etc., for other genres of criminal literature” («классический детектив ушел из “живого литературного процесса”, оставаясь каноном, образцом, а также основным объектом полемики, пародирования и т.п. для других жанров криминальной литературы» [Кириленко 2020, 29]).

In crime fiction, with its emphasis on detective intrigue, it is virtually impossible to hold the reader’s attention for long just by describing incredible crimes if the reader knows in advance that they will be effortlessly solved by the Great Detective. This is particularly why the classic detective has proven less viable than the relatively flexible police novel and “victim investigation.” It is also conceivable that there is a certain macro-convention common to crime literature as a whole, but its reconstruction and relation to genre conventions is a matter for a different study.

Translated by Alexander Markov.

REFERENCES (RUSSIAN)

1. Кириленко Н.Н., Федунина О.В. Жанры криминальной литературы как теоретическая проблема // Поэтика литературных жанров: проблемы типологии и генезиса / под ред. Д.М. Магомедовой, В.В. Савелова. М.: РГГУ, 2019. С. 110–202.
2. Кириленко Н.Н. Классический детектив как жанр криминальной литературы: инвариант и генезис. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020. 246 с.
3. Медведев П.Н. [М.М. Бахтин]. Формальный метод в литературоведении. М.: Лабиринт, 1993. 192 с.
4. Назиров Р.Г. Провинциальный часовщик. Повесть // Назировский архив. 2016. № 4 (14). С. 38–80. URL:http://nevmenandr.net/nazirov/journal/2016_4_05_clockmaker1.pdf (дата обращения 28.06.2023).
5. Николина Н.А., Литовская М.А., Кутина Н.А. Массовая литература сегодня. М.: Флинта; Наука, 2009. 424 с.
6. Саморуков И.И. Массовая литература: проблема художественной рефлексии: дис. ... к. филол. н.: 10.01.08. Самара, 2006. 198 с.
7. Тмарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М.: Intrada, 2011. 400 с.
8. Федунина О.В. Кругозор героев и жанр в криминальной литературе (постановка проблемы) // Жанры в историко-литературном процессе. Вып. 5 / под ред. Т.В. Мальцевой. СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2013. С. 161–171.
9. Федунина О.В. «Провинциальный часовщик» Р.Г. Назирова и традиции криминальной литературы (жанровый комментарий) // Назировский архив. 2016. № 4 (14). С. 112–118. URL: http://nevmenandr.net/nazirov/journal/2016_4_08_fedunina.pdf (дата обращения 28.06.2013).
10. Черняк М.А. Массовая литература XX века. М.: Флинта, 2009. 432 с.
11. Шкловский В.Б. О конвенциях // Шкловский В.Б. Избранное: в 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1983. С. 68–96.
12. Saxelti J.G. Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago: University of Chicago Press, 1976. 336 p.
13. Conan Doyle A. The Hound of the Baskervilles: Another Adventure of Sherlock Holmes. A Special Limited Edition. New York: Grosset & Dunlap, 1902. 249 p.
14. Literatura kryminalna. Na tropie źródeł / red. A. Gemra. Kraków: EMG, 2015. 464 p.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Fedunina O.V. “Provintsial’nyy chasovshchik” R.G. Nazirova i traditsii kriminal’noy literatury (zhanrovyy kommentariy) [R.G. Nazirov’s “The Provincial Clockmaker” and the Traditions of Criminal Literature (Genre Commentary)]. *Nazirovskiy arkhiv*, 2016, no. 4 (14), pp. 112–118. Available at: http://nevmenandr.net/nazirov/journal/2016_4_08_fedunina.pdf (accessed: 28.06.2023). (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Fedunina O.V. Krugozor geroyev i zhanr v kriminal'noy literature (postanovka problemy) [Hero Circle and Genre in Criminal Literature (Statement of the Problem)]. Mal'tseva T.V. (ed.). *Zhanry v istoriko-literaturnom protsesse* [Genres in Historical and Literary Process]. Iss. 5. St. Petersburg, Leningradskyy Gosudarstvennyy Universitet imeni A.S. Pushkina Publ., 2013, pp. 161–171. (In Russian).

3. Kirilenko N.N., Fedunina O.V. Zhanry kriminal'noy literatury kak teoreticheskaya problema [Genres of Criminal Literature as a Theoretical Problem]. Magomedova D.M., Savelov V.V. (eds.). *Poetika literaturnykh zhanrov: problemy tipologii i genezisa* [Poetics of Literary Genres: Problems of Typology and Genesis]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2019, pp. 110–202. (In Russian).

4. Shklovskiy V.B. O konventsiyakh [On Conventions]. Shklovskiy V.B. *Izbrannoye* [Selected Works]: in 2 vols., vol. 2. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1983, pp. 68–96. (In Russian).

(Monographs)

5. Cawelti J.G. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago, University of Chicago Press, 1976. 336 p. (In English).

6. Chernyak M.A. *Massovaya literatura 20 veka* [Mass Literature of the Twentieth Century]. Moscow, Flinta Publ., 2009. 432 p. (In Russian).

7. Gemra A. (Ed.) *Literatura kryminalna. Na tropie źródel*. Kraków, EMG, 2015. 464 p. (In Polish).

8. Kirilenko N.N. *Klassicheskiy detektiv kak zhanr kriminal'noy literatury: invariant i genesis* [The Classical Detective Story as a Genre of Crime Fiction: Invariant and Genesis]. Moscow, Yekaterinburg, Kabinetnyy Uchyonyy Publ., 2020. 246 p. (In Russian).

9. Medvedev P.N. [M.M. Bakhtin]. *Formal'nyy metod v literaturovedenii* [The Formal Method in Literary Studies], Moscow, Labirint Publ., 1993. 192 p. (In Russian).

10. Nikolina N.A., Litovskaya M.A., Kupina N.A. *Massovaya literatura segodnya* [Mass Literature Today]. Moscow, Flinta Publ., Nauka Publ., 2009. 424 p. (In Russian).

11. Tamarchenko N.D. *“Estetika slovesnogo tvorchestva” M.M. Bakhtina i russkaya filosofsko-filologicheskaya traditsiya* [M.M. Bakhtin's “Aesthetics of Word Creation” and the Russian Philosophical and Philological Tradition]. Moscow, Intrada Publ., 2011. 400 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

12. Samorukov I.I. *Massovaya literatura: problema khudozhestvennoy refleksii* [Mass Literature: The Problem of Artistic Reflection]: PhD Thesis. Samara, 2006. 198 p. (In Russian).

O.V. Fedunina (Moscow)

Olga V. Fedunina,

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Candidate of Philology, Senior Researcher, Department “Literaturnoe Nasledstvo” (“Literary Heritage”).

Research interests: history of Russian literature of the 19th–21st centuries, theory of literature, poetics of epic genres.

E-mail: fille.off@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6874-248X

Федунина Ольга Владимировна,

Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела «Литературное наследство». Научные интересы: история русской литературы XIX–XXI вв., теория литературы, поэтика эпических жанров.

E-mail: fille.off@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6874-248X

Е.М. Пальванова (Москва)

ОСНОВНЫЕ СТРАТЕГИИ И ПРИЕМЫ ПЕРЕДАЧИ ПОЭТИЧЕСКИХ ЗНАКОВ ПРИ ПЕРЕВОДЕ ПОЭЗИИ

Аннотация

В данной статье рассматриваются основные стратегии и приемы передачи поэтических знаков при переводе поэзии. Обозначаются две основные стратегии перевода поэтических знаков: семиотический перевод (переводческая стратегия, при которой исходный поэтический знак передается практически дословно, при этом сохраняется указание на то же означаемое) и семиотическая адаптация (переводческая стратегия, при которой оригинальный поэтический знак в переводе либо опускается, либо замещается другим, сходным, знаком, или же, наоборот, воспроизводится в неизменном виде и сопровождается сноской или комментарием, которые раскрывают его значение). В рамках семиотического перевода выделяются два основных приема: непосредственный перевод (знак при передаче на ПЯ не сопровождается никаким дополнительным пояснением, все составляющие его словарные знаки передаются непосредственно с помощью их прямых эквивалентов) и пояснительный перевод (при передаче на ПЯ в состав поэтического знака включается дополнительное пояснение); в рамках семиотической адаптации – три приема: ввод семиотически значимого комментария (прием состоит в том, что переводные стихи сопровождаются необходимыми примечаниями), семиотически адекватная замена знака (поэтический символ, использованный в оригинальном тексте, меняется на другой, сходный) и опущение знака (состоит в том, что поэтический знак, использованный в тексте на ИЯ, при переводе опускается). Делается вывод, что выбор того или иного приема зависит от типа поэтического знака по распространенности (существуют знаки, общие для нескольких языков; знаки, используемые в одном языке; знаки, понятные представителям отдельных социальных групп; знаки, относящиеся к идиостилю автора), от вида семиотизации (существует полная и частичная семиотизация), а также от контекста и целей, которые ставит перед собой переводчик. Подчеркивается, что применение данных стратегий и приемов позволит достичь адекватности поэтического перевода; кроме того, с опорой на данную теорию можно оценить качество уже выполненного перевода.

Ключевые слова

Переводоведение; поэтический перевод; переводческие стратегии; семиотика; семиотизация; семиотическая адекватность; поэтический знак.

E.M. Palvanova (Moscow)

BASIC STRATEGIES AND METHODS OF EXPRESSING POETIC SIGNS IN POETIC TRANSLATION

Abstract

This article discusses basic strategies and methods of expressing poetic signs in poetic translation. Two main strategies are defined: semiotic translation (a translation strategy in which the original poetic sign is transmitted almost verbatim, while indicating the same signified) and semiotic adaptation (a translation strategy in which the original poetic sign in translation is either omitted or replaced by another, similar sign, or, conversely, reproduced unchanged and accompanied by a footnote or commentary that reveals its meaning). Within the framework of semiotic translation, two main methods are distinguished: direct translation (the sign, when transferred to TL, is not accompanied by any additional explanation; all the vocabulary signs that make it up are transmitted directly using their direct equivalents) and explanatory translation (when transferred to TL, an additional explanation is included in the poetic sign); within the framework of semiotic adaptation three main methods are distinguished: the introduction of a semiotically significant comment (translated verses are accompanied by the necessary commentary), semiotically adequate replacement of a sign (the poetic symbol used in the original text is changed to another, similar one) and omission of a sign (the poetic sign used in the text in SL is omitted in translation). It is concluded that the choice of a particular method depends on the type of poetic sign (there are signs shared by several languages, signs used in one single language, signs shared by representatives of certain social groups and signs related to the author's idiosyncrasy), on the type of semiotization (complete and partial semiotization), on the context and on the translator's goals. It is emphasized that with the use of these strategies and methods translation adequacy can be achieved. In addition, with the use of this theory it is possible to assess the quality of poetic translation.

Key words

Translation theory; poetic translation; translation strategies; semiotics; semiotization; semiotic adequacy; poetic sign.

Как известно, перевод поэзии считается одним из самых трудных видов перевода – вплоть до того, что некоторые исследователи в разное время говорили о невозможности поэтического перевода в принципе. Так, С. Маршак писал: «Перевод стихов – высокое и трудное искусство. Я выдвинул бы два – на вид парадоксальных, но по существу верных – поло-

жения: Первое. Перевод стихов невозможен. Второе. Каждый раз это исключение» [Маршак 1990, 65]. Поэтический текст максимально насыщен информацией, и все его элементы считаются важными для передачи на ПЯ. От переводчика ожидают, что он не только передаст смысл стихотворения, но и сохранит все формальные признаки оригинала (ритм, рифму, количество стоп, а также, при наличии, синтаксический параллелизм, анафору, аллитерацию и другие приемы), и при этом стихотворение в переводе должно производить на читателя такое же впечатление, что и оригинал.

Как правило, адекватность перевода оценивают на каждом из уровней (семантическом, структурном и прагматическом) отдельно. При этом, однако, не совсем понятно, каким образом оценить адекватность перевода в целом, поскольку, стараясь сохранить эквивалентность на одном уровне, переводчик может вынужденно утратить ее на другом. «Переводчику поэтических текстов нередко приходится делать выбор между сохранением атмосферы оригинала, размера стиха и точной передачей смысла. Достичь первого без смысловых потерь или же, напротив, привнесения новых оттенков смысла порой просто невозможно. С другой стороны, погоня за точностью иногда приводит к тому, что воссоздать настроение стиха становится весьма затруднительно», – утверждает, рассуждая об этой проблеме, В. Лукина [Лукина 2014, 144].

Некоторые исследователи указывают, что добиться адекватности перевода на всех уровнях невозможно. Такой точки зрения придерживается, например, Т. Егорова: «В практике полноценный адекватный перевод невозможен в силу различия языковых, лексических, грамматических форм, существования непереводаемых реалий и фразеологических оборотов, которые не имеют эквивалентов в переводящем языке» [Егорова 2018, 80].

В результате перед переводчиками и переводоведами встают следующие вопросы: какой перевод можно считать адекватным, и как добиться общей адекватности перевода? Нам представляется, что ответы на них можно найти, обратившись к семиотике и рассматривая поэтические тексты на ИЯ и ПЯ как семиотические образования.

С прошлого века и по настоящее время многие литературоведы и лингвисты склонны рассматривать поэтический текст как совокупность поэтических знаков (В. Фещенко, Ю. Лотман, А. Потебня и др.). [Фещенко 2014; Лотман 1970; Потебня 1990]. Кроме того, достаточно много исследователей обращаются к семиотике для оценки адекватности перевода (Н. Гарбовский, Н. Базылев и др.) [Гарбовский 2004; Базылев 2008]. Однако понятие семиотической адекватности исследуется в основном применительно к устному переводу, а также к переводу текстов на общественные и политические темы. Семиотический подход поможет определить, насколько важна каждая конкретная единица информации в переводимом поэтическом тексте, какие компоненты оригинала можно опустить в переводе, а какие необходимо передать, и, наконец, с помощью каких переводческих стратегий и приемов это следует сделать. В том, что при переводе поэзии неизбежно приходится опускать часть информации, которая присутствует в оригинале, согласны многие исследователи. Еще В. Брюсов

утверждал: «воспроизвести при переводе стихотворения все эти элементы полно и точно – невысказано... Выбор того элемента, который считаешь наиболее важным, составляет метод перевода» [Брюсов 1973, 106].

Прежде всего дадим определение семиотической адекватности поэтического перевода: это соотношение между исходным и переводным поэтическими произведениями, при котором поэтические знаки, присутствующие в переводе, соответствуют поэтическим знакам, содержащимся в оригинале. Под поэтическим знаком мы понимаем прежде всего поэтический образ, то есть способ воплощения предметно-понятийного мира автора посредством различных поэтических средств (метафоры, гиперболы, метонимии, синекдохи и др.). Поэтический знак – образование более крупное, чем языковой знак, или равняющееся ему, означаемое которого не равно сумме смыслов входящих в него языковых знаков.

Такого типа поэтические знаки рассматривали многие литературоведы, в том числе А. Потебня [Потебня 1990]. Так, в качестве примера поэтического знака А. Потебня приводит строчку из народной песни «Шафранное колесо выше тына стояло, много дива видало», в которой «шафранное колесо» символизирует солнце [Потебня 1990, 26]. Помимо знаков-образов существуют поэтические знаки и другого типа – структурные (в этом случае речь идет о семиотизации самой формы стихотворения). Поэтические знаки такого типа изучал, например, У. Эко [Эко 2006]. Однако в данном исследовании рассматриваются в основном знаки-образы и способы их передачи на ПЯ.

Если обратиться к поэтическим текстам и их переводам, то можно заметить, что существует несколько возможных подходов к передаче поэтических символов на ПЯ. Так, поэтические знаки могут быть переведены практически дословно, без каких-либо изменений. В других случаях переводчики несколько видоизменяют знак, дополняют его каким-либо пояснением, эпитетом и т.д. Иногда они предпочитают не вставлять дополнительную информацию прямо в текст, а сопровождают поэтическое произведение сноской или примечанием, где раскрывают значение поэтического знака. Еще один возможный способ передачи поэтических знаков на ПЯ заключается в замене одного поэтического знака на другой, похожий. Наконец, в некоторых ситуациях переводчики не передают исходный поэтический знак вовсе, т.е. опускают его.

Очевидно, что выбор той или иной стратегии не в последнюю очередь зависит от того, будет ли понятен каждый конкретный поэтический знак читателям текста на ПЯ. Существуют, например, так называемые «общепринятые» поэтические знаки, общие для нескольких языков, интуитивно понятные представителям различных культур: дождь символизирует грусть, солнце – радость, весна – юность, любовь и начало чего-то нового и т.д. Такие знаки можно встретить в различных поэтических текстах, созданных на разных языках. В качестве примера приведем три стихотворения на русском, английском и французском языках, где весна выступает символом обновления (а также юности и любви):

<p>И я бегу в коротеньких штанишках С косичкою к тебе, весна, навстречу.</p> <p>И. Самарина-Лабиринт [Свой голос 2020, 224]</p>	<p>Last year is dead, they [the leaves – Е.П.] seem to say, Begin afresh, afresh, afresh.</p> <p>Ф. Ларкин [В двух измерениях 2009, 144]</p>	<p>Joli Chardonneret tu es sorti de l'ombre Posé sur la rambarde pour venir me chanter Une ode à la Nature, au Soleil, au Printemps, Tu es venu me dire que l'Amour est devant.</p> <p>Э. Санто [Французская поэзия в переводах русских поэтов 2005, 563]</p>
---	--	---

В первом примере детские годы ассоциируются с весной и началом жизни. Во втором английский поэт Ф. Ларкин использует образ весенних листьев как символ возможности начать все заново, т.е. в этом стихотворении весна также символизирует начало нового цикла («А в слух [листья – Е.П.] гласят: «Весна пришла! Начните с нового листа» [В двух измерениях 2009, 145]; перевод Г. Кружкова). В третьем же стихотворении, написанном на французском языке, весна становится символом начала нового периода в жизни, прихода счастья и любви (дословно: «Милый шегол, ты выпорхнул из тени / И сел на ограду, чтобы спеть для меня / Оду Природе, Солнцу и Весне. / Ты принес весть, что впереди ждет любовь» [Французская поэзия в переводах русских поэтов 2005, 563]). Все эти значения поэтических знаков интуитивно понятны представителям всех трех культур (отечественной, английской и французской) и не требуют дополнительного истолкования.

В еще одну категорию можно объединить поэтические знаки, относящиеся к идиостилю автора. Эти знаки изобретает и наполняет смыслом сам автор. В качестве примера можно привести поэтические символы из произведений, написанных на разных языках:

<p>мне – плачущей любой мышцей в теле, мне – ставшей тенью, слабую длиной, не умещенной в храм Свети-Цховели...</p> <p>Б. Ахмадулина [Ахмадулина 2011, 287]</p>	<p>Deep though it [the ocean – Е.П.] may be and bitter You must drink it dry.</p> <p>У.Х. Оден [В двух измерениях 2009, 76]</p>	<p>Puis il jette le couteau par terre Mais la baleine s'en empare Et se précipitant sur le père Elle le transperce de part en part</p> <p>Ж. Превер [Французская поэзия в переводах русских поэтов 2005, 632]</p>
	<p>Океан ли встретишь – выпей Океан до дна.</p> <p>Перевод Г. Кружкова [В двух измерениях 2009, 77]</p>	<p>И тут же Проспер бросает На землю нож. Кит его поднимает И протыкает беднягу отца От одного до другого конца.</p> <p>Перевод М. Кудинова [Французская поэзия в переводах русских поэтов 2005, 633]</p>

Как правило, читатель интерпретирует знаки, относящиеся к идиостилю автора, опираясь на контекст и собственные фоновые знания об авторе, а также стране и времени, когда это стихотворение было написано. Часто истолкование знаков зависит от личности читателя, его характера, опыта, мировоззрения и т.д. Что же до принадлежности к той или иной культуре, то это влияет на понимание поэтического знака читателем минимально. Соответственно, такие знаки также не требуют дополнительных пояснений при переводе.

Существуют, однако, поэтические знаки, которые понятны только в пределах какой-либо одной культуры (т.е. носителям только одного языка), а также знаки, понятные представителям лишь отдельных социальных групп. Такие знаки культурно обусловлены: представители другой культуры вряд ли смогут осмыслить их метафорическое и коннотативное значение, ограничившись лишь пониманием отдельных языковых знаков. Например, символ, характерный именно для русской культуры – береза. У отечественных читателей она ассоциируется с родиной, ностальгией, домашним теплом, а также женственностью, юностью и красотой. Представителям иных культур весь этот ассоциативный ряд не будет близок. Для большинства иностранных читателей «береза» означает всего лишь «дерево». Следовательно, если переводить поэтический знак дословно, иностранный читатель в лучшем случае сможет уловить визуальный компонент знака (т.е. представить себе березу), тогда как его метафорическое значение и коннотативные оттенки будут полностью потеряны. Значит, чтобы передать все компоненты данного знака на ПЯ, необходимо его как-то интерпретировать.

То же может касаться и знаков, понятных представителям отдельных социальных групп. Эти символы указывают на означаемое, которое известно лишь узкому кругу читателей, например, членом одного кружка по интересам, сотрудником одного предприятия, представителям какой-либо профессии или субкультуры и т.д. В качестве примера такого знака можно привести имена «Мэри Сью» и «Марти Сью», которые в литературе «фанфикшн» обозначают неправдоподобно талантливых, ненатуральных, «картонных» героев и обладают ярко выраженной негативной коннотацией. При передаче таких знаков важно определить, какой потенциальный читатель у переводимого произведения. Если читать его будут преимущественно представители той же самой группы (некоторые подобные группы являются полилингвальными и поликультурными), то никакого дополнительного пояснения не требуется. Если же перевод рассчитан на более широкий круг читателей, то важно дополнить его необходимыми пояснениями, чтобы знак стал понятен читателям.

Итак, анализ поэтических произведений и их переводов, а также разделение знаков на различные типы, позволяют выявить две основные стратегии передачи поэтических знаков. Представляется, что можно назвать их терминами «семиотический перевод» и «семиотическая адаптация».

Семиотический перевод – переводческая стратегия, при которой исходный поэтический знак передается практически дословно, при этом

сохраняется указание на то же означаемое. Если какой-либо компонент означаемого при переводе теряется (визуальный образ, метафорическое значение или коннотации), знак на ПЯ может быть дополнен необходимым пояснением, включенным прямо в поэтический текст, с помощью которого раскрываются те составляющие значения, которые были утрачены при переводе.

Таким образом, внутри этой переводческой стратегии можно выделить два приема. В первом случае знак при передаче на ПЯ не сопровождается никаким дополнительным пояснением, все составляющие его словарные знаки передаются непосредственно с помощью их прямых эквивалентов. Соответственно, этому приему можно дать название «непосредственный перевод». Второй же прием состоит в передаче поэтического знака на ПЯ с включением в его состав дополнительного пояснения. Следовательно, его можно обозначить как «пояснительный перевод».

Представляется, что все поэтические знаки, общие для ИЯ и ПЯ, а также знаки, относящиеся к идиостилю автора, логичнее всего было бы передавать с помощью непосредственного перевода. Что касается тех знаков, которые понятны носителям только одного языка или же представителям одной социальной группы, к ним можно применять прием пояснительного перевода.

Именно с помощью непосредственного перевода были переданы многие поэтические знаки, общие для нескольких языков и относящиеся к идиостилю автора, уже упомянутые выше (все выделения принадлежат автору статьи, если не указано иное):

<p>мне – плачущей любую мышцей в теле, мне – ставшей тенью, слабою длиной, не умещенной в храм Свети-Цховели...</p> <p>Б. Ахмадулина [Ахмадулина 2011, 287]</p>	<p>Moi qui pleure par tous les muscles de mon corps, devenue une ombre rétrécie, qui n'entre pas dans l'église de Sveti-Tskhoveli...</p> <p>Перевод К. Зейтунян-Белоус [Cahier critique de poésie 2011, 17]</p>
<p>Deep though it [the ocean – E.P.] may be and bitter</p> <p>You must drink it dry.</p> <p>У.Х. Оден [В двух измерениях 2009, 76]</p>	<p>Океан ли встретишь – выпей Океан до дна.</p> <p>Перевод Г. Кружкова [В двух измерениях 2009, 77]</p>
<p>Puis il jette le couteau par terre Mais la baleine s'en empare Et se précipitant sur le père Elle le transperce de part en part</p> <p>Ж. Превр [Французская поэзия в переводах русских поэтов 2005, 632]</p>	<p>И тут же Проспер бросает На землю нож. Кит его поднимает И протыкает беднягу отца От одного до другого конца.</p> <p>Перевод М. Кудинова [Французская поэзия в переводах русских поэтов 2005, 633]</p>

Тем не менее, встречаются ситуации, когда передавать исходный знак с помощью семиотического перевода не представляется возможным. Так может случиться из-за необходимости сохранить структуру оригинала. В первую очередь это касается поэтических знаков, которые теоретически можно было бы передать посредством пояснительного перевода. Однако часто информативность произведения слишком высока, а пояснение получается слишком объемным, и в итоге дополненный знак просто «не помещается» в тексте.

Так, этот прием мог бы быть использован при переводе стихотворения Г. Гецевича «Искра»:

Затворница и недотрога,
 Ответь мне: зачем? Для чего
 Ты искру украла у Бога,
 Впотьмах одурачив его?

Ты вскоре забудешь о краже,
 Считаю, что тебе повезло.
 А Бог – не заметит пропажи,
 Ему и без искры – светло [Гецевич 2021, 27]

В русском языке, в первую очередь – в поэзии, слово «искра» семиотизируется и приобретает особое значение. Так, в словаре Д. Ушакова для одного из значений слова «искра» предлагается следующее толкование: «зататки чего-нибудь, зачаток какого-нибудь чувства, какой-нибудь способности, книж., поэт» [Ушаков 2008]. Похожее определение можно найти и в словаре под редакцией С. Кузнецова: «искра божья – о наличии таланта, одаренности у кого-либо» (отметим, что в данном случае здесь к слову «искра» добавляется прилагательное «божья») [Большой толковый словарь русского языка 1998, 675]. Итак, мы видим, что в данном случае «искра», которую лирическая героиня «украли у бога, впотьмах одурачив его», как поэтический знак явно указывает на одаренность героини, на появление у нее таланта к чему-либо, имеющего божественное начало.

В английском языке существует похожий знак «divine spark», который указывает на тот же визуальный образ и на первый взгляд кажется эквивалентом «божьей искры». Однако в действительности мы имеем дело с «ложным другом переводчика»: в английском языке данный поэтический символ указывает на божественное начало, присущее любому существу, делающее его живым, т. е. метафорические значения этих двух знаков не совпадают. Итак, необходимо каким-то образом изменить данный знак при переводе для сохранения адекватности на семиотическом уровне.

Теоретически «искру» можно было бы передать на английском языке при помощи пояснительного перевода – допустим, в виде сочетания «the divine spark of genius», в котором, с одной стороны, сохраняется форма знака («божья искра» – «the divine spark»), а с другой стороны, содержится

утраченный компонент значения: сема таланта и даже гениальности. Тем не менее, в переводе на английский язык, найденном нами на одном из интернет-ресурсов, был предложен другой вариант передачи данного знака: «A bit of His fiery genius». Как видно, поэтический знак, использованный в оригинале, при переводе был заменен на другой – вероятно, из-за стремления сохранить структуру оригинала, т. е. рифму и ритмический рисунок:

Затворница и недотрога, Ответь мне: зачем? Для чего Ты искру украла у Бога, Впотьмах одурачив его? Г. Гецевич [Гецевич 2021, 27]	A shy touch-me-not and a recluse, Tell me, why you stole from your God A bit of His fiery genius. So why did you fool Him? For what? [Гецевич 2021, 28]
--	---

Это вплотную подводит нас к еще одной стратегии перевода, которую мы назовем семиотической адаптацией. Семиотическая адаптация – переводческая стратегия, при которой оригинальный поэтический знак в переводе либо опускается, либо замещается другим, сходным, знаком, или же, наоборот, воспроизводится в неизменном виде и сопровождается сноской или комментарием, которые раскрывают его значение. Следовательно, в рамках семиотической адаптации можно выделить три приема: опущение знака, семиотически адекватную замену знака и ввод семиотически значимого комментария.

Очевидно, что некоторые необходимые пояснения, при помощи которых можно раскрыть информацию, не вполне понятную читателям перевода, слишком объемны, чтобы вставлять их прямо в поэтический текст. Именно поэтому многие переводные стихи сопровождаются различными примечаниями. Отметим, что некоторые переводчики и исследователи выступают против данного приема. Так, например, В. Виноградов высказывался против примечаний в каламбурах, указывая, что в хорошем переводе не должно быть «спасительных сносок, разъясняющих суть авторского каламбура... скучных комментариев к веселым каламбурам, этого красноречивого свидетеля переводческого бессилия» [Виноградов 2001, 154]. Тем не менее, в некоторых случаях без введения комментария обойтись практически невозможно. Так, например, стихотворение С. Армитиджа «Песня» писалось как ответ на «Песню скитальца Энгуса» ирландского поэта У. Йейтса – произведение, которое хорошо знакомо читателям из англоговорящих стран, но мало кому известно в России. Без знания сюжета «Песни скитальца Энгуса» понять смысл, вложенный С. Армитиджем в свою «Песню», невозможно. Следовательно, представляется, что единственный способ сделать перевод данного произведения адекватным – сопроводить его сноской, в которой рассказывался бы сюжет стихотворения У. Йейтса. Именно так и поступил переводчик данного стихотворения С. Армитиджа, В. Светлосанов [В двух измерениях 2009].

В данном примере все стихотворение можно представить как единый поэтический знак, указывающий на произведение У. Йейтса. Таким образом, этот знак является здесь центральным и смыслообразующим. В других ситуациях, если конкретный поэтический знак не играет в стихотворении столь важной роли, возможно, более удачным выбором будет не использовать комментарий, который в той или иной мере всегда затрудняет читательское восприятие, а прибегнуть к другому приему – например, к семиотически адекватной замене знака.

При замене знака поэтический символ, использованный в оригинальном тексте, меняется на другой, сходный. Представляется, что семиотически адекватной можно назвать такую замену поэтического символа, при которой в новом знаке, с одной стороны, сохранятся то же метафорическое значение и та же коннотация, что и в исходном знаке, а с другой – появляется указание на визуальный образ, нетождественный изначальному, однако близкий к нему. К замене знака переводчики прибегают, как правило, по двум причинам: во-первых, если оригинальный поэтический символ потенциально непонятен читателям перевода; во-вторых, если без этого приема невозможно сохранить структуру оригинала.

Именно этот прием и был использован при переводе приведенного выше стихотворения Г. Гецевича: исходный поэтический знак («искра») был замещен другим («a bit of His fiery genius», дословно: «толика его огненного гения»). Как видно, в новом поэтическом знаке сохранено, во-первых, метафорическое значение исходного символа (слово «genius» указывает на то, что речь идет о некоей гениальности); во-вторых, коннотация: в переводном тексте, как и в оригинальном, она особенно ярко видна в сопоставлении чего-то греховного, низкого (украсть, одурачить) с высоким, божественным. Наконец, в новом знаке содержится указание на сходный с оригинальным визуальный образ (прилагательное «fiery» в сочетании с «a bit»). Следовательно, данную замену знака можно считать адекватной.

Последний прием, который можно выделить в рамках семиотической адаптации – опущение. Он состоит в том, что поэтический знак, использованный в тексте на ИЯ, при переводе опускается. Безусловно, вся информация в поэтическом тексте важна и по возможности должна быть передана на ПЯ. Однако существуют случаи, когда опущение знака можно признать «меньшим из зол». Например, если один из использованных в оригинале поэтических символов, с одной стороны, абсолютно непонятен потенциальным читателям перевода и требует объемного, детального пояснения, а с другой стороны, мало влияет на восприятие текста, то допустимо исключить его при переводе и не загружать текст примечаниями. Кроме того, переводчик может вынужденно прибегнуть к приему опущения, если без него не удастся передать структуру оригинала. Так, например, большинство слов в английском языке короче слов в русском. «В русском языке больше длинных и коротких слов. Английский же язык преимущественно односложен. Каждая строфа в моем переводе [с русского на английский – Е.П.] содержит в среднем на треть больше слов, чем в оригинале», – утверждал переводчик С. Митчелл [Mitchell 2008, 41]. Соответственно, переводя

стихи с английского на русский, ради сохранения поэтического размера и числа стоп переводчик иногда бывает вынужден опускать те или иные знаки. Оговоримся, что использовать этот прием следует с осторожностью, учитывая степень важности каждого поэтического знака. Так, некоторые знаки являются по сути смыслообразующими: они чрезвычайно важны для осмысления и восприятия текста и, следовательно, не могут быть опущены.

Приведем примеры стихов, в которых содержатся опущения поэтических знаков:

Элизабет Барретт Браунинг, Сонет 43

<p>I love thee with the passion put to use In my old griefs, and with my childhood's faith. I love thee with a love I seemed to lose With my lost saints. I love thee with the breath, Smiles, tears, of all my life; and, if God choose, I shall but love thee better after death. [Отражения... 2020, 46]</p>	<p>Люблю с той силою, с какой давно Я горевала, с детской верой тою. Люблю, как было мне любить дано Утраченных святых. Дышу тобою Сквозь плач и смех. И, если суждено, Любить и после буду, за чертою. [Отражения... 2020, 48]</p>
---	---

Дон Патерсон, «Умершие» (The Dead)

<p>What do we know of their part In this, those secret brothers of the harrow, Invigorators of the soil – oiling the dirt So liberally with their essence, their black marrow? [Отражения... 2020, 52]</p>	<p>Как нам угадать Дыхание растений под сохой, Что добровольно вызвались питать Увядшей плотью жирный перегной? [Отражения... 2020, 54]</p>
--	---

В первом стихотворении лирическая героиня рассказывает своему супругу, как его любит. Если сравнить оригинал и перевод, станет видно, что в тексте на ПЯ не передан знак «of all my life», который в данном случае служит для того, чтобы подчеркнуть силу любви героини. Тем не менее, в тексте содержится достаточно много других знаков, которые выполняют ту же функцию («I love thee with the **passion put to use / In my old griefs, and with my childhood's faith.** / I love thee with **a love I seemed to lose / With my lost saints** I love thee **with the breath, / smiles, tears...**» [Отражения... 2020, 46]), и все они переданы в переводе. Следовательно, функцию, выполняемую данным поэтическим знаком, в переводе частично берут на себя другие поэтические символы, а значит, данный перевод можно считать семиотически адекватным.

А вот во втором примере достичь адекватности переводчику не удалось. В стихотворении «The Dead» Д. Патерсона мир живых противопоставляется миру мертвых; в приведенных строчках говорится об умерших (и похороненных) людях, которые питают почву и растения своей плотью. Очевидно, что данный поэтический знак можно считать смыслообразующим и крайне важным для понимания всего текста. Однако по какой-то причине переводчик предпочел не переводить данный знак, заменив умер-

ших людей на увядшие растения и, следовательно, изначальный смысл, заложенный в данном стихотворении, оказался полностью утрачен.

Какие же поэтические знаки могут быть опущены? Нам представляется, что при частичной семиотизации поэтического текста (если стихотворение представляет собой совокупность различных символов) это могут быть недоминантные символы, т. е. неповторяющиеся, использованные в произведении только один раз. При полной же семиотизации поэтического текста (если стихотворение представляет собой единый сложный знак, в который складываются все составляющие его поэтические символы) опущению могут подлежать поэтические знаки, которые находятся на периферии сложного знака. Подробнее о полной и частичной семиотизации писал Ю. Лотман [Лотман 1970]. Тем не менее, каждое стихотворение уникально, а потому чаще всего решение, какой знак более важен, а какой менее важен и может быть опущен, вынужден делать сам переводчик, опираясь на контекст и цели, которые он перед собой ставит.

Итак, можно заключить, что достичь адекватности перевода, а также оценить его качество можно, рассматривая поэтические тексты как явления, обладающие семиотической спецификой. Существуют две основные стратегии перевода: семиотический перевод и семиотическая адаптация. Выбор конкретного приема в рамках указанных стратегий зависит от типа поэтического знака и вида семиотизации, а также от контекста и целей переводчика. В некоторых ситуациях к одному и тому же поэтическому знаку для достижения адекватности перевода можно применить несколько приемов. В таком случае выбор наиболее подходящего приема остается за переводчиком.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ахмадулина Б.А.* Утро после луны. Избранное. СПб.: Астрель, 2011. 352 с.
2. *Базылев В.Н.* Семиотическая модель перевода // Политическая лингвистика. 2008. № 1 С. 115–117.
3. Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. *С.А. Кузнецов*. Санкт-Петербург: Норинт, 1998. 1535 с.
4. *Брюсов В.Я.* Статьи и рецензии. Далекие и близкие. Собрание сочинений. В 7 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1973. 570 с.
5. В двух измерениях. Современная британская поэзия в русских переводах. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 524 с.
6. *Виноградов В.С.* Введение в переводоведение. Общие и лексические вопросы. М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. 224 с.
7. *Гарбовский Н.К.* Теория перевода: учеб. для студентов вузов, обучающихся по специальности «Лингвистика и межкультурная коммуникация». М.: Издательство Московского университета (МГУ), 2004. 542 с.
8. *Гецевич Г.А.* Свой космос. М.: «У Никитских ворот», 2021. 196 с.
9. *Егорова Т.А.* Проблема определения адекватности и эквивалентности // Вестник науки и образования. 2018. № 18 (54). С. 79–82.

10. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 385 с.
11. Лукина В.М. Утраты и замещения в поэтическом переводе (на материале переводов на русский язык стихотворения «О праздной болтовне», «Personal talk», У. Вордсворта, стихотворения «Замок» Выборновой К.А. и его перевода на французский язык Лукиной В.М.) // Вестник Московского университета. Сер. 22: Теория перевода. 2014. Вып. 1. С. 143–152.
12. Маршак С.Я. Статьи, заметки, воспоминания. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. М.: Правда, 1990. 453 с.
13. Отражения. Первые опыты художественного перевода. Вып. 10 / Ред. и сост. К.С. Корконосенко, О.В. Матвиенко. СПб.; Донецк, 2020. 204 с.
14. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М.: Высшая школа, 1990. 344 с.
15. Свой голос. М.: Глубинка, 2020. 280 с.
16. Семиотика: Антология / Сост. Ю.С. Степанов. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Академический Проект, 2001. 702 с.
17. Ушаков Д.Н. Большой толковый словарь современного русского языка: 180 000 слов и словосочетаний. М.: Альфа-Принт, 2008. 1239 с.
18. Фещенко В.В., Коваль О.В. Сотворение знака: очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. М.: Языки славянской культуры, 2014. 640 с.
19. Французская поэзия в переводах русских поэтов. М.: Радуга, 2005. 752 с.
20. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Пер. с итал. В.Г. Резник и А.Г. Погоняйло. СПб.: Симпозиум, 2006. 544 с.
21. Cahier critique de poésie. 2011. No. 22. 35 p.
22. Mitchell S. A Note on the Translation // Pushkin A.S. Eugene Onegin. London: Penguin Classics, 2008. P. 40–45.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Bazylev V.N. Semioticheskaya model' perevoda [Semiotic Model of Translation]. *Politicheskaya lingvistika*, 2008, no. 1, pp. 115–117. (In Russian).
2. Egorova T.A. Problema opredeleniya adekvatnosti i ekvivalentnosti [The Problem of Determining Adequacy and Equivalence]. *Vestnik nauki i obrazovaniya*, 2018, no. 18 (54), pp. 79–82. (In Russian).
3. Lukina V.M. Utraty i zameshcheniya v poeticheskom perevode (na materiale perevodov na russkiy yazyk stikhotvoreniya “O prazdney boltovne”, “Personal talk”, U. Vordsvorta, stikhotvoreniya “Zamok” Vybornovoy K.A. i ego perevoda na frantsuzskiy yazyk Lukinoy V.M.) [Losses and Replacements in Poetic Translation (Based on Translations into Russian of the Poem “Personal talk” by W. Wordsworth, the Poem “Castle” by K.A. Vybornova and its Translation into French by V.M. Lukina)]. *Vestnik Moskovskogo universiteta*, Ser. 22: Teoriya perevoda, 2014, vol. 1, pp. 143–152. (In Russian).

(Monographs)

4. Vinogradov V.S. *Vvedenie v perevodovedenie. Obshchie i leksicheskie voprosy* [Introduction to Translation Studies. General and Lexical Questions]. Moscow, Izdatel'stvo Instituta srednego obrazovaniya RAO Publ., 2001. 224 p. (In Russian).

5. Lotman Yu.M. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The Structure of a Literary Text]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1970. 385 p. (In Russian).
6. Potebnya A.A. *Teoreticheskaya poetika* [Theoretical Poetics]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1990. 344 p. (In Russian).
7. Stepanov Yu.S. (ed.). *Semiotika: Antologiya* [Semiotics: Anthology]. Moscow, Akademicheskiiy Proekt Publ., 2001. 702 p. (In Russian).
8. Feshchenko V.V., Koval' O.V. *Sotvorenie znaka: ocherki o lingvoestetike i semiotike iskusstva* [Creation of a Sign: Essays on Linguoesthetics and Semiotics of Art]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kultury Publ., 2014. 640 p. (In Russian).
9. Eco U. *Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiotologiyu* [Missing Structure. Introduction to Semiology]. St. Petersburg, Symposium Publ., 2006. 544 p. (In Russian).

Пальванова Елена Михайловна,

Московский государственный лингвистический университет
Аспирант кафедры общего и сравнительного языкознания МГЛУ;
преподаватель кафедры переводоведения и практики перевода
английского языка МГЛУ. Научные интересы: семиотика,
лингвистика, переводоведение.

E-mail: palvanova.elena@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9119-6747

Elena M. Palvanova,

Moscow State Linguistic University
Postgraduate student of the Department of General and Comparative
Linguistics, Moscow State Linguistics University;

Lecturer at the Department of Translation Studies and English

Translation Practice at Moscow State Linguistic University.

Scientific interests: semiotics, linguistics, translation theory

E-mail: palvanova.elena@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9119-6747

Т.Г. Попова (Калининград)

**СЛАВЯНСКИЕ ПЕРЕВОДЫ
ЖИТИЯ ПРЕП. ИОАННА ЛЕСТВИЧНИКА (X–XIV И XVIII ВВ.)
И ИХ ВИЗАНТИЙСКИЕ ИСТОЧНИКИ***

Аннотация

Статья посвящена описанию 6 переводов Жития преп. Иоанна Лествичника, 4 из которых являются раннеславянскими, а 2 выполнены в XVIII в. Оригиналами для этих переводов явились византийские версии текста: ранняя (вошедшая в т. 88 «Patrologia Graeca») и поздняя (опубликованная архимандритом Игнатием). Первый перевод Жития был выполнен не позднее второй четверти X века книжниками Преславской школы; второй перевод Жития выполнил в середине XIV в. тырновский монах Марк; третий перевод Жития был выполнен в начале второй половины XIV в. в сербской книжной среде; четвертый перевод был осуществлен на Афоне в это же время болгарским книжником Иоанном. Основой для первого и четвертого славянских переводов стала ранняя греческая версия, основой для второго и третьего переводов стала поздняя греческая версия. Не позднее начала 1780-х гг. новый перевод Жития выполнил преп. Паисий Величковский. Примерно в это же время в Москве над переводом Жития автора работал Д.Р. Ульянинский, состоящий на службе при Синоде. В статье приводятся примеры из названных оригинальных и переводных текстов Жития преп. Иоанна Лествичника. Выбор примеров определен потребностями исторической лексикографии русского языка: все они содержат лексемы, до сих пор не нашедшие отражения в исторических словарях русского и старославянского языков. Это лексемы доуховьноглашение, неприближаниє, несоупротивнословьникъ, обръщение, оскоужданиє, себѣвъбрьни, себѣгодови, прѣждеоуморити, неизнемогы, испытаньѣ. Наблюдения над текстами этих переводов приводят к выводу о том, что самым близким к греческому тексту, с точки зрения его структуры и смысла, является перевод преп. Паисия Величковского.

Ключевые слова

* Статья подготовлена при поддержке РНФ (грант № 22-18-00005 «Иконография и агиография Лествицы Иоанна Синайского»).

Лествица Иоанна Синайского; византийская агиографическая литература; раннеславянские переводы с греческого языка; переводы Паисия Величковского; переводы Д.Р. Ульянинского; древнерусский язык; старославянский язык.

T.G. Popova (Kaliningrad)

**THE SLAVIC TRANSLATIONS
OF THE VITA OF ST. JOHN CLIMACUS (10TH–14TH AND 18TH
CENTURIES) AND THEIR BYZANTINE SOURCES****

Abstract

The article is devoted to the description of 6 translations of the Vita of St. John Climacus, 4 of which are early Slavic, and 2 were made in the 18th century. The originals for these translations were Byzantine versions of the text: early (included in vol. 88 “Patrologia Graeca”) and late (published by Archimandrite Ignatius). The first translation of the Vita was made no later than the second quarter of the 10th century by the scribes of the Preslav school; the second translation of the Vita was completed in the middle of the 14th century Tarnovo monk Mark; the third translation of the Vita was made at the beginning of the second half of the 14th century in the Serbian book environment; the fourth translation was carried out on Athos at the same time by the Bulgarian scribe John. The basis for the first and fourth Slavic translations was the early Greek version, the basis for the second and third translations was the late Greek version. Not later than the beginning of the 1780s a new translation of the Vita was made by St. Paisiy Velichkovsky. Around the same time, in Moscow, D.R. Ulyaninsky worked on the new translation of the Vita. The article provides examples from the named original and translated texts of the Vita of St. John Climacus. The choice of examples is determined by the needs of the historical lexicography of the Russian language: they all contain lexemes that have not yet been reflected in the historical dictionaries of the Russian and Old Church Slavonic languages. These are the lexemes: доуховноглашение, неприближение, несоупротивнословникъ, обръщение, оскоуждание, себѣвѣрныи, себѣгодовыи, прѣждеоуморити, неизнемогыи, испытаньѣ. Observations on the texts of these translations lead to the conclusion that the closest to the Greek text, in terms of its structure and meaning, is the translation of St. Paisiy Velichkovsky.

Key words

** The study was undertaken with the support of the Russian Science Foundation (project №22-18-00005 “Iconography and Hagiography of the ‘Ladder of St. John Climacus’”).

“Ladder” of John Climacus; Byzantine hagiographic Literature; Early Slavic Translations from Greek; Translations by Paisiy Velichkovsky; Translations by D.R. Ulyaninsky; Old Russian; Old Church Slavonic.

Все исследования в области переводной славяно-русской книжности должны иметь основанием византийский текст, ставший оригиналом для того или иного перевода.

Житие преп. Иоанна, игумена Синайского монастыря св. Екатерины, написавшего Лествицу («Κλίμαξ»), было составлено вскоре после смерти святого (нач. VII в.) его современником, монахом находящегося поблизости Раифского монастыря Даниилом. В византийской традиции Житие преп. Иоанна Лествичника предшествовало 30 Словам Лествицы, прочно связавшись с текстом книги. Первая публикация Лествицы и Жития ее автора увидела свет в греко-латинском издании иезуита Матфея Радера [Sancti Patris... 1633], в настоящее время эта книга является библиографической редкостью. Широкую известность ранневизантийский текст Лествицы и Жития ее автора получил благодаря вхождению в «Патрологию» Ж.-П. Миня [PG 1860, col. 631–1210].

Не позднее первой половины XIV в. Житие преп. Иоанна было полностью переработано неизвестным агиографом. Новая версия Жития святого является более яркой и выразительной, а главное, более «сакральной»: в ней явно прослеживается развитие агиографического канона в византийской литературе; в нее вставлено 11 семантически цельных фрагментов, среди которых имеются новые топосы (6), аллюзии на Новый Завет (2), дополнения к повествованиям о чудесах святого (2), дополнение к повествованиям о подвигах святого (1). Новая версия Жития святого впервые увидела свет в издании Софрония Еремита [Κλίμαξ 1883]. В основе этого издания лежит кодекс монастыря Дионисиат (cod. 66). В 1978 г. в Европе вышло в свет издание архимандрита Игнатия с новогреческим переводом и комментариями [Γυνάτιον 1997] (герр.: 1997, 1999, 2002). Кроме вышеназванного издания Софрония, Игнатий использовал рукопись монастыря Ставроникита (cod. 30).

Обе эти византийские версии были известны славянскому и русскому читателю. В начальные века существования славянской книжности Житие преп. Иоанна Лествичника было переведено с греческого языка на общеславянский 4 раза; в XVIII в. Житие 2 раза переводилось на церковнославянский язык.

Задачами настоящей статьи являются краткое описание славянских переводов Жития преп. Иоанна и указание византийской версии, ставшей основой того или иного перевода. Версия, опубликованная Ж.-П. Минем, условно именуется ранней, версия, опубликованная Игнатием, – поздней.

Первый перевод Жития (по нашей терминологии, преславский) был выполнен в золотой век славянской культуры, не позднее второй четверти X в.) книжниками Преславской школы [Попова 2020]. Древнейшей дошедшей рукописью перевода является кодекс № 198 собрания Н.П. Румянцева Рос-

сийской государственной библиотеки, Москва (далее – Рум. 198). Рукопись создана в середине XII в., возможно, в Киеве [Попова 2013]. Основой для преславского перевода послужила ранняя греческая версия.

Второй перевод Жития (по нашей терминологии, тырновский) был выполнен в эпоху Второго Болгарского царства. Самой ранней рукописью перевода является кодекс № 48 собрания А.Ф. Гильфердинга Российской национальной библиотеки, Санкт-Петербург (далее – Гильф. 48). Тырновский перевод представляет собой тот редкий случай, когда древнейшая рукопись является автографом переводчика – тырновского монаха Марка, выполнившего перевод в середине XIV в. [Христова 1984]. Основой для тырновского перевода послужила поздняя греческая версия.

Третий перевод Жития (по нашей терминологии, сербский) был выполнен в начале второй половины XIV в., возможно, хиландарскими монахами. Первым дошедшим до нас списком сербского перевода является кодекс 92/3, хранящийся в Народном музее г. Охрид, республика Северная Македония. Рукопись создана около 1360 г. в Хиландарском монастыре писцом Иосифом Дамианом [Церних 1981, 338; Матејић 1995, 292]. Неоднократные попытки автора этих строк познакомиться с названной рукописью успехом не увенчались, поэтому материалом для наблюдений над текстом сербского перевода стал текст близкой по времени рукописи – кодекса № 463 собрания Иосифо-Волоколамского монастыря Российской государственной библиотеки, Москва (далее – Волк. 463). Основой для сербского перевода послужила поздняя греческая версия Лествицы.

Четвертый перевод Жития (по нашей терминологии, афонский) чрезвычайно широко распространился в славянской письменности и быстро вытеснил все предыдущие переводы; по этому переводу книга была напечатана в Москве в 1647 г. по заказу патриарха Иосифа. По вопросам времени и места выполнения этого перевода существует множество различных точек зрения; краткий обзор мнений см. в работе: [Попова 2011, 180–184]. Относительно автора и места перевода мы разделяем мнение Н.Б. Тихомирова: новый перевод Лествицы был осуществлен «на Афоне болгарским книжником старцем Иоанном» [Тихомиров 2002, 536] в начале второй половины XIV в. (так же, как и сербский). Древнейшей дошедшей рукописью перевода является кодекс № 145 собрания Церковно-археологического музея Киевской духовной академии Института рукописей им. В.И. Вернадского Национальной библиотеки Украины, Киев (далее – КДА / П 145). Рукопись создана в конце 1360-х гг. [Гнатенко 2007, 58]. Основой для афонского перевода (так же, как и для преславского) стала ранняя греческая версия.

Таким образом, примерно в одно и то же время (середина XIV в.) возникли три новых славянских перевода Лествицы и Жития ее автора: тырновский, сербский и афонский. Уже один этот факт свидетельствует об огромном интересе славянских книжников и к византийской литературе, и к Иоанну Лествичнику как к автору одного из самых поэтичных ее памятников.

Кроме четырех названных, существовал еще один славянский перевод Лествицы, выполненный монахами Киево-Печерской лавры в 1455 г. [Попова 2011, 284–286]. В этом случае был переведен только текст книги, без

сопровождающих его статей, в число которых входит Житие преп. Иоанна Лествичника. Таким образом, текст киевского перевода не входит в число источников материала для наблюдений в настоящей статье.

Лествица стала источником вдохновения для одного из анонимных книжников, который создал компиляцию на ее основе, – так называемый «Сибирский Лествичник», вероятно, названного так по имени просветителя Сибири Филофея Лещинского, с которым этот памятник связался ошибочно [Дергачёва-Скоп, Соболева 2019]. Одну из рукописей «Сибирского Лествичника» дал монах Любечского скита во имя Онуфрия Великого 18-летнему юноше Петру для переписывания в качестве послушания. Таким образом, именно с Лествицы начался духовный путь преп. Паисия Величковского. В конце 1770-х или в начале 1780-х гг. молдавский старец выполнил свой перевод Лествицы и Жития ее автора на церковнославянский язык. Сохранился черновой автограф перевода Паисия – рукопись Ням. 285. Для работы преп. старец привлекал несколько источников (которые из этих источников он называет в маргиналиях названного кодекса). Основой для перевода Паисия Величковского стала ранняя греческая версия Лествицы по изданию М. Радера; в качестве дополнительных источников были использованы рукописи, по нашим предварительным наблюдениям, сербского перевода.

В начале 1780-х гг. над переводом Лествицы и Жития ее автора работал еще один переводчик, состоящий на службе при Синоде. Его труд – «Лествица, возводящая на небо» – увидел свет в Московской Синодальной типографии в 1785 г., впоследствии многократно переиздавался; нам известны следующие издания перевода Д.Р. Ульянинского: М. (1785, 1836, 1842, 1849, 1862), СПб (1812, 1817) и Киев (1823, 1836, 1862, 1869, 1877). В основе перевода Д.Р. Ульянинского лежит ранняя греческая версия Лествицы по изданию М. Радера.

Таким образом, к концу 1785 г. славянской книжности были известны 6 переводов Жития преп. Иоанна Лествичника – 4 раннеславянских: преславский (далее – П), тырновский (далее – Т), сербский (далее – С) и афонский (далее – А) и 2 поздних: преп. Паисия Величковского (ПВ) и Дмитрия Ульянинского (У). В основу П, А, ПВ и У была положена ранняя греческая версия Лествицы, вошедшая в «Патрологию» Ж.-П. Миня (далее – РГ. Т. 88); основой для Т и С стала поздняя греческая версия, опубликованная Игнатием (далее – Ἰγνατίου). В качестве доказательства сказанного ниже приведены 9 фрагментов из текста Жития преп. Иоанна Лествичника. Полный текст Жития преп. Иоанна Лествичника по всем вышеназванным источникам доступен для чтения, см.: [Житие... 2023]. Выбор нижеприведенных примеров определен потребностями исторической лексикографии русского языка: все они содержат лексемы, до сих пор не нашедшие отражения в исторических словарях русского (Срз., СлРЯ XI–XVII в.) и старославянского (СтС, Микл.) языков. В подстрочном аппарате приведены данные из других рукописей перевода, которые доказывают, что эти лексемы не являются случайными писцовыми ошибками, что они характеризуют текст перевода, в целом.

Фрагмент 1 (топос рождения и воспитания святого).

Испытаннѣ (испытанѣ) ‘определенно, однозначно, достоверно точно’, греч.: διακριθωμένως.

PG. T. 88. Col. 596A εἰς ἅπαν ἐπεσκεμμένως τε καὶ διακριθωμένως λέγειν οὐκ ἔχω. Ἰγνατίου. Σ. 17a οὐκ ἔχω λέγειν ἐπεσκεμμένως τε καὶ ἠκριθωμένως.

Π: Рум. 198, л. 1a зѣло оухыщрѣннѣ и испытаннѣ повѣдати не могоу. (Деч. 71, л. 3, Син. тип. 39, л. 2б: испытанѣ. VAR 68 (ч. 2), 4об.: испытаннѣ. Рум. 199, лл. 1a-б: исьпытанѣ. Унд. 966, л. 3: испытанъа (Так! – Т.П.)).

Т: Гильф. 48, л. 1 (сохранился частично; отсутствующие фрагменты восстановлены по Деч. 74, л. 3) зѣло оухыщренѣ и испытаннѣ повѣдати не мож.

С: не имамъ глати. испитнѣ же и извѣстнѣ.

А: сѣлw оухыщренѣ и испытаннѣ повѣдати не мож.

ПВ: Ням. 285, л. 1 рассмотреннѣ же и извѣстноиспытаннѣ, глати не могоу.

У: Лествица... 1785. Л. 1 (ā) ничегw извѣстнагw и точногw сказати не могоу.

Фрагмент 2 (побеждение страсти тщеславия).

Себѣвѣрннѣи ‘тщеславно самоуверенный’, греч.: οἰκειόπιστος. В греческом языке лексема является редкой. Она отсутствует в словарях [Liddel–Scott 1996; Sophocles 1914; Chantraine 1968–1977], зафиксирована только в словаре Лампе [Lampe 1961, col. 937B] со ссылкой только на Житие Лествичника. Себѣготовыи (себѣготовыи) ‘тщеславно самодовольный’, греч.: αὐτάρεσκος.

PG. T. 88. Col. 597A ἐξορίζει δ’ ἀρίστῳ μάλα σκοπῶ σὺν εἰσόδῳ τὸν αὐτάρεσκον καὶ οἰκειόπιστον ἀπατεῶνα,

Ἰγνατίου. Σ. 18a ἐξορίζει λοιπὸν ἐξ εἰσόδου τὸν αὐτάρεσκον δαίμονα καὶ οἰκειόπιστον ἀφ’ ἑαυτοῦ,

Π: Рум. 198, л. 1г ѿгонитъ же крѣпкымъ. зѣло рассмотрениемъ. съ входьмъ. себѣготоваго. и себѣвѣрнаго льстыца. (Деч. 71, л. 3об.: себѣготовааго. VAR 68 (ч. 2), 4об.: себеготовааго. Син. тип. 39, д. 3б: собѣготоваго. В Рум. 199 фрагмент отсутствует (утрачены три (?) листа между лл. 2 и 3). В Унд. 966 фрагмент отсутствует (утрачен 1 лист между лл. 3 и 4). В переводе (?): себѣготоваго; Деч. 71, л. 3об., VAR 68 (ч. 2), 4об.: себѣневѣрнаго (Так! – Т.П.). Син. тип. 39, л. 3б: собѣвѣрнаго. В Рум. 199 фрагмент отсутствует (утрачены три (?) листа между лл. 2 и 3). В Унд. 966 фрагмент отсутствует (утрачен 1 лист между лл. 3 и 4)).

Т: Гильф. 48, лл. 1об. – 2 (л. 1 в рукописи сохранился частично; отсутствующие фрагменты восстановлены по Деч. 74, л. 3об.) ѿгонитъ прочее крѣпкимъ сѣлw рассмотрениемъ себѣготовааго и себѣвѣроваващааго бѣса.

С: Волок. 463, л. 2 искореневаеть прочее. изъ входа самооугоднаго бѣса. и своевѣрнаго, ѿ себе.

А: КДА / П 145, лл. боб.–7 изганѣть израдннимъ зѣло рассмотрениемъ съ вхodomъ, самогоднаго и своевѣрнаго прѣ||льстника.

ПВ: Ням. 285, лл. 1–1об. изгонаетъ зѣлw же израднѣшимъ разоумомъ || ѿ входа, самооугоднаго и своевѣрнаго прелестника:

У: Лествица... 1785. Л. 1об. (ā) добрымъ сѣлw рассмотрениемъ, при самомъ подвиги инокескіе входѣ ѿгналь ѿ себе самолюбїа и сомннїа прелестъ.

Фрагмент 3 (топос отшельничества).

Неизнемогыи ‘в неустанных трудах’, греч.: ἀνολιγώρωσ (в оригинале перевода возможно ἀνολιγώρωσ (?); рукопись с таким чтением не обнаружена).

PG. T. 88. Col. 600A τεσσαράκοντα ἐκεῖ χρόνους διαπεράνας ἀνολιγώρωσ, Ἰγνατίου. Σ. 18b–19a τεσσαράκοντα χρόνους || ἐκεῖ διαπέρανεν ἀνολιγώρωσ,

Π: Рум. 198, л. 2б .м̄ти тоу лѣтъ прѣпроводі. неизнемогыи. (Деч. 71, л. 4, VAR 68 (ч. 2), л. 5: неизнемогы. Син. тип. 39, д. 3в: неизнемогыи. В Унд. 966 фрагмент отсутствует (утрачен 1 лист между лл. 3 и 4). В Рум. 199 фрагмент отсутствует (утрачены три (?) листа между лл. 2 и 3)).

Т.: Гильф. 48, л. 2об. (сохранился частично; отсутствующие фрагменты восстановлены по Деч. 74, л. 4) м̄ лѣтъ тоу прѣпроводи неизнемогыи.

С: Волок. 463, л. 2об. м̄ лѣт прѣпроводивъ тамо, не измеможе.

А: КДА / П 145, л. 7 .м̄. лѣт тоу прѣпроводи безъ прѣнемаганіа.

ПВ: Ням. 285, л. 1об. чetyредесать тамw лѣтъ совершивъ без пренемоганіа,

У: Лествица... 1785. Л. 1об. (ā) чetyредесать лѣтъ тамw препроводиль нелѣностнw.

Фрагмент 4 (топос угнетения плоти малоядением).

Оскоужданиѣ ‘уменьшение, недостаток’, в нижеприведенном контексте: ‘уменьшение, недостаток пищи, голод’, греч.: ἡ ἔνδεια.

PG. T. 88. Col. 600A τῆ μὲν βραχύτητι τὴν δέσποιναν, πολλοῖς μαϊμάσσουσαν, ἐξέθλιβε, δι’ ἐνδείας βοῶν αὐτῆ.

Ἰγνατίου. Σ. 19a-b τῆ μὲν βραχύτητι, || τὴν μαϊμάσσουσαν δέσποιναν παντοίως ἐξέθλιβε, δι’ ἐνδείας αὐτῆ βοῶν.

Π: Рум. 198, л. 2в мальстввм̄ оубо госпожоу. великими скачоущоу опечалаше. оскоужданиѣм̄. вѣпиа к̄ нѣи. (Деч. 71, л. 4, VAR 68 (ч. 2), л. 5об.: оскоужданиѣм̄. Син. тип. 39, л. 3г: оскоужаниѣм̄. В Унд. 966 фрагмент отсутствует (утрачен 1 лист между лл. 3 и 4). В Рум. 199 фрагмент отсутствует (утрачены три (?) листа между лл. 2 и 3)).

Т.: Гильф. 48, л. 3 оумаленіем̄ оубо, госпождж велико скачашца wпечалѣаше. wskжданіем̄ вѣпїж к̄ неи.

С.: Волок. 463, л. 2об. мальством̄ оубо наскачешоу влдчшоу всачьскы wskрблѣаше. оскоуждениѣм̄ вѣпиѣ к̄ нѣи.

А: КДА / П 145, л. 7об. оумаленіем̄ оубw гджж многими скачашца wпечалѣаше. wskждѣніем̄ вѣпиа к̄ неи.

ПВ: Ням. 285, л. 1об. малостію оубw госпожоу сію многихъ похотѣваюшою (форма закрашена) оутнѣташе, алчбою вопїа к̄ неи.

У: Лествица... 1785. Л. 1об. (ā) Малоаденіем̄ wражалъ онъ роскошь госпожоу сластей, w многихъ пищахъ безпокоюшоуся, въ недостаткѣ своем̄ вопїа к̄ онои:

Фрагмент 5 (топос побеждения огня страстей пустынножитием).

Неприближаниѣ ‘пребывание вдали от чего-л.’, греч.: ἀσυνουσία. В греческом языке лексема является редкой. Она отсутствует в словарях [Liddel–Scott

1996; Sophocles 1914; Chantraine 1968–1977], зафиксирована только в словаре Лампе [Lampe 1961, col. 252B] со ссылкой только на Житие Лествичника.

PG. T. 88. Col. 600A-B ἐρημία δὲ καὶ ἄσυνουσία προσώπων τὴν φλόγα τῆς καμίνου ταύτης || κατέσβεσεν,

Ἰγνατίου. Σ. 19b ἔτι γε μὴν ἐρημία καὶ ἄσυνουσία προσώπων, τὴν φλόγα τῆς καμίνου ταύτης κατέσβεσεν,

П: Рум. 198, л. 2в опоустѣнїемъ же и неприближениемъ. личнымъ. пламы пещныйи тои погаси. (Деч. 71, лл. 4-4об., VAR 68 (ч. 2), л. 5об., Син. тип. 39, л. 3г: неприближениемъ. В Унд. 966 фрагмент отсутствует (утрачен 1 лист между лл. 3 и 4). В Рум. 199 фрагмент отсутствует (утрачены три (?) листа между лл. 2 и 3). В переводе (?): неприближениемъ)).

Т: Гильф. 48, л. 3 еще же оубо впоустѣннемъ и неприближенїемъ личнымъ. пламы пещныйи тои погаси.

С: Волок. 463, лл. 2об.–3 К томоу же оу||бо поуcтынcтвомъ, и несъвькоуплєнїемъ лицъ, пламень пещи сеѹ погаси.

А: КДА / П 145, л. 7об. впоустѣнїемъ же и неприближенїемъ личнымъ, пламень пещи сеа погаси.

ПВ: Ням. 285, л. 1об. Поустынею же, и непрєбыванїемъ съ лицами пламень пещи сеа оугасиль еcть:

У: Лествица... 1785. Л. 1об. (а) Оуединенїемъ же, и рѣдимъ лицъ людскихъ видѣнїемъ пламень пещи плотскїа погасиль.

Фрагмент 6 (топос побеждения гнева послушанием).

Прѣждеоуморити ‘умертвить прежде’, греч.: προθνήσκω.

PG. T. 88. Col. 600B Ἦν δ’ αὐτῷ προτεθνηκυῖα διὰ ξίφους ὑπακοῆς τῆς μήνιδος ἢ τυραννίς.

Ἰγνατίου. Σ. 19b ἦν δὲ τοῦτω προτεθνηκυῖα διὰ ξίφους ὑπακοῆς τῆς μήνιδος ἢ τυραννίς.

П: Рум. 198, л. 2г бѣ его мечемъ послоушаниа. прѣжеоуморено гнѣвное томление. (Деч. 71, л. 4об., VAR 68 (ч. 2), л. 6: прѣждеоуморено. Син. тип. 39, л. 4а: прежеоуморено. В Унд. 966 фрагмент отсутствует (утрачен 1 лист между лл. 3 и 4). В Рум. 199 фрагмент отсутствует (утрачены три (?) листа между лл. 2 и 3)).

Т: Гильф. 48, л. 3 (поврежден; отсутствующие фрагменты текста восстановлены по Деч. 74, л. 4об.) бѣ же ѹго мечемъ послоушанїа прѣждеоуморено гнѣвное томленїе.

С: Волок. 463, л. 3 Бѣше же сего прѣдоумършеѹ мьчемъ послоушаниа. гнѣвноѹ томительство.

А: КДА / П 145, л. 7об. бѣ же емоу прѣждеоуморено мечемъ послоушанїа гнѣвное томленїе.

ПВ: Ням. 285, лл. 1об.–2 бѣ же || емоу пред’оумершо мечемъ послоушанїа гнѣва моучительство.

У: Лествица... 1785. Л. 1об. (а) Безчеловѣчноую свирѣпость прежде еще заклалъ мечемъ послоушанїа.

Фрагмент 7 (топос побеждения уныния сочинительством книг).

Обръщение (обрътение) ‘средство против чего-л.’, греч.: φίμωτρον.

PG. T. 88. Col. 601A τοῦτο γὰρ ἦν αὐτῷ ἀκηδίας καὶ μόνον φύωτρον.
Ἰγνατίου. Σ. 20b τοῦτο γὰρ ἦν αὐτῷ καὶ μόνον τῆς ἀκηδίας φύωτρον.

П: Рум. 198, л. 3б се бо бѣше томоу лѣности тѣчию. обрѣщение (Так в рукописи (обръщение?)). (ВАР 68 (ч. 2), л. 6, Деч. 71, л. 5: вбрьщение. Унд. 966, л. 4: обръщение. Син. тип. 39, л. 4в: обращение (Так! – Т.П.)). В Рум. 199 фрагмент отсутствует (утрачены три (?) листа между лл. 2 и 3)).

Т: Гильф. 48, л. 4 се бо бѣше томоу лѣности тѣчѣж вбрьщеніе.

С: Волок. 463, л. 3об. се бо бѣ ѣмоу и тѣчию оуниныю вбрьщеніе.

А: КДА / П 145, лл. 8–8об. се бѣ емоу тѣчѣа оунынѣа обрѣте||ніе,

ПВ: Ням. 285, л. 2 сѣа бо бѣ емоу (две словоформы закрашены) точію оунынѣа вброть:

У: Фрагмент отсутствует.

Фрагмент 8 (топос послушания святого).

Несоупротивнословѣникъ (несоупротивословѣникъ?), ‘беспрекословно слушающий’, греч.: ὁ ἀναντίλογος. В греческом языке лексема является редкой. Она отсутствует в словарях [Liddel–Scott 1996; Sophocles 1914; Chantaine 1968–1977], зафиксирована только в словаре [Lampe 1961, col. 114В] со ссылкой только на Житие Лествичника.

PG. T. 88. Col. 605A Εἰξέ τε ὁ ἀναντίλογος,

Ἰγνατίου. Σ. 24a Εἰξεν οὖν εὐθὺς μὴ μαθῶν ἀντιλέγειν,

П: Рум. 198, л. 4г послуша же несоупротивно словѣникъ (Так! – Т.П.). (Деч. 71, л. 6, ВАР 68 (ч. 2), л. 6об., Унд. 966, л. 5об., Син. тип. 39, л. 5г: несоупротивословѣникъ. В Рум. 199 фрагмент отсутствует (утрачены три (?) листа между лл. 2 и 3)). В переводе: несоупротивнословѣникъ (?), несоупротивословѣникъ (?).

Т: Гильф. 48, л. 6об. и абіе прѣклонї сѣ, иже не наоучивѣи сѣ прѣкословити.

С: Волок. 463, л. 5об. послуша оубо абие не навѣи прѣрѣкати.

А: КДА / П 145, л. 9об. повинж же сѣ непрѣкословни.

ПВ: Ням. 285, лл. 2об.–3 Повиноу сѣ же || непрекословни сеи.

У: Лествица... 1785. Л. 3 (Г) Онъ же не прекословень соуци повиноулсѣ.

Фрагмент 9 (топос свидетельства о святом).

Духовноглашение ‘духовное учение’, греч.: τοῦ πνεύματος ἀπήχημα.

PG. T. 88. Col. 605B Καὶ μαρτυροῦσι μὲν τῶν δι’ αὐτοῦ τοῦ πνεύματος ἀπηχημάτων πλεῖστοι, ὅσοι δι’ αὐτοῦ καὶ ἐσώθησαν,

Ἰγνατίου. Σ. 24b Μαρτυροῦσι τοῖς λεγομένοις ὅσοι τῶν τοῦ πνεύματος ἀπηχημάτων ἀπολαύσαντες δι’ αὐτοῦ, ἐσώθησαν τε πολλοί,

П: Рум. 198, л. 5б и послушествоують оубо. иже тѣмже дѣвноглашениемъ мѣнвзи. иеликоже ихъ симъ сѣсоша сѣ. (Деч. 71, л. 6об., ВАР 68 (ч. 2), л. 7: дѣвноглашени. Унд. 966, л. 6: глашеньемъ (Так! – Т.П.)). Син. тип. 39, л. 6б: дѣвноглашениемъ. Рум. 199, л. 4а-б: дѣвноглашенї||емъ. В переводе (?): дѣвноглашениемъ).

Т: Гильф. 48, л. 7 свѣдѣтельствуужъ бо глѣмѣихъ. елицѣ дѣвное глашенїе прижшж его ради спасошсѣ оубо мнози.

С: Волок. 463, л. 6 свѣдѣлствоують же глѣмымь. елици дѣховныхъ оученіи насладивше се тѣмь. спѣше же се мнози.

А: КДА / П 145, л. 10 и свѣдѣтеле оубѣ дѣховнымъ его вглашеніемъ мнози. елици тѣмь и спѣша сѧ.

ПВ: Ням. 285, л. 3 И свидѣтели оубѣ онѣхъ чрезъ него Дѣха изглашеніи множайши соуть, елицы тѣмь, и спасошасѧ.

У: Лествица... 1785. Л. 3 (Г) Стѣсти же егѣв премногіе соуть свидѣтели, иже доухомъ словесъ егѣв вдохновени, спаслисѧ.

Таким образом, в 9 приведенных выше примерах функционируют 10 лексем, до сих пор не нашедших отражения в исторической лексикографии старославянского и древнерусского языков. Среди них 5 существительных (доуховноглашение, неприближаніе, несоупротивнословникъ, обръщение, оскоужданіе), 2 прилагательных (себѣвѣрныи, себѣгодновыи), 1 глагол (прѣждеоуморити), 1 причастие-прилагательное (неизнемогыи) и 1 наречие (испытаньнѣ); при этом лексема обръщение (орфографический вариант: обрътение) встречается в тексте Жития преп. Иоанна Лествичника во всех четырех раннеславянских переводах. Одной из причин отсутствия названных лексем в словарях может быть неверное словоделение по причине игнорирования византийской основы перевода: примерами этому служат себѣвѣрныи оікеіолістос и прѣждеоуморити пробвнѣско. Греческие соответствия ἀναντιλογος, ἀσυνουσία, οἰκειόλιτος являются редкими лексемами и в языке-источнике: они зафиксированы только в словаре Лампе со ссылкой на Житие Лествичника.

Наблюдения над текстами приведенных выше фрагментов позволяют сделать следующие выводы:

1. Все раннеславянские переводы, за исключением тырновского, являются пословными: переводчики строго следуют грамматической структуре оригиналов.

2. Тырновский переводчик Марк использовал в своей работе не только греческий текст, но и славянский текст предыдущего перевода. Причина, побудившая Марка выполнить новый перевод Лествицы и Жития ее автора, изложена в его записи: приключи сѧ и мнѣ ходомоу (Так! – Т.П.) и грѣзбому како не вѣмь. и оусмѣхъ ненавычныи въ сѧ тридесатестепенноплетнѣжѧ книгѣ рѣжжѣ вѣложити и ѿ грѣчьскагѣ извода елико по моеи немощной сѣлѣ, мало поправихъ. не яко продрѣзаніемъ нѣкоимъ или кычениемъ, нѣ ревностѣ бжѣтвнагѣ писанѣа исправленѣа (Гильф. 48, 248–249). На основании этой записи очевидно, что Марк был знаком и со славянской версией Лествицы в первом (преславском) переводе, и с греческой версией текста (по нашей терминологии, поздней версией), и понял, что они не соответствуют друг другу. Именно это (а не дерзость или тщеславие: продрѣзаніемъ <...> или кычениемъ) и явилось причиной выполнения нового перевода, основой которого стала поздняя греческая версия. Марку ничего не оставалось делать, кроме как рѣжжѣ вѣложити. Будучи ревнителем правильности книг (ревностѣ бжѣтвнагѣ писанѣа), Марк посмел (оусмѣхъ) взять на себя труд нового (тырновского) перевода, который скромно назвал “малой поправ-

кой” старого (преславского) перевода (мало поправихъ). Таким образом, Марк работал одновременно и как переводчик, и как редактор. Этим объясняются и расхождения с синтаксической структурой греческого источника (см. примеры 1–2, 4, 6–7), и переход в текст нового перевода из текста преславского перевода таких редких лексем, как испытаныѣ (пример 1), неизнемогыи (пример 3), оскоужданиѣ (пример 4), прѣждеоуморити (пример 6), себѣготовыи (пример 2).

3. Перевод Паисия Величковского, в целом, следует традиции раннеславянских переводов. Случаи отступления от синтаксической схемы исходного текста встречаются редко. Текст перевода Паисия Величковского, в сравнении с текстами других славянских переводов, содержит уточняющие вставки: так, типичными для перевода являются вставки указательных местоимений (по нашим подсчетам, в тексте Жития преп. Иоанна Лествичника таких вставок 28). В приведенных выше фрагментах такие вставки функционируют в примерах 8 (Повиноуся же || непрекословный сей) и 9 (онѣхъ чрез него Дѣа изглашенїи). Применительно к греческому языку, эти местоимения можно рассматривать не как вставки, а как перевод артиклей.

4. Самым далеким от греческого оригинала является перевод профессионального переводчика – Д.Р. Ульянинского. Этот текст находится на грани перевода и вольного переложения текста Жития святого, ср.: εἰς ἄπαν ἐπεσκεμμένως τε καὶ διακριθωμένως λέγειν οὐκ ἔχω ничегω извѣстнагω и точногω сказать не могу (пример 1), αὐτάρεσκον καὶ οἰκεῖόπιστον самолюбїа и самоинѣнїа (пример 2), τῆς μήνιδος ἢ τυραννίς Безчеловѣчноую свирѣпость (пример 6). Из текста Жития могут быть устранены целые топоры (пример 7). Количество инверсий и вставок является огромным. Такое свободное отношение переводчика к исходному тексту может быть объяснено желанием сделать текст более понятным для русского читателя. Так, очевидно желание переводчика путем вставок объяснить смысл контекста: ἐξορίζει δ' ἀρίστω μάλα σκολῶ σὺν εἰσόδω добрымъ сѣлω разсмотренїемъ, при самомъ подвиги иноческіе входѣ ѿгналь ѿ себе (пример 2), τὴν δέσποιναν госпожоу сластей, ѿ многихъ пищахъ безпокоющуюся (пример 4), ἄσυνουσίᾳ προσώπων τὴν φλόγα τῆς καμίνου рѣдкимъ лицъ людскихъ видѣнїемъ пламень печи плотскїа (пример 5). Пример 9 содержит вставки лексем, подчеркивающих святость преп. Иоанна Лествичника и силу его слов: Στόστι же егω, доухомъ словесь егω вдохновени. В научном обиходе перевод Д.Р. Ульянинского получил название «полуславянского». Эта традиция, вероятно, восходит к Макарию Оптинскому, писавшему об этом переводе следующее: «имеет слог литературный, весьма приятный и полуславянский, к которому наши слухи привыкли и сроднились, но только нет правильности в переводе <...>» [Собрание писем... 1862, 313–314].

В XIX в. Лествица и Житие ее автора переводились еще пять раз: Макарием Глухаревым, Петром Делицыным, Игнатием Брянчаниновым, Оптинскими старцами (дважды: на церковнославянский язык и на русский язык, при этом оба перевода увидели свет одновременно, в 1862 г.). Самым «правильным», с точки зрения русского читателя XXI в., по нашим на-

блюдениям, является перевод Паисия Величковского. Главный принцип его перевода можно обозначить как большое уважение и к оригинальному тексту, и к читателю. Переводы Паисия Величковского являются ценнейшими источниками материалов для филологического анализа.

ИСТОЧНИКИ

1. Ἰγνατίου – Τοῦ ὁσίου Πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννου τοῦ Σιναΐτου Κλίμαξ ὑπὸ Αρχιμ. Ἰγνατίου. Ὁροπὸς Ἀττικῆς: Ἱερά Μονή Παρακλήτου, 1997. Σ. 17а–24b.

2. Κλίμαξ – Κλίμαξ τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννου καθηγουμένου τοῦ Σιναίου Ὅρους τὸ πρῶτον ἤδη ἐκδοθεῖσα ἑλληνιστί ὑπὸ τοῦ ἐν Ἁγίῳ Ὁρει παρὰ τῆ Μειγίστῃ Λαύρα Σωφρονίου Ἐρημίτου. Ἐν Κωνσταντινοπόλει: Διαστάσεις, 1883. 183 σ.

3. PG – Climaci Joannis Scala paradisi. Patrologiae cursus completus. Series graeca /ed. J.P. Migne. T. 88. Parisii: Typographia Catholica, 1860. Col. 596A–608A.

4. Sancti Patris... – Sancti Patris Nostri Ioannis Scholastici, Abbatis Montis Sina, qui vulgo Climacus appellatur, opera omnia, isagoge. Interprete Matthaeo Radero. Lutetiae-Parisiorum: Cramoisy, 1633. P. 25–33.

5. Житие... – Житие преп. Иоанна Лествичника. Компьютерный набор текста Т.Г. Поповой. URL: art-of-scala/zhitie (дата обращения: 18.09.2023).

6. Лествица... – «Лествица, возводящая на небо». М.: Синодальная типография, 1785. Лл. 1–3об.

7. BAR 68 (ч. 2) – рукопись № 68 библиотеки Румынской Академии наук, Бухарест. Лл. 4об.–7.

8. КДА / П 145 – рукопись № 145 (по каталогу Петрова) собрания Церковно-археологического музея Киевской духовной академии, Институт рукописей им. В.И. Вернадского Национальной библиотеки Украины, Киев. Лл. 6–10об.

9. Волок. 463 – рукопись № 463 собрания Иосифо-Волоколамского монастыря Российской государственной библиотеки, Москва. Лл. 1об.–6.

10. Гильф. 48 – рукопись № 48 собрания А.Ф. Гильфердинга Российской национальной библиотеки, Санкт-Петербург. Лл. 1–7.

11. Деч. 71 – рукопись № 71 собрания Дечанского монастыря Народной библиотеки Сербии, Белград. Лл. 3–6об.

12. Деч. 74 – рукопись № 74 собрания Дечанского монастыря Народной библиотеки Сербии, Белград. Лл. 3–6.

13. Ням. 285 – рукопись № 285 собрания Нямецкого монастыря, Румыния. Лл. 1–3.

14. Рум. 198 – рукопись № 198 собрания Н.П. Румянцева Российской государственной библиотеки, Москва. Лл. 1а–5в.

15. Рум. 199 – рукопись № 199 собрания Н.П. Румянцева Российской государственной библиотеки, Москва. Лл. 1а–4а.

16. Син. тип. 39 – рукопись № 39 фонда Рукописного отдела Московской Синодальной типографии, оп. 1, Российский государственный архив древних актов, Москва. Лл. 2в–6в.

17. Унд. 966 – рукопись № 966 собрания В.М. Ундольского Российской государственной библиотеки, Москва. Лл. 3–6.

ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ

18. Chantraine – Chantraine P. Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots. T. I–IV. Paris: Librairie Klincksieck, 1968–1977.
19. Lampe – Lampe G.W.H. A Patristic Greek Lexicon. Oxford: Clarendon Press, 1961. 1616 p.
20. Liddel–Scott – Liddel H.G., Scott R. A Greek-English Lexicon (with a revised supplement). Oxford: Clarendon Press, 1996. 1705 p.
21. Sophocles – Sophocles E.A. Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods (From B. C. 146 to A. D. 1100). Cambridge: Harvard University Press, 1914. 1188 p.
22. Микл. – Miklosich Fr. Lexicon palaeoslovenico-graeco-latinum emendatum auctum. Vindobonae: Guilelmus Braumueller, 1862–1865.
23. СлРЯ XI–XVII – Словарь русского языка XI–XVII вв. М.: Наука, 1975–.
24. Срз. – Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. Т. I–III. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958.
25. СтС – Старославянский словарь (по рукописям X–XI веков) / под ред. Р.М. Цейтлин, Р. Вечерки и Э. Благовой. М.: Русский язык, 1999. 842 с.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гнатенко Л. Слов'янська кирилична рукописна книга XIV ст. з фондів Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. Каталог. Кодиколого-орфографічне дослідження. Палеографічний альбом. Київ: Національна бібліотека України імені В.І. Вернадського, 2007. 265 с.
2. Дергачёва-Скоп Е.И., Соболева Л.С. Маленькая заметка о большом недоразумении, или Был ли св. Филофей (Лещинский) автором «Сибирского Лествичника»? // Петербургские славянские и балканские исследования. 2019. № 1(25). С. 193–200.
3. Матејић П. Атрибуција рукописа помоћу анализе папира: Хиландар у четрнаестом веку // Проучавање средњовековних јужнословенских рукописа. Зборник радова са III међународне Хиландарске конференције одржане од 28. до 30. марта 1989. Београд: Универзитет, 1995. С. 287–300.
4. Попова Т.Г. Лествица Иоанна Синайского в переводе Паисия Величковского // Афонська спадщина. Науковий альманах. Видання Міжнародного інституту афонської спадщини в Україні. Вип. 3–4. Київ, Чернігів: Міжнародний інститут афонської спадщини в Україні, 2016. С. 186–196.
5. Попова Т.Г. Лествица Иоанна Синайского в славянской книжности. Саарбрюкен: LAMBERT Academic Publishing, 2011. 457 с.
31. Попова Т.Г. Первый славянский перевод Лествицы Иоанна Синайского. М.; СПб.: Нестор-История, 2020. 320 с.
6. Попова Т.Г. Язык и графико-орфографическая система древнейшей славянской рукописи Лествицы Иоанна Синайского // Palaeoslavica. 2013. Т. XXI. № 1. P. 15–57.
7. Собрание писем блаженной памяти оптинского старца Макария. Ч. 1: Письма к монашествующим. М.: Оптина пустынь, 1862. 544 с.

8. Тихомиров Н.Б. Лествица Иоанна Синайского // Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в России, странах СНГ и Балтии. XIV в. Вып. 1. М.: Индрик, 2002. С. 534–537.

9. Христова Б. Монах Марко – неизвестен български книжовник и преводач от XIV век // *Palaeobulgaria*. 1984. Т. 8. № 3. С. 50–56.

10. Церний Л. О атрибуции средневековых српских ћирилических рукописи // Текстологија средњовековних јужнословенских књижевности. Београд: Универзитет, 1981. С. 335–360.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Dergacheva-Skop E.I., Soboleva L.S. Malen'kaya zametka o bol'shom nedorazumenii, ili Byl li sv. Filofey (Leshchinskiy) avtorom "Sibirskogo Lestvichnika"? [A Small Note about a Big Misunderstanding, or Whether Saint Philothei (Leshchinsky) Was the Author of Sibirskij Lestvichnik?]. *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*, 2019, vol. 1(25), pp. 193–200. (In Russian).

2. Khristova B. Monakh Marko – neizvesten bulgarski knizhovnik i prevodach ot XIV vek [Monk Mark – Unknown Bulgarian Scribe and Translator of the 14th Century]. *Palaeobulgaria*, vol. 8, no. 3, pp. 50–56 (In Bulgarian).

3. Popova T.G. Yazyk i grafiko-ortograficheskaya sistema drevneyshey slavyanskoj rukopisi Lestvitsy Ioanna Sinayskogo [Language and Graphic and Spelling System of the Oldest Slavic Manuscript of the "Ladder" of St. Climacus]. *Palaeoslavica*, vol. XXI, no. 1, pp. 15–57. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Tsernih L. O atributsii srednjovekovnikh srpskikh hirilicheskikh rukopisa [On the Attribution of Medieval Serbian Cyrillic Manuscripts]. *Tekstologija srednjovekovnikh juznoslovenskikh knizhevnosti* [Textology of Medieval South Slavic Literature]. Belgrade, University Publ., 1981, pp. 335–360. (In Serbian).

5. Matejih P. Atributsija rukopisa pomoću analize papira: Khilandar u четрнајестом веку [Attribution of the Manuscripts through Paper Analysis. Hilandar in 14th Century]. *Proučavanje srednjovekovnikh juznoslovenskikh rukopisa* [Study of Medieval South Slavic Manuscripts]. Belgrade, University Publ., 1995, pp. 287–300. (In Serbian).

6. Popova T.G. Lestvitsa Ioanna Sinayskogo v perevode Paisiya Velichkovskogo [The "Ladder" of John Climacus, Translated by Paisius Velichkovsky]. *Afons'ka spadshchina. Naukoviy al'manakh. Vidannya Mizhnarodnogo institutu afons'koї spadshchini v Ukraїni* [Athos Heritage. Scientific Almanac. Edition of the International Institute of Athos Heritage in Ukraine]. Kyiv, Chernihiv, University Publ., vol. 3–4, pp. 186–196. (In Russian).

7. Tikhomirov N.B. Lestvitsa Ioanna Sinayskogo [The "Ladder" of John Climacus]. *Svodnyy katalog slavyano-russkikh rukopisnykh knig, khranyashchikhsya v Rossii, stranakh SNG i Baltii. XIV v. Vyp. 1* [General Catalogue of Slavic-Russian Manuscripts Stored in Russia, CIS and Baltic Countries], Moscow, Indrik Publ., vol. 1, pp. 534–537. (In Russian).

(Monographs)

8. Gnatenko L. *Slov'yans'ka kirilichna rukopisna kniga XIV st. z fondiv Institutu rukopisu Natsional'noi biblioteki Ukraïni imeni V.I. Vernads'kogo. Katalog. Kodikologo-orfografichne doslidzhennya. Paleografichniy al'bom* [Slavic Cyrillic Handwritten Book of the 14th Century from the Funds of the Institute of Manuscripts of the National Library of Ukraine by I.I. Vernadsky Catalog. Codicological Orthographic Research. Paleographed Album]. Kyiv, National Library of Ukraine Publ. 265 p. (In Ukrainian).

9. Popova T.G. *Lestvitsa Ioanna Sinayskogo v slavyanskoy knizhnosti* [The “Ladder” of John Climacus in Slavonic Writing]. Saarbrücken, LAMBERT Academic Publishing, 2011. 457 p. (In Russian).

10. Popova T.G. *Pervyy slavyanskiy perevod Lestvitsy Ioanna Sinayskogo* [The First Slavonic Translation of the “Ladder” of John Climacus]. Moscow, St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2020. 320 p. (In Russian).

11. *Sobraniye pisem blazhennoy pamyati optinskogo startsa Makariya* [A Collection of the Letters of the Starec of the Optina Monastery Macarii]. Vol. 1. Moscow, Optina pustyn' Publ., 1862. 544 p. (In Russian).

Попова Татьяна Георгиевна,

Балтийский федеральный университет им. И. Канта.

Доктор филологических наук, профессор образовательно-научного кластера «Институт образования и гуманитарных наук».

Научные интересы: древнерусский язык, старославянский язык, византийская литература, текстология.

E-mail: lestvic@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-8431-2962

Tatiana G. Popova,

Immanuel Kant Baltic Federal University.

Doctor of Philology, Professor at the educational and scientific cluster “Institute of Education and Humanities”.

Research interests: Old Russian language, Old Slavonic language, Byzantine literature, textology.

E-mail: lestvic@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-8431-2962

В.Ш. Кривонос (Самара)

СВОЙСТВА И СМЫСЛЫ ВРЕМЕНИ В «ГЕРОЕ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

Аннотация

В статье рассматривается временная организация романа Лермонтова, в котором отсутствует связанная биография героя и не соблюдается хронологический порядок изложения событий, и включенных в его состав повестей. Автор статьи обращает внимание на противоречие между временной организацией романа и временной организацией повестей, в которых презумпция отказа от хронологической последовательности повествования парадоксальным образом разрушается. Целое и части с точки зрения их временной структуры устроены, как показано в статье, по-разному. На это указывает соотношение в повестях и в романе порядка времени и порядка рассказываемых событий. В «Бэле» повествователь переключается из настоящего времени (времени повествования) в прошедшее время (время рассказываемой истории); временные планы здесь перекрещиваются. В «Максиме Максимыче» временная многослойность отсутствует; повествование ограничено рамками настоящего времени. В «Тамани» и в «Фаталисте» время повествования, построенного в форме воспоминаний, отражает дистанцию между временем переживания описываемых событий и временем рассказа о них. В «Княжне Мери» соотношение событийного времени и времени повествования определяет форма дневниковых записей; так как рассказ следует здесь вплотную за излагаемой историей, то дистанция между временами сокращена до минимума. Подробный анализ позволил выявить конкретные особенности временной организации повестей. При этом в каждой из них время (как событийное, так и повествовательное) имеет свои отличительные свойства. Что касается временной организации романа как целого, то в его структуре актуализируются универсальные смыслы времени путем переключения от «линейных аспектов» к «иерархическим» (П. Рикёр). Таким образом, как доказывает автор статьи, резко высвечивается важный для «Героя нашего времени» онтологический план повествования.

Ключевые слова

Лермонтов; роман; повесть; временная организация; время повествования; событийное время; свойства времени; универсальные смыслы времени.

**PROPERTIES AND SENSES OF TIME IN “A HERO OF OUR TIME”
BY M. LERMONTOV**

Abstract

The article deals with the temporal organization of Lermontov's novel, which lacks a coherent biography of the hero and does not follow the chronological order of presentation of events, and the stories included in it. The author of the article draws attention to the contradiction between the temporal organization of the novel and the temporal organization of the stories, in which the presumption of rejection of the chronological sequence of the narrative is paradoxically destroyed. The whole and parts in terms of their temporal structure are arranged in different ways, as shown in the article. This is indicated by the correlation of the order of time and the order of the narrated events in the stories and in the novel. The narrator switches from the present tense (the time of the narration) to the past tense (the time of the narrated story) in “Bela”. Time plans intersect here. There is no temporal layering in “Maxim Maksimych”. The story is limited to the present. In “Taman” and in “The Fatalist” the time of the narrative, built in the form of memories, reflects the distance between the time of experiencing the events described and the time of telling about them. In “Princess Mary” the ratio of event time and narrative time determines the form of diary entries. Since the story here follows closely behind the story being told, the distance between times is reduced to a minimum. A detailed analysis made it possible to identify specific features of the temporal organization of the stories. At the same time, in each of them, time (both event and narrative) has its own distinctive properties. As for the temporal organization of the novel as a whole, its structure actualizes the universal senses of time by switching from “linear aspects” to “hierarchical” ones (P. Ricoeur). Thus, as the author of the article proves, the ontological plan of the narrative, which is important for the “Hero of Our Time”, is sharply highlighted.

Key words

Lermontov; novel; story; temporary organization; story time; event time; properties of time; universal senses of time.

В «Герое нашего времени», как давно было отмечено, «единство героя не связано с единством интриги», почему в изложении и расположении «сообщенных событий» не соблюдается «хронологический порядок» [Эйхенбаум 1989, 267]. В построении романа, разбитого на ряд повестей, соединенных «неизменным присутствием и участием героя», где отсутствует и его связанная биография, и «сплошная фабула» [Эйхенбаум 1989, 267], закономерно не просматривается и «биографически-хронологическая перспектива» [Дрозда 2014, 345]. Между тем в составивших роман повестях, представляющих собой сюжетно завершённые и хронологически локализованные истории, презумпция отказа от хронологической

последовательности повествования парадоксальным образом разрушается. (Ср.: «...парадокс – будь то парадоксальное суждение (мнение) или парадоксальный факт – есть разрушение некоей презумпции...» [Успенский 1982, 161]). Возникает противоречие между временной организацией романа и временной организацией повестей, поскольку целое и части, как выясняется, имея в виду указанное противоречие, устроены по-разному.

Обратимся к повестям и рассмотрим, как соотносятся в каждой из них «порядок времени рассказывания» и «порядок рассказываемых событий» [Тодоров 1975, 55]. Или, согласно другой формулировке, «время повествования» и «время истории» [Женетт 1998, 69].

В «Бэле», как и в «Максиме Максимыче», рассказ ведется от лица повествователя, пишущего, как он подчеркивает, объясняя вынужденную остановку в повествовании, «не повесть, а путевые записки» [Лермонтов 1957, 225]. Правда, историю Бэлы, поведенную ему Максимом Максимычем, он назовет все же, признав тем самым и ее повестью, «первым звеном длинной цепи повестей» [Лермонтов 1957, 239]. Все рассказанные им повести, будучи сюжетно и хронологически связанными, обладают, имея собственные начало и конец, строго определенной временной длительностью. (Ср. замечание, что всякое событие, о котором рассказывается, «обладает протяженностью во времени» и является «звеном некоторой более значительной длительности» [Тюпа 2006, 303]). При этом в «Бэле» различные временные планы перекрещиваются: из настоящего времени (времени повествования) повествователь, превращаясь в слушателя Максима Максимыча, переключается в прошедшее время (время рассказываемой штаб-капитаном истории Бэлы), которое представляет собой, имея в виду воскрешение событий прошлого в памяти рассказчика, время воспоминаний (см.: [Рикёр 2000, 307]), и всякий раз вновь возвращается в настоящее время повествования. В «Максиме Максимыче» подобная временная многослойность отсутствует; повествование ограничено исключительно рамками настоящего времени. (Речь о временной позиции повествователя, а не об используемых им глагольных формах времени; грамматические времена могут в рассказе чередоваться. Ср.: [Успенский 1995, 95–98]).

Повествователь в «Бэле» выступает в роли слушателя Максима Максимыча, волею случая оказавшегося его дорожным попутчиком; от услышанной им истории его отделяет временная дистанция, которую он стремится преодолеть, задавая вопросы, вызванные желанием разговорить старого кавказца, чтобы узнать о каком-нибудь бывшем с ним приключении, и призванные раскрыть подробности и уточнить детали описываемых событий, а также подтолкнуть повествование, учитывая задержки в его развитии, вперед и по возможности ускорить. Ср.: «А, чай, много с вами было приключений? – сказал я, подстрекаемый любопытством» [Лермонтов 1957, 207]; «А долго он с вами жил? – спросил я опять» [Лермонтов 1957, 209]; «И продолжительно было их счастье? – спросил я» [Лермонтов 1957, 222]; «Да объясните мне, каким образом ее похитил Казбич?» [Лермонтов 1957, 234] и др.

Рассказываемой Максимом Максимычем истории соответствует временная ретроспектива (ему заранее известны и ее завязка, и ее событийное наполнение, и ее окончание); обращенные к нему вопросы повествователя фиксируют развертывание сюжета повести по законам линейного времени, стрела которого (с учетом временной перспективы повествования) направлена из прошлого в будущее.

История знакомства Максима Максимыча с Печориным, с которым он жил «с год», наделавший ему «хлопот» и оставшийся потому так «памятен» [Лермонтов 1957, 209], развертывается из определенной временной точки, обозначенной наречием «раз» (см.: [Леонова 2014, 151]), указывающим, что однажды произошло в жизни штабс-капитана: «Раз, осенью, пришел транспорт с провиантом; в транспорте был офицер, молодой человек лет двадцати пяти. Он явился ко мне в полной форме и объявил, что ему велено остаться у меня в крепости» [Лермонтов 1957, 208]. Из такой же временной точки развертывается и история любви Печорина и Бэлы: «Раз приезжает сам старый князь звать нас на свадьбу...» [Лермонтов 1957, 210]. Ср.: «...она нам призналась, что с того дня, как увидела Печорина, он часто ей грезился во сне...» [Лермонтов 1957, 222].

Рассказ штабс-капитана ограничен по времени рамками общения с Печориным, пока тот находился в крепости под его началом, и строится как переход от одного эпизода к другому посредством меток, маркирующих и момент перехода, и его протяженность (временной промежуток, занимаемый описываемым событием). Излагая историю Бэлы, Максим Максимыч использует такие способы ее хронологизации, как точные или примерные датировки (ср. характеристику «временных отсылок» в романе: [Леонова 2014, 156]), что подчеркивает его памятьливость на события и даты и усиливает эффект достоверности рассказываемого; при этом он всегда остается в пределах событийного времени. Ср.: «Дня через четыре приезжает Азамат в крепость» [Лермонтов 1957, 216]; «На другой день утром рано приехал Казбич...» [Лермонтов 1957, 217]; «Месяца четыре все шло как нельзя лучше» [Лермонтов 1957, 228]; «Четверть часа спустя Печорин вернулся с охоты...» [Лермонтов 1957, 230]; «Около десяти часов вечера она пришла в себя...» [Лермонтов 1957, 235] и др.

В случаях, когда необходимо подчеркнуть неопределенную длительность тех или иных событий, Максим Максимыч передает ее с помощью наречия «долго», выражающего еще и субъективное переживание времени им самим: «Долго бился с нею Григорий Александрович...» [Лермонтов 1957, 220]; «Умерла; только долго мучилась...» [Лермонтов 1957, 235]; «Печорин был долго нездоров...» [Лермонтов 1957, 237].

Приведенные выше примеры раскрывают особый опыт времени, которым обладает Максим Максимыч как прямой свидетель и непосредственный участник происходившего и который он, не выходя за хронологические границы рассказываемой истории, четко артикулирует в процессе рассказывания. Трансформируя услышанную историю в повесть с соответствующей ее жанровой природе нарративной структурой, повествователь превращает имеющийся у Максима Максимыча опыт времени

в «вымышленный опыт времени» персонажа, «чьим горизонтом является воображаемый мир» [Рикёр 2000, 107].

Такого же рода метаморфоза происходит и с рассказом самого повествователя о новой встрече со штабс-капитаном, на которую они «не надеялись», полагая, что судьба навсегда их развела, «однако встретились»; она обернулась «целой историей» [Лермонтов 1957, 238], преобразованной в повесть «Максим Максимыч».

Повествование в «Максиме Максимыче» организовано точкой зрения повествователя, синхронизирующего происходящее и свой рассказ об увиденном; события излагаются так, как он их видит и воспринимает здесь и сейчас. При этом временная перспектива, заданная точкой зрения повествователя, остается на протяжении всего повествования неизменной.

Отметим, что в «Максиме Максимыче» нет временной двойственности, в отличие от рассказа в форме воспоминания, сосредоточенного на событиях, отнесенных к недавнему или далекому прошлому (ср.: [Кожевникова 1994, 16]). Развитие сюжета здесь, как и в «Бэле», подчинено закону линейного времени, только стрела его направлена в будущее не из прошлого, а из настоящего. Настоящее время повествования совмещается и совпадает в повести с событийным временем; временная дистанция между ними либо вообще отсутствует, либо сжата до предела и четко соблюдается повествователем.

Повествователь рассказывает, как по пути в Екатериноград застрял на три дня в гостинице во Владикавказе, чтобы дожидаться «оказии» (военного прикрытия), позволившей бы ему добраться до места следования; «на другой день рано утром» сюда вдруг прибывает и Максим Максимыч, с которым они «встретились, как старые приятели» [Лермонтов 1957, 239]. Правда, говорить им теперь было особенно не о чем: «Он уж рассказал мне об себе все, что было занимательного, а мне было нечего рассказывать» [Лермонтов 1957, 239]. Сюжетные ожидания, казалось бы, нарушаются (встреча старых приятелей лишается статуса события и не обещает нового рассказа о какой-нибудь занимательной истории), но в центре повествования неожиданно оказывается другая встреча, Максима Максимыча и Печорина, с которым, как извещает штабс-капитан печоринского слугу, прося сообщить о себе, они «были приятели» и «друзья закадычные» [Лермонтов 1957, 241]. Потому-то Максим Максимыч и уверяет повествователя, что Печорин «сейчас прибежит», сам же отправляется «за ворота его дожидаться...» [Лермонтов 1957, 241].

Повествователю отведена в повести роль свидетеля и наблюдателя происходящего. Так, он подробно (поминутно и по часам) фиксирует слишком долго тянущееся для Максима Максимовича время ожидания Печорина, появления которого также ждал «с некоторым нетерпением», так как открывшиеся в рассказе штабс-капитана «некоторые черты в его характере показались» ему «замечательными» [Лермонтов 1957, 241]. Описывая случившуюся на другой день встречу Максима Максимыча с Печориным, повествователь воспроизводит их разговор, темой которого становится прожитое ими после расставания время; впечатления и пере-

живания, наполнившие его, существенно, как выясняется, различаются. Потому и реагируют они на встречу по-разному.

Максим Максимыч искренне недоумевает, почему Печорин, с которым они «сколько лет... сколько дней» не выдались и которого ему хотелось бы «столько расспросить», так спешит, что готов расстаться с ним прямо «сейчас» [Лермонтов 1957, 245]. Для штабс-капитана, не забывшего, каким было их «житье-бытье в крепости» [Лермонтов 1957, 245], ничего с тех пор не изменилось, поскольку не изменились ни его положение, ни его образ жизни. Но Печорина, давно покинувшего крепость, не трогает воспоминание, каким он был «страстным охотником стрелять», а стоило напомнить ему о Бэле, так он «чуть-чуть побледнел и отвернулся...» [Лермонтов 1957, 245]. На простодушный вопрос, «что подельывали», Печорин, «улыбаясь», сообщает, что «скучал» (о скуке как о перманентном своем состоянии он уже говорил Максиму Максимычу, немало удивив последнего своими откровениями), теперь же едет «в Персию – и дальше...» (о намерении отправиться в далекое путешествие он также ранее поведал штабс-капитану), а больше, как он вежливо уверяет, ему «ничего рассказывать» [Лермонтов 1957, 245].

Разочарование Максима Максимыча, который не так думал «встретиться», тем сильнее, что он не только «не забыл ничего», но и сам остался прежним; Печорин, замечая, как тот «печален и сердит», и пытаясь убедить, что отношение к нему не изменилось, «дружески» его обнимает: «...неужели я не тот же?» [Лермонтов 1957, 245]. Но он действительно уже не тот же, каким помнит его Максим Максимыч, только видимое равнодушие демонстрирует не к нему, но к собственному прошлому, а и потому к судьбе своих записок (см.: [Пумпянский 2000, 641]), оказавшиеся ему ненужными и доставшиеся в результате повествователю, выпросившему их у штабс-капитана. Для воспоминаний о встречах, событиях и происшествиях, случившихся в его прошлой жизни и запечатленных в записках, нет места в том будущем, каким представляет его себе отправляющийся в свое последнее странствие Печорин.

В повестях, составивших его записки, Печорин совмещает роли героя и повествователя, но если в «Тамани» и в «Фаталисте» время повествования, построенного в форме воспоминаний, отражает дистанцию между временем переживания описываемых событий и временем рассказа о них, то в «Княжне Мери», где используется дневниковая форма повествования, подобного «раздвоения точек зрения» [Кожевникова 1994, 21] не наблюдается. Во всех названных повестях соблюдается определенная временная последовательность, свойственная линейному повествованию от первого лица, но стрела времени, в отличие от «Бэлы» и «Максима Максимовича», направлена как в будущее, так и в прошлое. На ситуативное изменение временной перспективы влияют переходы повествователя от изложения одних событий к другим, меняющие соотношение нарративного и событийного рядов, или отступления от сюжета в пользу саморефлексии (с переносом акцента на внутреннее время рефлексирующего).

В «Тамани» Печорин реконструирует порядок событий и соответствующий их изложению порядок времени, предварительно сообщив, что в «скверном городишке», куда занесла его офицерская судьба, он «чуть-чуть не умер с голоду, да вдобавок» его «хотели утопить» [Лермонтов 1957, 249]. Событие, предшествующее сюжетной развязке, выделено и отмечено уже в самом начале повествования; развертываясь, нарративная интрига сопрягается с интригой рассказываемой истории, неожиданные повороты которой, предуказанные сообщением об угрожавшей герою опасности, спровоцированы его же авантюрным поведением.

Приехав «на перекладной тележке поздно ночью» [Лермонтов 1957, 249] и рассердившись, что не удастся найти полагающуюся ему «казенную квартиру», Печорин велит десятнику вести его «хоть к черту»; тот и приводит, предупредив, что «там нечисто», к «небольшой хате, на самом берегу моря» [Лермонтов 1957, 249]. Вид слепого мальчика, выползшего «из сеней» [Лермонтов 1957, 250], и разговор с ним так его впечатлил, что он «не мог заснуть» [Лермонтов 1957, 251]. Рассказывая о происходящем, Печорин точно фиксирует течение событийного времени: «Так прошло около часу»; заметив, как «кто-то», оказавшийся слепым мальчиком, «вторично пробежал мимо» [Лермонтов 1957, 251] окна, он спустился вслед за ним к берегу моря, где подслушивает разговор слепого с какой-то женщиной: «Так прошло минут десять, и вот показалась между горами волн черная точка: она то увеличивалась, то уменьшалась» [Лермонтов 1957, 252–253]. Мальчик, незнакомка и вышедший из лодки человек, выгрузив груз, куда-то с ним отправились.

Восприятие наблюдаемой сцены дано в реальном модусе, будто все происходит в настоящем времени; увиденное мотивирует острую реакцию героя на непонятные «странности» [Лермонтов 1957, 253] и твердую решимость «достать ключ этой загадки» [Лермонтов 1957, 254]. Так проявляется в «Тамани» присущая Печорину способность испытывать «роковую включенность в разыгрываемые им же самим коллизии» [Савинков 2014, 601]. Знакомясь с девушкой, голос которой он слышал минувшей ночью, он не только «пересказал ей всё, что видел», но и, сделав «строгую мину», пригрозил «донести коменданту», она же, приняв угрозу всерьез, притворилась влюбленной и, назначив «нынче ночью» [Лермонтов 1957, 257] свидание на берегу, попыталась, заманив в лодку, утопить его. Вновь подслушанный им разговор, теперь девушки и прибывшего в лодке, чтобы забрать ее, мужчины, позволяет убедиться, «что речь идет о контрабанде» и «контрабандистах» [Набоков 1993, 243].

Подслушивание, играющее важную сюжетную роль в «Тамани», служит разновидностью такого приема повествования, как «случайность» [Набоков 1993, 242], что усиливает впечатление, будто Печорин, позволив себе авантюрные поступки, оказался во власти авантюрного времени, подчиненного «чистой случайности с ее специфической логикой» [Бахтин 1975, 242]. Но герой, неосторожно вмешавшись в жизнь «честных контрабандистов», в «мирный круг» которых его, как он недоумевает, зачем-то кинула «судьба» [Лермонтов 1957, 260], не является «чисто авантюрным

человеком – человеком случая» [Бахтин 1975, 245]. Для него авантюрное время становится таким же объектом психологического эксперимента, как и люди, попавшие в поле его внимания и интереса. Так что тут не «игра судьбы» [Бахтин 1975, 245], на непостижимый характер которой он ссылается, а игра с судьбой, неожиданно осложненная вторжением случая; именно такую форму принимает отмеченный эксперимент, почему «вызванный героем действие получило непредвиденный ход» [Дрозда 2014, 338].

Ближе к финалу событийное время резко ускоряется, а время повествования резко сжимается; герою, доставшему все же ключ к волновавшей его загадке, осталось в итоге констатировать, что он чуть «не пошел ко дну», а «всё», что было у него из вещей, из хаты «исчезло» [Лермонтов 1957, 260]. Покидая Тамань, Печорин вновь, как и в начале повести, предстает, как он определяет свой статус, «странствующим офицером, да еще по казенной надобности» [Лермонтов 1957, 260], но вынужденным теперь, после всего произошедшего с ним, задуматься о логике собственной судьбы.

В «Фаталисте» рассказывание истории отмечено трансформациями событийного времени, обгоняющего время повествования вплоть до заключительных эпизодов, когда времена эти синхронизируются, так как Печорин, следуя за событиями (в роли повествователя) буквально «по пятам» [Лихачев 1979, 213], теперь активно включается в действие в качестве непосредственного их участника.

Временная позиция Печорина, с которой он ведет отсчет времени и отсчет событий, зафиксирована в самом начале повести; речь идет о происшествии, которое произошло однажды, когда ему «как-то раз случилось прожить две недели в казачьей станице на левом фланге»; офицеры, бросив играть в карты, чем они обычно занимались «по вечерам» [Лермонтов 1957, 338], завели вдруг разговор, существует ли предопределение. Поручик Вулич, известный своей «страстью к игре» [Лермонтов 1957, 339], предложил, присоединившись к спорившим, «испробовать на себе, может ли человек своевольно располагать своею жизнью, или каждому из нас заране назначена роковая минута...» [Лермонтов 1957, 340].

Восприятие Печориным последовавшей далее сцены дано, как и в «Тамани», в реальном модусе; заняв позицию наблюдателя, он описывает увиденное так, будто оно разворачивается прямо сейчас. Причем эффект реальности здесь усиливается, так как экстремальная ситуация не возникла бы, если б он не спровоцировал ее предложенным в шутку пари, «что нет предопределения» [Лермонтов 1957, 340]. Невольно (шутя) приобщившись к чужому эксперименту, принявшему форму испытания, непредсказуемого по возможному результату, Печорин демонстрирует быструю вовлеченность в него; хронологию происходящего, отражающую субъективное переживание им времени, он прослеживает буквально поминутно.

Отметив, что поручик, выбрав пистолет и приобретя «в эту минуту» над всеми «какую-то таинственную власть» [Лермонтов 1957, 340], медлит, отвлекаясь на новые пари, с выполнением уже заключенного, Печорин, которому «надоела эта длинная церемония», советует ему: «...или застрелитесь, или повесьте пистолет на прежнее место, и пойдемте спать»

[Лермонтов 1957, 341]. В ответ тот просит Печорина бросить вверх карту; «в ту минуту», как туз, медленно опускавшийся, «коснулся стола, Вулич спустил курок... осечка!» [Лермонтов 1957, 342]. Чтоб доказать, что пистолет был заряжен, он вновь стреляет, пробив пулей фуражку, в которую прицелился: «Минуты три никто не мог слова вымолвить» [Лермонтов 1957, 342].

Окончание затеянного Вуличем эксперимента обозначено сменой временной точки зрения повествователя: «...не знаю наверное, верю ли я теперь предопределению или нет, но в этот вечер я ему твердо верил: доказательство было разительно...» [Лермонтов 1957, 344]. Локализация во времени описанного происшествия (в этот вечер) и рассказывания (теперь) подчеркивает как сюжетную роль «последующих эпизодов» [Тюпа 2006, 42], поставивших доказательство под вопрос, так и синхронизацию времени повествования и времени действия, движущегося к неожиданной развязке. Хотя Печорин и заметил на лице поручика «странный отпечаток неизбежной судьбы» [Лермонтов 1957, 341], смутив того предсказанием, что он должен «нынче умереть» [Лермонтов 1957, 342], то, как развернутся события после эксперимента, предугадать никак не мог.

Три офицера, пришедшие за ним, чтобы сообщить об убийстве Вулича, разбудили его в 4 часа утра и повели «к пустой хате на конце станицы» [Лермонтов 1957, 345], где заперся убийца. Печорин, вновь оказавшись, как и в эпизоде с пари, в экстремальной ситуации, когда надо было «схватить преступника», но никто «не отважился броситься первый» [Лермонтов 1957, 345], решается на эксперимент, только без тени авантюриности, как в случае поручика, а тщательно продуманный. Ср.: «В эту минуту у меня в голове промелькнула странная мысль: подобно Вуличу я вздумал испытать судьбу» [Лермонтов 1957, 346]. Точно рассчитав, как взять убийцу живым, он, действуя внезапно, сумел схватить того «за руки», так что «не прошло трех минут, как преступник был уж связан и отведен под конвоем» [Лермонтов 1957, 347].

Обозначив хронологические границы собственного эксперимента, сюжетно перекликающегося с экспериментом Вулича над самим собой, Печорин в финале заставляет событийное время течь назад, к началу повести. Вернувшись в крепость и выслушав мнение Максима Максимовича «насчет предопределения» [Лермонтов 1957, 347], он оставляет непредрежденным вопрос, вызвавший разногласия среди офицеров и давший толчок рассказанной истории, написана ли судьба человека «на небесах» [Лермонтов 1957, 338]. Но своей судьбой он решил распорядиться сам.

В «Княжне Мери» соотношение событийного времени и времени повествования определяет избранная Печориным форма подневных записей; так как рассказ следует здесь вплотную за излагаемой историей, то дистанция между временами сокращена до минимума. Стремление направлять (по своему усмотрению) ход событий вызывает у Печорина желание овладеть временем, чтобы подчинить и его своей воле, как привычно подчиняет ей «всё», что его «окружает» [Лермонтов 1957, 294]. Отсюда опыты со временем, которые он ставит, демонстрируя свою власть

над ним, порождающие сюжетную интригу со всеми ее предсказуемыми и непредсказуемыми поворотами. Дневниковое повествование и разворачивается в повести как последовательное описание опытов со временем, позволяющих герою, решающему таким образом «тему измерения своей жизни временем», утвердить «свое время» [Пумпянский 2000, 642].

Такого рода опытами отмечены его отношения с Мери и с Грушницким, имеющим на нее виды; «бедного страстного юнкера» ему хотелось (из чувства противоречия) «побесить» [Лермонтов 1957, 267], а московскую княжну своим вызывающим поведением рассердить, что ему без труда удается, «не на шутку» [Лермонтов 1957, 268]. Хотя он и не думает вовсе «волочиться за княжной» [Лермонтов 1957, 272], но старается тем не менее привлечь к себе ее внимание показным равнодушием или дерзкими поступками, размечая точными датировками и внимательно прослеживая течение (в нужном ему направлении) событийного времени.

16-го мая он записывает: «В продолжение двух дней мои дела ужасно подвинулись. Княжна меня решительно ненавидит; мне уже пересказывали две-три эпиграммы на мой счет, довольно колкие, но вместе очень лестные» [Лермонтов 1957, 274]. 21-го мая: «Прошла почти неделя, а я еще не познакомился с Лиговскими. Жду удобного случая» [Лермонтов 1957, 284]. 22-го мая: «Я тотчас подошел к княжне, приглашая ее вальсировать, пользуясь свободой здешних обычаев, позволяющих танцевать с незнакомыми дамами» [Лермонтов 1957, 285]. 29-го мая: «Все эти дни я ни разу не отступил от своей системы. Княжне начинает нравиться мой разговор; я рассказал ей некоторые из странных случаев моей жизни, и она начинает видеть во мне человека необыкновенного» [Лермонтов 1957, 292] и др.

И так вплоть финального объяснения с княжной, когда, «получив приказание от высшего начальства отправиться в крепость N», он «зашел к княгине проститься» [Лермонтов 1957, 335].

Подневные записи не просто отражают субъективное восприятие Печориным и столь же субъективное переживание им происходящего, но, хронологически выстроенные, раскрывают присущий своему времени сюжетный потенциал. Будучи разновидностью эксперимента над теми, кто попадает в сферу его личных интересов, опыты со временем позволяют ему сформировать особый сюжет своего времени; сюжет этот собственно и становится сюжетом дневниковых записок, в котором переплетаются две взаимосвязанные линии: линия княжны Мери и линия Веры, давней возлюбленной героя.

Сюжетное развитие второй линии также находит отражение в хронологической последовательности дневниковых записей.

13-го мая: «Судьба ли нас свела опять на Кавказе, или она нарочно сюда приехала, зная, что меня встретит?.. и как мы встретимся?.. и потом, она ли это?..» [Лермонтов 1957, 273]. 16-го мая: «Размышляя таким образом, я подошел к самому гроту. Смотрю: в прохладной тени его свода, на каменной скамье сидит женщина, в соломенной шляпке, окутанная черной шалью, опустив голову на грудь; шляпка закрывала ее лицо» [Лермонтов 1957, 277-278]. 23-го мая: «Проходя мимо окон Веры, я видел ее у окна.

Мы кинули друг другу беглый взгляд» [Лермонтов 1957, 289]. 10-го июня: «Вот уж три дни, как я в Кисловодске. Каждый день вижу Веру у колодца и на гуляньи» [Лермонтов 1957, 306]. 14-го июня: «Нынче после обеда я шел мимо окон Веры; она сидела на балконе, одна; к ногам моим упала записка...» [Лермонтов 1957, 314] и др.

Датировки в дневнике носят, как можно было убедиться, не формальный характер отсчета времени, но приобретают важное для понимания смысла происходящего сюжетно-нарративное значение. Отметим, что временные промежутки между записями то растягиваются, то сжимаются в зависимости от скорости, с какой разворачивается действие, но соотношение времени повествования и событийного времени при этом не нарушается.

Временной сдвиг фиксируется лишь в заключительной записи от 16-го июня, в которой Печорин, описывая подготовку к дуэли, прерывает «свой журнал», чтобы вновь, когда он «уже полтора месяца» находится в крепости, вернуться к нему и продолжить рассказ о случившихся в его жизни «стольких странных событиях»: «Как всё прошедшее ясно и резко отлилось в моей памяти! Ни одной черты, ни одного оттенка не стерло время» [Лермонтов 1957, 322]. Изображая эти события «с определенной временной дистанции» [Тамарченко 1997, 158] и внутренне как бы отстраняясь от них, теперь, когда приходит пора завершить повествование, он делает предметом рефлексии не свое время, а время как таковое.

Итак, мы постарались выявить особенности временной организации повестей, составивших лермонтовский роман, конфигурация которых (как особой повествовательной формы) образует уникальное единство; при этом в каждой из них время (как событийное, так и повествовательное) имеет свои отличительные и конкретные свойства. Между тем в «Герое нашего времени» – с характерной для него «двойной» перспективой изображения» – за разного рода образительно-описательной конкретикой «угадывается универсальное содержание» [Маркович 2008, 230]. Это касается и времени, универсальные смыслы которого актуализируются в романе путем переключения в его структуре от «линейных аспектов» к «иерархическим» [Рикёр 2000, 108].

Так, не случайно в структурно-смысловом центре романа, в самой его середине, оказывается – как главное событие фабулы – сообщение о смерти Печорина, не только давшей повествователю «право печатать» под своим именем чужие «записки» [Лермонтов 1957, 248], но резко высветившей принципиально значимый для «Героя нашего времени» онтологический аспект повествования. При этом смерть Печорина не описывается подробно и не становится предметом изображения в отличие от смертей сюжетно связанных с ним Бэлы, Грушницкого и Вулича. Их смерти, непредсказуемые и отмеченные случайностью, которой могло бы и не быть, прерывают течение жизни, учитывая возраст, много раньше уготованного им срока. Но завершенность судеб этих персонажей, хотя они не успели изжить вероятное время своей жизни, не ставится в романе под вопрос; физический конец означает и завершение судьбы каждого из них. Иное дело Печорин, тоже умерший до срока.

Смерть является постоянным мотивом размышлений и рассуждений Печорина, остро переживающего состояние скуки как метафорической смерти при жизни; избавить его от скуки, причем избавить навсегда, может лишь путешествие, в которое он думает отправиться: «...авось где-нибудь умру на дороге!» [Лермонтов 1957, 232]. О готовности умереть он размышляет и перед дуэлью с Грушницким: «Что ж? умереть, так умереть: потеря для мира небольшая; да и мне самому порядочно уж скучно» [Лермонтов 1957, 321]. Однако после дуэли настроение его меняется: «Я думал умереть; это было невозможно: я еще не осушил чаши страданий, и теперь чувствую, что мне еще долго жить» [Лермонтов 1957, 322]. В «Фаталисте», когда задуманное им испытание судьбы закончилось, «решительность» своего характера он объясняет присущим ему философским взглядом на вещи: «Ведь хуже смерти ничего не случится – а смерти не минуешь!» [Лермонтов 1957, 347]. Уезжая «в Персию и дальше» [Лермонтов 1957, 245], он оставляет Максиму Максимычу свои записки, словно ставя крест на своей жизни, отраженной и описанной в них, и примериваясь к возможной смерти; в ином мире они ему не понадобятся. Но умирает он не на пути в Персию, а «возвращаясь из Персии» [Лермонтов 1957, 248]; утверждая, прибегнув к опытам со временем, свое время, он находит и свою смерть, настигающую его, правда, не тогда, когда он, сославшись на авось, если и не рассчитывает, то во всяком случае предполагает.

Неожиданная смерть на дороге очерчивает физические границы жизни Печорина, перешедшего в сферу вечности и «не имеющего отныне ничего общего с здешним миром» [Лермонтов 1957, 249]. Но если со смертью время его земного существования завершено, то ни «отчетливое ощущение завершившейся судьбы героя» Маркович [2008, 231], ни сколько-нибудь ясное представление о завершенности его личности не складывается в романе; это подчеркнуто и отказом от хронологической последовательности повествования, показательно лишенного биографической перспективности. И личность, и судьба Печорина, внезапно покинувшего здешний мир, остаются незавершенными; имеется в виду «незавершенность внутренняя, глубинно-смысловая» [Маркович 1997, 140], которую отражает и выражает временная организация «Героя нашего времени».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
2. *Дрозда М.* Повествовательная структура «Героя нашего времени» // М.Ю. Лермонтов: pro et contra. СПб.: РХГА, 2014. Т. 2. С. 319–346.
3. *Женетт Ж.* Фигуры: в 2 т. Т. 2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 472 с.
4. *Кожевникова Н.А.* Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. М.: Институт русского языка РАН, 1994. 336 с.
5. *Леонова М.П.* Пространство и время в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Лермонтовские чтения-2014. СПб.: Лики России, 2015. С. 148–159.

6. Лермонтов М.Ю. Сочинения: в 6 т. Т. VI. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1957. 900 с.
7. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. 360 с.
8. Маркович В.М. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1997. 216 с.
9. Маркович В.М. Избранные работы. СПб.: Ломоносовъ, 2008. 316 с.
10. Набоков В.В. Предисловие к «Герою нашего времени» / пер. с англ. // Набоков В.В. Романы. Рассказы. Эссе. СПб.: Энтар, 1993. С. 238–249.
11. Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки славянской культуры, 2000. 864 с.
12. Рикёр П. Время и рассказ. Т. 2. Конфигурация в вымышленном рассказе / пер. с фр. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. 224 с.
13. Савинков С.В. Печорин как Герой «времени» // М.Ю. Лермонтов: pro et contra. СПб.: РХГА, 2014. Т. 2. С. 584–603.
14. Тамарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века: Проблемы поэтики и типологии жанра. М.: РГГУ, 1997. 203 с.
15. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 37–113.
16. Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М.: Академия, 2006. 336 с.
17. Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. 360 с.
18. Успенский В.А. Что такое парадокс? // *Finitis duodecim lustris*: сборник статей к 60-летию проф. Ю.М. Лотмана. Таллин: Ээсти раамат, 1982. С. 159–162.
19. Эйхенбаум Б.М. О литературе. М.: Советский писатель, 1989. 544 с.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Drozda M. Povestvovatel'naya struktura "Geroya nashego vremeni" [The Narrative Structure of "A Hero of Our Time"]. *M.Yu. Lermontov: pro et contra* [M.Yu. Lermontov: pro et contra]. St. Petersburg, Russian Christian Academy for the Humanities Publ., 2014, vol. 2, pp. 319–346. (In Russian).
2. Leonova M.P. Prostranstvo i vremya v romane M.Yu. Lermontova "Geroy nashego vremeni" [Space and Time in M.Yu. Lermontov's "A Hero of Our Time"]. *Lermontovskie chteniya-2014* [Lermontov Readings-2014]. St. Petersburg, Liki Rossii Publ., 2015, pp. 148–159. (In Russian).
3. Savinkov S.V. Pechorin kak Geroy "vremeni" [Pechorin as a Hero of "Time"]. *M.Yu. Lermontov: pro et contra* [M.Yu. Lermontov: pro et contra]. St. Petersburg, Russian Christian Academy for the Humanities Publ., 2014, vol. 2, pp. 584–603. (In Russian).
4. Todorov Ts. Poetika [Poetics]. *Strukturalizm: "za" i "protiv"* [Structuralism: pros and cons]. Moscow: Progress Publ., 1975, pp. 37–113. (In Russian).
5. Uspensky V.A. Chto takoe paradoks? [What is a paradox?] *Finitis duodecim lustris: sbornik statey k 60-letiyu prof. Yu.M. Lotmana* [Finitis duodecim lustris: Collection of Articles Dedicated to the 60th Anniversary of Prof. Yu.M. Lotman]. Tallinn, Eesti Raamat, 1982, pp. 159–162. (In Russian).

(Monographs)

6. Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1975. 504 p. (In Russian).
7. Eikhenbaum B.M. *O literature* [About Literature]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1989. 544 p. (In Russian).
8. Genette J. *Figury* [Figures]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, Izdatel'stvo imeni Sabashnikovoykh Publ., 1998. 472 p. (In Russian).
9. Kozhevnikova N.A. *Tipy povestvovaniya v russkoy literature XIX–XX vv.* [Types of Narration in Russian Literature of the 19th – 20th Centuries]. Moscow, Institute of the Russian Language of the RAS Publ., 1994. 336 p. (In Russian).
10. Likhachev D.S. *Poetika drevnerusskoy literatury* [Poetics of Ancient Russian Literature]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 360 p. (In Russian).
11. Markovich V.M. *Pushkin i Lermontov v istorii russkoy literatury* [Pushkin and Lermontov in the History of Russian Literature]. St. Petersburg, Publishing House of St. Petersburg University, 1997. 216 p. (In Russian).
12. Markovich V.M. *Izbrannyye raboty* [Selected Works]. St. Petersburg, Lomonosov Publ., 2008. 316 p. (In Russian).
13. Pumpyskiy L.V. *Klassicheskaya traditsiya: Sobraniye trudov po istorii russkoy literatury* [Classical Tradition: Collection of Works on the History of Russian Literature]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2000. 864 p. (In Russian).
14. Ricoeur P. *Vremya i rasskaz. T. 2. Konfiguratsiya v vymyshlennom rasskaze* [Time and Story. Vol. 2. Configuration in a Fictional Story]. Moscow, St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 2000. 224 p. (In Russian).
15. Tamarchenko N.D. *Russkiy klassicheskiy roman XIX veka: Problemy poetiki i tipologii zhanra* [Russian Classical Novel of the 19th Century: Problems of Poetics and Genre Typology]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 1997. 203 p. (In Russian).
16. Туупа V.I. *Analiz khudozhestvennogo teksta* [Analysis of literary Text]. Moscow, Akademiya publ., 2006. 336 p. (In Russian).
17. Uspenskiy B.A. *Semiotika iskusstva* [Semiotics of Art]. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1995. 360 p. (In Russian).

Кривонос Владислав Шаяевич,

Самарский государственный социально-педагогический университет.
Доктор филологических наук, профессор. Научные интересы: история
русской литературы XIX–XX вв., историческая поэтика, нарратология.
E-mail: vkrivonos@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-8138-0057

Vladislav Sh. Krivonos,

Samara State Social Pedagogical University.
Doctor of Philology, Professor. Research interests: Russian literature
of the 19th – 20th centuries, historical poetics, narratology.
E-mail: vkrivonos@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-8138-0057

Е.В. Кузнецова (Москва)

**«НАДЛОМЛЕННАЯ РОЗА»:
АРХЕТИПЫ ФЕМИНИННОСТИ В ЛИРИКЕ Н. ЛЬВОВОЙ.
СТАТЬЯ ПЕРВАЯ¹**

Аннотация

Поэтическое наследие Надежды Львовой невелико, но представляет значительный интерес в аспекте осмысления процесса становления женской авторской субъектности в литературе русского модернизма. Размышления Львовой над проблемой воплощения женственного в культуре прошлых эпох и современности реализуются в ряде архетипических обще-европейских образов стихотворений ее сборника «Старая сказка» и при-мыкающих к нему посмертно изданных произведений. Эти архетипы также можно назвать проекциями фемининности. Некоторые из них она примеряет на себя: сказочная невеста (царевна), мечтательница, Прекрасная Дама, незнакомка, Муза, Эвридика, Франческа, дева-воительница, вестница (предтеча). А некоторые роли возникают как объект культурно-философской рефлексии: Мадонна (святая), блудница (грешница), Вечная Женственность. В статье рассматривается эволюция поисков Львовой в области конструирования образа автора в тексте. От традиционных гендерных ролей вечно ждущей и покорной фемининности она движется к отрицанию этой модели и попыткам обрести самостоятельность, предстать в роли Поэта, а не Музы. В статье прослеживаются связи архетипов женственности в ее лирике с моделями, предложенными в мужской поэзии эпохи модернизма, прежде всего, в стихотворениях А. Блока и В. Брюсова, которые она переписывает с точки зрения женского субъекта. Для реконструкции взгляда поэтессы на вопрос женской самореализации к анализу привлекается также ее критическая статья «Холод утра», посвященная проблеме женского авторства.

Ключевые слова

Н. Львова; женская лирика; модернизм; постсимволизм; женский вопрос; авторская субъектность; архетипы фемининности.

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект «Женщина-автор»: писательские стратегии и практики в эпоху модерна», № 23-28-00348) в ИМЛИ РАН.

E. V. Kuznetsova (Moscow)

**“THE BROKEN ROSE”: ARCHETYPES OF FEMENINITY
IN N. LVOVA’S LYRICS. ARTICLE 1¹**

Abstract

The poetic heritage of Nadezhda L’vova is not large, but it is of considerable interest in the aspect of understanding the process of formation of female author subjectivity in the literature of Russian modernism. L’vova’s reflections on the problem of the embodiment of the feminine in the culture of past epochs and modernity are realized in a number of archetypal pan-European images of her poems in the collection “Old Fairy Tale” and her posthumously published works adjoining to it. These archetypes can also be called projections of femininity. She tries on some of them for herself: fairy bride (princess), dreamer, Beautiful Lady, Stranger, Muse, Eurydice, Francesca, warrior maiden, harbinger (forerunner). And some roles arise as an object of cultural and philosophical reflection: Madonna (saint), harlot (sinner), Eternal Femininity. The article examines the evolution of L’vova’s searches in the field of constructing the image of the author in the text. From the traditional gender roles of the ever-waiting and submissive femininity, she moves to the denial of this model and attempts to gain independence, to appear as a Poet, not a Muse. The article traces the connections of the archetypes of femininity in her lyrics with the models proposed in the male poetry of the modernist era, primarily in the poems of A. Blok and V. Bryusov, which she rewrites from the point of view of the female subject. L’vova’s critical article “The Cold of the Morning”, devoted to the problem of female authorship, is also involved in the analysis to reconstruct the poetess’s view on the issue of female self-realization.

Key words

N. L’vova; women’s lyrics; modernism; post-symbolism; women’s issue; author’s subjectivity; archetypes of femininity.

Художественное и литературно-критическое наследие Надежды Григорьевны Львовой (1891–1913) невелико, но имеет ценность в аспекте осмысления процесса становления женской авторской субъектности в литературе русского модернизма. Творческий путь поэтессы составил всего два года (1911–1913). За это время она выпустила книгу стихов «Старая

¹ The research was carried out at the expense of a grant from the Russian Science Foundation (the project “A Woman author: Writing strategies and Practices in the Modern Era”, № 23-28-00348) at the IWL RAS.

сказка. Стихи 1911–1912 гг.» (1913), которая в начале 1914 г. практически сразу после ее гибели была переиздана с дополнениями, написала критическую статью «Холод утра (несколько слов о женском творчестве)» и две рецензии, занималась переводами.

Поэзия Львовой долгое время оставалась в тени ее мучительного романа с Валерием Брюсовым и ранней смерти в результате самоубийства. Творчеству поэтессы посвящено не так много работ, однако в последнее время выходят новые исследования, а также переиздания ее произведений. В недавно выпущенной монографии Т.С. Карпачевой «“Мой недопетый гимн весне”: жизнь и творчество Надежды Львовой» (2021) проведена реконструкция развития личности и душевного склада поэтессы, ее тяжелых взаимоотношений с возлюбленным и учителем Валерием Брюсовым. С опорой на рукописи Львовой Карпачева восстанавливает ее творческую лабораторию, оценивает влияние брюсовской школы, описывает основные темы и мотивы ее лирики, а также публикует письма к Брюсову и сборник «Старая сказка» с дополнением посмертных стихотворений [Карпачева 2021]. Однако вклад поэтессы в становление женской поэзии и отражение в ее судьбе и творчестве «гендерного перелома», произошедшего в эпоху модерна, остается вне фокуса внимания исследовательницы.

Значительный шаг в этом направлении сделан в статье Л. Цзоу и М.В. Михайловой, в которой поэзия Львовой рассматривается в контексте бурного развития женской лирики: творчества А. Ахматовой, Л. Копыловой и В. Инбер. Исследовательницы приходят к выводу, что в стихах, написанных летом и осенью 1913 г., незадолго до смерти, Львова опирается на ряд открытий Ахматовой, обращается к ее манере воспроизведения в стихотворении диалога героя и героини, передаче внутреннего состояния женщины через внешние детали (жест, костюм и т.д.). Наиболее «ахматовским» произведением поэтессы представляется лирическая пьеса «Мне хочется плакать под плач оркестра...» [Цзоу, Михайлова 2021]. Но Ахматова не стала для молодого автора основным собеседником и учителем, и ее влияние прослеживается всего в нескольких текстах Львовой. Намного значительнее для нее были лирические сюжеты, предложенные А. Блоком и В. Брюсовым, которые она «переписывает» с женской точки зрения.

В данной статье мы бы хотели подойти к литературному опыту Львовой как к одному из примеров попытки конструирования женской авторской субъектности в литературе русского Серебряного века путем отталкивания от схем, заданных в мужской поэзии. Создание образа женщины-автора было не такой простой задачей, как это может показаться, особенно в поэзии. В русской культуре XVIII–XIX вв. поэтическое творчество наделялось пророческими, сверххудожественными функциями, и фигура поэта-пророка была неизменно мужской.

Тем не менее в период 1890–1920-х гг. происходят важные перемены в положении женщин, повышается их активность в профессиональной сфере, в литературе, театре, живописи... Особенно масштабным было вторжение женщин в область поэзии: «Женская лирика является одним из достижений того культурного труда, который будет завещан модернизмом –

истории», – писал Ин. Анненский в статье «О современном лиризме» [Анненский 2002, 333]. Однако выступление представительницы прекрасного пола в качестве творца, производящего культурные ценности, воспринималось в социуме неоднозначно, встречало сопротивление критиков и литераторов-мужчин, несмотря на то что многие из них с удовольствием выступали в роли учителя (В. Брюсов, М. Волошин, Н. Гумилев и др.).

Гендерный порядок эпохи «рубежа веков» отличался маскулинностью, а значит все активные роли (защитник, рыцарь, учитель и др.) и способность к творческому процессу закреплялись за мужским началом (гений, мастер, Орфей и т.д.). Нормативная фемининность включала в себя образы матери, жены, невесты (девы), музы и вдохновительницы, прекрасной дамы и объекта поклонения (Дева Мария, Лаура, Беатриче и др.). Как пишет К. Эконен, для андроцентричного общества характерны «бинарное и комплементарное противопоставление полов», «нейтральность» маскулинной и «маркированность» фемининной категорий. Иными словами, маскулинное отождествляется с общечеловеческим, а фемининное – это сугубо женское, при этом фемининное не функционирует самостоятельно, но лишь вместе с категорией маскулинного, стоящей к ней в оппозиции [Эконен 2011, 29–30]. Без «женского» как объекта спасения / вдохновения / воспевания «мужское» не может состояться и реализовать себя, однако при таком подходе «женское» закрепощается в неполноправном, объектном положении: «В сфере социального поведения это проявляется в том, что, с одной стороны, к женщине относятся с рыцарским восхищением и желанием спасти. С другой стороны, ей отказывают в творческих способностях и праве на субъектность. В сфере эстетики двойственное отношение к фемининности выражается в том, что фемининность выполняет важнейшую функцию в творчестве, хотя одновременно символизирует отсутствие творчества» [Эконен 2011, 181].

Львовой пришлось искать свой авторский путь в литературе в тот момент, когда, с одной стороны, возможности женщины расширялись, но с другой стороны, старые патриархатные парадигмы сознания были еще очень сильны. Мы постараемся далее продемонстрировать ее эволюцию от полного вживания в традиционные гендерные роли к их проблематизации; проанализировать то, как она отразила дискуссию о женском начале, которая развернулась в русской и европейской литературе и философии в начале XX в., а также попытаемся ответить на вопрос, смогла ли она обрести авторскую субъектность.

Стихотворения Львовой демонстрируют результаты ее размышлений над способами воплощения женственного как в культуре прошлых эпох, так и в современности. Вопросы гендерного неравенства, специфика женского художественного самовыражения, широко обсуждаемые в эпоху Серебряного века, не могли не волновать молодую поэтессу. Проблема профессионального продвижения и возможности зарабатывать литературным трудом стояла перед ней очень остро, так как литература была для нее не развлечением, а делом жизни и источником средств к существованию. В поисках новой идентичности и ответа на вопросы «Что есть я как

женщина?», «Что есть женщина-автор?» Львова перебирает целый ряд архетипических образов, которые также можно назвать проекциями феминистности.

Первым и самым очевидным архетипом становится образ царевны, спящей невесты (красавицы), героини какой-то неназванной «старой сказки». Эта проекция конструируется на всех уровнях ее единственной книги: заглавие, эпиграф из стихотворения Г. Гейне «Es ist eine alte Geschichte...» («Эта старая сказка...»), первое прологовое стихотворение «Старая сказка», следующее за ним второе стихотворение сборника, а также одно из последних стихотворений книги «Лежу бессильно и безвольно...». Выбор названия сборника Львова, возможно, также навеян поэмой «Старая сказка» Т.Л. Щепкиной-Куперник, опубликованной в сборнике «Из женских писем» (1903, переиздание 1911). Можно сказать, что этот архетипический образ сказочной царевны является обрамляющим для всего сборника, сквозным для рассказанной романтической истории: если в стихотворении «Я оденусь невестой – в атласное белое платье...» речь идет о предвкушении любви и ожидании жениха, то в заключительном для развития любовного сюжета стихотворении говорится о смерти невесты, так и не соединившейся со своим возлюбленным. После этого финального стихотворения следует раздел «Заключение», являющийся по сути эпилогом и повествующий уже о поэтическом творчестве, так что его можно рассматривать как альтернативу тривиальной старой сказке, как попытку преодоления земной конечности бытия и достижения бессмертия с помощью искусства.

Близок к образу царевны-невесты образ мечтательницы и сновидицы, также звучащий в целом ряде стихотворений, например, «Я была в каких-то непонятных странах...» и «Я больше не хочу мучительных видений!», а также образ Прекрасной Дамы или маркизы, которая с умилением смотрит на молодого паж, еще не познавшего любви (стихотворение «Беспечный паж, весь в бархате, как в раме...») или уже безнадежно влюбленного в свою госпожу (следующее по порядку в книге стихотворение «Зачем Вы со мною, Вы – нежный, Вы – радостный, юный?..»). В этих стихотворениях Львова отзывается на многочисленные лирические произведения «мужской» лирики (К. Бальмонт, А. Блок, А. Белый, И. Северянин и др.), написанные в условной средневековой стилистике и проникнутые флером куртуазной любви, и показывает этот сюжет (зарождение и развитие любви между героями неравными по своему социальному статусу) глазами самой дамы, а не глазами влюбленного в нее паж или рыцаря.

Лирическая героиня в данных ипостасях демонстрирует черты традиционной женственности: она покорна судьбе, хотя предугадывает несчастный финал, она ждет, а не действует, хотя понимает бесполезность своего ожидания. Приоритетом для нее является внутренняя жизнь, ее переживания, сны и видения, а любовь рассматривается как единственный смысл бытия:

Я оденусь невестой – в атласное белое платье,
Серебристой фатой обовью темноту моих кос,
И кому-то, во мглу, протяну безнадежно объятья,
И покорно отдамся потоку стремительных грез. <...>

И луна мне шепнет, что бесцельно мое ожиданье,
Что надолго-надолго – навеки! мой сказочный плен,
Что напрасен порыв к неразгаданной тайне свиданья...
Я одна навсегда в многогранном кольце перемен.

На устах утомленных, не вспыхнув, погаснут проклятья.
Бледный день, разгораясь, глаза мне начнет целовать.
...Ночью снова надену атласное белое платье
И кого-то во мгле буду ждать, буду ждать, буду ждать...

[Львова 1914, 13]

Полусказочные, вневременные архетипы вечной невесты и Прекрасной Дамы призваны воплотить сценарий идеальной любви двух предназначенных друг другу судьбой половинок, которые будут вместе и на земле, и в загробном мире. Им отчасти противопоставлен образ современной женщины (условной незнакомки), поданный в антураже большого города, в тени ночных бульваров, в огнях ресторана... «Ресторанные» стихотворения Львова (два произведения в первом издании «Старой сказки» – «Сверканье люстр хрустальных...» и «Знаю я: ты вчера в ресторане...» – и одно среди дополнительных посмертных стихотворений – «Вновь тот же зал, сверкающий, нарядный...») отчетливо спроецированы на блоковские лирические пьесы с цыганско-ресторанным колоритом. В качестве самого наглядного примера следует привести знаменитое стихотворение А. Блока «В ресторане» (1910), от которого Львова очевидно отталкивается:

Я сидел у окна в переполненном зале.
Где-то пели смычки о любви.
Я послал тебе черную розу в бокале
Золотого, как небо, аи.

Ты взглянула. Я встретил смущенно и дерзко
Взор надменный и отдал поклон.
Обратясь к кавалеру, намеренно резко
Ты сказала: «И этот влюблен».

И сейчас же в ответ что-то грянули струны,
Иступленно запели смычки...
Но была ты со мной всем презрением юным,
Чуть заметным дрожаньем руки... <...>

Но из глуби зеркал ты мне взоры бросала
И, бросая, кричала: «Лови!..»
А монисто брэнчало, цыганка плясала
И визжала заре о любви.

[Блок 1980, 152].

Блок описывает ситуативно сложившийся любовный треугольник: лирический герой, являясь случайным посетителем ресторана, наблюдает за парой, проводящей совместный вечер, и флиртует с чужой дамой, посылая ей и жаркие взгляды, и розу в бокале вина. Отвергая поклонника на словах, на эмоциональном уровне незнакомка оказывается покорена.

Аналогичный сюжет свидания в ресторане, за которым наблюдает некто третий, представлен у Львовой с точки зрения женщины. И если у Блока выстраивается ситуация галантного соперничества с кавалером понравившейся дамы, то Львова дает понять читателю, что речь идет об измене, происходящей на глазах оставленной женщины, мучительно наблюдающей более счастливую соперницу:

Знаю я: ты вчера в ресторане,
Опьяненный приветом огней,
Как во сне, как в бреду, как в тумане,
Наклонялся взволнованно к ней.

И она отдавалась – улыбкой,
И она побежденно ждала,
И казалась печальной, и гибкой,
И томящей, – как летняя мгла.

Золотая симфония света,
И блестящих волос, и вина,
Обжигала, – как зов без ответа,
Как молчание вечного сна.

Но глазам, что молили и ждали,
Скрипки радостно бросили: «Нет!»
...А вино хохотало в бокале,
Золотое, как волосы Кэт.

[Львова 1914, 63].

В «ресторанных» стихотворениях Львовой варьируются блоковские образы вина, розы, хрусталя (люстры, бокалы), света, золота, скрипок и также создается атмосфера эротической близости мужчины и женщины, находящихся вдвоем в людном месте. Отметим очевидную переключку строк: «Золотого, как небо, аи» и «Золотое, как волосы Кэт». Но за внеш-

ней пеленой страсти у Львовой прочитывается пустота, одиночество, отсутствие подлинной вечной любви.

Внешний антураж современности не меняет сути: фемининность все так же в плену у маскулинного начала, незнакомка внутренне одинока так же, как и сказочная царевна. Она отдается и побежденно ждет внимания. Удачливая соперница и покинутая возлюбленная – обе зависимы от благосклонности мужчины. «Третий» в любовном треугольнике у Львовой не вступает в борьбу, и если у Блока представлен безмолвный и в целом победный флирт в духе бодлеровских городских картин, то поэтесса описывает вечную драму женской любви, неизменно кончающуюся разлукой. Мотив предрешенности финала задается сразу в прологовом стихотворении сборника «Старая сказка»: «...все уж известно из строк перечтенных страниц!» [Львова 1914, 13].

Брюсов также не остался в стороне от сюжета свидания в ресторане и создал несколько лирических пьес на эту тему, но наиболее важным для Львовой могло быть его стихотворение «В ресторане» (конец 1911 г.), которое также, очевидно, вдохновлено Блоком, и его можно рассматривать в аспекте брюсовского диалога с младшим современником: «Вспоминаю под жалобы скрипки, / В полусне ресторанных огней, / Ускользящий трепет улыбки – / Полудетской, желанной, твоей...» [Брюсов 1973, 51]. Учитывая, что это стихотворение написано в период начала знакомства Брюсова с Львовой, она могла счесть, что оно посвящено ей, хотя лирическая героиня брюсовского стихотворения «В ресторане» является скорее собирательным образом. Т.С. Карпачева полагает, что это стихотворение Брюсова вдохновлено именно Львовой и отражает ее свидания с ним осенью 1911 г. [Карпачева 2021, 83]. Однако также исследовательница указывает, что судя по письмам никаких близких личных отношений между Брюсовым и Львовой в конце 1911 г. еще не было, они вели деловую переписку по издательских вопросам [Карпачева 2021, 82]. Собственно их роман начинается уже в 1912 г., поэтому вряд ли только Львова является адресатом брюсовского «В ресторане» и вряд ли только его творчество актуализировало ее стихотворный отклик. В своей вариации поэтесса отвечает и Блоку, и Брюсову.

Антураж ресторана как декорации для раскрытия небольшой драмы в рамках любовного треугольника несомненно полюбился женщинам-поэтессам. В стихотворении Марии Лёвберг «В ресторане» из ее единственного сборника «Лукавый странник» (1916) этот сюжет снова воплощается и обнаруживает аллюзии на всю предшествующую модернистскую традицию: Блока, Брюсова, Львову:

И здесь о счастье молят скрипки,
А губы сладкий жжет ликер.
Я с затаенною улыбкой
Чужой подслушиваю спор. <...>

Пуškai за столиком соседним
Безумец бедный изнемог
И бросил громко свой последний,
Свой вызывающий упрек.

Пуškai в ответ она взглянула
Ему без жалости в лицо
И через столик протянула
Свое венчальное кольцо. <...>

[Лёвберг 2022, 140].

Мужская маска маскулинного лирического героя, свойственная поэзии Лёвберг, роднит ее стихотворение с блоковским: дама окружена двумя кавалерами. Но лирический герой Блока не скрывает своего внимания к очаровавшей его незнакомке, а у Лёвберг вся ситуация представлена как тайное наблюдение, подглядывание (подслушивание), а кульминацией становится разрыв героини с одним из мужчин – это связывает ее стихотворение с вариацией Львовой, где также прочитывается ситуация отказа.

Активное действие со стороны женщины, попытка борьбы с возлюбленным отражены, пожалуй, только в одном стихотворении Львовой – «Твой шлем покатился, и меч твой разбит...», в котором лирическая героиня предстает в нетипичном для поэтессы образе воительницы. Его возникновение, очевидно, связано с наличием в лирике Брюсова стихотворения «Бой» (1907) о смертельном поединке возлюбленных, спроецированном на эддический сюжет борьбы Зигфрида и Брунгильды, ставший сверхпопулярным в культуре русского Серебряного века благодаря оперной тетралогии Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга». Львова ведет с Брюсовым тонкий поэтический диалог (на эту важную для нее перспективу указывает взятый ей эпитафия из стихотворения Брюсова «...Радостно крикну их праха: “я твой”»). Если герой Брюсова терпит поражение в бою и умирает, сраженный рукой своей любимой, которая становится победительницей, то у Львовой победителей нет. Ее героиня побеждает на этот раз, но это бессмысленное торжество, так как ее смерть в скором будущем предрешена: «И – вот ты повержен, недвижим и нем... / Но также расколот мой щит и мой шлем. / Ты радостно шепчешь из праха: “я твой!” / Но смерть за моею стоит головой» [Львова 1914, 83].

Основное отличие в трактовках поединка мужского и женского начала у двух поэтов заключается в том, что лирический герой Брюсова ведет борьбу не столько с конкретной возлюбленной, сколько с самой Судьбой в женском облике, а Львова наделяет свою героиню чертами земной, смертной женщины, сводит весь конфликт к неразрешимому любовному противостоянию в этом мире, но верит в неизбежное соединение в мире ином. По верному замечанию В.Б. Зусевой-Озкан, Брюсов «грезит о “поединке равных” с Роком», а Львова – «о вечной любви, что соответствует гендерным стереотипам и эссенциалистским представлениям о “мужском” и “женском”» [Зусева-Озкан 2021, 153]. Таким образом, даже наделяя свою героиню инициативой в одном

единственном стихотворении, Львова не меняет традиционного для андроцентричного социума распределения ролей: в конечном итоге на уровне метасюжета герой побеждает деву-воительницу, которая рассматривает это поражение как необходимую с ее стороны жертву для загробного соединения.

Помимо лирики Брюсова важным источником для создания данного стихотворения Львова могла стать баллада немецкого писателя Феликса Дана «Песнь Валькирии» (Lied der Walküre). Сборник баллад Дана под названием «Двенадцать баллад» (Zwölf Balladen) вышел в 1875 г. В России в начале XX в. эти произведения могли стать особенно актуальны в связи с огромной популярностью тетралогии Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга», которая звучала не только со сцены, но и издавалась в печатном виде как либретто (см. например: Трилогия «Кольцо Нибелунга» Рихарда Вагнера. СПб., 1907. (2-е изд. доп. и испр.: СПб., 1908)), и побудила многих писателей обратиться к исследованию немецкого эпоса или к включению его сюжетов в собственные произведения (А. Блок, А. Белый, Н. Гумилев, Е. Замятин и др.). Львова могла познакомиться с «Песнью валькирии» при изучении немецкого языка в Елисаветинской женской гимназии, так как это произведение удобно для чтения и перевода. Переключки с балладой «Песнь валькирии» помимо обращения к образу девушки-воительницы, убивающей своего возлюбленного, особенно заметны при сопоставлении финалов обоих произведений. Дан также описывает чаемое валькирией соединение с убитым возлюбленным в раю и его стихотворение также написано от женского лица. Прочитируем «Песнь валькирии» с некоторыми сокращениями в переводе С.А. Свириденко (Софии Свиридовой), автора первого полного поэтического перевода «Эдды» на русский язык. Ее перевод был создан в начале 1910-х гг. и остался неопубликованным:

В дни юной весны твоей видела я,
Мой витязь, расцвет твоего бытия,
Любуясь тобою, заботясь, любя,
От бед и скорбей я хранила тебя. <...>

Когда же настал предназначенный срок,
И смерть тебе рек неминуемый рок –
Тому, чей удел я при жизни блюла –
Скорейшую, лучшую смерть я дала.

Ты полчища вражды победно разбил;
В очах твоих был торжествующий пыл,
Вскричал ты, ликуя: «Победа, друзья!..» –
В тот миг мой удар нанесла тебе я.

Твой взор отуманила смертная мгла.
Но бережно павшего я подняла.
И в высь тебя мчу я, чрез зыбь облаков,
В Валгаллу, мой витязь! в обитель богов.

[РГАЛИ. Ф. 629. Оп. 1. № 748. Л. 1–2]

Сравним процитированный текст с финалом стихотворения Львовой «Твой шлем покатился...»:

<...> Заветное имя лепечут уста.
Даль неба, как первая ласка, чиста.

И я, умирая, одно сознаю:
Мы вместе! Мы вместе! Очнемся в раю

[Львова 1914, 83].

Ключевым посылом всего стихотворения Львовой становится идея посмертного соединения любящих в раю, совпадающая с финальным пассажем баллады Дана, провозглашающим встречу валькирии и ее витязя в Валгалле. Обращает на себя внимание тождественность метрического рисунка перевода Свириденко и стихотворения Львовой (это логаяд, у которого первая стопа каждой строки ямбическая, а далее следуют три стопы анапеста), что позволяет предположить, что переводчица при поиске адекватного размера для передачи немецкого стиха Дана ориентировалась на «валькирическое» стихотворение Львовой.

В связи с идеей загробного соединения и предназначенности друг другу двух половин Львовой так важны примеры неразлучной любви, идеальной и недостижимой. Один такой сюжет называется прямо – это несчастная любовь Паоло и Франчески, описанная Данте в «Божественной комедии». Тени двух влюбленных обречены вечно кружиться в вихре во втором круге ада, наказанные за плотскую страсть и предательство супружеских клятв. Образ Франчески был актуализирован и переосмыслен в женской лирике Серебряного века, пьесу Г. Д'Аннунцио «Франческа да Римини» поставила В. Комиссаржевская в своем театре в 1908 г., о ней писала издательница «Женского вестника» М.И. Покровская в статье «Франческа да Римини и Саломея», размышляя о двух типах женственности и двух видах любви: жертвенной и разрушительной. При этом любовь Франчески трактуется как любовь типично женская, уступающая, покоряющаяся, а страсть Саломеи как зов плоти, свойственный скорее мужчине, а не женщине. Обе героини предстают жертвами этой непреодолимой физической страсти и являются, по мнению автора, дурными примерами для общества, доказывающими непреодолимую власть над человеком полового влечения [Покровская 1908]. Поэтесса Магда Ливен в сборнике «Стихи» (1911) опубликовала стихотворение «Франческа и Паоло», которое, вероятно, было известно Львовой, так как она высказывает такой же взгляд на посмертную судьбу двух влюбленных. Быть вечно вместе не на земле и даже не в раю, а в некоем промежуточном пространстве – это не наказание, а награда. В раю души умерших ожидает забвение их любви, и это и есть самая страшная участь:

О друг мой, о милый, я в рай не желаю, –
там в вечном забвеньи блаженные реют созданья,
чужды и далеки небесному краю
мирские волненья, мирская любовь и страданья.
Не лучше ль, обнявшись, сливаясь душою,
как те две знакомые тени печального края,
витать неразлучно, навеки с тобою?
О друг мой, о милый, иного не надо мне рая!

[Ливен 2000, 127].

Львова вспоминает о Франческе в стихотворении под названием «Баллада», опубликованном во втором выпуске «Старой сказки» среди посмертных произведений. В ее интерпретации загробное слияние с возлюбленным в бесконечном танце – это самый лучший исход любви. Проанализированное выше «валькирическое» стихотворение «Твой шлем покатилося...» также спроецировано на историю Паоло и Франчески посредством того, что помещено в «дантовский» раздел “Ad morte” с эпитафией из «Божественной комедии»: “Amor condusse noi ad una morte” («Любовь привела нас к смерти»), но Львова по-своему «переписывает» историю несчастных влюбленных – они найдут успокоение не в аду, а в раю.

Второй ключевой для Львовой пример любви, побеждающей смерть, – миф об Орфее и Эвридики, разлученных на земле, но не разлюбивших друг друга. Эта легенда не называется, но мерцает в ряде стихотворений, в которых лирическая героиня предстает в образе тени, спускающейся по ступеням куда-то в темноту «на грани двух миров» (например, стихотворение «И оба – с крыльями! А я лететь не смею!..») или, наоборот, описывается выходящей на поверхность из некоего склепа или подземелья. Если в любви Эвридики предстает ведомой, зависимой от Орфея, который не смог ее спасти, воскресить и вывести из царства мертвых, то в плане искусства она выступает для него музой, вдохновляет его на творчество, ведет за собой, указывая путь. Такая двойственность Эвридики, безусловно, важна Львовой в контексте ее размышлений о собственной творческой субъектности.

Образ Эвридики становится особенно значим для нее еще и по той причине, что к нему обращается Брюсов в ряде своих стихотворений: «Призыв» (1900) и «Орфей и Эвридика» (1903–1904). В «Призыве», написанном от женского лица, Эвридика просит Орфея прийти в ее склеп, но не для спасения, а для прощания и заверения в вечной любви. Во втором стихотворении Орфей пытается спасти возлюбленную, но она сама отказывается покидать царство смерти, где обрела наконец-то покой. Отметим наличие в этих стихотворениях Брюсова очень близких Львовой по духу психологических трактовок и мотивов: бытие за гранью земной реальности идеализируется, наделяется высокими ценностными характеристиками.

Если в произведениях раздела “Ad morte” ее героиня как бы следует за брюсовской Эвридикой и декларирует невозможность и нежелание вернуться к жизни («Что мне до запоздалых слов! / Взгляни, взгляни как тихо

сплю я... / И не могу, и не хочу я / Тебе ответный бросить зов!» [Львова 1914, 84], то в первом стихотворении заключительной части «Старой сказки» «Муза, ты снова со мною!» Эвридика оказывается все же воскрешена. В этом важнейшем для конструирования авторской субъектности тексте Львова по-своему интерпретирует архетип феминности, который можно обозначить как Муза-Эвридика:

Муза, ты снова со мною!
Снова, как прежде, верна мне!..
Правда ль, что чьей-то рукою
Склепа раздвинуты камни?

Правда ль, что в жизни мы снова?
Правда ль, что солнце сверкает?
...С сонной улыбкой, оковы
Смерти – мечта отряхает.

Нас ли с тобой погребали?
В сумраке сонного склепа
Нас ли, дрожа, целовали,
Складки прозрачного крепа? <...>

Я от молчанья – устала.
Солнечных гимнов – мне страшно...
Муза! Откинь покрывало,
Спой мне про сон наш вчерашний.

Спой мне про снежные горы,
Про упоенье бесстрастья...
Солнца сжигают нас взоры...
Муза! Мне страшно – от счастья!

[Львова 1914, 87–88].

Общая канва лирического сюжета, повествующая о выходе из склепа и возвращении к земной жизни, позволяет предположить, что миф об Орфее и Эвридике составляет подтекст данного произведения, что было также отмечено В.Б. Зусевой-Озкан [Зусева-Озкан 2021, 150]. По версии Льво-вой, выход из царства мертвых окончился удачно в отличие от греческой легенды. При этом структура лирических «Я» в этом произведении представляется усложненной и неоднозначной. С одной стороны, можно предположить, что перед нами речь обретшей дар слова Эвридики, обращенная к Музе, и тогда подруга Орфея неожиданно сама занимает его место, так как обращаться к Музе – это прерогатива поэта. С другой стороны, можно утверждать, что Муза и Эвридика представляют собой один двойственный субъект: «Нас ли с тобой погребали?», «Нас ли с тобой целовали?».

На такую трактовку указывает яркая художественная деталь, а именно, покрывало, которым окутана Муза у Львовой, и которым, согласно мифу, была покрыта тень Эвридики во время ее пути из Царства мертвых на землю. Тогда лирическая героиня предстает в этом стихотворении в своей ипостаси Музы для Орфея, она и Муза – это одно лицо.

Согласно исследованиям К. Эконен в культуре модернизма архетип Музы претерпевает как интегральное, метафорическое определение фемининного, чрезвычайно важное для функционирования творческого процесса, для осуществления акта творения, производимого субъектом, но при этом сама Муза, как и воплощенное в ней фемининное, лишена креативной функции и не может быть автором-творцом: «Муза является другим и зеркалом творческого субъекта, со своей телесной красотой и со своими психическими качествами она открывает дверь к вдохновению, она участвует в творчестве как часть комплементарной пары (поэт и муза – Е.К.), и, наконец, муза нередко воплощена в произведениях искусства» [Эконен 2011, 100].

Очевидно противоречие двух ролей, из которого Львова пытается выйти, обозначив свою авторскую субъектность. Чтобы стать полноправным творцом, ей надо перестать быть музой-Эвридикой для Орфея, ей надо самой превратиться в него. И на наш взгляд, в этом стихотворении такая подмена имплицитно происходит: обращаясь к Музе, Львова опирается на обширную русскую романтическую традицию (вспомним хотя бы стихотворение А. Пушкина «Муза» или В. Жуковского «Я Музу юную, бывало, встречал в подлунной стороне...») и предстает сама в образе Поэта, утверждает свое авторство, присваивает себе право создавать искусство. Но не только романтическая и классическая поэзия повлияла на Львову в данном случае. Обращение к музе обрело новое дыхание в женской лирике Серебряного века, стихотворения под названием «Моя муза» пишут, например, М. Закревская-Рейх (сборник «Чары весны», 1909) и Л. Столица (неопубликованный при жизни сборник «Лазоревый остров», созданный в 1916–1917 гг.), А. Ахматова посвящает музе несколько произведений («Музе» 1911, «Муза ушла по дороге...» 1915, «Муза» 1924). Так что Львова чувствовала тенденции современного ей творчества русских поэтесс, как и она заинтересованных в создании образа женщины-поэта.

Безусловно, она знала и стихотворение своего учителя В. Брюсова «Поэт – Муза» с эпиграфом о творчестве из стихотворения К. Павловой («Моя напасть, мое богатство, / Мое святое ремесло» [Брюсов 1987, 284]), опубликованное уже в период их романа в сборнике 1912 г. «Зеркало теней». Финальные четверостишия этого послания, наполненные мотивами самоубийства, звучат как мрачные пророчества: творческое вдохновение связывается Брюсовым не только с радостью жизни, но и с искусом смерти – возлюбленной или своей собственной. Служение Музе ставится выше всего на земле, и только ей поэт клянется в верности:

<...> Когда стояла смерть, в одежде черной,
У ложа той, с кем слиты все мечты,
Сквозь скорбь и ужас, я ловил упорно
Все миги, все черты.

Измучен долгим искусом страданий,
Лаская пальцами тугой курок,
Я счастлив был, что из своих признаний
Тебе сплету венок.

Не знаю, жить мне много или мало,
Иду я к свету иль во мрак ночной, –
Душа тебе быть верной не устала,
Тебе, тебе одной!

[Брюсов 1987, 284].

В стихотворении Львовой о музе тема смерти, точнее – воскресения, также переплетается с темой творчества и исключительно значимым становится процесс перехода из тьмы к свету, от молчания к речи, из подчиненного и ведомого положения к самостоятельному бытию, к пребыванию на солнце и в горах, волнительному, пугающему и ведущему к освобождению от любви: «Спой мне про снежные горы, / Про упоенья бесстрастия... / Солнца сжигают нас взоры... / Муза! Мне страшно от счастья!». Творчество несомненно приносит счастье, но вступить на этот путь страшно, словно ты пробуждаешься ото сна и оказываешься в новой реальности.

Эту неуверенность, неумение жить и мыслить без мужчины в качестве другого (объекта страсти, учителя), почувствовал критик А.А. Гизетти, назвавший Львову «последней тургеневской девушкой» [Гизетти 1915, 154]. В своем эссе «Три души» (о лирике Ахматовой, Львовой и Марии Моравской) в части, посвященной Львовой, он пишет: «...страшно пленнику на свободе <...> душа стала уже рабской» [Гизетти 1915, 150–151]. Следующее в заключительном разделе «Старой сказки» стихотворение подтверждает это утверждение критика – необходимость начать новый, самостоятельный путь и неуверенность в собственных силах:

Погас, как дали аметистовые,
Мой сон, не вспыхнув наяву...
Страницы жизни перелистывая,
Начну ль я новую главу?

И лира, музою мне вверенная,
Вновь зазвучит ли в тишине?
И вновь промчится ль песнь размеренная,
Мой недопетый гимн весне?

Увижу ль страны обетованные,
Куда иду сквозь стоны мук?
Иль упадут – томленьем скованные –
Изгибы ослабевших рук?

И я сама склонюсь, безжизненная,
На холодеющий уступ,
И лишь улыбка укоризненная –
Кому? – окрасит бледность губ?..

[Львова 1914, 89].

А последнее стихотворение «Старой сказки», написанное от лица коллективного лирического субъекта «Мы», отчасти опровергает оптимистичный настрой стихотворения «Муза, ты снова со мною!» и утверждает, что все ныне живущие и ныне творящие женщины еще не полноценные авторы, а только предтечи новой жизни, весны и дня, которые наступят вслед за зимой и ночью:

Мы – предтечи дальней жизни – мы пройдем, как бред, как тень,
Но на скорбной нашей тризне загорится вечный день!

[Львова 1914, 91].

Исследователи уже отмечали очевидную спроецированность стихотворения «Нам лишь бледные намеки в хмурой жизни суждены...» на стихотворение Д. Мережковского «Дети ночи» (1894), предвещавшее приход нового символистского искусства [Зусева-Озкан 2021, 150]. Добавим к этому, что, создавая аллюзию на Мережковского, Львова тем самым опирается на мужской опыт продвижения нового направления в искусстве – создание поэтического манифеста, что было распространенной практикой в литературе модернизма. По сути Львова выступает с поэтическим манифестом женской лирики. Ее старший современник в своем программном стихотворении предрекал приход символизма в то время, когда он только зарождался и казался чем-то странным и немислимым. Заимствуя сравнения и метафоры Мережковского, Львова провозглашает неизбежный триумф своих сестер в литературе, но констатирует, что сейчас он еще не состоялся и пока их удел печален.

Подведем промежуточные итоги. Мы рассмотрели стихотворения, в которых Львова еще не нарушает «красных линий» и конструирует достаточно традиционный образ женственности. Ее новаторство заключается в переписывании с женской точки зрения ряда известных лирических сюжетов, представленных в мужской лирике: любовный треугольник в ресторане, поединок возлюбленных, обращение к Музе. Смещение авторского взгляда на героиню и ее самоощущение, изменение расстановки акцентов делают эти произведения интересными с точки зрения гендерной проблематики. Самый большой шаг вперед Львова делает в стихотворении «Муза, ты снова со мною!», присваивая себе роль поэта, говорящего с Музой, и трактуя миф о попытке воскрешения Эвридики как метафору пробуждения собственных творческих сил и человеческой субъектности. Другие стихотворения, в которых Львова проблематизирует женское авторство и независимое самоценное существование, будут рассмотрены нами во второй статье.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненский И. О современном лиризме // Критика русского символизма: в 2 т. Т. 2. М.: Олимп; АСТ, 2002. С. 267–369.
2. Блок А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. Л.: Художественная литература, 1980. 472 с.
3. Брюсов В. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1987. 575 с.
4. Брюсов В.Я. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1973. 494 с.
5. Гизетти А.А. Три души (Стихотворения Н. Львовой, А. Ахматовой, М. Моравской) // Ежемесячный журнал. 1915. № 12. С. 147–166.
6. Зусева-Озкан В.Б. Дева-воительница в литературе русского модернизма: образ, мотивы, сюжеты. М.: Индрик, 2021. 712 с.
7. Карпачева Т.С. «Мой недопетый гимн весне»: жизнь и творчество Надежды Львовой. М.: Водолей, 2021. 508 с.
8. Лёвберг М. «Любовью и мечтой играя...»: Лирика. Театр, Проза. М.: Водолей, 2022. 580 с.
9. Ливен М. Франческа и Паоло // Сто одна поэтесса Серебряного века. Антология. СПб.: Деан, 2000. С. 127.
10. Львова Н.Г. Старая сказка. М.: Альциона, 1914. 123 с.
11. Покровская М.И. Франческа да Римини и Саломея // Женский вестник. 1908. № 12. С. 273–277.
12. Свириденко С.А. Песнь валькирии // РГАЛИ. Ф. 629. Оп. 1. № 748. Л. 1–2.
13. Цзю Л., Михайлова М.В. Феномен «подахматовок» (ахматовский дискурс в женской поэзии первой трети XX в.) // *Studia Litterarum*. 2021. Т. 6. № 4. С. 198–223.
14. Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 400 с.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Gizetti A.A. Tri dushi (Stikhotvoreniya N. Lvovoy, A. Akhmatovoy, M. Moravskoy) [Three Souls (Poems by N. Lvova, A. Akhmatova, M. Moravskaya)]. *Ezhemesyachnyy zhurnal*, 1915, no. 12. pp. 147–166. (In Russian).
2. Pokrovskaya M.I. Francheska da Rimini i Salomeya [Francesca da Rimini and i Salome]. *Zhenskiy vestnik*, 1908, no. 12, pp. 273–277. (In Russian).
3. Tszou L., Mikhaylova M.V. Fenomen “podakhmatovok” (akhmatovskiy diskurs v zhenskoy poezii pervoy treti XX v.) [The Phenomenon of “Podakhmatovky” (Akhmatova’s Discourse in Women’s Poetry of the First Third of the 20th Century)]. *Studia Litterarum*, 2021, vol. 6, no. 4, pp. 198–223. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Annenskiy I. O sovremennom lirizme [About Modern Lyricism]. *Kritika russkogo simvolizma* [Criticism of Russian symbolism]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, Olimp Publ.; AST Publ., 2002, pp. 267–369. (In Russian).

(Monographs)

5. Ekonen K. *Tvorets, sub'ekt, zhenshchina: Strategii zhenskogo pis'ma v russkom simbolizme* [Creator, Subject, Woman: Strategies of Women's Writing in Russian Symbolism]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2011. 400 p. (In Russian).

6. Karpacheva T.S. *"Moy nedopetyy gimn vesne": zhizn' i tvorchestvo Nadezhdy L'vovoy* ["My Unfinished Hymn to Spring": The Life and Work of Nadezhda L'vova]. Moscow, Vodoley Publ., 2021. 508 p. (In Russian).

7. Zuseva-Ozkan V.B. *Deva-voitel'nitsa v literature russkogo modernizma: obraz, motivy, syuzhety* [The Warrior Maiden in the Literature of Russian Modernism: Image, Motifs, Plots]. Moscow, Indrik Publ., 2021. 712 p. (In Russian).

Кузнецова Екатерина Валентиновна,

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник.

Научные интересы: история русской литературы рубежа XIX–XX веков, культура Серебряного века, поэтика лирики, литературная пародия.

E-mail: katkuz1@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6045-2162

Ekaterina V. Kuznetsova,

A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Senior Researcher.

Research interests: history of Russian literature at the turn of the 20th century, the culture of the Silver Age, poetics of lyrics, literary parody.

E-mail: katkuz1@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6045-2162

Н.С. Катанаев (Москва)

РЕЦЕПЦИЯ ОБРАЗА И ТВОРЧЕСТВА А.Е. КРУЧЕНЫХ В СТИХОТВОРНЫХ ПОСВЯЩЕНИЯХ Т.В. ТОЛСТОЙ (ВЕЧОРКИ)

Аннотация

Статья посвящена рецепции образа и творчества А.Е. Крученых в посвящениях Т.В. Толстой (Вечорки) – стихотворениях «Эскиз», «Экклесиаст» и поэме «Нечаянно». В стихотворении «Эскиз» поэтесса осмысляет создание футуристом заумного языка, а также двойственность его характера. В «Эскизе» и «Экклесиасте» Вечорка использует христианские мотивы, указывающие на религиозный аспект ее художественной рецепции творчества Крученых. Во втором стихотворении будетлянин сравнивается с ветхозаветным пророком, под пророческим словом футуриста вновь понимается заумь. Наиболее детальный портрет Крученых создан поэтессой в поэме «Нечаянно». Текст поэмы насыщен отсылками к культурной жизни Тифлиса рубежа 1910–1920-х гг. и аллюзиями на стихотворения Крученых. В первой части произведения Вечорка описывает обретение Алексеем Крученых славы поэта-заумника в Тифлисе. Вступительная часть представляет собой описание одного из публичных выступлений Крученых в «Фантастическом кабачке». Здесь Вечорка обращается к часто используемому футуристом мотиву плевка и цитирует его стихотворения «Хо бо ро» и «Деймо». При помощи приема персонализации поэтесса создает образ славы Крученых, за которым скрывается муза поэта С.Г. Мельникова. Вечорка использует неологизмы Крученых (стихины, поюзги) и И. Терентьева (зиятельство). Финальная строфа поэмы имеет общие мотивы со стихотворением Крученых «Опять влюблен нечаянно некстати произнес он...». Все эти детали позволяют сделать вывод о творческом влиянии Крученых на Вечорку. Однако в поэме поэтесса дает и критическую оценку ограниченности поэтического метода футуриста.

Ключевые слова

Русский авангард; футуризм; Тифлис; А.Е. Крученых; Т.В. Толстая; Вечорка; посвящение; рецепция; авторская маска; заумный язык; литературный портрет.

N.S. Katanaev (Moscow)

**THE RECEPTION OF THE IMAGE AND CREATIVITY
OF ALEKSEY KRUCHENYKH IN THE POETRY DEDICATIONS
OF TATIANA TOLSTAYA (VECHORKA)**

Abstract

The article is devoted to the reception of the image and creativity of Aleksey Kruchenykh in the dedications of Tatiana Tolstaya (Vechorka) – the poems “Sketch” (“Jeskiz”), “Ecclesiastes” (“Jeklesiast”) and “Accidentally” (“Nechajanno”). In the poem “Sketch” the poetess comprehends the futurist’s creation of the zaum language, as well as the duality of his character. In “Sketch” and “Ecclesiastes”, Vechorka uses Christian motifs, indicating the religious aspect of her artistic reception of the Kruchenykh’s creativity. In the second poem, the futurist is compared with an Old Testament prophet; the prophetic word of Kruchenykh is again understood as zaum. The most detailed portrait of the futurist was created by the poetess in the poem “Accidentally”. The text of the poem is full of references to the cultural life of Tiflis at the turn of the 1910s and 1920s and allusions to the Kruchenykh’s poems. In the first part of the text, Vechorka describes Aleksey Kruchenykh’s acquisition of fame as the zaum poet in Tiflis. The introductory part is a description of one of the Kruchenykh’s public appearances in the “Fantastic Tavern” (“Fantasticheskij Kabachok”). Vechorka turns to the spitting motif often used by the futurist and quotes his poems “Ho bo ro” and “Deimo”. Using the technique of personification, the poetess creates an image of the Kruchenykh’s glory, that understands as the poet’s muse Sofia Melnikova. Vechorka uses Kruchenykh’s neologisms (stihiny, poyuzgi) and Igor Terentyev’s neologism (zijatel’stvo). The final part of the poem has common motifs with the Kruchenykh’s poem “Again, he accidentally said in love inappropriately...” (“Opjat’ vljublen nechajanno nekstati priznes on...”). All these details allow us to draw a conclusion about the creative Kruchenykh’s influence on Vechorka’s creativity. However, in the poem the poetess also gives a critical assessment of the limitations of the futurist’s poetic method.

Key words

Russian avant-garde futurism; Tiflis; Aleksey Kruchenykh; Tatiana Tolstaya; Vechorka; dedication; reception; author’s mask; zaum; literary portrait.

Творчество А.Е. Крученых (1886–1968) и сама личность будетлянина, создателя заумного языка и собирателя редких книг и рукописных материалов, ставили перед поэтами-современниками вопросы о границах и сущности таких понятий, как поэзия и поэт. Среди множества стихотворений, посвященных Крученых, отдельную группу составили тексты рубежа 1910–1920-х гг. В эти годы были написаны стихотворения Велимира Хлебникова («Алеше Крученых», «Кто-то дикий, кто-то шалый...» и «Замороженный Озирис»), а также посвящение Игоря Терентьева

(«Зудесник»). Одними из наиболее ранних текстов, посвященных Крученых, можно считать стихотворения Т.В. Толстой (Вечорки) (1892–1965), которые, однако, до сих пор подробно не рассматривались в рамках литературоведческих исследований. Анализ данных посвящений позволит полутату представить о восприятии Вечоркой образа Крученых и его поэзии в конце 1910-х гг., а также оценить степень творческого влияния футуриста на молодую поэтессу.

Знакомство Крученых и Вечорки состоялось в Тифлисе в 1918 г. За несколько лет до этого, в начале 1915 г., А.Е. Крученых уехал из Москвы на Кавказ. Проработав около года учителем рисования в женской гимназии Баталпашинской станицы, он был призван на военную службу в качестве чертежника для строительства Эрзерумской военной железной дороги в Сарыкамыше. В окрестностях Сарыкамыша в тот период не только велись ожесточенные бои, но и пытались найти убежище армянские беженцы. По дороге в прифронтовую зону Крученых впервые остановился в относительно спокойном Тифлисе [Циглер 1982, 232].

В период Гражданской войны на Кавказе и, в частности, в Тифлисе нашли убежище многие русские поэты: С.М. Городецкий, В.В. Каменский, О.Э. Мандельштам и другие. Крученых, обосновавшийся в Тифлисе в 1917 г., и братья Зданевичи были первыми представителями русского футуризма на Кавказе. На рубеже 1917–1918 гг. они организовали «Синдикат футуристов», который впоследствии перерос в группу «41°». Свои произведения и доклады участники группы читали в поэтической студии «Фантастический кабачок». Крученых был одним из лидеров собраний творческой молодежи в этой студии. Об этом упоминается во многих стихотворениях, описывающих атмосферу кабачка, например, у А. Порошина и Н.Н. Васильевой, приведенных в монографии Т.Л. Никольской «“Фантастический город”. Русская культурная жизнь в Тбилиси (1917–1921)», самом значительном исследовании культурной жизни Тифлиса рубежа 1910–1920-х гг. [Никольская 2000, 63–69].

В «Фантастическом кабачке» собирались и другие поэтические группы, например, в первой половине 1918 г. там проходили вечера «дружества» «Альфа-Лиры», основанного Т.В. Ефимовой (Вечоркой) [Никольская 2002, 90]. В период с 1913 по 1917 гг. поэтесса жила в Петрограде, где общалась с А.А. Ахматовой, А.А. Блоком, М.А. Кузьминым, публиковалась в либерально-патриотическом журнале «Лукоморье», там она и взяла псевдоним Вечорка. Бывала она и в «Бродячей собаке», а значит, имела представление о футуризме. Но все же раннее творчество Вечорки сформировалось под влиянием идей позднего символизма и акмеизма. Однако в конце 1910-х гг. в результате тесного общения и сотрудничества с Алексеем Крученых Вечорка обратилась к футуристической поэтике.

Творческое сотрудничество Крученых и Вечорки началось практически сразу после знакомства и продолжалось вплоть до 1930-х гг. Первым его результатом был сборник 1920 г. «Мир и остальное» (третьим автором выступил Хлебников). В сборник «Записная книжка Велимира Хлебникова» (1925) Крученых включил статью Вечорки. В ней поэтесса описыва-

ет, как в 1921 г. в Баку она, Крученых, Вяч. Иванов, С. Городецкий поддерживали Хлебникова, боготворя его творчество. Однако Вечорка подчеркивает, что «русским футуризмом для кавказцев был Крученых» [Вечорка 1923, 27]. Ее статья «Слюни черного гения» (1920–1922), посвященная Крученых, была включена будетлянином в сборник «Бука русской литературы» (1923).

Крученых и Вечорка посвящали друг другу стихотворения. Стихотворения Вечорки «Эскиз» и «Экlesiаст» вошли в ее сборники «Магнолии» 1918 г. и «Соблазн афиш» 1920 г., а поэма «Нечаянно» – в сборник Крученых «Замауль» 1921 г. (в самом сборнике название написано с одной *n* – «Нечаяно»). Крученых, в свою очередь, посвятил поэтессе сборник «Цветистые торцы» (1919) и стихотворения «С чисто бумажно-женским терпением...», «Татьяне Вечорке», «Вечорки тень накладывает лапу...». Личное общение и дружба между Крученых и Вечоркой продолжались вплоть до последних лет жизни поэтессы, умершей в 1965 г. Например, свой день рождения в 1963 г. Крученых отмечал в доме Лидии Лебединской, дочери Вечорки. На этом вечере поэты вместе с Анной Ахматовой «вспоминали времена “Бродячей собаки”» [Тименчик 2014, 488].

Название стихотворения «Эскиз», первого из посвященных Крученых, подчеркивает, что в нем представлена лишь первая попытка создать образ Крученых, подобрать наиболее верную точку зрения для его описания. Вечорка пытается не создать детальный портрет будетлянина, а передать свои впечатления.

Лирический герой стихотворения пытается добиться от Бога и мудрецов слова, которое могло бы «выразить неистовый исход» [Толстая 1918, 22]. Однако ответа он получить не может. Видится, что за образом вопрошающего скрывается Крученых, который утверждал невозможность выражения всей полноты чувств имеющимися словами. В результате футуристом был создан заумный язык, который он определял как «язык личный (творец индивидуален) <...> не имеющий определенного значения (не застывший)» [Крученых 2006, 287]. Заумь и есть та «звонкая монета», которую герой швыряет толпе.

В «Эскизе» Вечорка дает лирическому герою полярные оценки. С одной стороны, ему свойственна почти святая возвышенность: он сравнивается с юродивым и назван бессребреником. С другой стороны, он же назван *шакалом* и *иезуитом*, что, бесспорно, имеет негативную коннотацию. Видится, что Вечорка определяла сочетание противоположностей, высокого и низкого, как основную черту характера Крученых. Эту двойственность поэтесса усматривает и в отношении футуриста к классической поэзии, которая скрывается за полярными образами «скелетов» и «мощей», однако и те и другие лирический герой уничтожает в попытке найти ответ на свой вопрос.

Религиозно-христианскими элементами, которые встречаются и в «Эскизе» (создание Богом слова, юродство лирического героя, сравнение его с иезуитом), в большей мере насыщено второе стихотворение – «Экlesiаст». Данное произведение завершает сборник «Соблазн афиш» 1920 г.,

предлагавший галерею литературных портретов, а значит, имело для Вечорки большое значение.

Краткий анализ стихотворения «Экlesiаст» представлен в статье Т.Л. Никольской «Творческий путь Татьяны Вечорки» (2002). Исследователь делает акцент на формальных особенностях текста: использовании архаизованных прилагательных эпитетов, звукописи и аллитерации, а также нетрадиционной рифмовки. Никольская справедливо указывает на то, что в стихотворении Вечорка «пытается постигнуть внутренний мир создателя заумного языка» [Никольская 2002, 94-95].

При этом содержание стихотворения представляет не меньший интерес, чем его форма. Исходя из названия, можно предположить, что лирический герой, прототипом которого был Крученых, сравнивается Вечоркой с автором самой печальной книги Ветхого Завета. Характерной особенностью книги Екклесиаста принято считать фаталистический образ мыслей ее автора. Вечный круговорот вселенной и человека Екклесиаст называет «суетой». Подобные размышления присутствуют и в стихотворении Вечорки: «Остановится солнце. Ослепнет луна...» [Толстая 1920, 16] и т.д. Однако «очищенный» человек все равно «восстает» и жаждет услышать некое пророчество. Под пророчеством может пониматься буквально слово пророка. Однако, если допустить используемое Вечоркой возвышенное сравнение Крученых с пророком, то пророчеством может быть заумное, новое слово футуриста. Добавим, что в стихотворении, как и в книге Екклесиаста, присутствует мотив разочарования в мудрости. Она сравнивается с ржавчиной, которая в Библии, в книге пророка Иезекииля служит метафорой порока и нечестия [Толстая 1920, 16]. Отказ от рациональности и мудрости прослеживается и в идее заумного языка.

На наш взгляд, наибольший интерес представляет посвященная Крученых поэма «Нечаянно» с подзаголовком «Жизнь А. Крученых». Поэма разделена на три части. С учетом литературного контекста, в первую очередь, поэтического творчества самого Крученых, поэма действительно обретает черты биографического жанра. Каждая из трех частей посвящена определенному периоду творческой биографии футуриста.

В первой части поэмы Вечорка описывает обретение Алексеем Крученых славы поэта-заумника в Тифлисе. Вступительная часть представляет собой описание, вероятно, одного из публичных выступлений Крученых в «Фантастическом кабачке». При этом поэтесса в каждой строке приводит отсылки либо на стихотворения Крученых, либо на явления творческой жизни города конца 1910-х гг. О том, что действие происходит в Тифлисе и, конкретнее, в «Фантастическом кабачке», мы узнаем из первых трех строк: «Выдернув перо // Из фонтана зеленой шляпы // Божественной гусарки» [Толстая 2007, 158]. Ссылаясь на мемуары Н.А. Макашвили, жены поэта Т.Ю. Табидзе, участника группы «Голубые Роги» и одного из наиболее активных деятелей грузинского авангарда, Т.Л. Никольская полагает, что речь здесь может идти о музе футуристов – грузинской актрисе В.И. Анджапаридзе, приходившей в «Фантастический кабачок» «в закрытой зеленой коффе и в шляпе с зеленым пером» [Никольская 1990, 592].

Далее Татьяна Вечорка описывает собственно чтение стихов футуристом: «Слюною вместо чернил, // Обругался публично» [Толстая 2007, 158], – и цитирует его заумные стихотворения. Мотив «слюны» регулярно использовал сам Крученых (стихотворения «Я плюнул смело на ретивых...», «Зудивец» и проч.). Вероятно, этот мотив имеет в виду поэтесса, сравнивая чтение стихов Крученых с руганью. Здесь также стоит вспомнить, что написанная позднее статья Вечорки о Крученых получила название «Слюни черного гения».

Цитируемые же заумные строки в поэме «Нечаянно» взяты Вечоркой из стихотворений «Хо бо ро» и «Деймо». Первое вошло в сборник «Учитель худоги» 1917 г. и со временем стало визитной карточкой Крученых, сравнимой разве что с «Дыр бул щыл». Стихотворение «Деймо» 1913 г., вошедшее в сборник «Возропщем», судя по названию, было написано в одно время с «Победой над солнцем» и, вероятно, исполнялось автором именно в силу того, что было связано со знаменитой оперой.

В конце первой части Вечорка делает вывод, что именно «в этот день ему подмигнула слава // в цветущем трико!..» [Толстая 2007, 158], взаимоотношения Крученых с персонифицированной славою посвящена вторая часть поэмы. Свою славу футурист называет Музкой. Этим уменьшительно-ласкательным прозвищем будетлянин называл актрису тифлисского Театра миниатюр С.Г. Мельникову, также выступавшую в «Фантастическом кабачке» с чтением футуристических стихотворений, в том числе и самого Крученых. В 1919 г. участниками группы «41°» и близкими к ней поэтами был выпущен сборник, посвященный Мельниковой. Там были в том числе и стихотворения Вечорки и Крученых. Раздел стихотворений последнего был назван именно «Музкой», в него было включены стихотворения «Я поставщик *слюны* аппетит на 30 стран...» [Курсив наш – Н.К.] и «Я прожарил свои мозг на железном пруте...», в которых есть обращение к «Музке» [Софии Георгиевны Мельниковой... 1919, 101, 104]. Первое из названных стихотворений Вечорка впоследствии цитировала в статье «Слюни черного гения». Оно иллюстрирует тезис Вечорки об утверждении Крученых нового отношения к музам: «Не поэт должен служить девяти сестрам, а наоборот, Музы поэту должны завязывать башмак» [Жив Крученых! 1925, 26].

Далее в поэме описываются отношения лирического героя и Музки. Заумник приводит ее на диспуты, «всучив ей морковку // и позолотив нос» [Толстая 2007, 158]. Речь, конечно, идет о многочисленных собраниях футуристов, куда они приходили с раскрашенными лицами и цветком или морковкой в петлице. В контексте группы «41°» нельзя не вспомнить манифест М. Ларионова и И. Зданевича «Почему мы раскрашиваемся» (1913). Используемое Вечоркой олицетворение сбивает читателя с толку, заставляя по-новому прочитать последние строки первой части. Окончательно нельзя сказать, о ком идет речь: о славе или о Мельниковой как живой персонификации славы. «Цветущее трико» может быть намеком на работу Мельниковой в Петроградском театре «Фарс», а также несерьезные сценки и интермедии, разыгрываемые ею в «Фантастическом кабачке» [Никольская 1990, 590, 593].

В этой же части Вечорка называет Крученых «приват-доцентом по женской красоте и прямым челюстям» [Толстая 2007, 158]. Здесь содержится очередная аллюзия на культурную жизнь Тифлиса, которую разнообразил Крученых по своему приезду. В 1917 г. в здании тифлисской консерватории он прочел лекцию «О женской красоте».

Следующая строка поэмы содержит сразу две отсылки к творчеству Крученых: «Кормил ее стихинами корморана» [Толстая 2007, 158]. «Стихины» – неологизм Крученых, обозначающий стихи и созвучный названию яда «стрихнин». Однако отметим, что в стихотворениях футуриста это слово появляется позже (например, в сборнике «Зудесник» и альбоме «ззЗУДО» 1922 г.). Тем не менее, мы склонны полагать, что Вечорка в поэме все-таки использует неологизм своего старшего товарища. На это указывает слово «корморан». Корморан – другое название птицы большой баклан (lat. *Phalacrocorax carbo*), помет которой является ядовитым и губит растения в местах гнездования. Все в том же сборнике, посвященном Мельниковой, будетлянин публикует цикл стихотворений о «Яде Корморане». Впоследствии Крученых поместит данный цикл и в сборник «Мир и остальное». Соответственно, герой поэмы «кормит» Музку ядом своих стихотворений.

Сюжет второй части поэмы оканчивается тем, что Музка становится больше самого Крученых. Действительно, в определенный момент изобретенная футуристом заушь стала популярнее его самого. В «Автобиографии дичайшего» поэт сам отмечал, что строка «Дыр бул щыл» стала «гораздо известнее меня самого» [Крученых 1928, 59]. Зависимость Крученых от собственного имиджа поэта-заумника Вечорка передает с помощью очередного олицетворения с элементом гиперболы: «И потом, как здоровенная няня // С кастрюлей, // Посадила к себе на ладонь...» [Толстая 2007, 158].

Третья, последняя, часть поэмы, в свою очередь, состоит из двух строф. В первой рассказано о том, как Крученых заскучал от собственной славы. Начало этой строфы, подобно двум предыдущим частям, насыщено аллюзиями на творчество Крученых. В первой строфе используется очередной неологизм футуриста «поюзги», тоже обозначающий стихи. Однако, как и в случае со «стихинами», в печатной поэзии самого будетлянина это слово появится позже, в стихотворении «И будет жужжать зафрахтованный аэроплан...», вошедшем в сборник «Зудесник» (1922). В этот же сборник будет включено и стихотворение Игоря Терентьева «О зудеснике». В первой строке этого стихотворения Терентьев называет Крученых «Его зиятельством». В поэме же Вечорки упоминается, что Крученых уже получил этот титул в 1919 г. Таким образом, вновь встает вопрос либо об авторстве неологизма, либо о датировке стихотворения Терентьева.

Упомянутый титул Крученых в поэме получает не только за «поюзги», но и за «прожаренные мозги» [Толстая 2007, 159]. Здесь, судя по всему, поэтесса вновь отсылает читателя к сборнику, посвященному С.Г. Мельниковой, а именно – к стихотворению «Я прожарил свой мозг на железном пруте...» [Софии Георгиевне Мельниковой... 1919, 104].

В продолжении поэмы Татьяна Вечорка не использует неологизмы Крученых и открытые аллюзии на его творчество. Это объясняется содержанием текста: лирический герой заскучал от собственной славы замуника, «надзирательницы», названной «надоевшей, // Как замусленная туристами // Статуя Свободы // В Нью-Йорке» [Толстая 2007, 159]. Соответственно, использование приемов, принесших будеглянину эту славу, видится здесь нецелесообразным.

Наиболее затруднительной для анализа предстает последняя строфа поэмы, описывающая попытку лирического героя скрыться от собственной славы. Для этого ему «для публики, // Пришлось нечаянно удавиться, Завязывая шнурки // Полусапожек, // А самому уползти // В заумный ящик // И гулять по проспекту // Только в дождь» [Толстая 2007, 159]. Как и в первой строфе третьей части, здесь, на первый взгляд, нет аллюзий на творчество Крученых. Однако данная часть сюжета имеет общие мотивы со стихотворением «Опять влюблен нечаянно некстати произнес он...». Во-первых, лирические герои обоих произведений скрываются от окружающего мира: в поэме – от славы; в стихотворении – от женщины. Скрывшись, они начинают заниматься творчеством; например, в стихотворении Крученых: «Я спрятался от солнцев, чтоб не сглазили и // увлекся таки своими бумагами...» [Крученых 1913, 5]. При этом в стихотворении добровольное изгнание тоже называется «ящиком» [Крученых 1913, 6]. Допускаем, что «заумный ящик» может быть метафорическим описанием «Фантастического кабачка», помещавшегося в помещении бывшей столлярной мастерской: «Это была длинная узкая комната с низкими потолками и неглубокими нишами, расписанными футуристической живописью» [Никольская 1990, 592].

Второй мотив, встречающийся в обоих текстах, – удушение. В поэме «Нечаянно», как было процитировано выше, лирический герой подстраивает собственное удушение «шнурками полусапожек». В стихотворении Крученых герой, размышляя о причине плохого самочувствия, допускает, что его «душил ночью спрятанные под тюфяк сапоги» [Крученых 1913, 5] (Орфография сохранена).

Стоит упомянуть и то, что в этом стихотворении Крученых использует излюбленный мотив слюны, о рецепции которого уже было сказано выше, а также то, что стихотворение вошло в сборник «Возропщем» (1913) и следует сразу за стихотворением «Деймо», которое цитировалось в первой части поэмы. Наконец, отметим то, что в названиях обоих текстов встречается слово «нечаянно».

Итак, стихотворения и поэма Татьяны Вечорки, посвященные Алексею Крученых, указывают на определенное творческое влияние футуриста на поэтессу в конце 1910-х гг. Это влияние определяет и наличие в ее стихотворениях рецепции самопрезентативных образов футуриста: новатора-создателя заумного языка, дикаря и душевнобольного, пророка. Однако Татьяна Вечорка сохранила независимую, самодостаточную позицию в отношении и футуризма, и его пропагандиста, указывая на ограниченность его творческой деятельности. Независимость Вечорки объясняется тем, что

самые ранние стихотворения, включенные в сборник «Магнолии», датированы 1915 г., то есть были написаны задолго до знакомства с Крученых. Конечно, он познакомил Вечорку, как и других поэтов Тифлиса, с радикальным футуризмом, стал их проводником в авангард, но ее собственная творческая биография началась значительно раньше. Безусловно, Крученых вызывал творческий интерес Вечорки, но ее наставником и поэтическим ориентиром он так и не стал.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вечорка Т.* Воспоминания о Хлебникове // Записная книжка Велимира Хлебникова / сост., примеч. А. Крученых; обл. В. Кулагинной-Клуцис. М.: Всероссийский союз поэтов, 1923. С. 21–30.
2. Жив Крученых!: сб. ст. / обл. Г. Клуциса. М.: Изд-е Всероссийского союза поэтов, 1925. 44 с.
3. *Крученых А.Е.* 15 лет русского футуризма 1912–1927 гг. М.: Изд-е Всероссийского союза поэтов, 1928. 67 с.
4. *Крученых А.Е.* Возрощем / рис. Розановой и Малевича. СПб.: Тип. т-ва «Свет», 1913. 12 с.
5. *Крученых А.Е.* К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. М.: Гилея, 2006. 496 с.
6. *Никольская Т.Л.* Муза футуристов // Ново-Басманная, 19. М.: Худож. лит., 1990. С. 590–598.
7. *Никольская Т.Л.* Творческий путь Татьяны Вечорки // Авангард и окрестности. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. С. 89–97.
8. *Никольская Т.Л.* «Фантастический город». Русская культурная жизнь в Тбилиси (1917–1921). М.: Пятая страна, 2000. 192 с.
9. Софии Георгиевне Мельниковой. Фантастический кабачек: сб. Тифлис: 41°, 1919. 192 с.
10. *Тименчик Р.Д.* Последний поэт. Анна Ахматова в 1960-е годы. Т. 2: Сноски и выноски. М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим, 2014. 632 с.
11. *Толстая Т.В.* Магнолии: Стихи. Тифлис: Кольчуга, 1918. 27 с.
12. *Толстая Т.В.* Портреты без ретуши: стихотворения, статьи, дневниковые записи, воспоминания / вступ. ст., публ., подгот. текста к воспоминаниям и автобиографии, коммент. и примеч. А.Е. Парниса; сост. и подгот. текста Н.А. Громовой, Т.А. Тепляковой. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2007. 318 с.
13. *Толстая Т.В.* Соблазн афиш: Третья книга стихов. Баку: [Б. и.], 1920. 16 с.
14. *Циглер Р.* Поэтика А.Е. Крученых поры «41°». Уровень звука // *L'avanguardia a Tiflis. Venezia: Venezia: Università degli Studi di Venezia, 1982. С. 231–258. (Quaderni del Seminario di Iranistica, Uralo-Altaistica e Caucasologia dell'Università degli Studi di Venezia, 13).*

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Nikol'skaya T.L. Muza futuristov [Muse of the Futurists]. *Novo-Basmannaya*, 19 [Novo-Basmannaya, 19]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990, pp. 590–598. (In Russian).
2. Nikol'skaya T.L. Tvorcheskiy put' Tat'yany Vechorki [The Creative Path of Tatyana Vechorka]. *Avangard i okrestnosti* [Avant-garde and Surroundings]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbakha Publ., 2002, pp. 89–97. (In Russian).
3. Tsigler R. Poetika A.E. Kruchenykh pory "41^o". Uroven' zvuka [Poetics of A.E. Kruchenykh in Times of "41^o". Sound Level]. *Lavanguardia a Tiflis*. Venezia, Università degli Studi di Venezia, 1982, pp. 231–258. (Quaderni del Seminario di Iranistica, Uralo-Altaistica e Caucasologia dell'Università degli Studi di Venezia, 13). (In Russian).

(Monographs)

4. Nikol'skaya T.L. *"Fantasticheskiy gorod"*. *Russkaya kul'turnaya zhizn' v Tbilisi (1917–1921)* ["Fantastic city". Russian Cultural Life in Tbilisi (1917–1921)]. Moscow, Pyataya strana Publ., 2000. 192 p. (In Russian).
5. Timenchik R.D. Posledniy poet. Anna Akhmatova v 1960-e gody [The Last Poet. Anna Akhmatova in the 1960s]. Vol. 2: *Snoski i vynoski* [Footnotes and Callouts]. Moscow, Mosty kul'tury Publ.; Jerusalem, Gesharim Publ., 2014. 632 p. (In Russian).

Катанаев Никита Сергеевич,

Московский педагогический государственный университет.

Аспирант кафедры русской литературы XX–XXI веков.

Научные интересы: русский авангард, русский футуризм, творчество Алексея Крученых, самопрезентация Алексея Крученых, восприятие творчества Крученых его современниками.

E-mail: nikhumster@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-0632-4164

Nikita S. Katanaev,

Moscow Pedagogical State University.

Postgraduate student at the Department of Russian Literature of the 20th –21st centuries. Research interests: Russian avant-garde, Russian futurism, Alexey Kruchenykh's poetry, his self-presentation, and perception by his contemporaries.

E-mail: nikhumster@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-0632-4164

О.Р. Темиршина, Л.Г. Кихней (Москва)

ПОЭТИКА ОНЕЙРОИДНЫХ СОСТОЯНИЙ В ЛИРИКЕ АННЫ АХМАТОВОЙ

Аннотация

В работе показано, что онейроидные состояния сознания в лирике А.А. Ахматовой образуют своеобразный семантический кластер, сопряженный с мотивом выхода в иную реальность. Доказано, что видение в поэзии Ахматовой обладает сновидными чертами и связывается с ситуацией коммуникации с потусторонними силами. Такое видение в ахматовских текстах образует устойчивую квазисюжетную конструкцию, повторяющуюся как в ранней, так и в поздней лирике. Этот сверхсюжет состоит из следующих элементов: видение появляется перед героиней ночью после пробуждения; героиня вступает в коммуникацию с иными силами, которые связаны с психологическими импульсами; эти силы предсказывают смерть; сама ситуация описывается с дейктической позиции «я-адресации», что приводит к общей референтной неопределенности стихотворения. Вычленены принципы психологизации этого типа видения. Так, в работе демонстрируется, что, с одной стороны, внутренние психические функции могут разворачиваться в определенную зрительную картину, по своей структуре напоминающую мистическое видение, а с другой стороны, мистическое видение может трактоваться как персонализация / экстериоризация внутреннего конфликта. Таким образом, анализ поэзии Ахматовой показал, что в ее лирике существует единое поле онейроидных состояний – сновидение, бред, видение – внутри которого отсутствует четкая граница, поскольку в авторском сознании, они произрастают из одного «психологического» корня.

Ключевые слова

Поэтика сна; онейропоэтика; видение; онейроидные состояния; психо-поэтика.

O.R. Temirshina, L.G. Kikhney (Moscow)

POETICS OF ONEIROID STATES IN ANNA AKHMATOVA'S LYRICS

Abstract

The paper shows that the oneiroid states of consciousness in A.A. Akhmatova's lyrics form a kind of semantic cluster associated with the motive of entering another reality. It is proved that the vision in Akhmatova's poetry has

dreamlike features and is associated with the situation of communication with otherworldly forces. Such a vision in Akhmatova's texts forms a stable quasi-plot construction, which is repeated both in early and late lyrics. This plot consists of the following elements: a vision appears before the hero at night after waking up; the hero enters into communication with other forces that are connected with the psychological impulses; these forces predict death; the situation itself is described from the deictic position of "I-addressing", which leads to the general referential uncertainty of the poem. The principles of psychologization of this type of vision are singled out. Thus, the work demonstrates that, on the one hand, internal mental functions can unfold into a certain visual picture, which resembles a mystical vision in its structure, and on the other hand, a mystical vision can be interpreted as a personalization / exteriorization of an internal conflict. Thus, the analysis of Akhmatova's poetry showed that there is a single field of oneiric states in her lyrics – dream, delirium, vision, within which there is no clear boundary, because, from a position of the author's consciousness, they grow from one "psychological" root.

Key words

Poetics of dream; oneiropoetics; vision; oneiroid states; psychopoetics.

Введение

Поэтика сновидения неоднократно становилась объектом пристального внимания литературоведов. Литературные сновидения изучались в теоретическом ракурсе [Теперик 2007] и рассматривались как отдельная семиосфера художественной литературы [Нагорная 2004; Савельева 2013]; исследователями вычленялись типы и функции сновидений как в лирике [Сергеев 2002; Изотова 2005; Вьюшкова 2012], так и в эпосе в проекции на жанрово-нарративные схемы текстов [Федунина 2013]. Совокупным результатом этих работ следует считать приближение к созданию единой терминологической парадигмы, пригодной для анализа поэтики сновидения, ср. такие термины, как «онейросфера» [Нагорная 2004], «онейротоп» [Теперик 2007], «гипнология» [Цивьян 1993] и др.

Одной из важнейших проблем, красной нитью проходящей через многие научные работы, посвященные анализу литературного сновидения, оказывается проблема отграничения сна от иных гипноидных состояний. В некоторых исследованиях это разграничение соблюдается четко (см. обстоятельную и логически непротиворечивую классификацию подходов к литературному сновидению в монографии О.В. Федуниной [Федунина 2013]), в иных – происходит смешение [Нагорная 2004]. И в самом деле, как разделить сновидение от тонкого сна или же от сновидного расстройств сознания, если во всех этих состояниях присутствует продуктивные элементы сновидения?

Мы полагаем, что в отдельных случаях эти состояния следует представлять градуально, как сферы частично пересекающиеся, но не полно-

стью тождественные. Такой исследовательский подход возможен и даже необходим, если рассматривать сновидение как фрагмент поэтической семантики. В этом контексте необходимо признать теснейшую связь сновидения с другими онейроподобными состояниями на уровне структуры, ибо для бреда / галлюцинаций / видений характерно то же «замыкание» сознания на себя «с помощью индивидуальных валентностей и значимостей» [Пашковский, Пиотровский, Пиотровская 2015, 58]. Именно эти резко индивидуальные системы смысловых валентностей и формируют как сдвинутый мир сновидений, так и «реальность» галлюцинации.

Тяготение исследователей онейропоэтики к крупным теоретическим обобщениям парадоксальным образом привело к тому, что индивидуальная онейрология многих авторов, для которых сновидческий код являлся принципиально значимым, – подробно не изучалась. К числу таких авторов относится Анна Ахматова.

Есть несколько работ, посвященных теме сна в творчестве Ахматовой. Так, в статье В.В. Кудасовой намечена бинарная оппозиция сна / бессонницы [Кудасова 2000], в исследовании Т.Т. Уразаевой предложен компаративистский аспект расследования сновидческих мотивов [Уразаева 2002], в работе Г.П. Козубовской дан достаточно полный свод ахматовских текстов с семантикой сна/бессонницы, а также проанализирован ряд важных аспектов сновидческого «бытия» поэтессы, его креативные потенции и психоэмоциональные функции [Козубовская 1997]. О сновидческих мотивах упоминают и другие ахматоведы (см. [Михайлова, Снигирева 2021; Куликова 2011]), особенно в тех случаях, когда речь заходит об энигматических и мистических аспектах ахматовского творчества. Однако тема далеко не исчерпана – остался ряд неразрешенных вопросов, связанных с семантикой и поэтикой снов, видений, пограничных состояний, ставших объектом и предметом ахматовской лирической рефлексии. Эту исследовательскую лагуну мы и попытаемся заполнить в настоящей статье.

В лирике Ахматовой мотивно-тематический комплекс сна / сновидения тесно сопрягается с онейроподобными состояниями видения, бреда, воспоминания. Отсюда в качестве **гипотезы исследования** выдвинуто предположение о структурно-функциональном сходстве этих онейроподобных модусов сознания. Так, с одной стороны, они выполняют одну функцию, связанную с процессом и результатом выхода за пределы некоего очерченного сознанием локуса и проникновением в иную реальность (подсознательную / мистическую), а с другой стороны, они демонстрируют сходную семантическую дистрибуцию, связываясь с одними и теми же сюжетными ситуациями. Разница же между этими психологическими регистрами заключается в уровне сознательного контроля – максимальном при воспоминании, минимальном – при сновидении и бреде.

Отсюда и специфика исследуемого **предмета**: в статье сон и сновидения, видения, бред рассматриваются как составляющие единого кластера онейроидных состояний, которые в отдельных случаях могут перетекать друг в друга.

Семантические соотношения, формируемые в рамках этого кластера, как показывает проведенный анализ, оказываются устойчивыми

и постоянными, что свидетельствует об их большом смысловом весе в рамках авторской семантики. Отсюда **цель работы**: выявить систему устойчивых авторских связей, в которые входит сон / сновидение, видения, воспоминания, бред, и реконструировать их семантическую функцию в рамках модели мира Ахматовой.

Сон в ранней лирике: фольклорный код

В ранней лирике Ахматовой феномены сна и сновидения часто соотносятся с матримониальной тематикой и интерпретируются в фольклорном аспекте. Так, именно в духе народной культуры сон трактуется в сборнике «Вечер». Ср. в стихотворении «Обман»: «Кто сегодня мне приснится / В пестрой сетке гамака?» [Ахматова 1990, 34]. Или в более позднем стихотворении 1916 г., включенном в книгу «Белая стая»: «Все обещало мне его: / Край неба тусклый и червонный / И милый сон под Рождество...» [Ахматова 1990, 87]. В целом такие соположения являются стандартными, они в лирике Ахматовой образуют некий устойчивый топос, генетически связанный с фольклорным кодом. Однако уже в «Вечере» благодные матримониальные сны – редкость. Гораздо чаще сон входит в иное сопряжение, он ассоциируется со смертью.

В этом случае сновидение – прямо или метафорически – соотносится с мотивом распада и умирания. Так, в «Первом возвращении» сон отчетливо связывается с семантикой мертвенности и концом мира:

Пять лет прошло. Здесь все мертво и немо,
Как будто мира наступил конец.
Как навсегда исчерпанная тема,
В смертельном сне покоится дворец.
[Ахматова 1990, 25]

«Смертельный сон» также может представлять как «последний сон», ср. контекст: «Чтобы мне легко одинокой / Отойти к последнему сну» [Ахматова 1990, 25].

Семантика «смертельного сна» в «Вечере» обычно трактуется в метафорическом контексте и приписывается тем или иным деталям пейзажа / ландшафта. В отдельных случаях мотив сна, подобного смерти, осложняется предчувствием беды. Ср. этот комплекс в стихотворении «Сад»:

И солнца бледный тусклый лик –
Лишь круглое окно;
Я тайно знаю, чей двойник
Приник к нему давно.
Здесь мой покой навеки взят
Предчувствием беды <...>
[Ахматова 1990, 41]

Видение как пространство коммуникации с иными силами

Семантический каркас визионерских текстов. Связка «смерть – сон» может разворачиваться в некий топос, формирующий пространство измененного состояния сознания. Яркий пример такого сдвинутого пространства находим в стихотворении «Три раза пытаться приходила...», которое разительным образом отличается от ранних сновидений и предвосхищает сюжетику поздней Ахматовой.

Главная особенность этого стихотворения заключается в том, что здесь сон как состояние и сновидение как результат этого состояния противопоставлены видению, которое происходит наяву.

Сама семантическая структура этого стихотворения является своеобразной антитезой классическому «стихотворению-сновидению». Во втором случае композиционно-сюжетной рамой текста оказываются маркеры модуса реальности / ирреальности происходящего: засыпание – описание самого сновидения в регистре ирреальности – пробуждение. Так, например, у Г. Гейне в одном из стихотворений-сновидений из цикла «Сновидения» в начало текста выводится мотив засыпания («Я видел страшный, страшный сон» [Гейне 1956, 6]), а в финале следует пробуждение («Я вскрикнул – и проснулся вмиг» [Гейне 1956, 9]). У Ахматовой же, напротив, стихотворение начинается с фиксации страшного сновидения и пробуждения! Ср.: «Я с криком тоски просыпалась...» [Ахматова 1990, 39].

То, что происходит с лирической героиней далее, вписывается в модус не сновидения, а видения, которое в лирике Ахматовой практически всегда антитетично связывается со сном. Героиня, уже пробудившись от кошмара, видит некую сущность, которая предсказывает смерть. Ср.: «Я с криком тоски просыпалась / И видела тонкие руки / И темный насмешливый рот» [Ахматова 1990, 39].

Антитеза видения и сновидения в лирике Ахматовой устойчива (см. об этом ниже). При этом, с одной стороны, сновидение выступает фоном для видения (видения обычно происходят в ночное время после пробуждения), а с другой стороны, видение от сновидения отличается своей референтной неопределенностью, которая стала основой суггестивной поэтики поздней Ахматовой.

Размытость предметной основы текста ярко проявляется уже в этом раннем стихотворении. О семантической диффузности свидетельствует прежде всего сдвиг коммуникативной интенции от «ты-адресации» к «я-адресации» исключительно характерный для поэзии XX в. (см. об этом: [Ковтунова 1986, 179–188]). Этот сдвиг предполагает «интериоризированную» точку отсчета: то, что кажется понятным и известным автору, не «ословливается» для читателя, что провоцирует принципиальную неопределенность предметной соотнесенности текста.

Именно эту референтную неопределенность мы и обнаруживаем в стихотворении Ахматовой. По намеченному сюжету сна некто приходит к лирической героине («Три раза пытаться приходила»), обвиняет ее («Ты с кем на заре целовалась...»), предсказывает кому-то смерть («Кого ты на

смерть проводила, / Тот скоро, о, скоро умрет») [Ахматова 1990, 39]. Общая неопределенность референтной перспективы текста приводит к неопределенному субъектно-местоименному дейксису: предметная отнесенность субъекта, обозначенного через местоименный комплекс «кого <...>, тот», оказывается неясной.

Смысловая диффузность предметной основы соседствует в этом стихотворении с особым пониманием пространства видения. Как правило, это пространство интересует Ахматову не как нечто самоценное, но как топос коммуникации с некими потусторонними силами, предсказывающими смерть: пришедшая сущность говорит с лирической героиней и сообщает ей о том, что некто должен погибнуть.

В принципе Ахматова здесь следует фольклорной трактовке видений, которые, как правило, предполагают контакт с иномирными силами (как демоническими, так и сакральными). Однако эта фольклорная ситуация Ахматовой переосмысливается – лирическая героиня в сновидении контактирует не с умершими, но с некоей психологической интереоризированной сущностью, по-видимому, имеющей отношение к совести. Так, в финале Ахматова все-таки дает ключ к стихотворению и называет таинственную пришедшую гостью: «О, ты не напрасно смеялась, / Моя непрощенная ложь» [Ахматова 1990, 39]. В этом, кажется, и заключается отличие этого раннего текста от более поздних стихотворений, где любые ключи к видениям отбрасываются, местоименный дейксис оказывается принципиально диффузным, а сами стихотворения-видения становятся «шкатулкой» с двойным дном. Тем не менее уже здесь Ахматова как бы моделирует смысловой «слепок» видения как он есть, не считая нужным прикреплять нарратив к предметному миру, что указывает на суггестивный потенциал ее ранней поэзии.

Таким образом, в стихотворении «Три раза пытать приходила...» выстраивается определенная семантическая конструкция:

- (1) перед героиней предстает некое видение,
- (2) видение появляясь ночью, после пробуждения,
- (3) видение включает в себя элемент коммуникации с иными силами,
- (4) видение описывается как референтно неопределенное,
- (5) сущность, пришедшая к героине, каким-то образом связана с внутренними психологическими импульсами (вина, предательство),
- 6) сущность, пришедшая к героине, соотносена со смертью – предсказывает смерть.

Обозначенные элементы, взятые как некая сверхсюжетная совокупность, формируют наиболее полную семантическую структуру визионерских стихотворений Ахматовой, максимально ярко проявившуюся в раннем стихотворении «Три раза пытать приходила...»; в других более поздних текстах, соотносенных с топосами сна и видения, отдельные звенья этой цепи, могут быть опущены, однако сам визионерский сюжет все же проступает достаточно ясно.

Так, в стихотворении «Отрывок» (входит в сборник «Четки») появляются контуры именно этого сюжета. В стихотворении нет мотива сна,

однако другие элементы описанного нарратива остаются, что делает «Отрывок» своеобразным контекстуальным двойником стихотворения «Три раза попытка приходила...».

В «Отрывке», как и в стихотворении «Три раза попытка приходила...», происходит сдвиг коммуникативной интенции от «ты-адресации» к «я-адресации», что инициирует установку на изображение некоего фрагмента внутренней действительности. При этом если в стихотворении «Три раза попытка приходила...» эта намеренная фрагментарность проявлялась только на уровне композиции и сюжета, то здесь она акцентируется в самом заголовке текста – «Отрывок».

Установка на описание внутреннего фрагмента действительности – видения, разворачивающегося перед взором лирической героини – провоцирует плавающую предметную соотносительность обоих текстов. Так, в случае с «Отрывком» читателю не ясно какая сущность скрывается под неопределённым местоимением «кто-то». Ср.: «...И кто-то во мраке дерев незримый, / Зашуршал опавшей листвою» [Ахматова 1990, 54]. При этом в «Отрывке» эта неопределённость выражена намного ярче, чем в стихотворении «Три раза попытка приходила...», ибо в «Отрывке» Ахматова не дает читателю ключа к тексту и не называет сущность (в то время как в стихотворении из «Вечера» в финале происхождение этой сущности раскрывается).

Тем не менее соположение этих текстов, по-видимому, позволяет заполнить лауну: скорее всего, под местоимением «кто-то» также «прячется» некая персонифицированная эмоция, о чем свидетельствует дальнейшее развитие этого сюжета. Так, в обоих текстах пространство видения сопряжено с ситуацией коммуникации с иным, что обозначено через введение в текст прямой речи некоей сущности, обращенной к героине. При этом данная коммуникация носит отчетливо негативный характер и связывается с мотивом обвинения. Однако в первом случае героиня виновна в несчастье, произошедшем с любимым («Кого ты на смерть проводила...» [Ахматова 1990, 39]), во втором случае, напротив, любимый виноват в том, что происходит с героиней («Что сделал с тобой любимый...» [Ахматова 1990, 51]). Как видим, в обоих стихотворениях конфликт психологический, внутренний.

Дополнительная связь этих двух текстов проявляется также и в том, что этот конфликт сопряжен со смертью героя (прямым образом в стихотворении «Три раза попытка приходила...», см. выше) и героини (косвенно в стихотворении «Отрывок»: «Грудь мертва под острой иглой...» [Ахматова 1990, 54]).

Сходная смысловая структура возникает и в стихотворении «“Я пришла тебя сменить сестра...”». Так, во-первых, все происходящее разворачивается в модусе «почудилось / привиделось» («И все чудилось ей...» [Ахматова 1990, 68]). Во-вторых, основой композиции текста становится диалогически разыгранный нарратив: протагонист вступает в диалог с двойником, сущностью некоего иного мира (первая часть текста построена как диалог). В-третьих, здесь есть неопределенный нарратив, характерный для таких стихотворений: участники диалога предметно не обозначены. В-четвертых, в стихотворении снова появляется мотив вины, который в сновидческом

тексте фиксировался нами и раньше («Я не буду тебя винить...» [Ахматова 1990, 68]), В-пятых, иномирная сущность самой героиней связывается со смертью («Ты пришла меня похоронить...» [Ахматова 1990, 68]).

Не все элементы этого сверхсюжета могут реализовываться одновременно, ближайшей периферией этого комплекса можно считать стихотворение «А! Это снова ты. Не отроком, влюбленным...» («Белая стая»), где появляется четыре мотива из вышеобозначенного комплекса.

В стихотворении имплицитно возникает тема рокового видения, которое можно трактовать как посещение тенью лирической героини. Так, в позднем варианте этого текста, персонаж, к которому обращается субъект речи, назван тенью: «Ты тень от тени той, ты дуновенье ночи» [Ахматова 1990, 380]. Соответственно саму сюжетную ситуацию стихотворения можно трактовать как приход некой сущности из иного мира, в статусе которой здесь выступает уже не персонифицированная совесть / вина, но мертвец.

Тем не менее мотив предательства и вины здесь также присутствует, более того, этот комплекс формулируется практически также, как и в стихотворении «Отрывок». Ср.:

Ты спрашиваешь, что я сделала с тобою,
Врученным мне навек любовью и судьбою.
Я предала тебя. <...>
[Ахматова 1990, 77]

Вспомним, что в «Отрывке» обвиняющий голос использует практически те же «формулировки»: «И крикнул: “Что сделал с тобой любимый, / Что сделал любимый твой!”» [Ахматова 1990, 51].

Видение в стихотворении «А! Это снова ты. Не отроком, влюбленным...» соотносено с коммуникацией: тень обращается с обвинительной речью к героине. И, наконец, как и в других текстах «визионерского» комплекса, мотив предательства здесь осложняется мотивом смерти: «Так Ангел смерти ждет у рокового ложа» [Ахматова 1990, 77].

Сон – явь. Отдельного комментария требует семантическая диспозиция, повторяющаяся во многих визионерских стихотворениях Ахматовой. Речь идет о намеренном противопоставлении пространства сна и видения. Уже в стихотворении «Три раза пытаться приходила...» героиня видит нечто после пробуждения. Эта же композиционная последовательность возникает и в таких текстах, как «Вижу, вижу, лунный лук...» и «Слух чудовищный бродит по городу...». В этих стихотворениях героиня не спит, а наблюдает некие потусторонние события наяву. Ср. контексты.

«Вижу, вижу лунный лук...»:

Вижу, вижу лунный лук
Сквозь листву густых раки,
Слышу, слышу ровный стук
Неподкованных копыт.

Что? И ты не хочешь спать <...>
[Ахматова 1990, 101]

«Слух чудовищный бродит по городу...»:

Пыль взмывается тучею снежною,
Скачут братья на замковый двор,
И над шеей безвинной и нежною
Не подымется скользкий топор.

Этой сказкою нынче утешена,
Я, наверно, спокойно усну.
Что же сердце колотится бешено,
Что же вовсе не клонит ко сну?
[Ахматова 1990, 150]

Обратим внимание, что видение без сна всегда, без исключений, соотносено со смертью. Так, в стихотворении «Вижу, вижу лунный лук...» героиню посещает мертвец, чей голос как бы растворен «в остром крике хищных птиц» (мотив растворения личности в мире у Ахматовой является маркером смерти). В стихотворении «Слух чудовищный бродит по городу...» перед лирической героиней практически наяву разворачивается сказочная драма смерти сестер из сказки «Синяя борода».

Сходный смысловой комплекс возникает и в стихотворении «Так отлетают темные души...», где мы находим практически полную реализацию мотивной структуры сверхсюжета видения. К героине, пребывающей в состоянии болезни, приходит некто, возможно, гость с того света, так как он «никаким <...> не связан сроком» [Ахматова 1990, 190]; героиня вступает с ним в коммуникацию: все стихотворение построено как диалог; само видение описывается как референтно неопределенное, читатель не знает, с кем разговаривает героиня; гость, пришедший к героине, предсказывает ей смерть; и, самое главное, героиня все это видит не во сне, а наяву, отсутствие сна подчеркивается:

Я б задремала под ивой зеленой,
Да нет мне покоя от этого звона.
<...>
Или сзывают народ на вече? –
«Нет, это твой последний вечер!»
[Ахматова 1990, 191]

Таким образом, и в этом стихотворении видение наяву соотносится с темой предсказанной смерти.

В семантической диспозиции «сон vs явь» есть один парадоксальный нюанс. Акцентирование того, что нечто происходит наяву, свидетельствует о крайней необычности происходящего и о его фактической близости сно-

видению. Именно поэтому когда в лирике Ахматовой появляется спецификатор наяву, речь практически всегда идет о видении в ночное время. Так, в позднем стихотворении из цикла «Шиповник цветет», которое так и называется «Наяву», описывается абсолютно деформированная сновидческая реальность белой ночи: в ней нет времени и пространства, но есть возможность проникнуть в зазеркалье и увидеть некоего потустороннего гостя:

И время прочь, и пространство прочь,
 Я все разглядела сквозь белую ночь <...>
 И то зеркало, где, как в чистой воде,
 Ты сейчас отразиться смог
 [Ахматова 1990, 269]

В этом небольшом стихотворении рисуется топос ирреального мира, который включает в свернутом виде ключевые мотивы комплекса видения: перед героиней наяву в ночное время, предстает видение в образе гостя из зазеркалья, с которым она вступает в коммуникацию.

Показательно, что следующее стихотворение цикла называется «Во сне», что как будто бы формирует своеобразную антитезу с предыдущим текстом... Однако при ближайшем рассмотрении этих стихотворений антитеза снимается, ибо и во сне, героиня видит то же, что наяву: гостя из иного пространства, с которым вступает в контакт.

Таким образом, сон и видение выполняют тождественные функции, оказываясь своеобразными порталами входа в ирреальность. В этом смысле сновидение и видение в рамках поэтического мира Ахматовой трактуются просто как разные дороги, ведущие к одному запредельному миру.

Психологизация видения. Важнейшая особенность проанализированного типа видения заключается в том, что в соответствующих текстах делается акцент не столько на сюжетно-нарративное развертывание видения, сколько на его психологическую составляющую. И в самом деле, сущности, которые видит героиня, так или иначе соотносятся с некими внутренними психологическими импульсами.

Психологизм ахматовской визионерии следует рассматривать в двух аспектах. Так, во-первых, видения Ахматовой часто теряют свой мистический код и прямым образом соотносятся с памятью, во-вторых, сами «гости» из иного мира могут трактоваться как персонификации психологических мотивов, а иной мир соответственно становится миром подсознания.

Видение – память. Обратимся к первому аспекту. Видение в поэтическом мире Ахматовой связывается не только с мифологической визионерией, но и с пространством памяти, которое как бы визуализируется и разворачивается перед внутренним взором субъекта речи / персонажа. Так, в «Голосе памяти» (сборник «Четки») предполагается, что перед внутренним взором героини на пустой стене предстает целостная картина прошлого: «Что ты видишь, тускло на стену смотря, / В час, когда на небе поздняя заря?» [Ахматова 1990, 58]. Далее перечисляется то, что может видеть та, к которой обращено стихотворение:

Что ты видишь, тускло на стену смотря,
В час, когда на небе поздняя заря?

Чайку ли на синей скатерти воды,
Или флорентийские сады?

Или парк огромный Царского Села,
Где тебе тревога путь пересекла?
[Ахматова 1990, 58]

Любопытно, что среди этих возможных образов есть и образ погибшего возлюбленного, который, как показано выше, часто возникает в визионерских текстах Ахматовой: «Иль того ты видишь у своих колен, / Кто для белой смерти твой покинул плен?» [Ахматова 1990, 58]. Обратим внимание и на то, что топоним видения в «Голосе памяти», как и в текстах выше, сопряжен с коммуникативным актом – только здесь в коммуникацию вступает сам субъект речи с адресатом текста.

Если в «Четках» видение связывается с памятью, то в «Белой стае» память связывается со сновидением, что в очередной раз обнаруживает генетическую близость видения, сновидения, памяти. Так, в стихотворении «Вновь подарен мне дремотой...» воспоминание обретает визуальную сновидческую форму:

Вновь подарен мне дремотой
Наш последний звездный рай –
Город чистых водометов,
Золотой Бахчисарай.
[Ахматова 1990, 93]

Такое же стяжение находим и в стихотворении «Все мне видится Павловск холмистый...», где воспоминание, развертываясь перед внутренним взором лирической героини, обретает свое визуально-материальное воплощение.

Здесь, как и в «Голосе памяти», появление воспоминаний вводится перцептивным глаголом видеть (ср. в «Голосе памяти»: «Что ты видишь...»), что указывает на визуальный код этих воспоминаний и обуславливает их тесную соотнесенность с «форматом» видения / сновидения. На связь воспоминания с видением, на объединение их в смысловой пучок онейроидных состояний в авторском сознании указывает и тема бреда, которая дважды возникает в этом небольшом тексте, ср.: «Не живешь, а ликуешь и бредишь», «И, исполненный жгучего бреда, / Милый голос как песня звучит» [Ахматова 1990, 94].

Видение как персонифицированная эмоция. В случаях, проанализированных выше, видение, лишившись своей мистической составляющей, конструировало внутреннее пространство памяти. Однако у Ахматовой, очевидно, возникает и обратный процесс: внутреннее пространство

психики оказывается пространством магико-мистическим, «населенным» персонажами, которых можно интерпретировать как метафору определенных личностно-психологических процессов.

В этом плане крайне любопытно, что некоторые смысловые элементы анализируемого сверхсюжета сама Ахматова в поздних текстах трактует в психологическом ключе. Так, в стихотворении «Вторая. О десятих годах» (из цикла «Северные элегии») мотивы сна, бреда, видения и тени Ахматова проецирует на свою личность, интерпретируя этот визионерский комплекс в автобиографическом ключе и психологическом регистре, ср.:

Себе самой я с самого начала
 То чьим-то сном казалась или бредом,
 Иль отраженьем в зеркале чужом,
 Без имени, без плоти, без причины...
 [Ахматова 1990, 261]

Выбранный психологический ракурс предполагает, что в этом тексте фиксируется определенное переживание, связанное с отчуждением личности от самой себя, когда личность болезненно отстранена от мира и захвачена некими чуждыми ей, субличностными импульсами (см. об этом: [Шадрин 2012, 108]). Такое отчуждение часто связывается с онейроидными состояниями сознания, когда, выражаясь языком современной психологии, теряется локус сознательного контроля – и этот мотив также присутствует в стихотворении, ср.: «И вот я, лунатически ступая, / Вступила в жизнь и испугала жизнь» [Ахматова 1990, 261]. Подобное пассивное отстранение от жизни, подобно сну, что вполне закономерно приводит к барочной метафоре «жизнь есть сон», от которого героиня должна пробудиться «Тем мне страшнее в мире было в мире жить / И тем сильней хотелось пробудиться» [Ахматова 1990, 261].

Возможно, что это стихотворение дает психологический ключ к визионерскому комплексу ранней ахматовской лирики. В психологическом ракурсе пространство видения можно представить как овнешвленное, вынесенное вовне, экстериоризированное в образах и сюжетных ситуациях пространство психики.

Экстериоризация внутренних импульсов сопровождается их воплощением, на что Ахматова прямо указывает в стихотворении:

Как будто все, с чем я внутри себя
 Всю жизнь боролась, получило жизнь
 Отдельную...
 [Ахматова 1990, 262]

В этом фрагменте точно описан механизм психического вытеснения, когда борьба с негативными психологическими импульсами приводит к тому, что они, вытесняясь, на самом деле получают отдельную жизнь. Любопытные свидетельства такой психической экстериоризации обнару-

живаются в других текстах Ахматовой. Так, в стихотворении «На стеклах нарастает лед...» возникает образ двери-идола и страшного, прячущегося зверя, воющего в саду:

Как идола молю я дверь:
«Не пропускай беду!»
Кто воет за стеной, как зверь,
Кто прячется в саду?
[Ахматова 1990, 255]

В стихотворении же «И вот наперекор тому...» эти же образы появляются совершенно в ином контексте:

Я голосую за:
То, чтоб дверью стала дверь,
Замок опять замком,
Чтоб сердцем стал угрюмый зверь
В груди...
[Ахматова 1990, 256–257]

Соположение этих двух текстов приводит к мысли о том, что «зверь» из первого стихотворения – это реализованная метафора сердца. Сердце в поэтической традиции понимается как локус эмоциональных переживаний, таким образом, зверь – это персонификация мучительных, угрожающих жизни деструктивных эмоций. В первом стихотворении визуализированный внутренний эмоциональный импульс помещается во внешнее пространство, обретая форму живого существа, а во втором стихотворении субъект речи призывает зверя «развоплотиться», вернуться во внутреннюю сферу.

Механизм персонификации эмоциональных импульсов, сгущение их в конкретные образы – это наиболее важный механизм сновидения, генетически связанный с метафорой, о чем в свое время писали З. Фрейд и К.Г. Юнг (см. об этом: [Берестнев 2015]). В этом смысле видения Ахматовой, несомненно, обладают онейроидными чертами: видение – это сон наяву, где разыгрывается некая психодрама, образно воплощающая внутренний конфликт.

Не случайно этот конфликт будет разыгран в онейроидном ключе в более крупных жанровых формах – в «Поэме без Героя» и в (дошедшей до нас в отрывках) драме «Энума элиш», один из реконструированных набросков которой озаглавлен Ахматовой «Из трагедии “Сон во сне”». Но это уже тема другой работы.

Выводы

1. Сон и видение в лирике Ахматовой оказываются элементом единого мотивно-образного кластера, «топографически» соотношенного с геогра-

фией иной реальности. Если семантика сна / сновидения сопрягается с фольклорными моделями, то семантика видения устроена более сложно. Видение во многих контекстах противопоставлено сновидению, однако это противопоставление может сниматься, во-первых, за счет того, что само видение в поэтическом мире Ахматовой обладает онейроидными чертами, а во-вторых, за счет того, что и сон, и видение оказываются вра-тами в иную реальность.

2. Видение в лирике Ахматовой связано с ситуацией коммуникации с потусторонними силами, которая формирует устойчивую квазисюжетную конструкцию, представленную как в ранней, так и в поздней лирике Ахматовой. Этот сверхсюжет состоит из следующих элементов: видение появляется перед героиней ночью после пробуждения; героиня вступает в коммуникацию с иными силами, которые связаны с психологическими импульсами самой героини; эти силы предсказывают смерть; сама ситуация описывается с дейктической позиции «я-адресации», что приводит к общей референтной неопределённости текста.

3. Этот тип видения – психологичен. Его психологизация связана с двумя аспектами. Так, во-первых, память как определенная психическая функция может трактоваться в визионерском ключе; во-вторых, само пространство видения в психологическом ракурсе может интерпретироваться как персонализация / экстерниоризация внутреннего конфликта.

4. Фактически наш анализ показал, что в лирике Ахматовой есть единое поле онейроидных состояний – сновидение, сон, бред, видение, – внутри которого отсутствует четкая граница, ибо в авторском сознании, все эти феномены произрастают из одного «психологического» корня. Об этом свидетельствует, во-первых, их сходная смысловая дистрибуция, а во-вторых – единство функций (все эти модусы сознания сопряжены с проникновением в иную реальность).

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахматова А. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М.: Правда, 1990. 448 с.
2. Белова О.В., Виноградова Л.М. Море // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 3. М.: Международные отношения, 2004. С. 299–301.
3. Берестнев Г.И. Лингвистика и толкование сновидений у К.Г. Юнга: открытие метода // Слово.ру: Балтийский акцент. 2015. № 1. С. 21–31.
4. Вьюшкова И.Г. Онейропоэтика поэзии Я.П. Полонского. Ишим: Издательство Ишимского государственного педагогического университета, 2012. 119 с.
5. Гейне Г. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 1. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956. 386 с.
6. Изотова Е.С. Мотивный комплекс «сон – бессонница» в лирике Ф.И. Тютчева // Культура и текст – 2005: сборник научных трудов международной конференции: в 3 т. Т. 1. СПб.; Самара; Барнаул: Издательство Барнаульского государственного педагогического университета, 2005. С. 133–140.

7. Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М.: Наука, 1986. 205 с.
8. Козубовская Г.П. Сновидное бытие и песенная реальность в поэзии А. Ахматовой // Культура и текст. 1997. № 2. С. 76–88.
9. Кудасова В.В. Сон и бессонница в поэзии Анны Ахматовой // Поэтический текст и текст культуры. Владимир: Владимирский государственный педагогический университет, 2000. С. 203–217.
10. Куликова Е.Ю. О мистических прогулках в стихах Анны Ахматовой // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2011. № 5. С. 122–125.
11. Михайлова О.А., Снигирева Т.А. Тайна Анны Ахматовой. Слово и образ // Quaestio Rossica. 2021. Т. 9. № 2. С. 576–590.
12. Нагорная Н.А. Онейросфера в русской прозе XX века. Модернизм, постмодернизм. М.: МАКС-Пресс, 2004. 260 с.
13. Пашковский В.Э., Пиотровская В.Р., Пиотровский Р.Г. Психиатрическая лингвистика. М.: ЛЕНАНД, 2015. 168 с.
14. Савельева В.В. Художественная гипнология и онейропoeтика русских писателей. Алматы: Жазушы, 2013. 520 с.
15. Сергеев О.В. Поэтика сновидений в прозе русских символистов: Валерий Брюсов и Федор Сологуб: дис. ... д. филол. н.: 10.01.01. М., 2002. 563 с.
16. Теперик Т.Ф. О поэтике литературных сновидений // Русская словесность. 2007. № 3. С. 12–16.
17. Уразаева Т.Т. Мотив видения / сновидения в творчестве Лермонтова и Ахматовой // Проблемы литературных жанров. Ч. 1. Томск: Томский государственный университет, 2002. С. 335–340.
18. Федунина О.В. Поэтика сна (русский роман XX в. в контексте традиции). М.: Intrada, 2013. 196 с.
19. Цивьян Т.В. О ремизовской гипнологии и гипнографии // Серебряный век в России: Избранные страницы. М.: Радикс, 1993. С. 299–336.
20. Шадрин Н.С. Психология личности. Астана: Фолиант, 2012. 152 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Berestnev G.I. Lingvistika i tolkovaniye snovideniy u K.G. Yunga: otkrytiye metoda [Linguistics and Interpretation of Dreams by C.G. Jung: Opening the Method]. *Slovo.ru. Baltiyskiy aktsent*, 2015, no. 1, pp. 21–31. (In Russian).
2. Kozubovskaya G.P. Snovidnoye bytiye i pesennaya real'nost' v poezii A. Akhmatovoy [Dream Existence and Song Reality in A. Akhmatova's Poetry]. *Kul'tura i tekst*, 1997, no. 2, pp. 76–88. (In Russian).
3. Kulikova E.Yu. O misticheskikh progulkakh v stikhakh Anny Akhmatovoy [About Mystical Walks in the Verses of Anna Akhmatova]. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2011, no. 5, pp. 122–125. (In Russian).
4. Mikhailova O.A., Snigireva T.A. Tayna Anny Akhmatovoy. Slovo i obraz [The Secret of Anna Akhmatova. Word and Image]. *Quaestio Rossica*, 2021, vol. 9, no. 2, pp. 576–590. (In Russian).

5. Teperik T.F. O poetike literaturnykh snovideniy [On the Poetics of Literary Dreams]. *Russkaya slovesnost'*, 2007, no. 3, pp. 12–16. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Belova O.V., Vinogradova L.M. More [Sea]. *Slavyanskiye drevnosti. Etnolingvistiicheskiy slovar'* [Slavic Antiquities. Ethnolinguistic Dictionary]: in 5 vols. Vol. 3]. Moscow, Mezhdunarodnyye otnosheniya Publ., 2004, pp. 299–301. (In Russian).

7. Izotova Ye.S. Motivnyy kompleks “son – bessonnitsa” v lirike F.I. Tyutcheva [The Motive Complex “Dream – Insomnia” in F.I. Tyutchev’s Lyrics]. *Kul’tura i tekst – 2005: sbornik nauchnykh trudov mezhdunarodnoy konferentsii* [Culture and Text – 2005: a Collection of Scientific Works of the International Conference]: in 3 vols. Vol. 1. St. Petersburg, Samara, Barnaul, Barnaul State Pedagogical University Publ., 2005, pp. 133–140. (In Russian).

8. Kudasova V.V. Son i bessonnitsa v poezii Anny Akhmatovoy [Sleep and Insomnia in Anna Akhmatova’s Poetry]. *Poeticheskiy tekst i tekst kul’tury* [Poetic Text and Text of Culture]. Vladimir, Vladimir State Pedagogical University Publ., 2000, pp. 203–217. (In Russian).

9. Tsiv’yan T.V. O remizovskoy gipnologii i gipnografii [About Remizov’s Hypnology and Hypnography]. *Serebryannyi vek v Rossii: Izbrannyye stranitsy* [Silver Age in Russia: Selected Pages]. Moscow, Radiks Publ., 1993, pp. 299–336. (In Russian).

10. Urazaeva T.T. Motiv videniya / snovideniya v tvorchestve Lermontova i Akhmatovoy [The Motive of Vision / Dream in the Work of Lermontov and Akhmatova]. *Problemy literaturnykh zhanrov* [Problems of Literary Genres]. Vol. 1. Tomsk, Tomsk State University Publ., 2002, pp. 335–340. (In Russian).

(Monographs)

11. Fedunina O.V. *Poetika sna (russkiy roman XX v. v kontekste traditsii)* [Poetics of Dream (Russian Novel of the 20th Century in the Context of Tradition)]. Moscow, Intrada Publ., 2013. 196 p. (In Russian).

12. Kovtunova I.I. *Poeticheskiy sintaksis* [Poetic Syntax]. Moscow, Nauka Publ., 1986. 205 p. (In Russian).

13. Nagornaya N.A. *Oneyrosfera v russkoy proze XX veka. Modernizm, postmodernizm* [Oneirosphere in Russian Prose of the 20th Century. Modernism, Postmodernism]. Moscow, MAKS-Press Publ., 2004. 260 p. (In Russian).

14. Pashkovskiy V.E., Piotrovskaya V.R., Piotrovskiy R.G. *Psihiatricheskaya lingvistika* [Psychiatric Linguistics]. Moscow, Lenand Publ., 2015. 168 p. (In Russian).

15. Savel’yeva V.V. *Khudozhestvennaya gipnologiya i oneyropoetika russkikh pisateley* [Artistic Hypnology and Oneiropoetics of Russian Writers]. Almaty, Zhazushy Publ., 2013. 520 p. (In Russian).

16. Shadrin N. S. *Psikhologiya lichnosti* [Psychology of Personality]. Astana, Foliant Publ., 2012. 152 p. (In Russian).

17. V’yushkova I.G. *Oneyropoetika poezii Ya.P. Polonskogo* [Oneiropoetics of Ya.P. Polonsky’s Poetry]. Ishim, Ishim State Pedagogical University Publ., 2012. 119 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

18. Sergeyev O.V. *Poetika snovideniy v proze russkikh simvolistov: Valeriy Bryusov i Fedor Sologub* [The Poetics of Dreams in the Prose of Russian Symbolists: Valery Bryusov and Fedor Sologub]. Dr. Habil. Thesis. Moscow, 2002. 563 p. (In Russian).

Темиршина Олеся Равильевна,

Российский государственный социальный университет.

Доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русского языка и литературы. Научные интересы: поэтика, поэтическая семантика, семиотика, лингвистика текста, психолингвистика.

E-mail: olesja@temirshina.ru

ORCID ID: 0000-0003-0127-6044

Кихней Любовь Геннадьевна,

Московский университет имени А.С. Грибоедова.

Доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой истории журналистики и литературы. Научные интересы: акмеизм как художественная система; поэзия А. Ахматовой, О. Мандельштама, Н. Гумилева; поэзия и проза XX века в онтологическом, мифопоэтическом и коммуникативно-жанровом аспектах.

E-mail: lgkihney@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-0342-7125

Olesya R. Temirshina,

Russian State Social University.

Doctor of Philology, Associate Professor, Professor at the Department of Russian Language and Literature. Research interests: poetics, poetic semantics, semiotics, text linguistics, psycholinguistics.

E-mail: olesja@temirshina.ru

ORCID ID: 0000-0003-0127-6044

Lyubov G. Kikhney,

Moscow University named after A.S. Griboedov.

Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Journalism History and Literature. Research interests: acmeism as an artistic system; poetry of A. Akhmatova, O. Mandelstam, N. Gumilyov; poetry and prose of the 20th century in ontological, mythopoetic, and communicative and genre aspects.

E-mail: lgkihney@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-0342-7125

Д.А. Бережнов, А.В. Гаушус (Москва)

ПРОБЛЕМА «ЖЕНСКОГО ПИСЬМА» В ЛИРИКЕ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ: ЯЗЫК, ТЕЛО, НАСИЛИЕ¹

Аннотация

В статье предлагается теоретическое осмысление лирики М.И. Цветаевой в категориях «женского письма» («écriture féminine», по Э. Сиксу). «Женское письмо», как «письмо телом», является отличительной чертой цветаевского стиха. Но в случае Цветаевой это письмо если не маргинально, то по крайней мере глубоко своеобразно на фоне русскоязычной литературной традиции первой трети XX в. Во-первых, письмо Цветаевой травматично и находит основание в постоянном насилии над собой и своим телом, в расщеплении и деформации языковых форм. Во-вторых, поздний цветаевский стиль – это результат долгого пути по обретению собственного голоса, который сама Цветаева определяла вне гендера, вне сословных и прочих идентификаций. Путь к этой внегендерной субъектности совершался через самоотрицание, в первую очередь – отрицание себя как носителя женской телесности. Для обоснования и разрешения этой проблемы нами очерчивается весь литературный путь Цветаевой именно в ракурсе постепенного переосмысления собственного гендера, сдвигов в понимании своего тела. Отсюда, по нашему мнению, проистекают причины аутоагрессивности цветаевского письма. Цветаева, понимавшая письмо как борьбу, воспроизводит в самой структуре стиха это яростное противоречие, где тело, язык и пол, отождествляясь, стремятся к самоуничтожению. Женское письмо в таком смысле направлено на истребление всего женского. Выдвинутые гипотезы обосновываются на материале интимно-биографических и мемуарных признаний и свидетельств Цветаевой и ее современников, отрывков из текстов различных периодов, а также более детального изучения конфликтности цветаевского письма на примере цикла «Стол».

Ключевые слова

М. Цветаева; женское письмо; гендер; пол; конфликт; насилие; тело; язык; образ стола.

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект «Женщина-автор: писательские стратегии и практики в эпоху модерна», № 23-28-00348) в ИМЛИ РАН.

D.A. Berezhnov, A.V. Gaushus (Moscow)

**THE PROBLEM OF “WOMEN’S WRITING”
IN M.I. TSVETAEVA’S LYRICS: LANGUAGE, BODY, VIOLENCE¹**

Abstract

The article suggests an interpretation of M.I. Tsvetaeva’s lyrics through the categories of “women’s writing” (“écriture féminine”, Hélène Cixous). “Écriture féminine”, or women’s writing, as a bodily utterance, is a distinctive feature of Tsvetaeva’s verse. But in the case of Tsvetaeva this particular style becomes unique on the background of the literary tradition of the first third of the twentieth century. Tsvetaeva’s writing is deeply traumatic and consists in constant violence against herself and her body, realized by dissection and deformation of language forms. Moreover, the elaboration of what we call mature and aggressive Tsvetaeva’s lyrics required a difficult and long way to find her own voice, which Tsvetaeva herself defined outside of gender, class and other identifications. The path to this non-gender definition was accomplished through self-denial, first of all, denial of oneself as a carrier of female sex. To put and resolve this problem, the entire literary path of Tsvetaeva is outlined precisely in the perspective of changing and rethinking her own gender, re-understanding shifts in her corporeal self-estimation. Hence the reasons for the autoaggressiveness of Tsvetaeva’s writing. Tsvetaeva, while taking the writing process as a struggle, reproduces in the very structure of the verse this fierce contradiction, where the body, language and gender, being identified, tend to self-annihilation. Women’s writing in this sense aims precisely to eliminate all the femininity out of the text. These hypotheses are based on the material of intimate biographical and memoir confessions and testimonies of Tsvetaeva herself and her contemporaries, on excerpts from Tsvetaeva’s texts of various periods, as well as on the study of the conflictiveness of Tsvetaev’s writing on the example of the cycle “The Table”.

Key words

M. Tsvetaeva; women’s writing; gender; sex; conflict; violence; body; language; the image of table.

Проблема гендера в лирике М.И. Цветаевой ставилась неоднократно [Gove 1977; Kroth 1979], изучалась так тщательно, что в этой теме, кажется, не отыщется уголка, чтобы сказать нечто новое. В последних крупных литературоведческих работах внимание обращалось на гендерную амби-

¹ The research was carried out at the expense of a grant from the Russian Science Foundation (the project “A Woman author: Writing strategies and Practices in the Modern Era”, № 23-28-00348) at the IWL RAS.

валентность [Шевеленко 2002], активно культивировавшуюся в цветаевской поэзии в послереволюционные годы. Цветаева, как известно, лавировала между маскулинными и фемининными ролями, стараясь выпутаться из гендерных определений (см. поэму Цветаевой «Царь-Девница»). Однако цветаевская «амбивалентность» и декларируемая «андрогинность» [Зусева 2021, 440–446] в дальнейшем превратились в трагическое противоречие, легшее затем в основу письма, пронизанного агрессией к себе и своему телу. Как нам кажется, проблема пола и гендера в таком ключе приобретает фундаментальное значение.

В языке русской поэзии до Цветаевой не встречалось такого уязвленного обострения телесной изобразительности. Обращения к разным частям своего тела и кинестетическим, физиологическим ощущениям в зрелой лирике Цветаевой отличаются глубокой болезненностью и нередко напрямую связываются с проблемами письма. Образы стиха, засевавшего «в самых ребрах» («Мое убежище от диких орд...»); исцарапанных локтей и рук, «зубцов, зазубрин» на теле («Стол»); насильственного вжатия головы в «ребро, рукав, глубокую ключицу» («Так, опустив глубокую завесу...»); образы «плещущей раны», ужаленной слепнем («Жалоба» из цикла «Федра»); груди, которая растерзана «кантатой метастазовой» («Нет, правды не оспаривай...»), и отрезания этой груди на манер амазонок («Грудь женская! Души застывший вздох...»); призывы «ошпарить» и «полоснуть» тело («Молодость») и проч., со всеми «топорами», «ножами» и «пилами», – все это сопутствует цветаевской поэзии и составляют самую суть этой агрессивной телесности. Но телесная поэтика идет глубже образного строя. Если взять, например, стихотворение «Рас-стояние, версты, мили...», то в нем обнаруживается не только разъединенность языковых форм, но и глубокая родственность языка и тела, точнее – языка, понимаемого как тело. За деформацией морфемной целостности следует как бы деформация целостности телесной: два тела (Цветаевой и Пастернака, разлученных географически, но понимаемых как единство мужского и женского начал) «рас-ставили», «рас-садили», «расклеили», «распаяли» и т. д. Ряд насильственных операций осуществляется на уровне языка и уравнивает его и тело.

Иными словами, тело и язык в ряде стихотворений Цветаевой обнаруживают прочную связь, так что агрессия к телу, возникающая в стихах 1920–30-х гг., притом к телу собственному, женскому, – к полу, от которого Цветаева желала избавиться, эта агрессия переносится на язык. Мы в таком случае имеем полное право говорить про «женское письмо» как письмо телом, где язык, тело и пол последовательно отождествляются. Следующее высказывание Э. Сиксу вполне применимо к Цветаевой: «В самом деле, она физически материализует свою мысль; она высказывает ее своим телом» [Сиксу 2001, 806]. В то же время понимание текста как тела было характерно для постструктурализма в целом [Барт 1989, 473–474]. Но отчего цветаевский стих всегда идет против тела? Ответ на этот вопрос можно предложить как в метафизическом, так и интимно-биографическом ракурсе.

И. Шевеленко в работе «Литературный путь Цветаевой» говорит про цветаевское тяготение к андрогинности. На ранних этапах развития поэтической манеры Марина Цветаева дебютирует в сфере камерной лирики, тематически ограниченной образами комнаты и дома. Вдохновившись опытом «Дневника» Марии Башкирцевой, Цветаева вслед за ней уподобляет стихи дневнику, выступает от лица девочки, заявляя о себе вне «мужского костюма», как выразился М. Волошин. Содержание самих стихов, однако, говорит в большей степени про девичье мировосприятие, нежели «женское» в возрастном смысле. Например, в стихотворении «Пленица» это детская мечтательность, которая находит себе опору в образах испанской принцессы в дортуаре, тоскующей по «новым платьям», игрушкам, «кудрявому пажу» и т.д. [Цветаева 1993–1995, I, 57].

Сама Цветаева пишет в другом стихотворении:

Ты – принцесса из царства не светского,
Он – твой рыцарь, готовый на все... [Цветаева 1993–1995, I, 11].

Цветаева и в дальнейшем продолжает путь Марии Башкирцевой, принимаясь за «Юношеские стихи». Но чем более она двигается по намеченной траектории, тем более ощущает тематическую тесноту ультраженственной лирики. Переломным годом, когда Цветаева отходит от изначальной манеры, стоит считать 1916 г., – период, когда Цветаева расстается с Софией Парнок, после чего поэтическая форма ее стихов переживает сильные трансформации. Как утверждала А. Герцык, в 1915 г., «большое страдание постигло ее (Цветаеву – Д.Б., А.Г.) и выковыивает из ее души новую форму» [цит. по: Шевеленко 2002, 95]. На этот период и приходится более глубокое осмысление пола, гендерных противоречий, обнаженных этим разрывом.

Нельзя, впрочем, сказать, что цветаевская женственность была конвенциональна и до этого перелома: отсюда, например, ироническая интонация в раннем стихотворении «Только девочка», когда лирическая героиня тоскует по «струне» и «мечу», традиционно относимым к мужскому амплуа [Цветаева 1993–1995, I, 143]. Об этом же говорит и гендерная «программа», сформулированная в стихотворении «В Люксембургском саду» и ставшая принципом, которого Цветаева старалась придерживаться:

Я женщин люблю, что в бою не робели,
Умевших и шпагу держать, и копые, –
Но знаю, что только в плену колыбели
Обычное – женское – счастье мое! [Цветаева 1993–1995, I, 54].

Амбивалентность гендерной идентичности обостряется в стихотворениях из цикла «Подруга», где цветаевская страстность разгорается в полную силу. Цветаева наделяет себя «душой спартанского ребенка», участвует в этой любви, названной «поединком своеволий», как равносильная соперница своей возлюбленной. Об этом писалось в работе В.Б. Зусевой

[Зусева 2021, 450], отмечавшей названный мотив в стихах «Под лаской плюшевого пледа...» (из которых, впрочем, не следует вычеркивать и эротический подтекст). Далее, нельзя не учесть и характерную фразу из стихотворения «Могу ли не вспоминать...», которую можно свободно перенести и на цветаявскую лирическую героиню:

– Не женщина и не мальчик,
Но что-то сильнее меня! [Цветаева 1993–1995, I, 224].

Цветаева признавалась в 1920 г.: «Область пола – единственная, где я не четка» [Цветаева 2000–2001, I, 79]. Действительно, для Цветаевой, равно увлеченной страстью к мужчине, было характерно переходить и на мужскую роль в отношениях с женщиной: «Как вы меня дразнили мальчиком / Как я вам нравилась такой...» [Цветаева 1993–1995, I, 221]. Но дело здесь именно в том, что сама себя Цветаева ощущала на скрещении пола, говорила, что «не нравится полу» (в целом – и мужскому, и женскому), и ввиду этой женской неполноценности – дефицита, по выражению Шевеленко, – восстанавливала как бы первородный человеческий облик, явленный в андрогинном виде. Однако эта «андрогинность» существует только *de jure*, в то время как *de facto* всюду, на месте гармонии, обнаруживается гендерное противоречие. Иными словами, мы считаем, что заявляемая Цветаевой «андрогинность» остается только отодвигаемым горизонтом, утопией, в принципе не реализуемой на практике. На этом следует остановиться особо.

В «Записных книжках» послереволюционных годов Цветаева много размышляет на тему пола. Прежде всего следует сказать, что ее мучительные поиски были востребованы самим духом эпохи, беспрестанно рефлексировавшим на эту тему – тексты Максимилиана Волошина и Василия Розанова, медитаций Вячеслава Иванова, Зинаиды Гиппиус и других символистов, надо полагать, были хорошо известны Цветаевой. К тому же они предлагали философскую базу для того, чтобы осмыслить свое тело и себя как носителя половой принадлежности. Цветаева, как было сказано, не только признавалась в письме Пастернаку, что «не нравится полу», но добавляла, что испытывает «невозможность стать телом» [Цветаева 1993–1995, VII, 264], что «женственность в ней не от пола, а от творчества» [цит. по: Шевеленко 2002, 139]. Помимо прочего, заявляя в стихах, что «она не женщина, а птица» [Цветаева 1993–1995, I, 436], она как бы отрешивается от пола во благо чего-то иного, что находится за его пределами. «Собственный пол, – пишет Шевеленко, – Цветаева поначалу описывает как андрогинность, но чем дальше, тем более – как дефицит женского начала, который, однако, не восполнен началом мужским (как следовало бы по “арифметике” Вейнингера), а “заполнен” вакуумом. Иначе говоря, ее пол – это дефицит пола» [Шевеленко 2002, 138]. Мы вправе тогда сказать, что от пола остается последнее, в каком-то смысле невытравимое, – женское письмо. Цветаева старалась вырваться за пределы пола, но, все же находясь внутри женского тела, могла освободиться от него только посредством женского же письма.

Сама внешность Цветаевой, по воспоминаниям современников, отличалась броской амбивалентностью: широкий размашистый шаг, крепкое мужское рукопожатие, широкие и грубые плечи неоднократно отмечались в мемуарах Р. Гуля, М. Слонима и других [Зусева 2021, 441–442]. По словам М. Волошина, эти черты больше подошли бы для «римского семинариста», нежели для утонченной поэтессы [Цветаева 1993–1995, IV, 162]. Сама Цветаева говорила, что «Бог, давший ей широкие плечи и крепкие руки, знал, что он делал. Но Бог, давший ей при этом такую душу, – определенно не знал» [Цветаева 2000–2001, I, 312]. В этом, кроме указания на уникальность цветаевского образа, содержится намек на центральный конфликт, ставший причиной глубокого внутреннего разлада.

В «Записных книжках», письмах, свидетельствах можно ясно наблюдать, что Цветаева недовольна собственным телом. Она признается, что стыдится своих «квадратных ступней» [Цветаева 2000–2001, II, 359], что ее «широкие и сильные руки», мужские прозвища, отсутствие женской красоты и присутствие литературного дара – «не принесли ей и половины, тысячной доли той любви, которая достигается одной наивной женской улыбкой» [Цветаева 2000–2001, II, 388]. В другом месте она добавляет: «Я так и не обжила другую часть себя – свое тело» [Цветаева 2000–2001, I, 354]. В «Записных книжках» 1930-х гг. описывается случай, когда Цветаева и ее дочь Аля прогуливались по Монпарнасскому бульвару в Париже. За ними увязался незнакомый мужчина, которого Цветаева попробовала «отшить» и обратилась к другому прохожему за помощью: «Этот мужчина нас преследует...», – сказала она. На что сам «преследователь» ответил: «Во-первых, Вас я не преследую, Вы отвратительны [affreuse]. Я преследую другую...». «Affreuse?», – недоумевает Цветаева в записях; но и добавляет после недолгого размышления, что если она и не «отвратительна», то «не интересна, с чем «совершенно соглашается». «Но больно, так ep rein [в «солнечное сплетение»], перед всеми», – признается Цветаева и завершает неожиданным выводом: «Что-то пора. Пора с чем-то в своем сознании (ибо нигде кроме не существую) покончить» [Цветаева 2000–2001, II, 420]. С чем именно?

Наиболее четко отношение Цветаевой к собственному полу можно проследить по развитию отношения к самому говорящему атрибуту женственности, по ее мнению, – к образу кудрявых золотистых волос. Они очень часто упоминаются в стихах Цветаевой (см. «О, сколько их упало в эту бездну...», «Кто создан из камня, кто создан из глины...», «Золото моих волос...», «В мешок и в воду – подвиг доблестный...», «Эти пеплы сокровищ...» и т. п.). В цикле «Подруга» она писала:

Вспомните: всех голов мне дороже
Волосок один с моей головы [Цветаева 1993–1995, I, 228].

Однако при частотном упоминании образа «распутных кудрей», Цветаева никогда их не имела и, более того, – коротко остригала волосы, чтобы добиться нужного эффекта, но – безуспешно: волосы оставались

прямыми и не завивались. М. Волошин (о чем пишет Цветаева в очерке «Живое о живом») удивлялся, что она постоянно надевает чепец, чтобы закрыть волосы; и на вопрос, всегда ли она будет брить их, Цветаева отвечает – «всегда» [Цветаева 1993–1995, IV, 162]. Об этом же противоречии говорит инвертированная гендерная роль в стихотворении «Быть мальчиком твоим светлоголовым...» из цикла «Ученик», которую можно расценить как попытку приятия своей сексуальности в мужской роли. Тем не менее образ золотистых кудрей значительно изменяется и приобретает иную коннотацию по мере того, как физиологически изменяется и сам автор. Если прежде этот образ служил только атрибутом женственности (на манер своевольных кудрей Анны Карениной), то в дальнейшем, по мере старения, как только волосы начинают седесть, Цветаева проникается презрением к светлым волосам. Образ женских кудрявых волос – один из знаковых в женской лирике (см. стихотворение Мирры Лохвицкой «В кудрях каштановых моих...»). Обращение Цветаевой к этому образу, с одной стороны, – дань традиции, доказательство взаимосвязанности женских текстов, с другой стороны, попытка преодоления нормативной женственности (подробнее об этом в статье В.Г. Макашиной [Макашина 1998]). Сравним насильственную образность в стихотворении «Скоро уж из ласточек в колдуньи...» при обращении к утраченной молодости:

Полосни лазеревою шалью,
Шалая моя! Пошалевали
Досыта с тобой! – Спляши, ошпарь!
Золотце мое – прощай – янтарь!

Неспроста руки твоей касаюсь,
Как с любовником с тобой прощаюсь.
Вырванная из грудных глубин –
Молодость моя! – Иди к другим! [Цветаева 1993–1995, II, 65].

В стихотворении «В мешок и в воду – подвиг доблестный...» прямо противопоставляется привлекательность кудрей и внетелесная (духовная) симпатия: «Кудрям – все прихоти прощаются / Как гиацинту – завитки» [Цветаева 1993–1995, I, 527]. Женский пол, чьим символом выступают золотистые волосы, оборачивается «ношей и обузой» («Молодость моя! Моя чужая...»), препятствием, не допускающим проникновенного диалога душ. Сама Цветаева открыто противопоставляет «кудри» и «душу», скажем шире – душу и пол, притом последний заслоняет дорогу для любви душевной:

Грех над церковкой златоглавою
Кружить – и не молиться в ней.
Под этой шапкою кудрявою
Не хочешь ты души моей! [Цветаева 1993–1995, I, 527].

Цветаева вслед за многими женщинами ее эпохи уверена, что если в ней видят женщину, то не видят человека, а тем более – творческую личность. Это связано с коренными приметами гендерного порядка первой трети XX в. Как пишет К. Эконен, для андрогенного общества характерны «бинарное и комплементарное противопоставление полов», «нейтральность» маскулинной и «маркированность» фемининной категорий. Иными словами, маскулинное отождествляется с общечеловеческим, а фемининное – это сугубо женское, при этом фемининное не функционирует самостоятельно, но лишь вместе с категорией маскулинного, стоящей к ней в оппозиции [Эконен 2011, 29–30]. То же самое касается и проблемы сексуальности. В классических работах, посвященных этой проблематике, отмечается, что женское тело всегда концептуализируется посредством тех черт, в которых оно может повторять (на уровне «урезанных» копий мужских органов), подражать (в различных сексуальных практиках) или воспроизводить (в разрезе материнства) мужское тело. Одним из путей адаптации к этому мужскому главенству становится, как пишет Люси Иригарэ в работе «Пол, который не единичен», выбор «никогда не быть только одним», оставаться рассеянной на условно мужские и женские черты, что, вероятно, порой ведет к отвержению и тех, и других сторон своей природы [Иригарэ, 2001, 133].

Отсюда несколько причин цветаевского презрения к женскому полу: неприятие и боязнь собственного тела, во-первых, рост поэтических устремлений и метафизический запрос, во-вторых. Он выходит за границу интересов собственно гендерных и определяется шире. Пол для нее становится препятствием, которое необходимо преодолеть, чтобы получить в любви больше, нежели «смоль временных великолепий», т.е. минутную влюбленность в тело. Позиция Цветаевой по отношению к полу связана не только с проблемой общего самоопределения как поэта: в ней важен и «метафизический» угол рассмотрения самой темы любви. Возможность этой любви – возвышение духа – обуславливается угасанием телесных признаков, как в следующем отрывке:

Не удушенный в хламе,
Снам и дням господин,
Как отвесное пламя
Дух – из ранних седин!

И не вы меня предали,
Годы, в тыл!
Эта седость – победа
Бессмертных сил [Цветаева 1993–1995, II, 153–154].

После революции, по инерции непечатных лет (Цветаева не публиковалась с 1912 г. по 1922 г.), она мыслила себя вне литературы, вне сословий, называла себя *déclassée* в самом широком смысле слова [Цветаева 2000–2001, I, 271]. Избранная ею маргинальность в дальнейшем перебрасывалась

и на гендерное самоопределение: она мыслила себя вне категорий, пытаясь от них освободиться. «Мужчины и женщины мне – не равно близки, равно – чужды», – утверждала Цветаева [Цветаева 2000–2001, I, 268]. Но если же за ней и оставалось какое-то «определение» – здесь, конечно, следовало бы сказать призвание, – то это ее «святое ремесло», поэзия вне словесных, половых и прочих идентификаций. Не будучи профессиональным литератором долгие годы, она занимает это место со всей серьезностью, последовательно отвергая все, что под это понятие не подходит.

В цветаевском понимании гендера, разумеется, не последнюю роль сыграло платоническое учение, развивавшееся в дискуссиях символистов и других мыслителей первой трети XX в. Для Платона любовь (эрос) представляла собой «лестницу любовного восхождения» до идеальной любви, удаленной от влечения к телу и, следовательно, полу, коль скоро пол и тело в рефлексии русского символизма зачастую отождествлялись. Максимилиан Волошин, например, писал: «Эрос идет вверх по тем же самым ступеням, по которым пол шел вниз» [Волошин 2008, 829]. Тело, как первая стадия эротического влечения, последовательно отбрасывается на пути к высшей любви, так что достижение этой любви необходимо требует отрицание пола. В случае Цветаевой эта, как кажется, прописная платоника приобретает парадоксальный характер: любовь, представляющая собой яростное напряжение между полюсами, должна, чтобы воплотиться, разминуться в противоположные стороны: «...любовное разъединение оборачивается наисовершеннейшим из соединений» [Цветаева 1993–1995, V, 485]. Об этом строки из стихов, обращенных к Пастернаку:

Дай мне руку – на весь тот свет!
Здесь мои обе заняты. [Цветаева 1993–1995, II, 259].

То же самое в цитате из письма ему же от 19 ноября 1922 г.: «Я не люблю встреч в жизни: спшибаются лбом. Две стены. Так не проникнешь. Встреча должна быть аркой: тогда встреча – над. – Закинутые лбы!» [Цветаева 1993–1995, VI, 226].

Теперь мы имеем возможность подойти непосредственно к поэтике Цветаевой. Мы сказали, что к Цветаевой применима категория «женского письма» в понимании его как творчества подчеркнуто телесного [Сиксу 2001], в первую очередь ввиду обилия телесной изобразительности. Мы бы могли, вслед за Цветаевой, назвать эту речь «неодолимыми возгласами плоти» (курсив наш – Д.Б., А.Г.) – именно так она характеризует свой стиль в стихотворении «Емче органа и звонче бубна...» [Цветаева 1993–1995, II, 250–251]. Но, будучи телесным, язык Цветаевой против этой телесности и направлен, так как она стремится к победе духа над плотью, возвышения внегендерной личности над просто женщиной. Поэтому поэтический язык Цветаевой направлен и против женского пола, против маркированной женскости. Если тело и язык в ее понимании тождественны, то и пол (женскую телесность) можно приравнять к языку. Следовательно, на пути к освобождению от пола главным врагом является язык, а высшей целью

выступает поэтическая речь, близкая к молчанию, – «тишина между молчанием и речью» («Куст»). Освободиться от пола можно лишь освободившись от языка. Как бы отталкиваясь от языковой опоры, Цветаева ускоряется за пределы языковых препятствий, деформируя, разрезая слова, как в отрывке из «Поэмы Конца», где «разрезанное слово» (напр., «плю – щом») провоцирует инерцию, и другие слова (напр., «клещом») так же кажутся рассеченными:

При – шлось. И жмуть,
И жмуть... И неотторжима.
Мост, ты не муж:
Любовник – сплошное мимо!

Мост, ты за нас!
Мы реку телами кормим!
Плю – щом впилась,
Клещом – вырывайте с корнем! [Цветаева 1993–1995, III, 41].

Тем же самым образом, как Цветаева борется против языка, она, отталкиваясь от полового влечения, хочет вырваться из тесноты тела, расправившись с ним. В таком устремлении речь является аутоагрессивной в самых истоках, исходя из задач, поставленных автором: уничтожить себя в письме. Именно к такому выводу нас должны подталкивать размышления Цветаевой по поводу «Гимна Чуме» в статье «Искусство при свете совести» и следующие слова из «Записных книжек»:

«Я, конечно, кончу самоубийством, ибо все мое желание любви – желание смерти. Это гораздо сложнее, чем “хочу” и “не хочу”.

И может быть я умру. Думаю, что не оттого, что здесь плохо, а оттого, что “там хорошо» [Цветаева 2000–2001, I, 304].

Многие произведения Цветаевой могли бы продемонстрировать принцип письма, о котором идет речь. Но наиболее результативными в этом смысле являются стихи, сами по себе содержащие автокомментарий на тему письма. «Женское письмо» во всей его конфликтной и продуктивной агрессии мы находим в цикле Марины Цветаевой «Стол».

Цикл стихотворений «Стол» был написан в 1933 г. и является «зеркалом» ее литературного пути. В каком-то отношении «Стол» может послужить пояснением к тому, в чем состоит магистральный принцип работы Цветаевой со словом. По ней, письмо, как и любовь, есть сражение – против языка, против тела, против самой себя. Это трудное, страшное усилием достигаемое движение поперек всех этих препятствий, как она называет их в стихотворении «Куст», – поперек «сплошных знаков препинания», «преткновений», сквозь которые стих продирается в любовную [Цветаева 1993–1995, II, 317]. В первую очередь это отражается на умышленной «избыточности» цветаевского синтаксиса, системе ударений и созвучий, наконец, на строгой логоэдической структуре с постоянными, настойчивыми мужскими рифмами. Посмотрим на отрезок текста, где традиционное для нее перечис-

ление однородных явлений достигает «чрезмерности» посредством бессознательных сочинительных связей (лбом, локтем, узлом колен), фонетическим усилением одной и той же звуковой позиции (напр., тремя ударениями подряд на сочетании -ло с учетом спондея на лбом, локтем), сверхсхемными ударениями на первых слогах, переносами фразовых сочетаний из строки в строку и разрывом основных семантических частей посредством помещения между ними многочисленных поясняющих ремарок через тире. Получается градация, воспроизводящая телесное и языковое усилие:

Так будь же благословен –
 Лбом, локтем, узлом колен
 Испытанный, – как пила
 В грудь ввевшийся – край стола!
 [Здесь и далее цит. по: Цветаева 1993–1995, II, 310–314].

Телесная природа творческого процесса исподволь подчеркивается Цветаевой. Письмо испытано «лбом, локтем, узлом колен», – в первую очередь телом, – стол уподобляется «пиле», «ввевшейся в грудь»; и стол, и автор покрывают друг друга «зубцами, зазубринами, изъязнами» на восхождении к «высотам заветным». Письмо дается непосильным трудом, слова выдираются из стола «зубами», как гвозди. Сами стихи тоже обозначаются как продукт деформации: строфические столбцы Цветаева рифмуется с рубцами на теле и дальше – в смысловом развитии – с «огненным столпом». Оттого и образ Стола приобретает символическое измерение.

Что же такое Стол? Во второй строфе Цветаевой вводится тема роста, притом понятого одновременно в нескольких разрезах. Это и взросление (1), т. е. стол становится воспитателем (или родителем) лирической героини, но – что важно – растет вместе с ней «по мере дел настольных»; в то же время это и рост физический (2), так что ей – в дальнейшем – становится тесно за столом, он давит и вонзается в ребра. Надо полагать, что стол относится к семантическому полю поэтической работы в целом: он может выступать и метонимией творческого процесса (письмо всегда осуществляется за столом), но и – отчасти – самим стихом, полным рубцов и ран, как полон ими стих Цветаевой: «Я знаю твои морщины, / Как знаешь и ты – мои». По скорости роста, разумеется, стол, как поэтический дар и как сами стихи, опережает развитие ребенка, не сознающего того, что он пишет: они, скажем так, пишутся не по возрасту (см. «Моим стихам, написанным так рано...»). Но чем более развивается авторский стиль, тем более неприемлемыми и узкими для него становятся прежние стихи в тематическом отношении – так Цветаева считала ошибкой «Юношеские стихи», когда прежняя манера была исчерпана, а новая пока обретена не была. И наконец под метафорой «роста» может пониматься метафизическое расширение духа в процессе письма (3), то самое восхождение до «высот без меры». Получается, что лирическая героиня растет вследствие столкновения с собственными стихами, отчего, в свой черед, сами стихи эволюционируют под влиянием взрослеющей героини. Система взаимовлияния

и давления становится не столько обоюдною, сколько обоюдоострой, коль скоро эволюция стиля подразумевает болезненный, травмирующий рост, телесное повреждение.

Второе и третье стихотворения цикла посвящены отношениям уже повзрослевшей героини и стола: они описывают историю их тридцатилетнего «союза – / верней любви». Называя стол своим возлюбленным – и даже супругом – Цветаева воспроизводит традиционную для ее любовной лирики иерархическую модель отношений, известную по посвященному С.Н. Волконскому циклу «Ученик», где любовь – это послушное и жертвенное следование «за плащом» учителя; циклу «Подруга», в котором иерархия достигается благодаря возрастному разрыву с адресатом и невинности лирической героини («сердце – лет пяти»); и стихам, посвященным Юрию Завадскому («Моя любовь невинна, / Я говорю, как маленькие дети»).

Эта иерархия наделяет стол ролью учителя, который надиктовывает, как нужно относиться к смерти и быту, объясняет, что ценно, а что второстепенно. Но Цветаева, что также свойственно ряду ее любовных стихотворений (например, «Под лаской плюшевого пледа...»), не готова беспрекословно согласиться с ученической ролью – третья часть цикла разворачивает целый ряд метафор, являющих собой инверсию насилия и воспитания: автором насилия становится уже героиня, стол же превращается в школьника, покоряющегося под мужским нажимом лирической героини:

Порой еще с слезкой смольной,
Но вдруг – через ночь – старел,
Разумнел, – так школьник дерзость
Сдает под мужской нажим.

Следующим этапом (и следующей – запредельной – ступенью иерархии) становится сакрализация образа. Она намечена еще в первом стихотворении цикла, где, по созвучию, стол назван столпом столпника (к столу Цветаева «пригвождена» своим ниспосланным даром), проводником божественной воли: «Тем был мне, что морю толп / Еврейских – горящий столп». Именно к Богу – «через стол» – обращается Цветаева в четвертой части цикла, центром которой становится благодарность Столяру – то есть Богу – за творческий дар. Роль автора в таком случае приравнивается к роли проводника стихии. Поэт в процессе письма становится неравным биографическому автору, более того, – письмо идет на «перебарыванье, перемалыванье, переламыванье жизни» биографической, как Цветаева писала в «Наталье Гончаровой» [Цветаева 1993–1995, IV, 78].

Цветаева неоднократно указывала на растождествление автора самому себе во время письма: биографическая личность, по Цветаевой, когда она начинает писать, – отпадает и приближается к исчезновению (об этом, например, «Поэма Воздуха» – возвышение духа и последовательное отбрасывание всех прежних «земных категорий»). Происходит победа духа над личностью и в некотором отношении – истребление всего личного, как только брошено «двустишие / Начальное» [Цветаева 1993–1995, III, 137].

Похожим образом, например, в письмах Б.Л. Пастернаку Цветаева обращается не к человеку, но «к Духу», т. е. не к нему, а к чему-то, что проявляется в его стихах: «Исповедываются не священнику, а Богу. Исповедуюсь (не каюсь, а вос-каждаю!) не Вам, а Духу в Вас» [Цветаева 1993–1995, VI, 229]. Цветаева всегда повторяла, что стихи пишутся как бы исподней силой, сами собой, так что автору остается только бороться, сопротивляться напору того, что всегда превышает ее человеческих способностей.

В своей хрестоматийной формуле Цветаева описывала творческий процесс как высшую степень «страдательности» и «действенности»: «Дать себя уничтожить вплоть до какого-то последнего атома, из уцеления (сопротивления) которого и вырастет – мир» [Цветаева 1993–1995, V, 348]. Сама Цветаева выступает этим «уцелевшим» атомом, распадающимся под тяжестью навалившейся стихии (отсюда образы «дубового отвеса», давления, как против быка на корриде, о чем говорит образ «кольца в ноздрях»). Дело в том, что эта формула для Цветаевой универсальна; именно она и воплощается в «Столе», где давление («страдательное» наитие) персонифицируется.

Образ стола в конечном итоге абстрагируется до письма вообще: столы могут выступать не только столы собственно письменные, сделанные из дерева, но и «бильярдные», «базарные», «железные», а также «пень», «паперть», «край колодца», «могила» и, наконец, собственные «колени». Письмо преследует всюду и настигает всюду, понимается как борьба всех личных и внешних ограничений против безграничного дара, открытого во время письма.

Цикл «Стол» изоморфен творческому пути Марины Цветаевой. Он демонстрирует, как манера Цветаевой растет и крепнет и тематически, и содержательно, как письмо все больше и больше становится конфликтным и воплощается на языке борьбы. Каламбурная игра на слове доска (ср. свой в доску), подразумеваемая, например, в следующих строках:

Сажусь – еле дóску держит,
Побьюсь – точно век дружим!

Ты – стóя, в упор, я – спину
Согнувши – пиши! Пиши! –

есть тот же самый парадоксальный синкретизм «дружбы-вражды», свойственный романтическому миросозерцанию в целом. С одной стороны, – в буквальном значении, – это «удары головой по доске» (в доску), с другой – этимологической стороны – это «подогнанность» (свой в доску), какую, согласно плотницкому жаргону, имеют доски, плотно приставленные друг к другу (в цикле будет – стол ко лбу подстатный) и, наконец, – фразеологически – это «дружба» до гробовой доски:

...завтра меня положат,
Дурищу – да на тебя ж!

Попробуем обобщить сказанное. Цветаевский стих есть тело, чья целостность и деформированность последовательно воплощается на уровне самого языка. За травматизацией (конфликтностью) сознания автора следует травматизация языка, за неприятием собственного гендера и тела – попытка освободиться от них через письмо. В каком-то смысле цветаевский стиль – это самоистязание, попытка аннигиляции в себе полового начала и даже «репетиция» уничтожения. Мы исходим из того мнения, что Цветаева, будучи агрессивной настроенной против своего тела, вгрызаясь в него и нанося ему раны, пыталась выбраться за его границы, чтобы обрести авторскую, внегендерную субъектность, достичь до письма, соответствующего ее «безмерной натуре». Однако это остается только тенденцией, полного освобождения в стихах Цветаевой не происходит. Противоречие раскаляется, не находя разрешения, только приближается к тому, чтобы наконец добраться до области, где – «над миром мужей и жен» («Поэма воздуха») – не останется потребности в «женском письме». Но выбраться за его пределы в рамках земной реальности для нее не представляется возможным.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Барт Р.* Избранные работы. М.: Прогресс. 1989. 616 с.
2. *Волошин М.А.* Собрание сочинений: в 13 т. Т. 6. Кн. 2. Проза 1900–1927. Очерки, статьи, лекции, рецензии, наброски, планы. М.: Эллис Лак. 2008. 1088 с.
3. *Зусева-Озкан В.Б.* Дева-воительница в литературе русского модернизма: образ, мотивы, сюжеты. М.: Индрик, 2021. 712 с.
4. *Иригарэ Л.* Пол, который не единичен // Введение в гендерные исследования. Ч. 2. СПб.: Алетейя, 2001. С. 127–135.
5. *Макашина В.Г.* «Страсть к волосам»: Фет – Лохвицкая – Цветаева // А.А. Фет: Проблемы изучения жизни и творчества. Курск: КГПУ, 1998. С. 70–80.
6. *Сиксу Э.* Хохот Медузы // Введение в гендерные исследования. Ч. 2. СПб.: Алетейя, 2001. С. 799–822.
7. *Цветаева М.* Неизданное. Записные книжки: в 2 т. М.: Эллис Лак, 2000–2001.
8. *Цветаева М.* Собрание сочинений: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1993–1995.
9. *Шевеленко И.Ш.* Литературный путь Цветаевой: идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 464 с.
10. *Эконен К.* Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 400 с.
11. *Gove A.* The Feminine Stereotype and Beyond: Role Conflict and Resolution in the Poetics of Marina Tsvetaeva // Slavic Review. 1977. Vol. 36. № 2. P. 231–255.
12. *Kroth A.* Androgyny as an Exemplary Feature of Marina Tsvetaeva's Dichotomous Poetic Vision // Slavic Review. 1979, Vol. 38. № 4. P. 563–582.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Gove A. The Feminine Stereotype and Beyond: Role Conflict and Resolution in the Poetics of Marina Tsvetaeva. *Slavic Review*, 1977, vol. 36, no. 2, pp. 231–255. (In English).
2. Kroth A. Androgyny as an Exemplary Feature of Marina Tsvetaeva's Dichotomous Poetic Vision. *Slavic Review*, 1979, vol. 38, no. 4, pp. 563–582. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Makashina V.G. “Strast’ k volosam”: Fet – Lokhvitskaya – Tsvetayeva [“An Obsession with Hair”: Fet – Lokhvitskaya – Tsvetayeva] *A.A. Fet: Problemy izucheniya zhizni i tvorchestva* [A.A. Fet: The Studying of Life and Work]. Kursk, Kursk State Pedagogical University Publ., 1998, pp. 70–80. (In Russian).
4. Irigaray L. Pol, kotoryy ne yedinichen [This Sex Which is Not One]. *Vvedeniye v gendernyye issledovaniya* [An Introduction to Gender Studies]. Part 2. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2001, pp. 127–135. (In Russian).
5. Siksu E. Khokhot Meduzy [The Laugh of the Medusa]. *Vvedeniye v gendernyye issledovaniya* [An Introduction to Gender Studies]. Part 2. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2001, pp. 799–822. (In Russian).

(Monographs)

6. Barthes R. *Izbrannyye raboty* [Selected Works]. Moscow, Progress Publ., 1989. 663 p. (In Russian).
7. Ekonen K. *Tvorets, sub”yekt, zhenshchina: Strategii zhenskogo pis’ma v russkom simbolizme* [Creator, Subject, Woman: Female Writing Strategies in Russian Symbolism]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2011. 400 p. (In Russian).
8. Shevelenko I.Sh. *Literaturnyy put’ Tsvetayevoy: ideologiya – poetika – identichnost’ avtora v kontekste epokhi* [Tsvetaeva's Literary Path: Ideology, Poetics, and Identity of the Author in the Context of the Epoch]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2002. 464 p. (In Russian).
9. Zuseva-Ozkan V.B. *Deva-voitel'nitsa v literature russkogo modernizma: obraz, motivy, syuzhety* [The Female Warrior in Russian Modernist Literature: Image, Motifs, Plots]. Moscow, Indrik Publ., 2021. 712 p. (In Russian).

Бережнов Денис Алексеевич,

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова;
Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН. Аспирант
филологического факультета МГУ, младший научный сотрудник
ИМЛИ РАН. Научные интересы: история русской литературы,
теория литературы, проза В.В. Набокова, поэзия Серебряного века.
E-mail: inlitdenisberezhnov@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-0680-4136

Гаушус Анна Владимировна,

Российский государственный гуманитарный университет; Школа
Центр Педагогического Мастерства. Магистр филологического
факультета РГГУ. Руководитель кафедры литературы ШЦПМ.
Научные интересы: русская неподцензурная литература XX века,
современный литературный процесс, гендерная теория,
поэзия Серебряного века.

E-mail: anyagaushus@gmail.com

ORCID ID: 0009-0008-3067-095X

Denis A. Berezhnov,

Lomonosov Moscow State University; The Gorky Institute of World
Literature of Russian Academy of Sciences. Postgraduate student
of Lomonosov Moscow State University. Junior researcher assistant
at the Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.
Research interests: history of Russian literature, theory of literature, prose
of V. Nabokov, Silver age of Russian poetry.

E-mail: inlitdenisberezhnov@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-0680-4136

Anna V. Gaushus,

Russian State Humanitarian University; School Center of Pedagogical
Knowledge. Master of Science of Russian State Humanitarian University.
Head of Literature Department of the Center of Pedagogical Knowledge.
Research interests: Russian uncensored poetry of 20th century,
contemporary literature, gender studies, Silver age of Russian poetry.

E-mail: anyagaushus@gmail.com

ORCID ID: 0009-0008-3067-095X

З.Ю. Петрова, Н.А. Фатеева (Москва)

ОСОБЕННОСТИ УПОТРЕБЛЕНИЯ СОМАТИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ В ПОЭЗИИ О. МАНДЕЛЬШТАМА

Аннотация

В статье рассматриваются особенности употребления основных соматизмов в стихах О. Мандельштама, определяется их значимость для художественного мира поэта. Важность этой группы лексики определяется тем, что она во многом детерминирует языковую картину мира писателя и характерные черты его восприятия. Материалом для исследования послужили контексты, извлеченные методом сплошной выборки из издания: Мандельштам О.Э. Сочинения: в 2 т. Т. 1. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1990. В ходе анализа очерчен состав семантического поля соматической лексики в стихах О. Мандельштама, выявлены наиболее частотные наименования: *рука, глаза, губы, голова, сердце, кровь*. Наряду с этими обозначениями изучались и не столь высокочастотные наименования, являющиеся доминантными в идиостилии поэта. Это группа слов, связанная с костной системой: *позвонки, позвоночник (хребет), кость, хрящи, ребро*. Проведена классификация контекстов употребления соматизмов на метафорические и неметафорические (вместе с метафорическими употреблениями рассматривались и употребления в сравнительных конструкциях). Рассмотрены употребления соматизмов в компаративных конструкциях в качестве как образов, так и предметов сравнения. Отмечено, что в неметафорических контекстах соматическая лексика часто используется в портретных описаниях, в описаниях телесного контакта, ситуаций, связанных с любовными отношениями. Особое внимание уделялось употреблению соматизмов в контекстах, связанных с рефлексией по поводу поэтического творчества, места поэта в мире, психофизиологических состояний лирического субъекта. В результате исследования доказана связь ключевых соматизмов с мировоззренческими константами идиостилии поэта.

Ключевые слова

Соматизм; поэзия О. Мандельштама; метафора; сравнение; картина мира.

SPECIFIC FEATURES OF THE USE OF SOMATIC VOCABULARY IN THE POETRY OF O. MANDELSTAM

Abstract

The article discusses the features of the use of basic somatisms in O. Mandelstam's poems, determines their significance for the poet's world. The importance of this group of vocabulary is explained by the fact that it largely determines the linguistic world image of the writer and the characteristic features of his perception. The study was based on the contexts extracted by the method of continuous sampling from the publication: Mandelstam O.E. Works: in 2 vols. Vol. 1. Poems. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1990. In the course of the analysis, the composition of the semantic field of somatic vocabulary in the poems of O. Mandelstam was outlined, the most frequent words were identified: *hand, eyes, lips, head, heart, blood*. Along with these lexemes, not so much high-frequency names that are dominant in the poet's idiostyle were also studied. This is a group of words associated with the skeletal system: *vertebrae, spine (ridge), cartilage, rib*. The contexts of the use of somatisms were classified into metaphorical and non-metaphorical ones (along with metaphorical uses, we also considered uses in comparative constructions). The use of somatisms in comparative constructions as both images and objects of comparison has been considered. It is noted that in non-metaphorical contexts, somatic vocabulary is often used in portrait descriptions, in descriptions of bodily contact, situations related to love relationships. Particular attention was paid to the use of somatisms in contexts related to reflection on poetic creativity, the poet's place in the world, and the psychophysiological states of the lyrical subject. As a result of the study, the connection of key somatisms with the world-view constants of the poet's idiostyle was proved.

Key words

Somatism; O. Mandelstam's poetry; metaphor; simile; world image.

Соматизмы, или соматическая лексика, интересны тем, что они в большой степени определяют модель языковой картины мира писателя и особенности его восприятия. Это связано с тем, что процесс восприятия мира и осознание своего места в нем у человека начинается с ощущений, которые возникают благодаря органам чувств и частям тела. Названия частей тела способствуют созданию экспрессии в художественном тексте, особенно когда используются в составе фразеологизмов.

Соматическая лексика лучше изучена в поэзии. В настоящее время подробно изучена лингвосоматика Ф. Тютчева [Сычева 2012], М. Цветаевой [Миняева 2007], Б. Ахмадулиной [Харченко, Плужникова 2015; Плужникова 2017], Б. Пастернака [Фатеева 2020], Л. Аронсона [Фатеева

2022]. Поэзия Мандельштама с этой точки зрения рассматривалась лишь фрагментарно, по отдельным обозначениям частей тела и функций организма: *губы* [Тарановский 2000], *позвонки, хрящи, хребет* [Кихней 2019; Меркель 2015], *кровь* [Тарановский 2000; Марголина 1989], *дыхание* [Тарановский 2000].

О роли соматического в художественном творчестве пишет В.Н. Топоров в статье «О “психо-физиологическом” компоненте поэзии Мандельштама»: «“Соматическое” бытие, “душетелесная” жизнь выступает как то основание, которое – при широком подходе – составляет содержание важной, в значительной степени базовой, части поэтических текстов и сам “язык”, это содержание описывающий. Следовательно, биофизическая органика в известной мере определяет, “преформирует” некий существенный пласт духовного творчества, и результаты этого творчества, тексты, хранят в себе отражение этих “органических” движений» [Топоров 1991, 9].

Цель нашей работы – проанализировать все семантическое поле соматической лексики в стихах О. Мандельштама, определить наиболее частотные наименования, выявить обозначения, которые становятся в текстах поэта ключевыми, рассмотреть их связь с мировоззренческими константами его идиостиля. Материалом для исследования послужили контексты, извлеченные методом сплошной выборки из издания [Мандельштам 1990], исключая стихи для детей и шуточные стихи.

Рассмотрим состав этого семантического поля. Основное его наименование – *тело*, близко к нему по значению слово *плоть*; остальные слова связаны с ним отношением «целое – часть». Они подразделяются на следующие семантические классы: 1) слова, обозначающие части и области тела: *лицо, голова, грудь, рука, плечо, шея, спина, нога*; 2) названия, относящиеся к костно-мышечной системе: *позвоночник, хребет, позвонок, хрящи, кость, ребро, мышцы*; 3) названия внутренних органов: *сердце, мозг, железа, жила, вена, аорта, нервы*; 4) названия жидкостей: *кровь, слезы, пот, желчь*; 5) названия, связанные с кожным покровом: *кожа, родинка, морщина*. С некоторыми из этих обозначений связаны отношением «целое – часть» и синонимическим отношением еще ряд слов. Во-первых, это слово *лик*, высокий синоним слова *лицо*, а также обозначения частей лица: *глаза* (и его синонимы *очи, гляделки*, обозначения частей глаза: *зрачок* и его синоним *зеница*, а также *сетчатка, хрусталик, радужная оболочка, глазное яблоко, глазница*); слова, тесно семантически связанные со словом *глаз*, – *взор, зрение*); *веки, ресницы, брови; губы* и его синоним *уста*; *рот* (и *нёбо, горло, гортань, глотка, зубы, десны, язык*), *ухо* и семантически близкое обозначение *слух*; *лоб* и его высокий синоним *чело, лобная кость; щеки* и его синоним *лантицы; висок, подбородок; борода, щетина*. Кроме того, это наименование *голова* и его синоним *глава*, название ее части – *темя*, тесно семантически связанные со словом *голова* слово *череп* и обозначения волосяного покрова головы: *волосы, кудри, пряди, челка, колтун, тонзура*. Со словом *рука* связаны отношением «целое – часть» обозначение *пальцы* и его синоним *персты*, видовое обозначение *мизинец*, название части пальца – *ноготок*, а также названия других частей руки: *ладонь, локоть, кисть*,

кулак. Со словом *шея* связан его синоним *выя*, со словом *нога* – обозначения ее частей: *колени*, *стопа*, *ступня*.

Подсчеты показали, что наиболее частотные соматизмы в стихах О. Мандельштама – *рука* (45 употреблений), *глаза* (42 употребления), *губы* (39 употреблений), *голова* (34 употребления), *сердце* (33 употребления), *кровь* (30 употреблений).

Если помимо обозначения *рука* учитывать и наименования частей руки, то подкласс соматизмов, связанный с рукой, будет выглядеть еще представительнее: *пальцы* – 11 употреблений, *персты* – 2, *мизинец* – 2, *ладонь* – 8, *локоть* – 2, *кисть* – 2, *кулак* – 1, итого 73 употребления.

Среди всех употреблений этих слов обращают на себя внимание прежде всего тропеические. Слова *руки*, *пальцы*, *ладони* выступают как образы сравнения компаративных конструкций: «И тысячи зеленых *пальцев* / Колеблет множество ветвей» (1909), «Архангельский и Воскресенья / Просвечивают, как *ладонь*» (1916), «В Европе холодно. В Италии темно. / Власть отвратительна, как *руки* брадобрея» (1933). В последнем контексте надо отметить негативно-оценочное значение всего словосочетания.

Такие наименования могут быть и предметами сравнения компаративных тропов. Так, движение рук уподобляется движению волн, *ладонь* – раковине: «На перламутровый челнок / Натягивая шелка нити, / О, *пальцы* гибкие, начните / Очаровательный урок! / Приливы и отливы *рук*... / Однообразные движенья... / Ты заклинаешь, без сомненья, / Какой-то солнечный испуг, / Когда широкая *ладонь*, / Как раковина, пламенея, / То гаснет, к теням тяготея, / То в розовый уйдет огонь!..» (1911). В другом контексте возможность уподобления рук тяжелому неуклюжему предмету отрицается следующей за этим метафорой, характеризующей пальцы как легких, резвых, управляемых коней: «Разве руки мои – *кувалды*? / Десять пальцев – мой *табунок*! / И вскочил, отряхая фалды, / Мастер Генрих – конек-горбунок» (1931). Эти индивидуально-авторские метафоры образно характеризуют игру и облик пианиста Генриха Нейгауза. Как отмечают Вяч. Вс. Иванов, «особенность двух строк, содержащих эти два предложения, состоит в том, что в них вставлена как бы произнесенная прямая речь Нейгауза, характеризующая его состояние и уверенность в себе и в своих главных орудиях – руках и пальцах в момент, когда игра кончается» [Иванов].

Из других употреблений соматизмов семантического подкласса «Рука» можно выделить контексты с референцией к различным ситуациям, в которых участвуют руки и их части. Прежде всего это ситуация телесного контакта, в том числе предполагаемого: «*Руку* приблизив к устам, / Не отнимай ее прочь» (1909), «Возьми на радость из моих *ладоней* / Немного солнца и немного меда, / Как нам велели пчелы Персефоны» (1920). Телесный контакт может быть перенесен в метафорическую плоскость: «Два сонных яблока у века-властелина / И глиняный прекрасный рот, / Но к млеющей *руке* стареющего сына / Он, умирая, припадет» (1924, 1937).

Могут быть также ситуации, связанные с любовными отношениями: «Целую *локоть* загорелый / И лба кусочек восковой. / Я знаю – он остался белый / Под смуглой прядью золотой. / Целую *кисть*, где от брасле-

та / Еще белеет полоса. / Тавриды пламенное лето / Творит такие чудеса» (1916, предположительно, обращено к М. Цветаевой), «За то, что я *руки* твои не сумел удержать, / За то, что я предал соленые нежные губы, / Я должен рассвета в дремучем акрополе ждаты. / Как я ненавижу пахучие древние срубы!» (1920, обращено к О.Н. Арбениной-Гильдебрандт).

Еще одна функция этих наименований – создание портрета персонажа или автопортрета, в котором *руки, пальцы* и пр. участвуют вместе с другими соматизмами: «Нежнее нежного / Лицо твое, / Белее белого / Твоя *рука*, / От мира целого / Ты далека, / И все твое – / От неизбежного. / От неизбежного / Твоя печаль, / И *пальцы рук* / Неостывающих, / И тихий звук / Неунывающих / Речей, / И даль / Твоих очей» (1909).

У Мандельштама релевантен образ пальцев: они могут быть тонкие, тончайшие, худые, гибкие. В любом случае это деталь портрета, обращающая на себя внимание: «Немного красного вина, / Немного солнечно-го мая – / И, тоненький бисквит ломая, / Тончайших *пальцев* белизна» (1909), «И *пальцы* тонкие дрожат, / К таким же, как они, прижаты» (1909), «На перламутровый челнок / Натягивая шелка нити, / О, *пальцы* гибкие, начните / Очаровательный урок!» (1911).

Пальцы связаны и с игрой на фортепиано: «В *пальцах* тепло не мгновенное, / Сила лежит фортепьянная» (1937).

Могут быть и негативные ассоциации, связанные с пальцами, например, в описании Сталина: «Его толстые *пальцы*, как черви, жирны, / И слова, как пудовые гири, верны, / Тараканьи смеются глазища / И сияют его голенища» (1933). Негативная оценка усиливается сравнением *жирны, как черви*.

Соматизм *глаза* в поэзии Мандельштама также имеет высокую частоту – 42, частоты его коррелятов распределяются следующим образом: *очи* 13, *гляделки* 1, *глазница* 2, *зрачок* 8, *зеница* 1, *сетчатка* 3, *хрусталик* 1, *радужная оболочка* 1, *глазное яблоко* 2; *взор* 11, *зренья* 2. Итого 87 употреблений. Глаза у Мандельштама – единственная часть тела, которая присуща и человеку, и животным. С одной стороны, глаза встречаются в изображении насекомых, птиц, зверей: «Мы прошли разряды насекомых / С наливными рюмочками *глаз*» (1932), «Мой щегол, я голову закину – / Поглядим на мир вдвоем: / Зимний день, колючий, как мякина, / Так ли жестк в *зрачке* твоём?» (1936). С другой стороны, образы глаз насекомых, птиц и зверей (глаза, зрачок, хрусталик, зренья) характеризуют в компаративных конструкциях человека: «Наклони свою шею, безбожница / С золотыми *глазами* козы» (1937), «Вооруженный *зреньем* узких ос, / Сосущих ось земную, ось земную, / Я чую всё, с чем свидеться пришлось, / И вспоминаю наизусть и все» (1937) и даже оптическую технику: «Не разбирайся, шелкай, милый кодак, / Покуда *глаз* – хрусталик кравчей птицы, / А не стекляшка!» (1931).

Мандельштам употребляет термины, относящиеся к строению глаза: часто встречающийся в поэтическом языке *зрачок* и редкие *сетчатка, хрусталик, радужная оболочка, яблоко (глазное)*. Согласно данным Национального корпуса русского языка [НКРЯ], *радужная оболочка* –

индивидуальное словоупотребление Мандельштама, слово *сетчатка* – в поэзии до Мандельштама не встречалось, термин *хрусталик* – встречался, но очень редко, *глазное яблоко* – один пример (Г. Державин) и единичные контексты с 1930-х гг.

Эти термины употребляются и в контекстах, описывающих непосредственные зрительные впечатления: «Набухла солнцем глаз моих *сетчатка*» (1921–1929), «Больше светотени – / Еще, еще! *Сетчатка* голодна!» (1931), но чаще – в метафорических контекстах. Так, *радужная оболочка* встречается в переводе стихотворения Петрарки «Как соловей, сиротствующий, славит...»: «О, *радужная оболочка* страха! / Эфир очей, глядевших в глубь эфира, / Взяла земля в слепую люльку праха». О метафорической замене в этом контексте пишет Томас Венцлова: «В девятой строке обмануто читательское ожидание (вместо привычного радужная оболочка глаза дано сюрреалистическое сочетание радужная оболочка страха)» [Венцлова 2012, 136]. (Глазные) яблоки – одна из телесных характеристик умирающего века: «Два *сонных яблока* у века-властелина / И глиняный прекрасный рот, / Но к млеющей руке стареющего сына / Он, умирая, припадет» (1924). Ирина Сурат отмечает, помимо основного олицетворяющего значения, и другие ассоциации слова *яблоко* в этом контексте: «“Два сонных яблока” – это и реализация языковой метафоры “глазное яблоко”, и развитие заложенной в этом образе темы времени, остановленного или идущего вспять <...> Но главная семантическая составляющая образа яблок в этих стихах – это тема власти земной и духовной, тема “державного яблока” как атрибута власти» [Сурат 2010].

В поэзии Мандельштама также представлены контексты олицетворения со словами семантического подкласса «глаза»: век – *зрачки*, печаль – *глаза*, чернозем – *глазастый*: «Век мой, зверь мой, кто сумеет / Заглянуть в твои *зрачки* / И своею кровью склеит / Двух столетий позвонки?» (1922), «Невыразимая печаль / Открыла два огромных *глаза*» (1909), «Ну, здравствуй, чернозем: будь мужествен, *глазаст...* / Черноречивое молчание в работе» (1935).

Глаза – важная часть поэтического портрета, например портрета А. Белого: «Голубые *глаза* и горячая лобная кость / – Мировая манила тебя молодящая злость» (1934), М. Петровых: «Мастерица виноватых *взоров*» (1937), И. Сталина: «Могучие *глаза* решительно добры» (1937).

Встречаются и стилистические отмеченные синонимы слова *глаза* – и высокое *очи*: «Даль Твоих *очей*» (1909), и сниженное *гляделки* в портрете Чарли Чаплина: «Две подметки, / заячья губа, / Две *гляделки*, / полные чернил / И прекрасных / удивленных сил» (1937).

Глаз, око, зеница используются как предметы сравнения в компаративных конструкциях (достаточно традиционные употребления): *глаза* – *свечи*: «К чему печальные речи, / Когда *глаза* / Горят, как *свечи*, / Среди белого дня?» (1909), *око* – *омут*: «*Омут ока* удивленный, – / Кинь его вдогонку мне» (1937), *очи* – *эфир*: «*Эфир очей*, глядевших в глубь эфира» (1933–1934), варианты традиционной образной параллели «глаза – птицы»: «Где первородство? где счастливая повадка? / Где плавкий *ястребок*

на самом дне *очей?*» (1934), «Были очи острее точимой косы – / По *зегзице* в *зенице* и по капле росы» (1937).

Следующая частотная группа слов связана с губами, частота их следующая: *губы* 39, *уста* 8, *рот* 16, итого 63 употребления. Основная особенность употребления соматизма *губы* в стихах Мандельштама – это наделение его символическим смыслом «поэтическое творчество». Этот смысл по-разному воплощается в различных контекстах.

Главный смысл этого образа заключается в том, что *губы* – своего рода инструмент поэта: «С черствых лестниц, с площадей / С угловатыми дворцами / Круг Флоренции своей / Алигьери пел мощней / Утомленными *губами*» (1937). В то же время *губы* и *уста (рот)* участвуют в рефлексии о состоянии поэта, предшествующем появлению стиха, «творческого молчания», «шепота», еще не воплощенного в звук и слово: «Она еще не родилась, / Она и музыка и слово, / И потому всего живого / Ненарушаемая связь. <...> Да обретут мои *уста* / Первоначальную немому, / Как кристаллическую ноту, / Что от рождения чиста!» (1910, 1935); «Быть может, прежде *губ* уже родился шепот» (1933, 1934). К. Тарановский пишет о последнем контексте: «“Губы” в этом стихотворении – вне всякого сомнения – “поэтические губы” (любимый образ в поэзии Мандельштама), а шепот, который был рожден еще прежде губ, не что иное, как сама поэзия» [Тарановский 2000, 14].

Сам процесс поэтического творчества воплощен в шевеленье губ, шевелящихся губах (ср. «Образ шевелящихся губ у Мандельштама – излюбленная метафора поэтического творчества» [Тарановский 2000, 192]). При этом в контекстах употребления этих словосочетаний актуализируется ощущение уязвимости, противостояния разрушительным силам – и природным, и социальным, а также предчувствие смерти: «И меня срезает время, / Как скосило твой каблук. / <...> Видно, даром не проходит / *Шевеленье* этих *губ*, / И вершина колобродит, / Обреченная на сруб» (1922), «Лишив меня морей, разбега и разлета / И дав стопе упор насильственной земли, / Чего добились вы? Блестящего расчета: / *Губ шевелящихся* отнять вы не могли» (1935). Однако у Мандельштама присутствует и сознание того, что шевеление губ все же происходит несмотря на ни что, и даже после смерти: «Да, я лежу в земле, *губами шевеля*» (1935). Бессмертие поэта выражает и словосочетание *бессмертный рот*: «Ведь умирающее тело и мыслящий *бессмертный рот* / В последний раз перед разлукой чужое имя не спасет» (1933).

Губы как символ поэтического творчества появляются в гиперболическом контексте осознания и провозглашения поэтом силы своего слова: «Я больше не ребенок! Ты, могила, / Не смей учить горбатого – молчи! / Я говорю за всех с такою силой, / Чтоб небо стало небом, чтобы *губы* / Потрескались, как розовая глина» (1931). Об этом мандельштамовском стихотворении пишет Н. Струве: «...парадоксальным образом говорит он за всех, молчащих от страха или от неведения, раздавленных, разучившихся говорить, за живых как за мертвых, как раз тогда, когда сам он – один против всех» [Струве 1988, 46].

Среди остальных контекстов, включающих соматизмы *губы, уста, рот*, надо отметить следующие:

– олицетворение различных существей: «В Америке гудки поют / И красные небоскребов трубы / Холодным тучам отдают / Свои прокопченные *губы*» (1913), «[Армения] Закутав *рот*, как влажную розу, / Держа в руках осмигранные соты, / Все утро дней на окраине мира / Ты просто-яла, глотая слезы» (1930), «Улыбнись, ягненок гневный с Рафаэлева холста, – / На холсте *уста* вселенной, но она уже не та» (1937);

– портретные описания: «вычурный чубук у ядовитых *губ*, / Сказавших правду в скорбном мире» (1917), «В тебе все дразнит, все поет, / Как итальянская рулада. / И маленький вишневый *рот* / Сухого просит винограда» (1920);

– контексты, представляющие отношения с женщиной: «Я наравне с другими / Хочу тебе служить, / От ревности сухими / *Губами* воровать. / Не утоляет слово / Мне пересохших *уст*, / И без тебя мне снова / Дремучий воздух пуст <...> / И, словно преступленье, / Меня к тебе влечет / Искушенный в смятении / Вишневый нежный *рот*» (1920);

– в тропах как предмет сравнения: *губ малина*: «Как дрожала *губ малина*, / Как поила чаем сына, / Говорила наугад, / Ни к чему и невпопад» (1925), *улитки губ людских*: «Не у меня, не у тебя – у них / Вся сила окончаний родовых: / Их воздухом поющ тростник и скважист, / И с благодарностью *улитки губ людских* / Потянут на себя их дышащую тяжесть» (1936) и др.

Как отмечалось выше, высокой частотностью характеризуются соматизмы *голова* (34 употребления) и его синоним *глава* (2), название ее части – *темя* (3), тесно семантически связанные со словом *голова* слово *череп* (3), итого 42 употребления.

Обращают на себя внимание случаи, когда эти соматизмы используются поэтом в метафорах и сравнениях. В таких контекстах используется слово *темя*, обозначающее наиболее чувствительную, незащищенную часть головы, которая реагирует на внешние воздействия, ср. «Холодок щекочет *темя*, / И нельзя признаться вдруг, – / И меня срезает время, / Как скосило твой каблук» (1922). *Темя* употребляется в качестве персонификатора в олицетворяющих контекстах: «Словно нежный хрящ ребенка / Век младенческий земли – / Снова в жертву, как ягненка, / *Темя* жизни принесли» (1922) (в этом контексте *темя* дополнительно ассоциируется с младенческим родничком), «Кто время целовал в измученное *темя*, – / С сыновней нежностью потом / Он будет вспоминать, как спать ложилось время / В сугроб пшеничный за окном» (1924, 1937).

Образ *черепа*, как отмечают А. Литвина и Ф. Успенский, рассматривая «Стихи о неизвестном солдате», «один из самых важных и, наверное, самых загадочных, он оснащен целой гроздью метафор и поэтических характеристик, требующих распутывания и объяснения, иногда доходящего до уровня дешифровки» [Литвина, Успенский 2011, 70]. *Череп* у Мандельштама одновременно ассоциируется с вместилищем мысли и со смертью и войной. Подтверждение этому мы находим в «Стихах о неизвестном

солдате»: «Для того ль должен *череп* развиться / Во весь лоб – от виска до виска, – / Чтоб в его дорогие глазницы / Не могли не вливаться войска?» (1937). По словам Вяч.Вс. Иванова, «Вторая половина стихотворения в большой степени строится на метафоре черепа как символа одновременно торжества человеческого духа и разума и войны (войск), которая входит в глазницы (что продолжает ту же тему света смертоносного оружия в глазах поэта). Представляется несомненным, что сама словесная форма – слово череп в значении “голова” – восходит к Хлебникову, в чьих стихах (и прозе) тема борьбы с будущими войнами была особенно отчетливой...» [Иванов 1990, 361–362].

С идеями Хлебникова, скорее всего, связан и контекст, в котором череп выступает как образ сравнения, а предметом сравнения является мир: «Размотавший на два завещанья / Слабовольных имуществ клубок / И в прощанье отдав, в верещанье / Мир, который как *череп* глубок» (1937). Ж.-К. Ланн отмечает специальное внимание Хлебникова «к тем частям тела, что содержат человеческий разум (голова, череп, мозг)», так как «они становятся своеобразными символами его поисков универсального смысла и возможности расширения границ человеческого интеллекта» [Ланн 2005, 325].

В неметафорических употреблениях *голова* иногда употребляется в портретных описаниях, например, в автопортрете: «В подняты *головы* крылатый / Намек – но мешковат сюртук» (1913 <1914?>), в изображении характерного жеста: «Мой щегол, я *голову* закину – / Поглядим на мир вдвоем» (1936), в портрете Чаплина: «Оловянный ужас на лице, / *Голова* не держится совсем. / Ходит сажа, вакса семенит» (1937).

Голова также задействована в изображении психофизических состояний, ощущений: «И гораздо глубже бреда / Воспаленной *головы* / Звезды, трезвая беседа, / Ветер западный с Невы» (1913), «Так я плыл по реке с занавеской в окне, / С занавеской в окне, с *головою* в огне» (1935), «Железной нежностью хмелеет *голова*» (1937), в частности, в описании состояния в момент творчества: «Пою, когда гортань – сыра, душа – суха, / И в меру влажен взор, и не хитрит сознание <...> Уже не я пою – поет мое дыханье – И в горных ножнах слух, и *голова* глуха...» (1937).

Следующий соматизм, обращающий на себя внимание с точки зрения частотности в стихах Мандельштама – *сердце* (33 употребления). Поэт определяет сердце не только физиологически, как часть человеческого организма, но и как орган, который откликается на все проявления внешнего мира и является средоточием самосознания лирического субъекта: «Но разве *сердце* – лишь испуганное мясо? / Я *сердцем* виноват – и сердцевинная часть / До бесконечности расширенного часа» (1937).

Сердце в поэзии Мандельштама может использоваться в олицетворении: «И только небо *сердцем* голубым / Усыновляет моря белый дым» (1910), «Этот воздух пусть будет свидетелем, / Дальнобойное *сердце* его» (1937).

И наоборот, сердцу приписываются человеческие характеристики, действия и состояния: «После полуночи *сердце* ворует / Прямо из рук

запрещенную тишь» (1931), «По милости надменных оболъщений / Ночует *сердце* в склепе скромной ночи, / К земле бескостной жметя. Средоточий / Знакомых ищет, сладостных сплетений» (1934).

Выделяются также сочетания слова *сердце* с предикатами *тяжелеть*, *отяжелеть*. Как представляется, в этих контекстах мы имеем дело с индивидуально-авторским осмыслением этих сочетаний: «В нас вошла слепая радость – / И *сердца отяжелели*» (1910), «А *сердце* – отчего так медленно оно / И так упорно *тяжелеет*? / То – всею тяжестью оно идет ко дну, / Со-скучившись по милом иле, / То – как соломинка, минуя глубину, / Наверх всплывает без усилий» (1910).

Следующей по степени распространенности у Мандельштама является *кровь*. Кровь у поэта связана с жизнью и жизненной силой. Можно выделить контексты, в которых поэт говорит об изменениях крови в связи со своим психологическим состоянием: «Тебя не назову я / Ни радость, ни любовь. / На дикую, чужую / Мне подменили *кровь*» (1920) или постепенным старением: «А ведь раньше лучше было, / И, пожалуй, не сравнишь, / Как ты прежде шелестила, / *Кровь*, как нынче шелестишь» (1922), «Век. Известковый слой в *крови* большого сына / Твердеет» (1924). Витальное начало крови связано с тем, что она может «склеить двух столетий позвонки»: «Век мой, зверь мой, кто сумеет / Заглянуть в твои зрачки / И своею *кровью склеит* / Двух столетий позвонки?» (1922). Жизнь ассоциируется у поэта с кровообращением: «Рассказывай еще – тебя нам слишком мало, / Покуда в жилах *кровь*, в ушах покуда шум» (1932). Творческое же начало (пенье) он связывает с «кипением крови»: «Душу от внешних условий / Освободить я умею: / Пенье – *кипение крови* / Слышу – и быстро хмелею (1911).

К. Тарановский отмечает и другие смыслы у слова *кровь* в идиостиле поэта: «...есть у Мандельштама и другая кровь, кровь коллективная, кровь, на которой стоит Россия (“Заснула чернь”, 1913: “Россия, ты на камне и крови”), “кровь-строительница”, которая хлещет горлом из земных вещей” (“Век”, 1923), кровь, которая “оледенится зарею на круговом, на мирном судьбище” (“А небо будущим беременно”, 1923)» [Тарановский 2000, 59].

Значимость соматизмов в поэзии Мандельштама не всегда связана с количеством употреблений, иногда менее частотные соматизмы являются более значимыми. К таким соматизмам относится родовое слово *тело*, а также группа слов, связанная с костной системой: *позвонки*, *позвоночник* (*хребет*), *кость*, *хрящ*, *ребро*.

Тело – заглавное слово поля соматизмов. Рефлексия о нем начинается у поэта уже в ранний период творчества: «Дано мне тело – что мне делать с ним, / Таким единым и таким моим?» (1909). По словам В.Н. Топорова, это «стихотворение о теле, начинающееся почти как теорема и сразу уходящее в глубину антропоцентрических интуиций» [Топоров 1991, 12].

Ряд употреблений слова *тело* – метафорические, в олицетворениях: «И храма маленькое *тело* / Одушевленное стократ / Гиганта, что скалоу целой / К земле, беспомощный, прижат!» (1914), «Сто лет тому назад подушками белела / Складная легкая постель, / И странно вытянулось глиняное *тело*, – / Кончался века первый хмель» (1924).

Воплощение поэтического замысла выражается метафорой «призраки требуют тела»: «Как облаком сердце одето / И камнем прикинулась плоть, / Пока назначенье поэта / Ему не откроет Господь: / Какая-то страсть налетела, / Какая-то тяжесть жива; / *И призраки требуют тела, / И плоти причастны слова*» (1910).

Тело у Мандельштама – двоякий образ. С одной стороны, оно связано с жизнью: «Тонкие пальцы дрожат, / Хрупкое *тело* живет: / Лодка скользкая над / Тихою бездною вод» (1909), с другой – со смертью: «Где я ищу следов красоты и чести, / Исчезнувшей, как сокол после мыга, / Оставив *тело* в земляной постели» (1933–1934).

Судя по данным Поэтического подкорпуса НКРЯ, слова *позвонки*, *позвоночник* до Мандельштама в переносном значении не использовались. У Мандельштама это один из ключевых образов, представленный в тропеическом воплощении. *Позвонки* и *позвоночник* (*хребет*) связаны в основном с образом века-зверя в стихотворении «Век» (1922): «Век мой, зверь мой, кто сумеет / Заглянуть в твои зрачки / И свою кровью склеит / Двух столетий *позвонки*? / <...> И еще набухнут почки, / Брызнет зелени побег, / Но разбит твой *позвоночник*, / Мой прекрасный жалкий век!»

Как считает Л. Кихней, «ключевые образы этого стихотворения восходят к семантическому инварианту “оси”, но оси поврежденной, что мотивируется органической метафорой века как зверя с перебитым позвоночником. Позвоночник (здесь как ассоциат “оси”) оказывается “разбит”, позвонки “двух столетий” разединены. То, что должно быть твердым остовом, несущей конструкцией в мандельштамовской миромодели, оказывается мягким, текучим, неустойчивым [Кихней 2019, 63].

Образ хряща Л. Кихней считает входящим в «постапокалиптический миф Мандельштама. На фоне ломки жесткого и закаменевшего «вещества существования» возникает новая жизнь, она содержит праформы нового хребта, хорды, «невидимого» пока позвоночника. И поскольку эта новая жизнь еще очень слаба, то ее легко погубить. Отсюда мотивы младенчества, ребенка, нежного хряща, темени жизни и сопутствующий им мотив абсолютной незащищенности» [Кихней 2019, 65]: «Тварь, покуда жизнь хватает, / Донести *хребет* должна, / И невидимым играет / *Позвоночником* волна. / Словно нежный *хрящ* ребенка / Век младенческий земли – / Снова в жертву, как ягненка, / *Темя* жизни принесли».

За пределами данной статьи мы оставили некоторые другие важные для Мандельштама соматизмы: *лицо* (*лик*), *веки*, *ресницы*, *брови*, *грудь*, *плечи*, *горло*.

Не менее важной темой является исследование вхождения слов-соматизмов в устойчивые словосочетания. Эта тема рассматривалась в книге [Успенский, Файнберг 2020]. Мы надеемся обратиться к этим темам в дальнейшем.

Проведенный анализ контекстов употребления соматизмов в стихотворениях Мандельштама позволяет сделать предварительные выводы об эволюции их функционирования в его творчестве. Так, если в ранних стихах преобладают контексты с положительной эмоционально-экспрес-

сивной окраской, относящиеся к портретным и пейзажным описаниям, а также свойственные любовной лирике, то в позднем творчестве мы наблюдаем больше контекстов с негативной оценочностью, мотивированной политической обстановкой, вносящей в мироощущение поэта страха и трагизм. У соматизмов в разноплановых контекстах порождаются соответствующие позитивные или негативные ассоциации. Кроме подобных ассоциаций надо отметить усиление внимания поэта в поздних стихах к научно-философской тематике, что открывает новый ракурс использования соматической лексики.

Итак, мы рассмотрели особенности употребления основных соматизмов в стихах Мандельштама и пришли к выводу, что они обладают особой значимостью в художественном мире Мандельштама. Все контексты мы классифицировали на метафорические и неметафорические употребления (вместе с метафорическими употреблениями рассматривались и употребления в сравнительных конструкциях). Эта классификация дала возможность очертить круг функций соматизмов в тех и других контекстах. Одна из основных их функций в тропеических контекстах – олицетворение. Среди неметафорических контекстов выделено употребление соматической лексики в портретных описаниях, в описании различных ситуаций, в том числе телесного контакта, ситуаций, связанных с любовными отношениями.

Выявлена особая функция соматизмов, связанная с их употреблением в контекстах, связанных с рефлексией по поводу поэтического творчества, места поэта в мире, психофизиологических состояний лирического субъекта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Венцова Т. Собеседники на пиру. Литературоведческие работы. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 624 с.
2. Иванов Вяч.Вс. «Стихи о неизвестном солдате» в контексте мировой поэзии // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1990. С. 356–366.
3. Иванов Вяч.Вс. Стихотворение О. Мандельштама «Рояль». URL: <http://kogni.parod.ru/royal.htm> (дата обращения: 03.04.2023).
4. Кихней Л. Лично-именной код в лирике Мандельштама // Literatūra. 2019. Vol. 61 (2). P. 49–69.
5. Лани Ж.-К. Метафоры тела в поэзии Велимира Хлебникова // Тело в русской культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 324–339.
6. Литвина А., Успенский Ф. Чепчик счастья: К интерпретации одного образа в «Стихах о неизвестном солдате» Осипа Мандельштама // Toronto Slavic Quarterly. 2011. № 35. P. 69–88.
7. Мандельштам О.Э. Сочинения: в 2 т. Т. 1. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1990. 638 с.

8. *Марголина С.М.* Мировоззрение Осипа Мандельштама. Marburg; Lahn: Blaue Hörner Verlag Bernd E. Scholz, 1989. 210 с.
9. *Меркель Е.В.* Телесные и растительные субстанции как репрезентанты жилого и неживого в поэзии Осипа Мандельштама // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 2-2. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=23113> (дата обращения: 03.04.2023).
10. *Миняева С.А.* Соматическая лексика в поэзии М.И. Цветаевой: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.02.01. СПб., 2007. 26 с.
11. НКРЯ – Национальный корпус русского языка. URL: www.ruscorpora.ru (дата обращения 04.03.2023).
12. *Плужникова Д.М.* Поэтика соматизмов в творчестве Беллы Ахмадулиной: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.02.01. Белгород, 2017. 21 с.
13. *Струве Н.* Осип Мандельштам. London, Overseas Publications Interchange Ltd., 1988. 336 с.
14. *Сурат И.* Ничей современник // Новый мир. 2010. № 3. С. 177–190. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2010/3/nichej-sovremennik-3.html (дата обращения: 04.03.2023).
15. *Сычева Е.Н.* Соматизмы в поэтических текстах Ф.И. Тютчева и в составе фразеологических единиц // Вестник Брянского государственного университета. 2012. № 2-1. С. 289–293.
16. *Тарановский К.* О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000. 432 с.
17. *Топоров В.Н.* О «психо-физиологическом» компоненте поэзии Мандельштама // Осип Мандельштам. К 100-летию со дня рождения. Поэтика и текстология. Материалы научной конференции 27-29 декабря 1991 г. М., 1991. С. 7–27.
18. *Успенский П.Ф., Файнберг В.* К русской речи. Идиоматика и семантика поэтического языка О. Мандельштама. М.: Новое литературное обозрение, 2020. 360 с.
19. *Фатеева Н.А.* Функции соматизмов в поэзии Б. Пастернака // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2020. № 4. С. 34–44.
20. *Фатеева Н.А.* Функции соматизмов в поэзии Аронсона // Восемь великих / отв. ред. Ю.Б. Орлицкий. М.: РГГУ, 2022. С. 180–194.
21. *Харченко В.К., Плужникова Д.М.* Лингвосоматика. Обозначение частей тела в поэзии Беллы Ахмадулиной. М.: URSS, 2015. 224 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Fateeva N.A. Funktsii somatizmov v poezii B. Pasternaka [Functions of Somatizms in the Poetry of B. Pasternak]. *Vestnik Baltiiskogo federal'noy universiteta im. I. Kanta. Seriya: Filologiya, pedagogika, psikhologiya*, 2020, no. 4, pp. 34–44. (In Russian).
2. Kikhney L. Lichno-imennoy kod v lirike Mandel'shtama [Personal-nominal Code in Mandelstam's Lyrics]. *Literatūra*, 2019, vol. 61(2), pp. 49–69. (In Russian).
3. Litvina A., Uspensky F. Chepchik schast'ya: K interpretatsii odnogo obraza v "Stikhakh o neizvestnom soldate" Osipa Mandel'shtama [The Cap of Happiness: On the

Interpretation of an Image in Osip Mandelstam's "Poems about the Unknown Soldier"]. *Toronto Slavic Quarterly*, 2011, no. 35, pp. 69–88. (In Russian).

4. Merkel E.V. Telesnyye i rastitel'nyye substantsii kak reprezentanty zhivogo i nezivogo v poezii Osipa Mandel'shtama [Bodily and Plant Substances as Representatives of the Living and Non-living in the Poetry of Osip Mandelstam]. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya*, 2015, no. 2-2. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=23113> (accessed 03.04.2023). (In Russian).

5. Surat I. Nichey sovremennik [No-one's Contemporary]. *Novyy mir*, 2010, no. 3, p. 177–190. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2010/3/nichej-sovremennik-3.html (accessed 04.03.2023). (In Russian).

6. Sycheva E.N. Somatizmy v poeticheskikh tekstakh F.I. Tyutcheva i v sostave frazeologicheskikh edinits [Somatisms in the Poetic Texts of F.I. Tyutchev and as Part of Phraseological Units]. *Vestnik Bryanskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2012, no. 2-1, pp. 289–293. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

7. Fateeva N.A. Funktsii somatizmov v poezii Aronzona [Functions of Somatisms in Aronzon's Poetry]. Orlitsky Yu.B. (ed.). *Vosem' velikikh* [Eight Great Ones]. Moscow, RSUH Publ., 2022, pp. 180–194. (In Russian).

8. Ivanov Vyach.Vs. "Stikhi o neizvestnom soldate" v kontekste mirovoy poezii ["Poems about the Unknown Soldier" in the Context of World Poetry]. *Zhizn' i tvorchestvo O.E. Mandel'shtama* [Life and Work of O.E. Mandelstam]. Voronezh, Voronezh University Publ., 1990, pp. 356–366. (In Russian).

9. Lannes J.-C. Metaforы tela v poezii Velimira Khlebnikova [Metaphors of the Body in the Poetry of Velimir Khlebnikov]. *Telo v russkoy kul'ture* [The Body in Russian Culture]. Moscow, Novoye Literaturnoye Obozreniye Publ., 2005, pp. 324–339. (In Russian).

10. Toporov V.N. O "psikho-fiziologicheskoy" komponente poezii Mandel'shtama [On the "Psycho-physiological" Component of Mandelstam's Poetry]. *Osip Mandel'shtam. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya. Poetika i tekstologiya. Materialy nauchnoy konferentsii 27-29 dekabrya 1991 g.* [Osip Mandelstam. To the 100th Anniversary of the Birth. Poetics and Textology. Proceedings of the Scientific Conference December 27–29, 1991]. Moscow, 1991, pp. 7–27. (In Russian).

(Monographs)

11. Kharchenko V.K., Pluzhnikova D.M. *Lingvosomatika. Oboznacheniye chastey tela v poezii Bella Akhmadulinoy* [Linguosomatics. The designation of Body Parts in the Poetry of Bella Akhmadulina]. Moscow, URSS Publ., 2015. 224 p. (In Russian).

12. Margolina S.M. *Mirovozzreniye Osipa Mandel'shtama* [Worldview of Osip Mandelstam]. Marburg; Lahn, Blaue Hörner Verlag Bernd E. Scholz, 1989. 210 p. (In Russian).

13. Struve N. *Osip Mandel'shtam* [Osip Mandelstam]. London, Overseas Publications Interchange Ltd., 1988. 336 p. (In Russian).

14. Taranovskiy K. *O poezii i poetike* [About Poetry and Poetics]. Moscow, Yazyki Russkoy Kul'tury Publ., 2000. 432 p. (In Russian).

15. Uspensky P.F., Fainberg V. *K russkoy rechi. Idiomatika i semantika poeticheskogo yazyka O. Mandel'shtama* [To Russian Speech. Idiomatics and Semantics of O. Mandelstam's Poetic Language]. Moscow, Novoye Literaturnoye Obozreniye Publ., 2020. 360 p. (In Russian).

16. Venclova T. *Sobesedniki na piru. Literaturovedcheskie raboty* [Interlocutors at the feast. Literary Studies]. Moscow, Novoye Literaturnoye Obozreniye Publ., 2012. 624 p. . (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

17. Minyaeva S.A. *Somaticheskaya leksika v poezii M.I. Tsvetaevoy* [Somatic Vocabulary in the Poetry of M.I. Tsvetaeva]. PhD Thesis Abstract. St. Petersburg, 2007. 26 p. (In Russian).

18. Pluzhnikova D.M. *Poetika somatizmov v tvorchestve Belly Akhmadulinoy* [Poetics of Somatisms in the Works of Bella Akhmadulina]. PhD Thesis Abstract. Belgorod, 2017. 21 p. (In Russian).

(Electronic Resources)

19. Ivanov Vyach.Vs. *Stikhotvoreniye O. Mandel'shtama "Royal"* [O. Mandelstam's Poem "Grand Piano"]. URL: <http://kogni.narod.ru/royal.htm> (accessed 04.03.2023). (In Russian).

Петрова Зоя Юрьевна,

Институт русского языка имени В.В. Виноградова РАН.

Кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник.

Научные интересы: лингвистическая поэтика, поэтическая лексикография, семантика метафоры.

E-mail: zoyap@mail.ru

ORCID ID 0000-0001-5390-8029

Фатеева Наталья Александровна,

Институт русского языка имени В.В. Виноградова РАН.

Доктор филологических наук, главный научный сотрудник, руководитель Научного центра междисциплинарных исследований художественного текста. Научные интересы: лингвистическая поэтика, поэтическая лексикография, язык современной поэзии и прозы.

E-mail: nafata@rambler.ru

ORCID ID 0000-0003-0916-1161

З.Ю. Петрова, Н.А. Фатеева (Москва)

Zoya Yu. Petrova,

V.V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences. Candidate of Philology, leading researcher. Research interests: linguistic poetics, poetic lexicography, metaphor semantics.

E-mail: zoyap@mail.ru

ORCID ID 0000-0001-5390-8029

Natalya A. Fateeva,

V.V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences. Doctor of Philology, chief researcher, Head of the Scientific Center for Interdisciplinary Studies of Literary Text.

Research interests: linguistic poetics, poetic lexicography, language of modern poetry and prose.

E-mail: nafata@rambler.ru

ORCID ID 0000-0003-0916-1161

О.А. Богданова (Москва)

«ВЛЮБЛЕННОСТЬ» КАК РЕЛИГИЯ В ПОВЕСТИ Г.И. ЧУЛКОВА «ДОМ НА ПЕСКЕ»¹

Аннотация

На материале творчества крупного писателя-символиста Г.И. Чулкова анализируется один из аспектов «нового религиозного сознания» Серебряного века – «эротическая утопия», или любовь между мужчиной и женщиной как религиозное действо. Указываются истоки идейного содержания повести «Дом на песке» (1910–1911); цикл статей В.С. Соловьева «Смысл любви» (1892–1894), статьи Д.С. Мережковского «Новый Вавилон» и З.Н. Гиппиус «Влюбленность» (1904), жизнетворческая практика любовно-брачных союзов Мережковских, Блоков, Ивановых в 1900-е гг. Развивая мысль Соловьева и Мережковского о несовместимости «истинной любви» с физиологией деторождения и с «аномалией» аскетического спиритуализма, Гиппиус находит практический путь сочетания пола с евангельским учением в особом состоянии «христианской влюбленности». Самым ярким ее воплощением становится «поцелуй» как форма духовно-телесной близости, возникшая благодаря Христу. Новая концепция любви как способа практического соединения с Богом, духовно-телесного преображения и бессмертия уже здесь, на земле, находила воплощение и в «текстах жизни», и в «текстах искусства» русских символистов. Так, в «Доме на песке» Чулков дискредитирует традиционный детородно-хозяйственный брак Верочки и Ланского как не просто бездуховно-языческий, но инфернальный феномен, ведущий к небытию. Напротив, целомудренно-поцелуйная влюбленность Веры и Шатрова дает обоим ощущение подлинной жизни, причастной к божественной глубине. Однако сексуальное «падение» навсегда закрывает для них эту возможность.

Ключевые слова

«Новое религиозное сознание»; «эротическая утопия»; влюбленность; поцелуй; символизм; В.С. Соловьев; Д.С. Мережковский; З.Н. Гиппиус; Г.И. Чулков; повесть «Дом на песке»

¹ Исследование подготовлено в рамках проекта «Религиозный субъект эпохи Модерна и его рефлексивные практики в русской культуре конца XIX – первой половины XX века» при поддержке ПСТГУ и Фонда развития науки, образования и семьи «Живая традиция».

O.A. Bogdanova (Moscow)

**“FALLING IN LOVE” AS A RELIGION
IN G.I. CHULKOV’S “HOUSE ON THE SAND”¹**

Abstract

Based on the material of the work of the great symbolist writer G.I. Chulkov, one of the aspects of the “new religious consciousness” of the Silver Age is analyzed – “erotic utopia”, or love between a man and a woman as a religious action. The sources of the ideological content of the story “House on the Sand” (1910–1911) are indicated: V.S. Solovyov’s series of articles “The Meaning of Love” (1892–1894), D.S. Merezhkovsky’s “New Babylon” and Z.N. Gippius’ “Falling in Love” (1904), the life-creating practice of love-marriage unions of the Merezhkovskys, Bloks, Ivanovs in 1900-ies. Developing Solovyov’s and Merezhkovsky’s thought about the incompatibility of “true love” with the physiology of childbirth and with the “anomaly” of ascetic spiritualism, Gippius finds a practical way to combine sex with the gospel teaching in a special state of “Christian falling in love”. The most striking embodiment of it is the “kiss” as a form of spiritual and bodily intimacy, which arose thanks to Christ. The new concept of love as a way of practical connection with God, spiritual and bodily transformation and immortality here, on earth, was already embodied in the “texts of life” and in the “texts of art” of the Russian symbolists. So, in the “House on the Sand” Chulkov discredits the traditional child-bearing and economic marriage of Verochka and Lanskoj as not just spiritually pagan, but an infernal phenomenon leading to non-existence. On the contrary, the chaste-kissing infatuation of Vera and Shatrov gives both a sense of genuine life, involved in the divine depth. However, the sexual “fall” permanently closes this opportunity for them.

Key words

“New religious consciousness”; “erotic utopia”; falling in love; kiss; symbolism; V.S. Solovyov; D.S. Merezhkovsky; Z.N. Gippius; G.I. Chulkov; the story “House on the Sand”.

Задача настоящей статьи – анализ религиозной субъектности крупного писателя-символиста Серебряного века Г.И. Чулкова на материале его полузабытой повести «Дом на песке» (1910–1911), принадлежащей к «усадебному тексту» русской литературы. Наряду с Д.С. Мережковским,

¹ The study was carried out within the framework of the project “The religious subject of the Modern era and its reflective practices in Russian culture of the late 19th – first half of the 20th century” with the support of St. Tikhon’s Orthodox University for the Humanities and the Foundation for the Development of Science, Education and Family “Living Tradition”.

З.Н. Гиппиус, А.А. Блоком, В.И. Ивановым, Н.А. Бердяевым и многими другими, Чулков был последователем «нового религиозного сознания» Серебряного века, которое развивал в своей критике, беллетристике и поэзии с присущими ему индивидуальными особенностями. Так, например, хорошо известна инициированная им на основе переосмысления взглядов Мережковского и Иванова доктрина «мистического анархизма» [подробнее см.: Рампаццо 2013]. Огромное место в символистских кругах занимала так называемая «проблема пола», на рубеже XIX–XX вв. во весь свой рост вставшая еще в «Крейцеровой сонате» Л.Н. Толстого (опубликованной в 1891 г.). Подхваченная В.С. Соловьевым в знаменитом цикле статей «Смысл любви» (1892–1894), она приобрела отчетливый религиозный модус, вскоре заявивший о себе на практике в символистском житнетворчестве 1900-х гг.: духовно-эротическом эксперименте Мережковских и Д.В. Философова, метафизическом брачном союзе Блока и Л.Д. Менделеевой, мистических влюбленностях Андрея Белого, оргиастических экстазах на «башне» В.И. Иванова и проч., – сопровождавшемся соответствующими эго-документами и литературными текстами. С середины 1900-х гг., времени вступления в редакторство журналами «Новый путь», а затем «Вопросы жизни», в эту же орбиту был плотно вовлечен и Чулков. Один из ярких деятелей «младшего» русского символизма, Чулков развивал религиозную трактовку многих волновавших тогдашнее общество вопросов – так в его творчестве появились религия революции, религия земли и религия любви. Последняя и составляет интерес настоящей статьи.

Хорошо известен интерес молодого писателя к работам Соловьева начиная с 1904 г., когда в «Новом пути» появляется заметка Чулкова «О культурном строительстве». Откликаясь на события Русско-японской войны, автор ясно обозначает собственное идейно-эстетическое кредо: «религиозно-мистическое движение должно углубить, осветить жизнь, но <...> не сделать нас равнодушными к современности» [Чулков 1904, 224]. Примером для него становится Соловьев, которому был свойствен синтез «непосредственного интереса к текущей жизни с прозрением отдаленнейших судеб» [Чулков 1904, 225]. Через год в «Вопросах жизни» публикуется статья Чулкова о Соловьеве-поэте, в котором, по мнению критика, «открывается религиозная надежда, религиозная тема, начинается религиозное творчество» [Чулков 1905, 116]. Причем в первую очередь оно реализуется в напрогнозированной Соловьевым «мистической влюбленности» – «главном нерве» современной эпохи, когда «оканчивает свое траурное шествие историческое христианство и <...> вступает для дальнейшего движения вперед религия освобождения и обновления» [Чулков 1905, 117] (здесь и далее в тексте статьи курсив в цитатах принадлежит их авторам). В этапной для себя книге «О мистическом анархизме» (1906) Чулков посвятил Соловьеву отдельную главу под названием «О софианстве», в которой приветствовал «религиозное творчество» в поэзии автора «Трех свиданий», но не принял его склонности к «монашескому» аскетизму. Однако на деле Соловьев сходилась с поздним Толстым лишь в проповеди «воздержания от родового акта» [Соловьев 2017, 173] и, в отличие от

Толстого, опиравшегося на нравственные традиции христианского аскетизма, провозглашал эротическое влечение неотъемлемой частью преобладающего воздержания. В напечатанной в альманахе «Факелы» статье «Тайна любви» (1907) уже слышится сквозная для всего творчества Чулкова мысль, высказанная на основе анализа соловьевского «Смысла любви»: выросшее из «мистической влюбленности» целомудрие не аскетизм, а «принцип сохранения и спасения личности» [Чулков 1911–1913, V, 215].

Остановимся на основных положениях цикла статей «Смысл любви». В первую очередь философ опровергает взгляд, что задачей любви между мужчиной и женщиной является продолжение рода. Половая любовь, по его убеждению, «есть самостоятельное благо, <...> имеет собственную безотносительную ценность для нашей личной жизни» [Соловьев 2017, 138], которая заключается в способности человека, оставаясь самим собой, «вместить абсолютное содержание, стать абсолютной личностью», что «на религиозном языке называется вечной жизнью или царствием Божиим» [Соловьев 2017, 158]. Противопоставляя «ложные» представления о любви (чисто спиритуалистическое и семейно-патриархальное с его сугубым материализмом) любви «истинной», Соловьев провозглашает, что последняя «не только утверждает в субъективном чувстве безусловное значение человеческой индивидуальности в другом и в себе, но и оправдывает это безусловное значение в действительности, действительно избавляет нас от неизбежности смерти и наполняет абсолютным содержанием нашу жизнь» [Соловьев 2017, 171]. При этом важно, что истинная любовь не есть «отрицание плоти», но обещает «ее перерождение, спасение, воскресение» [Соловьев 2017, 184]. Как отмечает В.А. Сарычев, проведенная Соловьевым в «Смысле любви» «аналогия между Богом и вселенной, Христом и Церковью, с одной стороны, и между мужчиной и женщиной – с другой, при всей ее условности и богословской рискованности <...> показывает, какой поистине космически-мистериальный характер имеет для него любовь» [Сарычев 2018, 24].

Итак, делом половой любви, по Соловьеву, становится победа над смертью. Однако выступая здесь против аскетического спиритуализма, поэт-философ не предложил никакого иного способа соединения между любящими в физическом плане, помимо отвергаемого им «грубого» физиологического акта. Так что соловьевская концепция «истинной любви» требовала развития в практической сфере, которое и было осуществлено в так называемой «эротической утопии» Серебряного века [см.: Матич 2008]; ее главными создателями в начале 1900-х гг. стали Д.С. Мережковский и З.Н. Гиппиус. Именно они ввели в религиозно-символистский дискурс едва промелькнувшее у Соловьева понятие «влюбленности» (в более позднем трактате 1897 г. «Оправдание добра» Соловьев представил концепцию духовного брака, «соединяющего человека с Богом», в котором «естественная половая связь не уничтожается, а пресуществляется», чему служат «плотское влечение» и «влюбленность» [Соловьев 1988, 75]) и представление о «поцелуе» как ее главном выражении. Именно из их пи-

саний эти концепты проникли в литературный дискурс Чулкова и других младосимволистов.

В самом деле, в 1904 г. в журнале «Новый путь» появилась статья Мережковского «Новый Вавилон», посвященная разбору книги В.В. Розанова «В мире неясного и нерешенного», и как ответ на нее – в том же номере статья Гиппиус «Влюбленность». Надо отметить, что Чулков с весны 1904 г. был литературным секретарем этого журнала и просто не мог их не прочитать. По сути, весь текст Гиппиус – размышление над строками Мережковского о том, что в «историческом христианстве» вопрос о поле и браке «еще не вполне решен. <...> путь к разрешению <...> лишь в признании того абсолютного принципа, что Христос освящает плоть, что аскетизм Христа есть *преобразование пола*, а не его *отрицание*, что будущность пола – в стремлении к новой христианской влюбленности, а отнюдь не в идеале скопческого изуверства, как на то не устает указывать Розанов. И в этом великая правда грядущей церкви. Тайна совмещения пола с евангельским учением может и должна быть найдена. <...> При помощи Христа загадка разъяснится, и область “неясного и нерешенного” станет ясной и решенной» [Мережковский 1904, 175]. В полемике с Розановым, считавшим детородный брак чуть ли не единственной манифестацией пола, Мережковский явно исходил из положений Соловьева, при этом усиливая и конкретизируя их религиозную интенцию и формулируя практическую цель – найти «тайну совмещения пола с евангельским учением». Гиппиус же вслед за мужем разъясняла, как это совмещение может реализоваться в особом состоянии «*христианской влюбленности*» между полами [Крайний 1904, 183].

По наблюдению М.В. Орловой, Гиппиус идет дальше Мережковского, возражая на его мнение о том, что «тайна окончательного преобразования пола не может и не должна быть найдена, не должна раскрыться» [Крайний 1904, 189]. Ведь «со Христом <...> стала открываться человеку тайна о *личном*», а значит и в области пола «влюбленность <...> вошла в хор наших ощущений, родилась для нас *только* после Христа» [Крайний 1904, 185]. Именно через Христа, «через вечное приближение к Нему будет, с точки зрения А. Крайнего, “вечно открываться все ясное и озаренное, тайна о мире, тайна о любви и Правде – и тайна о Влюбленности” [Крайний 1904, 192]» [Орлова 2001, 39].

Развивая мысли Соловьева и Мережковского о несовместимости «истинной любви» и с физиологией деторождения, и с «аномалией» «исключительно духовной любви» [Соловьев 2017, 184], Гиппиус находит практический путь решения проблемы: «Влюбленного оскорбляет мысль о “браке”; но он не гонит плоть, видя ее свято; и уже мысль о *поцелуе* – его бы не оскорбила. Поцелуй, эта печать близости и равенства двух “я”, – принадлежит влюбленности <...>. Поцелуй – это первое звено в цепи явлений телесной близости, рожденное влюбленностью» [Крайний 1904, 187]. Влюбленность не аскетизм, она создалась через Христа «как нечто новое, духовно телесное – на наших глазах; из нее родился поцелуй, таинственный знак ее телесной близости, ее соединения двух – без потери

“я”» [Крайний 1904, 191]. Таким образом, «плоть не отвергается, не угнетается, <...> ибо она уже воспринята как плоть, которую осыятил Христос» [Крайний 1904, 185]. По мнению Гиппиус, отмечает О. Матич, «до Христа не существовало поцелуя, потому что Ветхий Завет поклонялся природе и прокреативному идеалу» деторождения. Для нее «поцелуй был эротическим единением, отрицающим деторождение и преодолевающим телесную похоть. Заменяя половой акт, он представляет собой эротизированное целомудрие и лишенный плотского эротический союз, к которым она стремилась» [Матич 2008, 208]. Эта новая концепция любви как религии, как способа практического соединения с Богом, духовно-телесного преобразования и чуть ли не бессмертия уже здесь, на земле, в 1900-е гг. находила воплощение и в «текстах жизни», и в «текстах искусства» русских символистов [см.: Минц 2004, 98], стремившихся к слиянию писательских и жизненных практик, получившему название «жизнетворчества».

Один из ярких примеров такого жизнетворчества – «новая церковь» Мережковских, основанная в 1901 г. именно как религиозная семья-коммуна. «Христианская коммуна Мережковских состояла из ядра – тройственного союза “иерархов” (Д.С. Мережковского, З.Н. Гиппиус, Д.В. Философова. – О.Б.), возглавляемого З. Гиппиус, и младшего “гнезда” во главе с Татьяной (младшей сестрой З.Н. Гиппиус. – О.Б.), которое также состояло из ядра – тройственного союза Татьяны, Натальи Гиппиус, бывшего профессора Духовной академии А. Карташева, – и ненадолго примкнувшего к ним четвертого – скульптора Василия Васильевича Кузнецова (1882–1923). В их молитвах и “вечерах” изредка принимали участие “посвященные”: С.П. Ремизова-Довгелло, А. Белый, Е.П. Иванов, а в 1910-е гг. еще и немногие другие. Участники литургий получали статус высшего посвящения, именовались “вечными”. <...> Предполагалось, что члены “гнезда” должны жить вместе, ежедневно перед сном сходиться для беседы или совместной молитвы. <...> Мережковские и их последователи не считали себя вышедшими из Православной Церкви, однако причастие в Православной Церкви, которую они называли Церковью Мертвого Христа или исторической, осознавалось ими как предательство <...> Иоанновой Церкви» [Павлова 2004, 395–396]. Семью-коммуны Философова и Мережковских О.А. Коростелев справедливо назвал «великим экспериментом», «одним из центральных явлений в истории русского модернизма, оказавшим беспрецедентное влияние на различные стороны литературного, общественного, философского и религиозного процесса начала XX в.» и вызвавшим всплеск подражаний: «<...> Блок – Белый – Менделеева, Белый – Брюсов – Петровская, Маяковский – Брики и т.д.» [Коростелев 2021, 10].

Сама Гиппиус в прозе и драматургии 1910-х гг. проводила именно такую концепцию любви. Вспомним, к примеру, взаимоотношения Литты Двоекуровой с Романом Сменцевым и Михаилом Ржевским и их авторскую оценку в романной дилогии «Чертова кукла» и «Роман-царевич» (1912–1913). Именно в указанном ключе Чулков-критик впоследствии одобрительно отзывался о пьесе Гиппиус «Зеленое кольцо» (1915). Гово-

ря о премьерe спектакля, поставленного В.Э. Мейерхольдом 18 февраля 1915 г. в Александринском театре в Петрограде, Чулков соглашался с Гиппиус в том, что «целомудренной душе девушки и отрока сегодня, в начале XX века, невозможно принять покорно те формы брака, сопутствуемые развратом, <...> какие существовали до сих пор. <...> Отвращение к этим формам брака и “любви” так остро и так напряженно в “Зеленом кольце”, что невольно является мысль о монашеской точке зрения <...>». Однако «целомудрие не аскетизм». В «Зеленом кольце» веет, по мнению Чулкова, «дух новый, чуждый простого и высокомерного отрицания любви и жизни» [Чулков 1915].

Эстетический идеал целомудрия, сформулированный Чулковым еще в статье «Тайна любви» под очевидным влиянием новопутейских статей Мережковского и Гиппиус 1904 г., лег в основу ряда его художественных произведений по усадебной тематике, в частности рассказов «Сестра» (1909) и «Ксения» (1916), повести «Дом на песке» (1910–1911), романа «Метель» (1917). А концепты «влюбленности», «поцелуя» и новой «духовной телесности» в противовес «монашескому аскетизму», лежащие в основе чулковской эссеистики и художественной прозы начиная со второй половины 1900-х гг., восходят именно к указанной статье Гиппиус.

По наблюдению О. Матич, в основе русской «эротической утопии» «лежало убеждение в том, что только любовь может преодолеть смерть и сделать тело бессмертным. <...> адепты этой утопии <...> коренным образом пересматривали индивидуальный опыт эротической любви. Целью программы эротической революции в их понимании было <...> создание новых форм любви и соответствующих жизненных практик, которые преобразили бы семью и даже самое тело» [Матич 2008, 6-7]. В понимании символистов традиционный гетеросексуальный союз с его ориентацией на деторождение отдалял чаемый конец истории, апокалипсическое рождение «нового неба» и «новой земли».

И «Смысл любви» Соловьева, и статьи Мережковского и Гиппиус, и религиозно-эротические эксперименты эпохи, исходившие из ближайшего окружения Чулкова в 1900-е гг. (Мережковские, В.И. Иванов, А.А. Блок и др.) – все это откликнулось в его художественных текстах. Уже в ранних рассказах 1900-х гг. («Сестра» «Тамара», «Ева», «Западня», «Феклуша», «Печаль» и др.) одни и те же объекты (дом, сад, беседка, аллея, пруд) днем, под солнечными лучами, воплощают качества аполлонической рациональной стройности, а ночью, в призрачном лунном свете, – являют признаки дионисийской стихийности, близости к таинственной глубине мира, к эзотерическому «предвосхищению смерти» уже здесь, на земле. В свете заявленной темы особенно интересен рассказ «Сестра» (1909), в котором к постижению мистической сути бытия ведут сначала утомленные после яркого дня закатные солнечные лучи, освещающие старинную усадьбу – тихую обитель целомудренной сестры героя, затем ночной пруд, казавшийся «при звездном блеске серебристо-зеркальной чашей, торжественной и священной» [Чулков 1911–1913, I, 209], высокая луна, «завороженные деревья» парка и «волокна тумана, осиянные месяцем» [Чулков

1911–1913, I, 211], наконец – переданное призраком умершей родственницы героев откровение из глубины потустороннего мира: «Сумей предвосхитить смерть!» [Чулков 1911–1913, I, 217], – говорящее о целомудренной любви к сестре-невесте как пути к личному бессмертию.

Наиболее полно этот мотив развернут в повести «Дом на песке» – незаслуженно забытом шедевре русской прозы. Действие происходит в дворянской усадьбе Ивняки в средней полосе России в начале 1900-х гг. Центральная героиня – молодая хозяйка усадьбы Вера Ивина, дочь рано умершего университетского профессора из Петербурга, получившая традиционное воспитание в уездном институте для благородных девиц. Вернувшись после обучения в усадьбу, она выходит замуж за друга своего детства, соседнего помещика Сергея Ланского. Казалось бы, это прекрасный семейный союз, вскоре благословленный рождением дочери. Однако супружеская жизнь Верочки с Ланским описана автором в сниженных тонах: «Боже мой! И это любовь. Это склоненное ко мне покрасневшее лицо, с надувшимися на лбу жилами, лицо влюбленного. Нет, это не то, не то» [Чулков 1911–1913, III, 131-132], – думает героиня. А в родах ребенка и его младенческом облике подчеркнуто обезличенное животное начало: Верин «полустон, полувовай <...> созвучен тем миллионам голосов, которые кричали в веках о муках материнства» [Чулков 1911–1913, III, 151-152]. И муж Веры Сергей – идеал деятельного помещика, любящего «старый уклад, хозяйство, традиции, варенье, соленье» [Чулков 1911–1913, III, 121], – представлен в повести плоским, заурядным и малосимпатичным персонажем, воплощающим не просто неоязыческую ограниченность, но и зловещую инфернальность как знак небытия. Такова, например, сцена его брачного предложения Вере: «Они вышли на террасу. Луна была на ущербе. За колонной, под крышей, тяжело сопел сыч. В пруду лягушки пели громко в унисон: казалось, что там за кустами сидит огромное квакающее существо, зеленое, и глаза у него, должно быть, выпученные, страшные» [Чулков 1911–1913, III, 126]. Неудивительно поэтому, что уже в 20-летнем возрасте наделенная духовной чуткостью героиня испытывает разочарование: «Я ждала чего-то иного от нашего брака. Я <...> мечтала, что жизнь как-то будет оправдана влюбленностью нашею. Я не думала, что все будет так обыденно и трезво» [Чулков 1911–1913, III, 145], – говорит она мужу. А в письме к институтской подруге признается: «Я богата, молода, здорова, у меня есть муж, за которого я вышла по любви, есть ребенок, крошечный и нежный, – и несмотря на все это я в ужасе от моей жизни и я каждый день думаю о самоубийстве. <...> Я слепая. Слепая. Кто-то бросил меня на дно глубокого колодца: наверху я вижу крошечный голубой клочок; я не уверена, небо ли это; а вокруг меня плесень, мрак, жабы...» [Чулков 1911–1913, III, 174-175]. Как видим, классический, семейно-патриархальный усадебный идеал здесь однозначно дискредитируется с позиций вышеизложенной «эротической утопии». Что же предлагается взамен?

Как и в рассказе «Сестра», в чулковской повести отчетливо прорисованы аполлоническо-дионисийские мотивы дня и ночи, где ночь – время трагического тайноведения, мудрого «предвосхищения смерти» в целому-

дренной братско-сестринской влюбленности. Последняя возникает в жизни Веры благодаря появлению в усадьбе нового соседа – Павла Шатрова, «странного» и «непонятного» [Чулков 1911–1913, III, 175] проповедника религиозной революции и новой философии любви, уходящей корнями в гностический миф о падшей Софии – Мировой Душе – и учение Соловьёва, а также обращенной к знакомой нам концепции Мережковского и Гиппиус: цель любви не «продолжение рода», а «бессмертие того, кто любит. Дети – доказательство нашей слабости, нашей несовершенной, <...> бедной любви. Вместо того чтобы спасти личность, мы погашаем ее в семье, роде, детях... <...> Ведь мы рождаем всегда смертных, обреченных на гибель» [Чулков 1911–1913, III, 167]. Поэтому «совершенная любовь» предполагает целомудрие, которое, в отличие от аскетизма, не «проклинает земную любовь, а <...> освобождает, окрыляет, очищает» [Чулков 1911–1913, III, 168]. И нежно-поцелуйные, лунно-элегические свидания Шатрова и Веры на фоне смертельной опасности от охвативших округу крестьянских бунтов пронизаны этой целомудренной влюбленностью как чудесным «предвосхищением смерти», как подлинным причастием к таинственной глубине бытия.

Тем не менее «эротическая утопия» в повести Чулкова, подобно жизнетворческим экспериментам Мережковских и Блоков, так и остается неосуществленным идеалом. Об этом свидетельствует inferнально окрашенная сцена плотского «падения» Веры и Шатрова в угаре охватившей их животной страсти: «...наваждение какое-то... Не вы ли говорили мне о мировой влюбленности? О предвосхищении смерти? <...> Мы – мертвцы. <...> Мы похоронили нашу любовь, если в самом деле она возникала» [Чулков 1911–1913, III, 184], – упрекает героиня любовника. В свете совершенного предательства, отпадения от высшего начала в себе, закономерна скорая смерть Веры и ее ребенка в устроенном мужиками усадьбном пожаре, символизирующем здесь апокалипсическую гибель ветхого мира.

Как видим, концепт «влюбленность», разработанный усилиями старших и младших символистов, в том числе Чулковым, становится не только инструментом в практике жизнетворчества, но и важнейшим звеном «нового религиозного сознания» в литературе Серебряного века, воплощением новой религии любви.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Коростелев О.А.* Два конфидента Зинаиды Гиппиус: Д.В. Философов и Г.В. Адамович // *Круг Мережковских: К 150-летию со дня рождения З.Н. Гиппиус: Сборник статей / ред.-сост. Е.А. Андрущенко.* М.: ИМЛИ РАН, «Дмитрий Сечин», 2021. С. 8–14.

2. *Крайний А.* [Гиппиус З.Н.]. Влюбленность // *Новый путь.* 1904. № 3. С. 180–192.

3. *Матич О.* Эротическая утопия: Новое религиозное сознание и fin de siècle в России. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 400 с.

4. Мережковский Д.С. Новый Вавилон. Рец. на книгу В.В. Розанова «В мире неясного и нерешенного», 2-е изд. // Новый путь. 1904. № 3. С. 172–180.

5. Милиц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. 480 с.

6. Орлова М.В. Зинаида Гиппиус в журнале «Новый путь» // Литературоведческий журнал. 2001. № 15. С. 27–45.

7. Павлова М.М. Истории «новой» христианской любви. Эротический эксперимент Мережковских в свете «Главного»: из дневников Т.Н. Гиппиус 1906–1908 годов. Вступительная статья // Эротизм без берегов: Сборник статей и материалов / сост. М.М. Павлова. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 391–406.

8. Рампаццо К. Философско-эстетические грани мистического анархизма (Г.И. Чулков и Вяч. Иванов) // Соловьевские исследования. 2013. № 4(40). С. 186–193.

9. Сарычев В.А. Феномен русского модернизма. Религия. Эстетика. Творчество жизни. М.: ФЛИНТА, 2018. 704 с.

10. Соловьев В.С. Красота как преображающая сила. М.: РИПОЛ Классик, 2017. 496 с.

11. Соловьев В.С. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1988. 892 с.

12. Чулков Г.И. О культурном строительстве (Политическая хроника) // Новый путь. 1904. № 6. С. 223–225.

13. Чулков Г.И. Письма со стороны. III (Вести и мнения) // Голос жизни. 1915. № 19. 6 мая. С. 18–19.

14. Чулков Г.И. Поэзия Владимира Соловьева // Вопросы жизни. 1905. № 4–5. С. 101–117.

15. Чулков Г.И. Собрание сочинений: в 6 т. 1911–1913. СПб.: Шиповник.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Orlova M.V. Zinaida Gippius v zhurnale “Novyy put’ ” [Zinaida Gippius in the “New Way” Magazine]. *Literaturovedcheskiy zhurnal*, 2001, no. 15, pp. 27–45. (In Russian).

2. Rampatstso K. Filosofsko-esteticheskiye grani misticheskogo anarkhizma (G.I. Chulkov i Vyach. Ivanov) [Philosophical and Aesthetic Facets of Mystical Anarchism (G.I. Chulkov and Vyach. Ivanov)]. *Solov'evskiy issledovaniya*, 2013, no. 4(40), pp. 186–193. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Korostelev O.A. Dva konfidenta Zinaidy Gippius: D.V. Filosofov i G.V. Adamovich [Two Confidants of Zinaida Gippius: D.V. Filosofov and G.V. Adamovich]. Andrushchenko E.A. (ed., comp.). *Krug Merezhkovskikh: K 150-letiyu so dnya rozhdeniya Z.N. Gippius: Sbornik statey* [Merezhkovsky Circle: To the 150th Anniversary of the Birth of Z.N. Gippius: Collection of Articles]. Moscow, IWL RAS Publ., “Dmitrii Sechin” Publ., 2021, pp. 8–14. (In Russian).

4. Pavlova M.M. Istoriy “novoy” khristianskoy lyubvi. Eroticheskiy eksperiment Merezhkovskikh v svete “Glavnogo”: iz dnevnikov T.N. Gippius 1906–1908 godov.

Vstupitel'naya stat'ya [Stories of “New” Christian Love. The Erotic Experiment of the Merezhkovskys in the Light of the “Main Thing”: from the Diaries of T.N. Gippius 1906–1908. Introductory Article]. Pavlova M.M. (comp.) *Erotizm bez beregov: Sbornik statey i materialov* [Eroticism without Shores: A Collection of Articles and Materials]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2004, pp. 391–406. (In Russian).

(Monographs)

5. Match O. *Eroticheskaya utopiya: Novoye religioznoye soznaniye i fin de siècle v Rossii* [Erotic Utopia: New Religious Consciousness and fin de siècle in Russia]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2008. 400 p. (In Russian).

6. Mints Z.G. *Poetika russkogo simvolizma* [The Poetics of Russian Symbolism]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ., 2004. 480 p. (In Russian).

7. Sarychev V.A. *Fenomen russkogo modernizma. Religiya. Estetika. Tvorchestvo zhizni* [The Phenomenon of Russian Modernism. Religion. Aesthetics. Creativity of Life]. Moscow, FLINTA Publ., 2018. 704 p. (In Russian).

Богданова Ольга Алимовна,

Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН;
Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет.
Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник (ИМЛИ
РАН); профессор (ПСТГУ). Область научных интересов:
художественная проза рубежа XIX–XX вв.; творчество и биография
Ф.М. Достоевского, рецепция наследия писателя в конце XIX –
начале XX вв.; история достоевсковедения; русская проза рубежа
XX–XXI вв.

E-mail: olgabogda@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-7004-498X

Olga A. Bogdanova,

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy
of Science; St. Tikhon's Orthodox University for the Humanities.
Doctor of Philology, Leading researcher (IWL); Professor (STOUH).
Research interests: fiction prose of the turn of 19th – 20th centuries;
F.M. Dostoevsky's works and biography, reception of the heritage
of the writer in the late 19th – early 20th centuries; history
of Dostoevskian Studies; Russian prose of the turn of the 19th – 20th
centuries.

E-mail: olgabogda@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-7004-498X

Е.Ю. Кнорре (Москва)

**«СКВОЗЬ ТОЛЩУ КАТАСТРОФЫ»:
МОТИВ ОБРЕТЕНИЯ НЕБЕСНОГО ОТЕЧЕСТВА
В УСАДЕБНОМ МИФЕ М. ПРИШВИНА И С. ДУРЫЛИНА
В ДНЕВНИКАХ ПЕРИОДА ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ (1918–1922)**

Аннотация

В статье исследуется нарратив обретения подлинного Дома в дневниках М. Пришвина и С. Дурылина периода Гражданской войны (1918–1922). Автобиографический усадебный миф преломляет реальные факты биографии в эсхатологическом измерении войны как духовной брани в душе человека. Если в первой части эго-нарратива доминируют мотивы распада и утраты, погружения в лиминальное пространство смерти (поединок с «врагом») и их корреляты в образах «мертвого дома», «дома-тюрьмы», комнаты в «бесовой оболочке», то во второй части преобладает семантика преодоления войны в духовном взыскании града Божьего, общего со всеми Небесного отечества. Две группы мотивов образуют «мистериальную сюжетную схему», в основе которой – «событийная схема инициации», где кульминацией является «мистериальный переход» – преодоление невидимой преграды: «завесы мира» (Пришвин), «бесовой оболочки», закрывающей «мир» (Дурылин). В интерпретации писателей преобразование блудного сына – это покаянное «расширение души», путь от индивидуальности («его» – «мертвый дом»; душа – дом в «бесовой оболочке») к личности («я во всех и во всем»; «я в Боге»). Китежский миф и его мистериальный мотив возвращения (обращения) души к Богу создает «гетеротопию усадьбы»: сквозь пространство распавшегося мира («разоренный дом» – «разрушенный храм» – «окаянная Россия» – «опустошенная душа») в момент покаянного прозрения открывается целостный ландшафт «мира в Боге» – многоединое целое, собор лиц, невидимая церковь живых и мертвых, весь мир как дом Божий. Мотив возвращения трансформируется в мотив преодоления сиротства – обретения духовной родины (Небесного отечества), призвания «священства» в мире.

Ключевые слова

Дневники; усадебный топос; усадебный миф; гетеротопия усадьбы; китежский текст; лиминальное пространство; соловьевский миф; М. Пришвин; С. Дурылин; Гражданская война; мистерия; Невидимый град.

E. Yu. Knorre (Moscow)

**“THROUGH THE THICKNESS OF THE CATASTROPHE”:
THE MOTIF OF FINDING THE HEAVENLY FATHERLAND
IN THE ESTATE MYTH OF M. PRISHVIN AND S. DURYLIN
IN THE DIARIES OF THE CIVIL WAR PERIOD (1918–1922)**

Abstract

The article discusses the narrative of finding a genuine “Home” in the diaries of M. Prishvin and S. Durylin during the Civil War (1918–1922). The autobiographical estate myth refracts the real facts of the biography in the eschatological dimension of the war as a spiritual battle in the human soul. If the first part of the ego-narrative is dominated by the motives of decay and loss, immersion in the liminal space of death (duel with the “enemy”) and their correlates in the images of the “dead house”, “house-prison”, room in the “demonic shell”, then in the second part is dominated by the semantics of overcoming war in the spiritual pursuit of the city of God, common with all the Heavenly Fatherland. Two groups of motives form a “mystical plot scheme”, which is based on an “event scheme of initiation”, where the culmination is a “mystical transition” – overcoming an invisible barrier: “the veil of the world” (Prishvin), the “demonic shell” covering the “world” (Durylin). In the interpretation of the writers, the transformation of the prodigal son is a repentant “expansion of the soul”, the path from individuality (“ego” – “dead house”; soul – house in a “demonic shell”) to personality (“I am in everyone and everything”; “I am in God”). The Kitezsh myth and its mystical motif of the return (conversion) of the soul to God creates a “heterotopy of the estate”: through the space of the disintegrated world (“a ruined house” – “a destroyed temple” – “a cursed Russia” – “a devastated soul”), at the moment of repentant insight, a holistic landscape of the “world in God” opens up – a many-sided whole, a council of persons, an invisible church of the living and the dead, the whole world as the house of God. The motive of return is transformed into the motive of overcoming orphanhood – finding a spiritual homeland (Heavenly Fatherland), calling the “priesthood” in the world.

Key words

Diaries; estate topos; estate myth; estate heterotopia; liminality; return of the prodigal son motif; Kitezsh text; Solov’yov myth; M. Prishvin; S. Durylin; Civil War; mystery; Invisible City.

Ныне пришло спасение дому сему,
потому что и он сын Авраама,
ибо Сын Человеческий пришел взыскать
и спасти погибшее [Лук, 19, 2–10].
(С. Дурылин, «Троицкие записки»)

Мое любимое Хрущёво явилось,
открылось для всех, просияло.
(М. Пришвин, «Дневники»)

Введение

Анализ трансформации «усадьбы реальной» в «усадьбу воображаемую» [Богданова 2019, 20] в дневниках М. Пришвина и С. Дурылина периода Гражданской войны (1918–1922) позволяет реконструировать объединяющий двух авторов автобиографический усадебный миф, где события, переживаемые в реальности, обретают эсхатологическое измерение в мистическом пути alter ego автора дневника к подлинному Дому [Кнорре 2019, 151–152].

В данной работе продолжено исследование усадебного топоса в дневниках военного времени, начатое в статье «Усадьба и война в эго-документах 1918–1922 гг. (дневники М. Пришвина и С. Дурылина)» (Новый филологический вестник. № 2 (65). 2023. С. 109–122). Нарратив испытания, доминирующий в кризисное время войны, проявляет двойственную, амбивалентную природу, акцентируя мотивы «смерти-рождения», «отпадения-возвращения», «утраты-обретения». Отсылая к сюжетной схеме инициации блудного сына, мотив испытания включает в себя фазу «ухода» (мотивы «затворничества», «ухода “в себя”», «томления», «разочарования», «ожесточения», предполагающие «разрыв или существенное ослабление прежних жизненных связей» [Тюпа 2009, 39–40]), фазу искушения и «лиминальную» [Тэрнер 1983] (пороговую) фазу испытания смертью, коррелятами которой становятся мотивы заключения alter ego автора дневника в мертвом пространстве усадебного дома с заколоченными окнами (Пришвин), комнаты в «бесовой оболочке» (Дурылин). Описание нарратива обретения позволит показать, как лиминальное пространство «мертвого дома» проявляет черты гетеротопии, включает в себя семантику «преображения-перехода», проявления сквозь данное пространство «смерти-распада» заданной его перспективы – явления невидимой общей земли, дома Божия как общего для всех Небесного отечества, вместившего «и мудрых, и злых» [Дурылин 2015, 92].

Сквозь кельи «тусклое окно» – к широчайшему миру

Лиминальное пространство Гражданской войны в дневниках Пришвина и Дурылина, изображенное в топике китежского мифа в образах «корридора в лесу», топкого болота («лугообразной трясины»), осознается alter ego авторов дневников как иллюзорный мир, в который завела их падшая душа – отчаяние и враждебность к людям, внутренний бунт против

распада прежней жизни. Нарратив испытания с его мотивами «отпадения-умирания», тяжбы с «врагом рода человеческого» переходит в нарратив «покаяния-преображения», когда герой осознает свою ответственность за вражду и уныние. Топос войны представлен как призрачный мир окаянной души человека: «Помилуй мя, Боже, помилуй мя» – к этому пришла моя жизнь. Все остальное – ложь, небыль, призрак, – страшный, окаянный, окаянства коего – я только еще начинаю чувствовать всю меру» [Дурылин 2016а, 107]. Мотив невидимой преграды, окаянства, заслоняющего от героя подлинный, Божий мир, реализуется в ряду образных соответствий: «мареву», «пелена», «нечистота и греховная тина», «мусть сна», «мутная вода», «бесовая оболочка». В мифопоэтике Пришвина появляется параллельный ряд образов-символов: «черная вуаль», «завеса бытия», «толща катастрофы», «голодно-холодная кровавая завеса мира», обозначающих замкнутое внутри себя «эго» героя, отчужденное и враждебное миру.

Мотив раскаяния «блудного сына» выражается в обращении от ненависти к внешним врагам к борьбе с врагом внутренним: «В голодно-холодной кровавой завесе мира вырисовывается для большинства людей лик врага (он) – кто это он? – Большевик. Обыкновенно называют “они” (вместо прежнего “он”）」 [Пришвин 1995, 79]. Мотив бесовства [Магомедова 2017] звучит теперь в описании невидимой преграды греха. «Враг» в символической реальности Дурылина – это «бесовая оболочка» «я», скрывающая невидимый град Божий, по грехам ею закрытый: «Бог подле нас. Рядом. Ближе всех. Помнить это – и ничего не бояться» [Дурылин 2015, 79]. Спасение в различении бытия подлинного и его «бесовой оболочки»: «Ужасно оволакивать нечистым помыслотворение Божие: человека. <...> и часто мы мир Божий и человека видим в бесовой оболочке: оттого мерзит мир, ненавиден человек. А на самом деле – ненавиден не мир и не человек, а бес» [Дурылин 2015, 79].

Освобождение от «завесы» греха изображается в топике усадебного мифа, где символической «смерти-воскресению» («я такой, как вы, давно погиб» [Пришвин 1994, 225]) в дневниках Пришвина соответствует мотив разрушения домика «его» – оболочки, за стеной которой открывает Божий сад – подлинный дом, где личность сознает себя «во всех и во всем»: «Надо бы условиться, что его означает его и индивидуальность, которая есть домик личности, сознающей себя во всех и во всем, так что эгоизм (национализм) означает бытие на земле – это одно состояние, и совершенно другое состояние вне этого домика, то есть духовное [Пришвин 1994, 276].

Домику «его» в дневниках Пришвина соответствует семантическая параллель «вечной кельи», антитеза «своего угла», «Пустыньки», которую стремится обрести alter ego автора в дневниках С. Дурылина. «Пустынька» не дается герою в состоянии уныния и бунта, но обретается в покаянном взыскании и может быть дарована только Им. Как и Пришвин, Дурылин противопоставляет два самоопределения человека в мире – «я» замкнутое в себе самом (келья с тусклым окном) и «я», разомкнутое в мир жалостью и состраданием твари: «Жалеть – дело сердца, а где сердце и его дело и его действие – там и религия <...> Жалость – это, прежде всего,

признание иного “я”, кроме своего, это расширение себя за пределы себя, это – тот прорыв из *самости* (то, что немцы называют *ichheit*) – к широчайшему миру (чтоб не путались мысли, пишу через *i*) бытия, прорыв, дающий возможность уширить себя до всего сущаго, найти связь (*religio*) между собой и сущим. “Присуждены мы к вечной келье / И в наше тусклое окно / Чужое горе и веселье / Так дьявольски искажено” (Брюсов). С искажением можно бороться и добиться, что его не будет, “тусклое окно” можно протереть и оно станет светлым, – и вот тогда открывается “*mir*”» [Дурылин 1930, 12–13]. Как отмечает А. Резниченко, для С.Н. Дурылина «зло никак не связано с предопределением, со временем и с историей: вся тварь повреждена – и поэтому нуждается во всеобщем восстановлении <...> это восстановление напрямую зависит не только от благодати <...> но – прежде всего – от индивидуальных, внеисторичных, покаянных усилий, сотериологическая ответственность падает прежде всего на человека, который, в отличие от вещи, зверя, беса и ангела имеет способность к покаянию» [Резниченко 2012, 388].

Мотив странствия души между мирами образует гетеротопию усадебного мифа, сочетая в одном времени два пространства: сквозь распавшийся на враждующие части мир героям «дано видеть» внутреннее целое. В отличие от утопии, гетеротопия, в понимании М. Фуко, – это «реальные подлинные места», гетеротопия «имеет свойство сопоставлять в одном-единственном месте несколько пространств, несколько местоположений, которые сами по себе несовместимы» [Фуко 2006, 196; 200]. При этом сочетание разнородных пространств в гетеротопии может менять местами реальный мир и иллюзорный, «создать иллюзорное пространство, которое изобличает все реальное пространство» [Фуко 2006, 202]. Междисциплинарная категория «гетеротопии» (М. Фуко) введена в тезаурус «усадебных» исследований О.А. Богдановой в докладе «Категория “усадебного топоса”: границы, структура, семантика, динамика, модификации и вариации» (9 октября 2018 г.), затем разрабатывалась в трудах О.А. Богдановой, Е.В. Глуховой [Богданова 2018; Глухова 2019, Богданова 2020]. Рассматривая феномен обращения в философии Вл. Соловьёва, Антонов отмечает, что «возвращение (и предшествующее ему отпадение) мыслится философом не столько как естественный, природный процесс (как в неоплатонизме), сколько как личный акт (т.е. именно как обращение) некоего глобального субъекта». При этом обращение – это «однократное событие, реально меняющее отношения абсолютного и относительного бытия, и тем самым задающее реальность времени, ход истории» [Антонов 2004, 160].

В дневниках Пришвина и Дурылина «мистериальный переход» [Черкасова, Дворцова 2012, 200; Урюпин 2021, 345] из одного мира в другой осмыслиется в логике софийного мифа Вл. Соловьёва как освобождение от «завесы» – «бесовой оболочки» Божьего мира, откровение в том же самом мире иного его ландшафта. Опустошенная душа *alter ego* автора дневника Пришвина («душа моя как холодная печь» [Пришвин 1995, 18]) становится вдруг вместилищем света, который приходит с прощением врагов в принятии всего многообразия мира: «Но меня спасает способность души

моей к расширению: вдруг расширится и я все люблю и не помню врагов своих <...> душа озарилась, как долина в горах от восходящего солнца <...> да кто же мой враг, кому не простить, не виноват я сам во враге своем?» [Пришвин 1995, 120]. Откровение Божьего мира изображено как озарение души / сердца, ставни которой теперь открыты миру, как встреча внутреннего и внешнего хронотопа – личного пространства («в сердце моем восходит богатое солнце») и мира как общего дома / сада с «солнцем небесным»: «открыл ставню, и солнце мое встречается с солнцем небесным: так мне стало радостно, так весело. Я напился чаю, взял железную лопату и стал в чужом саду раскапывать яблоньки» [Пришвин 1994, 65].

«Возвращение – обретение»: ландшафт Божьего мира – Небесного отечества

Гетеротопия, по Фуко, связана с «раскрытием» времени», «когда люди оказываются в своего рода абсолютном разрыве с их традиционным временем» [Фуко 2006; 199]. Мотив откровения общего дома / сада созвучен мотиву души-цветка художника, лепестки которого, «невременные и непространственные», соединяют мир падший и вечный как два сообщающихся сосуда («пью в себя») [Пришвин 2008, 294]. В творческой памяти художника разрушенный дом «дано видеть» теперь иначе, во сне утраченное имение Хрущёво встречает героя ветвями родного парка: «А стекла в доме все выбиты, дом пустой, внутри, видно, разломано, как теперь. Но мне удивительно и радостно видеть все свое, родное, во всех подробностях <...> я смотрю – пью в себя и удивляюсь и благодарю кого-то, что дал мне видеть. И моя часть имения <...> мне видна отсюда, но как видна! Ясени будто всей массой подошли к старой конюшне и всею густелью свешиваются через старую конюшню, и смотрю – вижу, будто одна ветвь с широкими листьями кланяется мне <...> другая ветвь кланяется, третья, весь парк широколапыстыми зелеными свежеизумрудными листьями шевелится, кланяется» [Пришвин 2008, 367].

Воспоминание становится ясновидением: прошлое открывается в настоящем как родное пространство земли, сквозь разрозненные черты которой проступает внутреннее целое. Семантика дома-имения приобретает новые смыслы: дом – это вся земля как совокупность лиц, увиденных в свете родственного внимания героя, утраченное отечество: «...проснешься, лежишь в темноте и кое-что видишь: так видел мать свою, как карту <...> дом в проекции или с птичьего полета, так и мать моя, и родня моя, и все прошлое лежит подо мною на плоскости, руки, ноги, лицо, вообще черты индивидуальностей разбросаны, как мысы и заливы и очертания берегов на картах, и как бы это индивидуальное, личное <...> все это не существенно важно, а важно внутреннее чрево земли, заключенное в этих очертаниях берегов, – вот тут-то и мать моя, и родня вся лежит, как равнина» [Пришвин 1995, 18].

Подобно мировому дереву, пространство вселенной обретает внутреннюю цельность и связь. Расширение дома в горизонтали и вертикали кор-

релирует с внутренним ростом души героя, обретением ею своего призвания, состояния «полного обладания своей земной долей» [Пришвин 2012, 318]. Путь художника-провидца подлинного мира находит свое завершение / исполнение в призвании священства – служения, объединения живых и мертвых, всех существ вселенной в невидимой церкви: «Таких кругов, выходящих из дому и возвращенных домой, в жизни иного человека бывает много, и все движение идет вверх, по спирали, так что дом второй находится над первым, выше его, третий дом еще выше, и так растет как бы один дом со многими этажами вверх: внизу домика – материальное основание – родина, над родиной отечество, над отечеством творческие труды, над ними прямое любовное воздействие на людей и воскрешение отцов (церковь, в которой священником Я)» [Пришвин 1999, 13]. Мотив восходящих ступеней – этажей леса – в дневнике 1937 г. символизирует духовный путь преодоления оскорбленного «я», «расширения души» в принятии «другого», когда разные «я» «сойдутся в Мы» [Пришвин 2010, 667].

Мотив расширения души («уширить себя до всего сущаго»), вместившей благодать Божью, завершает эпопею странствий героя и в «Троицких записках» С. Дурьлина. Молитва открывает «мост» между мирами – из дома-вместилища бесов в дом Божий, когда «душа будто чаша, полная какой-то сладостной влаги, которую не может и удержать в себе» [Дурьлин 2016а, 107]. Покаяние и молитва – путь возвращения в мир Божий, который есть «жизнь небесная на земле»: «Молитва – Бог в мире и человеке, и человек и мир – в Боге» [Дурьлин 2015, 87]; «Ну, чту вспоминать старое! теперь ты вернулся на родину...» [Дурьлин 2016а, 107]. Топика богоприсутствия расширяется, в видении умирающего Георгия (Мокринского) пространство Божьего мира объединяет мир видимый и невидимый, – это и материнский дом, и больница, и монастырь, и Небесная родина: «Больной он говорил: “Хочу домой. Домой”. А куда? Направо дом: там ты и мамочка, налево – больница, прямо – монастырь вл. Фёдора. Он поднимает руку кверху: “И там дом”. Ушел туда» [Дурьлин 2016б, 85].

Как и у Пришвина, возвращение сочетается с прояснением подлинного пути к дому. Лесная дорога в «мути» сна превращается в лесную тропу – метафору видимой / ведомой Богом судьбы, где ясно видны «очертания целесообразности пути»: «а потом, вторично пройдя по той же, самим же протоптанной тропке, – хоть мысленно, – видишь с ясностью: нет, ты не сам находил и выбирал путь. Ты шел только так, как и мог идти. Мог бы, конечно, не продирается чрез кусты, и не рвать одежды, и не царапать лица, но кто поручился бы, что ты не избрал бы вместо кустов болота, вместо ручья не вздумал бы идти через лугообразную трясиину?» [Дурьлин 2016б, 88].

Война и «вражьи нападения», внутренняя борьба с ожесточением и отчаянием разрешаются победой, данной Богом: «Господи, помози им: какая будет победа! Воскреснет строгая пустынька митр. Филарета. И для народа как хорошо: для всех и для нас, грешных, и для т.н. “большевиков”» [Дурьлин 2015, 92]. Земные разделения вмещает, исцеляя, дом Божий, примиривший и мудрых, и злых: «Все – мы “большевики”, и они – мы. Вспо-

минаю себя в 1901–<190>5 гг.: какого еще “большевика” надо! А Георгий (брат)! А теперь пишет: “Помолись о них”. “Все Твои, и мудрые, и злые, Ты, вместивший всей земли концы!” [Дурылин 2015, 92]. Кульминация открытия в видимом, распавшемся на враждующие части мире контуров невидимого общего Дома возникает в момент Пасхального богослужения, открывающего покаянный путь прощения врагов и принятия тварного мира: «Звон входит в стихии, в природу, в весну, – растворяется в ней, – сияет, ликует, хвалит Господа, как звезды, воды, ветры... Поразительно у арх. Иннокентия: “Господь говорит: ‘прости им!’” [Дурылин 2016b, 93, 94].

Как и в дневниках Пришвина, звучит мотив расширения пространства дома Божия как совокупности лиц, восстановленных в памяти и любви: «Облака звона ширятся, множатся, плывут в бесконечном строе, силе и красоте... Вспоминаю маму, папу, няню, Георгия <...>, брата Георгия, Колю, двух Серёж, Михаила Александровича, всех близких, всем говорю – и живым и мертвым (кои не суть мертвы! Воистину не суть!) – Христос воскрес! И слышу ответ их единый: Воистину воскрес!» [Дурылин 2016b, 94].

Мистерия преображения завершается в день Преподобного Сергия, под покровом которого находит спасение душа лирического героя: «Вновь я ожил – после недель скверного умирания» [Дурылин 2016b, 99]. Мотив обретения Небесного отечества воплощается в метафоре соединения двух сосудов – души человека, входящей в дом Божий. Это и предсмертный путь души В. Розанова, когда темные воды Стикса превращаются в тихий ручеек, впадающий в «великий неведомый тишайший океан вечной жизни» [Дурылин 2016a, 95]. Это и нашедшая покой и тишину «мира», Небесной родины душа alter ego автора дневника, ставни которой открыты Божьему миру: «Какая благодать льется в окна!» [Дурылин 2016b, 99].

Заключение

Ведение дневника в кризисный период Гражданской войны становится практикой духовного совладания («spiritual coping») [Жнорре 2017, 151]. Дневники Пришвина и Дурылина представляют особый тип эго-документального повествования, в основе которого – духовная автобиография, открывающая в повседневной жизни ее сакральное измерение. В автобиографическом усадебном мифе писателей можно выявить «мистериальную сюжетную схему» [Магомедова 2013, 10], одним из источников которой становится философия Вл. Соловьёва: «разрушение изначальной целостности мира – прохождение через страдания, хаос, смерть – обретение высшего знания о тайной сущности мира, воссоединение с божеством и восстановление гармонии» [Магомедова 2013, 8]. Китежский миф создает гетеротопию усадьбы в дневниках Пришвина и Дурылина, где «усадьба идилическая» и «усадьба демоническая», соприсутствуя одновременно, соотносятся в динамическом модусе инициации – «возвращения-обращения» души от «падшего мира» (мир, распавшийся на враждующие части, ад сиротской зимы) к целостному миру, «миру в Боге». Дуальность эго-нарратива позволяет описать трагическую повседневность Гражданской войны в мисте-

риальном аспекте собирания распавшегося «я» / «дома души». Усадебный миф обретает в такой оптике религиозное измерение темы утраты / обретения родного дома: герой-скиталец, пройдя «лиминальную фазу» сражения с «врагом» в пространстве смерти, преодолевает отчужденность / сиротство – открывает Божий мир как свою духовную родину, Небесное отечество, место своего призвания, служения «священства» в мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонов К.М. Концепт религиозного обращения в философии Вл. Соловьёва // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 1: Богословие. Философия. Религиоведение, 2004. № 2. С. 159–189.
2. Богданова О.А. Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 288 с.
3. Богданова О.А. Русская литературная усадьба XIX–XX вв.: теоретический аспект исследований // Mundo Slavico. 2020. № 19. С. 89–102.
4. Богданова О.А. Категория «усадебного топоса»: границы, структура, семантика, динамика, модификации и вариации // «Проблемы тезауруса “усадебных” исследований в российском и зарубежном литературоведении», семинар, проведенный в рамках проекта Российского научного фонда № 18–18–00129 «Русская усадьба в литературе и культуре: отечественный и зарубежный взгляд» (рук. О.А. Богданова) и при финансовой поддержке РФФИ 9 октября 2018 г. ИМЛИ РАН. URL: <http://litusadba.imli.ru/event/seminar-problemy-tezaurususa-usadebnyh-issledovaniy-v-rossiyskom-i-zarubezhnom-literaturovedenii> (дата обращения: 17.12.2022).
5. Глухова Е.В. Гетеротопия усадьбы в поэтике русского символизма (часть первая: Зинаида Гиппиус) // Новый филологический вестник. 2019. № 4(51). С. 178–186.
6. Дурьлин С.Н. Троицкие записки / Публ. и примеч. А. Резниченко и Т. Резвых // Наше наследие. 2015. № 116. С. 77–103.
7. (а) Дурьлин С.Н. Троицкие записки (Продолжение) / Публ. и примеч. А. Резниченко и Т. Резвых // Наше наследие. 2016. № 117. С. 94–111.
8. (б) Дурьлин С.Н. Троицкие записки (Окончание) / Публ. и примеч. А. Резниченко и Т. Резвых // Наше наследие. 2016. № 118. С. 82–104. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11809.php> (дата обращения: 17.12.2022).
9. Письмо С.Н. Дурьлина к З.В. Работновой от 28 октября 1930 (?) года // МА МДМД. Фонд С.Н. Дурьлина. КП-612/33. Л. 12–13.
10. Кнорре (Константинова) Е.Ю. Дневники и художественные произведения М.М. Пришвина в период Первой мировой и гражданской войн: жанр и концепция «творческого поведения» // Критические ситуации и жанровые стратегии: сборник научных трудов. М.: Эдитус, 2017. С. 141–153.
11. Кнорре Е.Ю. Сюжет «пути в Невидимый град» в творчестве М.М. Пришвина 1900–1930-х гг.: дис. ... к. филол. н.:10.01.01. М., 2019. 295 с.
12. Магомедова Д.М. Модели писательских биографий как литературные универсалии // Проблемы писательской биографии: К 150-летию А.П. Чехова. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 11–19.

13. Мотивы «бесовства» в литературе и публицистике первых лет революции // Перелом 1917 года: революционный контекст русской литературы. Исследования и материалы. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 36–55.
14. *Пришвин М.М.* Дневники 1918–1919 гг. М.: Московский рабочий, 1994. 380, [2] с.
15. *Пришвин М.М.* Дневники: Книга третья. Дневники 1920–1922 гг. М.: Московский рабочий, 1995. 334 с.
16. *Пришвин М.М.* Дневники 1923–1925 гг. М., «Русская книга», 1999. 416 с.
17. *Пришвин М.М.* Дневники. 1918–1919. СПб.: ООО «Изд-во “Росток”», 2008. 560 с.
18. *Пришвин М.М.* Дневники. 1936–1937. СПб.: ООО «Изд-во “Росток”», 2010. 992 с.
19. *Пришвин М.М.* Дневники. 1940–1941. М.: РОССПЭН, 2012. 880 с.
20. *Резниченко А.И.* О смыслах имен: Булгаков, Лосев, Флоренский, Франк et dñi minores. М.: Издательский дом РЕГНУМ, 2012. 416 с.
21. *Тэрнер В.* Символ и ритуал. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. 277 с.
22. *Тюпа В.И.* Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2009. 336 с.
23. *Урюпин И.С.* Мифологема возвращения в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Материалы всеросс. научн. конференции с междунар. участием, г. Барнаул, 24–26 сентября 2020 г. Барнаул: АлтГПУ, 2020. С. 344–347.
24. *Фуко М.* Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью (пер. с фр. Б.М. Скуратова). Ч. 3. М.: Праксис. 2006. 320 с.
25. *Черкасова Е.А., Дворцова Н.П.* Мистерияльная структура стихотворного текста «малой формы» В.С. Соловьёва («В тумане утреннем неверными шагами...») // Вестник тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2012. № 1. С. 198–204.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Antonov K.M. Kontsept religioznogo obrashcheniya v filosofii Vl. Solov'yeva [The Concept of Religious Conversion in the Philosophy of Vl. Solovyov]. *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya 1: Bogosloviye. Filosofiya. Religiovedeniye*, 2004, no. 2, pp. 159–189. (In Russian).
2. Bogdanova O.A. Russkaya literaturnaya usad'ba XIX–XX vv.: teoreticheskiy aspekt issledovaniy [Russian Literary Estate of the XIX–XX Centuries: Theoretical Aspect of Research]. *Mundo Eslavo*, 2020, no. 19, pp. 89–102. (In Russian).
3. Glukhova E.V. Geterotopiya usad'by v poetike russkogo simbolizma (chast' pervaya: Zinaida Gippius) [Heterotopy of the Country Estate in the Poetics of Russian Symbolism (Part I: Zinaida Gippius)]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2019, no. 4 (51), pp. 178–186. (In Russian).
4. Cherkasova E.A., Dvortsova N.P. Misterial'naya struktura stikhotvornogo teksta “maloy formy” V.S. Solov'yeva (“V tumane utrennem nevernymi shagami...”) [The Mystery Structure of “Small Form” Verse Text in V.S. Solovyov’s Poem “In The Mist Morning Unsteady Steps...”]. *Vestnik tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnyye issledovaniya. Humanitates*, 2012, no. 1, pp. 198–204. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

5. Knorre (Konstantinova) E.Yu. Dnevniky i khudozhestvennyye proizvedeniya M.M. Prishvina v period Pervoy mirovoy i grazhdanskoj voyn: zhanr i kontseptsiya “tvorcheskogo povedeniya” [Diaries and Works of Art by M.M. Prishvin during the First World War and the Civil War: Genre and Concept of “Creative Behavior”]. *Krizisnyye situatsii i zhanrovyye strategii: sbornik nauchnykh trudov* [Crisis Situations and Genre Strategies: a Collection of Scientific Papers]. Moscow, Editus Publ., 2017, pp. 141–153. (In Russian).

6. Magomedova D.M. Modeli pisatel'skikh biografij kak literaturnyye universalii [Models of Writers' Biographies as Literary Universalities]. *Problemy pisatel'skoj biografii: K 150-letiyu A.P. Chekhova* [Problems of a Writer's Biography: to the 150th Anniversary of A.P. Chekhov]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2013, pp. 11–19. (In Russian).

7. Magomedova D.M. Motivy “besovstva” v literature i publitsistike pervykh let revolyutsii [The Motifs Of “Devilship” In The Literature And Journal Criticism of the First Revolutionary Years]. *Perelom 1917 goda: revolyutsionnyy kontekst russkoj literatury* [The Turning Point of 1917: the Revolutionary Context of Russian Literature] Moscow: IMLI RAN Publ., 2017, pp. 36–55. (In Russian).

8. Uryupin I.S. Mifologema vozvrashcheniya v romane M.A. Bulgakova “Master i Margarita” [Mythology of Return in the Novel by M.A. Bulgakov “Master and Margarita”]. *Materialy vseros. nauchn. konferentsii s mezhdunar. uchastiyem, g. Barnaul, 24–26 sentyabrya 2020 g.* [Materials of the All-Russian Scientific Conference with International Participation, Barnaul, 24–26 September 2020], Barnaul, AltGPU, 2020, pp. 344–347. (In Russian).

(Monographs)

9. Bogdanova O.A. *Usad'ba i dacha v russkoj literature XIX–XXI vv.: topika, dinamika, mifologiya* [Manor and Dacha in Russian Literature of the 19th–21st Centuries: Topic, Dynamics, Mythology]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2019, 288 p. (In Russian).

10. Fuko M. *Intellektualy i vlast': Izbrannyye politicheskiye stat'i, vystupleniya i intervyu (per. s fr. B.M. Skuratova), ch. 3* [Intellectuals and Power: Selected Political Articles, Speeches and Interviews (Translated from French by B.M. Skuratov), part 3]. Moscow, Praxis Publ., 2006. 320 p. (In Russian).

11. Reznichenko A.I. *O smyslakh im'yon: Bulgakov, Losev, Florenskiy, Frank et dii minores* [About the Meanings of Names: Bulgakov, Losev, Florensky, Frank et Dii Minores]. Moscow, REGNUM Publ., 2012. 416 p. (In Russian).

12. Turner V. *Simvol i ritual* [Symbol and Ritual]. Moscow, Glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury izdatel'stva “Nauka” Publ., 1983. 277 p. (In Russian).

13. Tyupa V.I. *Analiz khudozhestvennogo teksta: uchebnoye posobiye dlya studentov filologicheskikh fakul'tetov vysshikh uchebnykh zavedeniy.* [Literary Text Analysis: Textbook for Students of Philological Faculties of Higher Educational Institutions]. Moscow, Izdatel'skiy tsentr “Akademiya” Publ., 2009. 336 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

14. Knorre E.Yu. *Syuzhet "puti v Nevidimyy grad" v tvorchestve M.M. Prishvina 1900-1930-kh gg.* [The Plot of the 'Road to the Invisible City' in Prishvin's Works in the 1900s-1930s]. PhD Thesis. Moscow, 2019. 295 p. (In Russian).

Knorre Elena Yur'evna,

Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук; Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела русской литературы конца XIX–начала XX в. ИМЛИ РАН; доцент кафедры философии и религиоведения Богословского факультета ПСТГУ. Научные интересы: теория литературы, русская литература XIX–XX вв., русская религиозная философия, аксиология, нарратология, мифопоэтика.

E-mail: Lena12pk@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-3272-8659

Elena Yu. Knorre,

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences; Orthodox St. Tikhon University for the Humanities. Candidate of Philology, Senior Researcher at the Department of Russian Literature of the Late 19th – Early 20th Century, IWL RAS; Associate Professor at the Department of Philosophy and Religious Studies of the Theological Faculty of OSTHU. Research interests: literary theory, Russian literature of the 19th–20th centuries, Russian religious philosophy, axiology, narratology, mythopoetics.

E-mail: Lena12pk@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-3272-8659

Е.Р. Пономарев (Москва – Санкт-Петербург)

**ТОЛСТОВСКОЕ НЕПРОТИВЛЕНИЕ
В КОНТЕКСТЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА,
РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ И РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ.
ЧАСТЬ 1**

Аннотация

Работа посвящена, с одной стороны, рассмотрению генезиса идей Л.Н. Толстого о «непротивлении злу насилием» в контексте русской мысли XIX в., с другой – ретроспективному восприятию «непротивления» в эпоху Серебряного века, в годы революции и Гражданской войны, а затем в эмиграции. На основе религиозно-философских трактатов Толстого, работ и высказываний видных толстовцев, а также свидетельств современников автор попытается воссоздать культурологический фон толстовства и ответить на вопросы: насколько «непротивление» было востребовано русским обществом конца XIX столетия? какие психологические и культурно-философские практики вызвало к жизни толстовское «непротивление»? Автор приходит к выводу, что идеи Толстого следует рассматривать в динамике: от трактата «В чем моя вера?» к статье «Неделание» и антивоинным статьям начала XX в. В ситуации Русско-японской войны Толстой не так уверенно говорит о непротивлении, как раньше. Символистская культура и философские школы XX в. радикально перечитывают Толстого: показательно, что Д.С. Мережковскому и Л. Шестову «непротивление» совершенно не интересно; их больше занимает понимание писателем Бога и добра. Мировая война и революция заставили русских интеллектуалов по-новому взглянуть на идею «непротивления», заговорить об идейном влиянии Толстого на то, что происходит. Последнее перечитывание «непротивления» относится к первым годам эмиграции (работа И.А. Ильина). Как в «красной», так и в «белой» среде толстовство было признано несостоятельным и к концу 1920-х гг. окончательно сдано в архив.

Ключевые слова

Лев Толстой; непротивление; ненасилие; неделание; религиозные трактаты; нравственно-религиозная проповедь; Чехов; Мережковский; Шестов; Ильин.

E.R. Ponomarev (Moscow – St. Petersburg)

**LEV TOLSTOY'S NON-RESISTANCE
IN THE CONTEXT OF THE SILVER AGE,
RUSSIAN REVOLUTION AND RUSSIAN EMIGRATION.
PART 1**

Abstract

The article is devoted to the consideration of the genesis of L.N. Tolstoy's ideas about "non-resistance to evil by violence" in the context of Russian thought of the 19th century, on the one hand, and to the retrospective perception of "non-resistance" in the era of the Silver Age, during the years of the revolution and the Civil War, and then in emigration, on the other hand. On the basis of Tolstoy's religious and philosophical articles, the works and statements of prominent Tolstoyans, as well as the testimonies of contemporaries, the author will try to recreate the cultural background of Tolstoyism and answer the questions: to what extent was "non-resistance" demanded by Russian society at the end of the 19th century? what psychological and cultural-philosophical practices did Tolstoy's "non-resistance" bring to life? The author comes to the conclusion that Tolstoy's ideas should be followed in dynamics: from the treatise "What is my faith?" to the article "Non-doing" and anti-war articles of the beginning of the 20th century. In the situation of the Russian-Japanese War, Tolstoy does not speak as confidently about non-resistance as before. Symbolist culture and philosophical schools of the 20th century radically reread Tolstoy. It is significant that D.S. Merezhkovsky and L. Shestov are not at all concerned by his "non-resistance": they are more interested in the writer's understanding of God and goodness. The World War and revolution forced Russian intellectuals to take a new look at the idea of "non-resistance" and to talk about Tolstoy's ideological influence on the current events. The last rereading of "non-resistance" refers to the first years of emigration (I.A. Ilyin). Both in the "red" and in the "white" environment, Tolstoyism was recognized as untenable and by the end of the 1920s it was finally put into the archive.

Key words

Lev Tolstoy; non-resistance; non-violence; non-doing; religious papers; moral and religious preaching; Chekhov; Merezhkovsky; Shestov; Ilyin.

Русское общество 1880–1890-х гг. видело в Л.Н. Толстом не только великого писателя (каковым после публикации «Анны Карениной» его признали практически во всем мире), но и выдающегося мыслителя. Идеи толстовства, о которых в советское время постарались благополучно забыть (Лев Толстой воспринимался в рамках другой парадигмы – борьбы за права крестьянства и разного рода «зеркал русской революции»), показались его современникам исключительно важными. «Он стал почти всероссийским фаворитом и при том не в качестве художника только, а главным

образом в качестве мыслителя <...>» [Михайловский 1897, 360], – пишет в 1886 г. о Толстом один из лидеров народничества Н.К. Михайловский. «Любимый баловень нашей читающей публики <...>, граф Л.Н. Толстой сделался теперь настоящей злобою дня. <...> Никогда еще популярность писателя не достигала у нас таких размеров. Очевидно, Лев Толстой далеко оставил за собою славу, приобретенную “Войной и миром” и “Анною Карениною” <...>» [Слонимский 1886, 808], – вторит ему далекий от народников юрист и экономист Л.З. Слонимский.

Основные идеи толстовства витали в воздухе эпохи и органически выросли из народничества – основного идейного течения предшествующего десятилетия. В 1860-е гг. сам Толстой считался «народником» за педагогическую деятельность в Ясной Поляне (в те годы народниками именовали всех, кто сочувствовал идее долга интеллигенции перед народом; уже позднее этот термин был переформатирован в советской исторической парадигме). Народнический призыв, обращенный к образованному сословию, – отправиться в деревню и начать жить мужицким сельскохозяйственным трудом – был близок Толстому изначально. В 1870-е гг. он подвел под эту идею религиозный принцип, но формы его собственной усадебной жизни от этого практически не изменились. Интересно, что идея интеллигентских колоний в деревне тоже принадлежит народническому движению; многие поселения интеллигентов в деревне появились намного раньше, чем идеи толстовства. Под влиянием проповеди Толстого целый ряд народнических колоний превратился в толстовские. А собственно толстовские поселения создавались с учетом обширного народнического опыта, так что социальные формы жизни толстовцев во многом были сформированы в период народничества. Наконец, важнейшие идеи толстовства во многом коррелировали с народнической идеей и логически развивали ее. Так, непротivление злу насилием появилось из глубин народнической идеологии, о чем свидетельствует фигура Александра Капитоновича Маликова – одного из первых проповедников ненасилия, на некоторое время увлекшего своей проповедью даже Н.В. Чайковского (см. о нем прежде всего в третьей части «Истории моего современника» В.Г. Короленко). Этот момент представляется чрезвычайно значимым: демократическая идеология народничества, впервые применившая (в процессе логического развития одной из своих ветвей) теорию и практику революционного террора, имела и иной путь развития: к политически окрашенному ненасилию и неделанию.

Впрочем, как известно, для самого Л.Н. Толстого идеи толстовства были глубоко личными, многократно обдуманнными и выстраданными. Толстовская идея непротivления давно привлекает самое пристальное научное внимание [см., например: Мелешко 2006; Лев Николаевич Толстой 2014], мы в данной работе ограничимся лишь одним аспектом ее восприятия – культурно-историческим, указав на те моменты, которые не были отмечены ранее. Как известно, толчком для духовного переворота Толстого послужил страх смерти, испытанный им в Арзамасе в 1869 г. Этот страх стимулировал в нем мужицкое (детское, непосредственное) осмысление религии и привел к тому толкованию Нагорной проповеди, из которого

вырастают, так или иначе, все толстовские постулаты [см. об этом: Евлампиев, Матвеева 2020, 167]: «И только изверившись одинаково и во все толкования ученой критики, и во все толкования ученого богословия, и откинув их все, по слову Христа: если не примете Меня, как дети, не войдете в Царствие Божие... я понял вдруг то, чего не понимал прежде. <...> Место, которое было для меня ключом всего, было место из V главы Матфея, стих 39-й: “Вам сказано: око за око, зуб за зуб. А я вам говорю: не противьтесь злу”... Я вдруг в первый раз понял этот стих прямо и просто. Я понял, что Христос говорит то самое, что говорит» [Толстой 1957, 310].

Собственно, проповедь Толстого не была созданием новой религии, как утверждали некоторые адепты. В ней нет ни онтологии, ни метафизики, ни мистического начала. И.И. Евлампиев и И.Ю. Матвеева полагают, что учение Толстого во многом напоминает «религию человечества» Л. Фейербаха и религию философов-просветителей, имеющую факультативное значение, – за тем исключением, что для Толстого важно непосредственное «общение с Богом», которого эти рациональные учения не признают [Евлампиев, Матвеева 2020, 168]. Вся проповедь Толстого сводится к очень личному вопросу: «Что мне делать, чтобы наследовать жизнь вечную?» (Мк. 10:17; Мф. 19:16; Лк. 18:18). Учение затрагивает исключительно вопросы личной морали, ответы на которые позволяют противопоставить смерти праведную жизнь. В отличие от народничества, толстовство предлагает не конечную цель осуществления правды-справедливости (как выражался Н.К. Михайловский), а формы каждодневной жизни, благодаря которым мир постепенно преобразится, а смерть перестанет восприниматься всеобъемлющим уничтожением.

Отказ от любого насилия становится в центр этой системы моральных принципов. По мнению Толстого, в нем заключается главная идея Христа (и подлинного христианства), способная перевернуть не только жизнь каждого христианина, но и всю историю человечества. В трактате «В чем моя вера?», едва сформулировав принцип «непротивления злу насилием» в плане личной морали, Толстой почти сразу переходит к морали общественной – и утверждает отрицание Христом судов (а затем и прочих государственных институтов, поскольку все они осуществляют принцип насилия). Показательно, что в системе своих аргументов писатель неизменно сводит общественное и массовое к личному: «Ни один судья не решится задушить веревкой того, кого он приговорил к смерти по своему правосудию. Ни один начальник не решится взять мужика из плачущей семьи и запереть его в острог. Ни один генерал или солдат без дисциплины, присяги и войны не убьет не только сотни турок или немцев и не разорит их деревень, но не решится ранить ни одного человека» [Толстой 1957, 332]. Как и в исторических рассуждениях «Войны и мира», общество у Толстого – механическая сумма индивидов, общественный поступок – сумма векторов поступков личных. Поэтому «ненасилие» и «непротивление» – в первую очередь, выбор каждого отдельного человека. Превращение их в общественную позицию происходит механически – по мере увеличения количества людей, осознавших благо ненасилия.

Толстовство и толстовская колония для многих ее жителей становилась выходом из общества и мира в сферу личной нравственности, подерживаемой кругом единомышленников. См. в воспоминаниях В.А. Маклакова, посетившего в свое время толстовскую колонию Новоселова в Тверской губернии: «Я прожил в ней <колонии. – Е.П.> очень недолго и вернулся в Москву “очарованный”. Иллюзии, будто они дали пример, за которым весь мир постепенно последует, у меня не было; но я видел, что то, чего жаждали эти люди, то есть найти такой образ жизни, который удовлетворял бы их “совесть”, ими был действительно найден. Они все были счастливы этим. <...> Все это делалось ими с радостью и убеждением, что за то зло, которое господствует в мире, они более не “ответственны”; то, что лично они могли сделать, чтобы в нем не участвовать, они теперь сделали. Все это было предметом горячих бесед, которые велись в колонии вечером. Была общая атмосфера какого-то всеобщего “медового месяца” наступившего счастья» [Маклаков 1954, 83]. Не менее показательно категоричное нежелание Толстого оформить толстовство в качестве общественного движения (как предлагал ему в 1892 г. известный полтавский толстовец И.Б. Файнерман [Файнерман]): основатель учения посчитал бессмысленным не только проводить учредительные съезды, но и «толковать» с большим количеством людей в форме докладов и дискуссий.

Таким образом, толстовец как бы выпадал из грешного мира, обретая свой личный рай в своем личном монастыре («келье под елью», как удачно выразился Н.К. Михайловский [Михайловский 1897, 399]). Непротивление злу насилием хорошо работает в рамках этой монастырской жизни: любое несогласие в колонии единомышленников решается всеобщим обсуждением, принципиально несогласные покидают колонию (отмечены многочисленные случаи временного «послушания», которые заканчивались возвращением в мир – например, случай И.А. Бунина, в юности несколько лет увлекавшегося толстовством) [Пономарев 2000]. Но во всеобщей жизни, сложной и многогранной, непротавление оказывалось под вопросом.

Собственно, при выходе во внешний мир непротавление превращается в последовательное отрицание основных функций государства (от охраны правопорядка и защиты суверенитета до регулирования финансово-экономических отношений) – и тут проповедь Толстого сближается с анархической повесткой. Показательно, что Ленин посчитал это радикальное снятие Толстым всех государственных функций (как «ненужных» подлинному христианскому обществу) революционной декларацией. Толстой же легко обходится без государства и общества: общественную и государственную сферы он подменяет индивидуальным размышлением и личной беседой. Идеальное общество в его представлении состоит из индивидов, которые вступают в какие-то отношения друг с другом только по мере необходимости – или в силу идейной близости, для обмена мнениями.

Толстовская проповедь выстраивается всякий раз как обращение к многочисленным индивидам-единомышленникам, которые размышляют над теми же вопросами, но еще не до конца сформулировали то, к чему Л.Н. Толстой уже пришел сам. Всякие иные формы проповеди Толстой не

одобряет, ибо проповедь – это насилие над свободным размышлением индивида. Важным элементом толстовской повестки становится неучастие в насильственных действиях любого рода, в том числе – неучастие в любых сферах государственной деятельности: толстолец не может быть не только полицейским, но и чиновником. Государство как инструментарий насилия не позволяет толстовцу иметь с ним хоть что-то общее. Толстолец, по сути, выходит из государства. До этого момента толстовство не слишком отличается от магистральных идейных течений русской интеллигенции, противопоставляющих аморальную и антинародную «власть» высокоморальному и объединяющему народ-нацию «обществу» (воплощенному интеллигентским кружком, крестьянской общиной или институтом толстого журнала).

Однако мысль Л.Н. Толстого движется дальше: его филиппики направлены не столько против государства, сколько против общества (и общественного мнения, заклеянного им еще в «Анне Карениной»). Ибо общество есть выражение все той же безликой силы, которая заставляет человека делать то, чего он вне общества – перед лицом собственной совести – никогда не сделал бы: ни один судья не решится задушить веревкой того, кого он приговорил к смерти, и т.д. (см. цитату выше). Если любое сотрудничество с государством – преступно, то любая общественная деятельность – бессмысленна. Равно как светская жизнь и формы повседневного общения, усвоенные городской интеллигенцией (когда Федор Протасов в «Живом трупe» говорит, что ему мучительно стыдно за всю свою прежнюю жизнь, он говорит именно об этом). Имеющий руссоистские корни призыв Толстого к жизни на природе трудами рук своих, подающийся как педантичное следование библейской формулировке («в поте лица придется тебе добывать хлеб свой», Быт. 3:19), в первую очередь решает задачу выхода человека из общества (и только потом свидетельствует о нравственной пользе физического труда и «естественной жизни», а также освобождению мужика от обязанности кормить интеллектуалов и чиновников).

Здесь к «непротivлению» и «ненасилию», с которых начиналась нравственная проповедь Толстого, добавляется третье «не-» – неделание. «Неделание» стало заглавием статьи 1893 г., построенной как развернутый комментарий к программным высказываниям Э. Золя и А. Дюма. По мысли Толстого, банальные рецепты будущего вроде «труда» (завет Золя студентам) или «взаимного понимания, взаимной любви», предотвращающей войну (реакция Дюма на речь Золя) не могут изменить жизнь к лучшему. Для того, чтобы что-то реально изменилось, нужно отказаться от «ложного понимания жизни» [Толстой 1954, 198]. Если бы люди хоть ненадолго остановились в своей жизненной суете и перестали делать то, что каждый из них делает в данную минуту (речь идет и о профессиональной и об общественной деятельности), то, полагает Толстой, им удалось бы осознать главную заповедь Христа («любить друг друга без различия личностей, семей, народностей» [Толстой 1954, 200], забывая о собственном благе) и заново выстроить жизнь согласно этой заповеди. В этой новой жизни многие

профессии перестанут существовать как ненужные; ненужной окажется и вся общественная деятельность (это подразумевается, хотя сам Толстой больше рассуждает о бессмысленности науки), поскольку «языческая» жизнь будет радикально перестроена.

Итак, обязательная предпосылка толстовской «христианизации» языческого мира – остановка любой деятельности. Во-первых, деятельность, по мнению писателя, мешает спокойному размышлению. Размышление в толстовстве заменяет молитву – и оказывается формой «духовного дела» (в терминах традиционного христианства). Во-вторых, вся деятельность человечества (ориентированная на поддержание «языческой» жизни) не имеет никакого значения: не делать ничего лучше, чем делать пустые и вредные вещи – не говоря о том, что привычная деятельность каждого способствует поддержанию и воспроизводству «языческой» жизни. Если интерпретировать этот тезис Толстого в духе ленинской парадигмы, то писатель, по сути, предлагает всеобщую забастовку во имя разрушения неправильного мира и последующего построения мира правильного (близость этой идеи тексту «Интернационала» очевидна). Здесь кроется тот важный момент, когда ненасилие и неделание становятся оружием, разрушающим сложившийся порядок вещей. Толстовство типологически смыкается с революционным народничеством: если политический террор народников стал ответом на запрет правительством всякой политической публичности, то Толстой предлагает столь же радикальную идею, но повернутую на 180 градусов – отказаться жить по привычным правилам, где умеренное насилие признается обязательным средством поддержания общественного порядка, признавать только собственные «правила игры». Поборникам насилия предлагается либо выпасть из жизни, либо принять новые правила. Эту сторону ненасилия и неделания (перевод духовной силы в сферу политического противостояния) – в контексте собственной культуры и политической ситуации – позднее осмыслил Махатма Ганди, большой поклонник и в какой-то мере идейный последователь Толстого [Гусейнов 2019; Серебряный 2009]. Диалектическое превращение духовного ненасилия- неделания в материальную силу, оказывающую воздействие на политику и самое устройство мира, лучшим образом проявилось в гандизме.

Большинство современников Толстого восприняло толстовскую проповедь позитивистски-прямолинейно: ненасилие в их сознании нередко оказывалось синонимом добра (ибо и сам Толстой практически не разделяет одно и другое), отказ от ненужных дел – вариантом общественного блага. Лишь некоторые рецепции толстовского учения подчеркивали диалектическую сложность очень простых на первых взгляд идей. Так, например, повесть А.П. Чехова «Моя жизнь» (1896), главный герой которой самостоятельно пришел ко многим толстовским убеждениям, завершается трагическим несчастьем для всех персонажей, несмотря на то что основные толстовские рецепты ими выполнены. Столь же несчастными делают эти рецепты всех окружающих (ненасилие Мисаил Полознев не декларирует, но по умолчанию практикует: есть в повести эпизод, когда он с наслаждением бьет деревенского заимодавца-управляющего Моисея, но

потом осуждает себя. А ко всем обидевшим его самого и любимую сестру он относится без злобы). Чувство выполненного долга не заменит Мисаилу потерянную любовь, умершую сестру, разрушенную семью. При этом именно он в глазах окружающих кажется первопричиной несчастий, ибо он навязывает всем собственные правила жизни, а принимать чужие не намерен. Таким образом, сам сюжет произведения вступает в спор с гуманистической направленностью толстовской проповеди и самого принципа ненасилия-неделания.

Открытие оборотной стороны толстовства – насилующей ненасилием и творящей зло во имя добра – стимулировало перечитывание Толстого представителями русского философского ренессанса начала XX в. Одна из центральных символистских идей о двух путях достижения Истины – через добро и через зло, сформулированная в первом символистском романе Д.С. Мережковского «Смерть богов: Юлиан Отступник» (1895), задала новую перспективу восприятия толстовства в русской культуре. Прочтение Толстого философами новых школ придало идеям ненасилия и неделания новые смыслы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гусейнов А.А.* Толстой и Ганди // Вопросы философии. 2019. № 11. С. 153–163.
2. *Евлямпиев И.И., Матвеева И.Ю.* Принцип «непротivления злу насилuем» Л.Н. Толстого в контексте русской религиозной философии конца XIX – начала XX в. // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. 2020. Т. 24. № 2. С. 165–180.
3. Лев Николаевич Толстой / под ред. *А.А. Гусейнова, Т.Г. Щедриной*. М.: РОС-СПЭН, 2014. 574 с.
4. *Маклаков В.А.* Из воспоминаний. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1954. 485 с.
5. *Мелешко Е.Д.* Христианская этика Л.Н. Толстого. М.: Наука, 2006. 308 с.
6. *Михайловский Н.К.* Сочинения. Т. 6. СПб.: Русское богатство, 1897. 1046 стб.
7. *Пономарев Е.Р.* И.А. Бунин и Л.Н. Толстой: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. СПб., 2000. 23 с.
8. *Серебряный С.Д.* Лев Толстой в восприятии М.К. Ганди // Вопросы литературы. 2009. № 5. С. 333–362.
9. *Слонимский Л.З.* Новые теории графа Л.Н. Толстого // Вестник Европы. 1886. № 8. С. 808–836.
10. *Толстой Л.Н.* В чем моя вера? // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. Т. 23. М.: ГИХЛ, 1957. С. 304–465.
11. *Толстой Л.Н.* Неделание // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. Т. 29. М.: ГИХЛ, 1954. С. 173–201.
12. *Толстой Л.Н.* Одумайтесь! // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. Т. 36. М.; Л.: ГИХЛ, 1936. С. 100–148.
13. *Файнерман И.Б.* Письма к Толстому // ОР ГМТ. Ф. 1. 194/11. Письмо 3.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Guseynov A.A. Tolstoy i Gandi [Tolstoy and Gandhi]. *Voprosy filosofii*, 2019, no. 11, pp. 153–163. (In Russian).
2. Evlampiyev I.I., Matveyeva I.Yu. Printsip “neprotivleniya zlu nasiliyem” L.N. Tolstogo v kontekste russkoy religioznoy filosofii kontsa XIX – nachala XX v. [L.N. Tolstoy’s Principle of “Non-resistance to Evil by Violence” in the Context of Russian Religious Philosophy of the End of 19th – Beginning of 20th Century]. *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Filosofiya*, 2020, vol. 24, no. 2, pp. 165–180. (In Russian).
3. Serebryanny S.D. Lev Tolstoy v vospriyatii M.K. Gandi [Lev Tolstoy in the Perception of M.K. Gandhi]. *Voprosy literatury*, 2009, no. 5, pp. 333–362. (In Russian).

(Monographs)

4. Guseynov A.A., Shchedrina T.G. (eds.). *Lev Nikolayevich Tolstoy* [Lev Nikolaevich Tolstoy]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2014. 574 p. (In Russian).
5. Meleshko E.D. *Khristianskaya etika L.N. Tolstogo* [The Christian Ethics of L.N. Tolstoy]. Moscow, Nauka Publ., 2006. 308 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

6. Ponomarev E.R. *I.A. Bunin i L.N. Tolstoy* [I.A. Bunin and L.N. Tolstoy]. PhD Thesis Abstract. St. Petersburg, 2000. 23 p. (In Russian).

Пономарев Евгений Рудольфович,

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского.

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, профессор. Научные интересы: русская литература, творчество И.А. Бунина, литература русской эмиграции, литература путешествий, русская литература XX в., история преподавания литературы.

E-mail: eponomarev@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-5508-6532

Evgeny R. Ponomarev,

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, F.M. Dostoevsky Russian Christian Humanitarian Academy.

Doctor of Philology, Leading Researcher, Professor. Research interests: Russian literature, activity of Ivan Bunin, literature of Russian emigration, travel literature, Russian literature of the 20th century, history of teaching literature.

E-mail: eponomarev@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-5508-6532

Я.И. Аров (Москва)

**ОСОБЕННОСТИ ОТОБРАЖЕНИЯ БЫТА И БЫТИЯ ДЕРЕВНИ
В РАННИХ РАССКАЗАХ И.А. БУНИНА И ТВОРЧЕСТВЕ
Н.Е. ПЕТРОПАВЛОВСКОГО
(к вопросам литературного влияния и тематического сходства)***

Аннотация

В статье впервые реконструируются тематические связи между ранней прозой (до 1902 г.) нобелевского лауреата И.А. Бунина и произведениями Н.Е. Петропавловского (псевдоним – С. Каронин). Автор статьи исходит из гипотезы влияния народнической литературы на формирование прозаического творчества писателя. Эта гипотеза верифицируется, во-первых, через анализ биографического материала, во-вторых, через сопоставление различных тематических блоков – выявлена корреляция между общностью социальной тематики и социального окружения. Молодой Бунин был лично знаком с Н.К. Михайловским и С.Н. Кривенко, в 1890-е годы активно публиковался в народнических журналах. Почти все его рассказы этого периода, особенно первой половины 1890-х гг., так или иначе связаны с тематикой деревни и деревенской жизни. Петропавловский также описывал крестьянский быт пореформенной России (после отмены крепостного права в 1861 г.), но, в отличие от Бунина, акцентировал внимание не на личностном отношении к персонажам и событиям с ними происходящими, а на социально-политических аспектах неравенства между привилегированными и подчиненными сословиями российского общества. «Деревенская» тематика не была единственной в творчестве Бунина и Петропавловского, но именно в ней наиболее отчетливо явлены черты тематической преемственности между Буниным и писателями-народниками. На основе анализа мотивов, типологии персонажей, сюжетики рассказов в конце статьи делается вывод о наличии сходства в отображении быта и бытия деревни в произведениях Бунина и Петропавловского. В заключении автор отмечает, что, несмотря на отдельные художественные связи, базирующиеся на близком социальном контексте, своеобразии ранней бунинской прозы выходит далеко за пределы специфики народнической литературы.

Ключевые слова

Бунин; Петропавловский; народничество; деревня; влияние; темы.

* Исследование выполнено в рамках гранта Российского научного фонда № 22-18-00347 «Раннее творчество И.А. Бунина: поэзия, проза, критика, публицистика, переводы (1883–1902 гг.)». Автор выражает особую благодарность С.Н. Морозову за консультацию и советы во время работы над статьей.

Ya.I. Arov (Moscow)

FEATURES OF THE REPRESENTATION OF EVERYDAY LIFE AND EXISTENCE OF THE VILLAGE IN THE EARLY STORIES OF I.A. BUNIN AND THE WORK OF N.E. PETROPAVLOVSKY (On the Issues of Literary Influence and Thematic Similarity)*

Abstract

The article for the first time reconstructs the thematic connections between the early prose (before 1902) of the Nobel laureate I.A. Bunin and the works of N.E. Petropavlovsky (alias – S. Karonin). The author of the article proceeds from the hypothesis of the influence of narodnik literature on the formation of the writer's prose fiction. This hypothesis is verified, firstly, through the analysis of biographical material, and secondly, through the comparison of various thematic blocks – a correlation between the commonality of social topics and the social environment is revealed. The young Bunin was personally acquainted with N.K. Mikhailovsky and S.N. Krivenko, in the 1890s actively published in populist magazines. Almost all of his stories of this period, especially the first half of the 1890s, are somehow connected with the theme of the village and village life. Petropavlovsky also described the peasant life of post-reform Russia (after the abolition of serfdom in 1861), but, unlike Bunin, he focused not on the personal attitude to the characters and events happening to them, but on the socio-political aspects of inequality between the privileged and subordinate estates of Russian society. The “village” theme was not the only one in the works of Bunin and Petropavlovsky, but it is in it that the features of thematic continuity between Bunin and the narodnik writers are most clearly revealed. Based on the analysis of motifs, typology of characters, the plots of the stories, it is concluded that there are similarities in the representation of everyday life and the existence of the village in the works of Bunin and Petropavlovsky. In conclusion, the author notes that despite some artistic connections based on a close social context, the originality of Bunin's early prose goes far beyond the specifics of narodnik literature.

Key words

Bunin; Petropavlovsky; populism; village; influence; themes.

Влияние народнической литературы на художественное становление И.А. Бунина до сих пор исследовано лишь косвенно и нуждается в дальнейшем изучении. Проблема в характере этого влияния: было ли оно фундаментальным или в действительности можно говорить только о некоторой общности тем. В пользу первого предположения свидетельствует путь ранних публикаций Бунина, детально реконструированный литературо-

* The research was carried out under the Russian Science Foundation grant No. 22-18-00347 “I.A. Bunin's early work: poetry, prose, criticism, journalism, translations (1883–1902)”. The author expresses special gratitude to S.N. Morozov for advice and counselling during the work on the article.

ведом С.Н. Морозовым [Морозов 2023]. Кроме того, обращаясь к биографии писателя можно отыскать основания для углубленного сопоставления бунинских текстов с произведениями А.И. Эртеля, Н.Н. Златовратского, Г.И. Успенского, Н.В. Успенского и др. В первых интервью Бунин сам отмечает важность народнической литературы, что свидетельствует о во всяком случае формальном влиянии или даже о «подражательстве» раннего Бунина [Морозов 2022, 71]. Однако это «подражательство» народникам очевидно не было литературным эпигонством, поскольку уже к концу первого прозаического периода, то есть примерно к 1891 г. [Пономарев 2022, 181], несмотря на сохранение общего с народниками тематического ядра, формируется собственная бунинская специфика отображения быта и бытия деревни [Морозов 2022, 71], не только на содержательном уровне, но и в контексте идиостиля, «густого» (по выражению А.М. Горького), бунинского слога, схватывающего малейшие детали [Литературное наследство 1973, 13].

Поэтому релевантно рассматривать влияние не в контексте самого художественного метода, но в значении определенной культурной общности. По мнению исследователей В.Д. Жукоцкого и Ф.П. Фурмана, народничество может рассматриваться как фундамент русской культуры конца XIX в. [Жукоцкий, Фурман 2004, 160]. С этой точки зрения близость Бунина к писателям-народникам – момент хронологический. Детство и юность писателя выпали на тот исторический период, когда идеи опрощения, воспевания деревенской жизни все еще будоражили умы современников. Сам Иван Алексеевич прожил немало лет рядом с деревней, на хуторе Бутырки и в Озерках, что непосредственно сказалось на его творчестве – вплоть до 1894 г. в нем «преобладает деревенская тематика» [Морозов 2018, 8]. В молодости Бунин сотрудничал с народническими журналами (публиковался в «Новом слове», «Русском богатстве» и др.), был лично знаком с Н.К. Михайловским и С.Н. Кривенко. В поздний период своей жизни он составил список авторов, оказавших непосредственное влияние на его творчество (по мнению буниноведа Е.Р. Пономарева [Пономарев 2020, 90]). В список вошли писатели «Салов, Наумов, Нефедов, Златовратский, Каронин, Гл. Успенский, Н. Успенский, Каразин, Гаршин, Альбов...» [Пономарев 2020, 81].

В прозаической части списка преобладают авторы народнического движения. С ними Ивана Алексеевича мог познакомить старший брат Юлий, в молодости бывший участником общества «Черный передел» [Пономарев 2020, 82; Сарычев 2015, 340]. В списке присутствует и довольно малоизученный прозаик Н.Е. Петропавловский (псевдоним – С. Каронин). Прозу Петропавловского высоко оценивали А.М. Горький и Г.В. Плеханов. Его критическое отношение к деревне, к крестьянской и околокрестьянской среде, было довольно схоже с бунинской рефлексией над запустением деревенской жизни. Личное знакомство Петропавловского с творчеством Бунина и тем более с самим Буниным маловероятно по естественным причинам: в 1892 г., когда Бунин только формировался как писатель, Петропавловский умер в Саратове от туберкулеза [Каронин 1958, X]. Бунин довольно скептически относился к таланту Петропавловского, например, в дневниковой записи от 17 апреля 1940 г. он писал: «Ужасная была бел-

летристика в “Отеч<ественных> зап<исках>” и т<ому> п<одобных> журналах – “Устои” Зл<атовратского>, рассказы Каронина, Салова, Забытого» [Литературное наследие 2022, 234].

Несмотря на такую нелицезную оценку, можно утверждать, что она скорее касалась формальной части (стилевых особенностей каронинских текстов), чем тем, которые Петропавловский затрагивал в своих произведениях. Фактически его художественный мир, представленный в циклах рассказов «Рассказы о парашкинцах» (1879–1880), «Рассказы о пустяках» (1881–1883), «Снизу вверх: история одного рабочего» (1883–1886) – это та же рефлексия деревенской среды посткрепостнической России, что и в ранних произведениях Бунина. Однако подходы к этой среде у писателей были весьма различны. Так, за исключением двух-трех рассказов («О милых людях» (1895), «Мелкие рассказы» (1895; 1901)), в текстах Бунина отсутствовали сатирические элементы, являвшиеся одной из ключевых составляющих каронинской прозы [Каронин 1958, XXXIX].

Второй существенный момент различия – это функция авторской оценки. В прозе Бунина автор часто «заретуширован», он редко обладает собственным «голосом». Аксиология его рассказов, как отмечает Е.Г. Пономарев, обыкновенно артикулируется через восприятие конкретного персонажа и сознание конкретного действующего героя [Пономарев 2022, 182]. Напротив, Петропавловский в большинстве случаев использовал фигуру автора-рассказчика, который выносил ценностные суждения, критикуя те или иные негативные с его точки зрения явления деревенской жизни. Так, в рассказе «Вольный человек» (1880) из цикла о парашкинцах, автор-рассказчик рассуждает об особенностях первого поколения посткрепостных крестьян, которое является переходным, поскольку не обладает ни детерминизмом «жизни вьючного животного», свойственного предшествующему поколению, ни определенностью «в области мужицких отношений», которая еще только формируется [Каронин 1958, 109]. Поэтому главный герой Егор Панкратов служит лишь «материалом для будущего, но на него, прежде всего, падает месть уходящего прошлого» [Каронин 1958, 109]. Разумеется, данное суждение принадлежит не рефлексии персонажа, который живет в «атмосфере загадок», а «голосу» автора. Схема авторской оценки задействовалась писателем не единожды, она фигурирует в рассказах «Безгласный» (1879), «Праздничные размышления» (1882), «Пустяки» (1882), в цикле «Снизу вверх: история одного рабочего». У Бунина «голос» автора появляется, например, в рассказе «Кукушка» (1898), но не является системообразующим.

Тем не менее, несмотря на существенные различия в авторских подходах к тексту, можно выделить общий тематический пласт, в основном социального характера: этот пласт, в первую очередь, охватывает мотивы обнищания, запустения и «смерти» деревни. Мортальные элементы свойственны как творчеству Бунина, так и прозе Петропавловского. У Бунина смерть может фигурировать в различных формах: как личная экзистенциальная утрата («Вести с родины», 1893), как вымершее культовое пространство («Эпитафия», 1900), как образ «мертвой усадьбы» («В поле»,

1895). В рассказе «Сосны» (1901) автор подробно описывал похороны сотского Митрофана: «<...> когда с трудом опустили желтый разлтый гроб на пол, торопливым, простуженным голосом заговорил и запел священник. Жидкие синеватые струйки дыма вились над гробом, из которого страшно выглядывал острый коричневый нос и лоб в венчике. <...> Напутствуемый протяжным пением, гроб с мерзлым покойником вынесли из церкви, пронесли его по улице и за селом, на пригорке, опустили в неглубокую яму, которую и закидали мерзлой глинистой землей и снегом. В снег воткнули елочку...» [Бунин 1994, 212]. В данном отрывке видна тщательность и проработка деталей похоронного обряда, акцент делается на проведении ритуала, а не на фигуре умершего Митрофана.

Несколько иначе нарратив смерти выстраивал Петропавловский. Прежде всего смерть отдельных персонажей сопровождалась общезначимыми социальными переменами. Смерть старика Тита в рассказе «Куда и как они переселились» (1880) стала завершающим элементом разрушения парашкинского «опчества», с которым Тит был прочно ассоциирован как самый старый его член. После смерти Тита оставшиеся герои бегут из деревни. Мотив «социальной смерти» превалирует в прозе писателя над личностно-экзистенциальной проблематикой, хотя последняя также встречается, например, в рассказе «Последний приход Демы» (1880). В данном произведении кульминационным моментом становится болезнь и смерть жены главного героя Насти, после чего центральный персонаж психологически ломается. Деревенская жизнь описывалась Петропавловским как неумолимое увядание всякой деятельности, пространство смерти [Дячук 2020b, 267]. Мортальный мотив присутствует и в образах опустевших, разваливающихся изб, и в разрушении привычных социальных связей между поколениями (молодое посткрепостное поколение стремится оставить деревню и перебраться в город), и в дегуманизации персонажей, обреченных на малооплачиваемый труд, вынужденных существовать в долг, деградировать и умственно, и физически. Последнее выражается в максимальном «самоумалении» большинства героев, в их совершенной апатии по отношению к социальным обстоятельствам, ведущим к необратимой экзистенциальной драме: «Ершов был в том же положении и так же приспособлялся, как и все вообще парашкинцы. Те приспособлялись к смерти, сокращая свою жизнь до нуля, и он приспособлялся к загробной жизни» [Каронин 1958, 139].

Вымирание деревни также показано через явление переселенчества. Многие крестьянские семьи вынужденно оставляют свои дома и земли, перемещаются на новые незаселенные территории и/или расходятся по городам. Это явление во многом было вызвано экономической необходимостью Российской империи в освоении новых пахотных земель. После 1861 г. этот вопрос стал особенно важен в связи с отменой крепостного права, но вплоть до 1880-х гг. самовольное переселение крестьян или подготовка к нему подпадала под запрет согласно ст. 946 «Уложения о наказаниях» [Смирнов, Смирнова 2004, 128]. Только в 1880-е гг. переселенческая политика начинает регулироваться нормативными документами, в частности в 1881 г. вводятся «Временные правила о переселении крестьян

на свободные казенные земли», регламентирующие «переселение на незанятые казенные земли тех крестьян, “чье экономическое положение того требовало”, то есть в основном малоземельных» [Смирнов, Смирнова 2004, 129]. Вплоть до 1890-х гг. эти правила совершенствуются, однако разрешение на переселение малоземельных крестьян приводит к запустению уже занятых территорий. Эта тенденция усугубляется на фоне голода в Поволжье в 1891 г.

Бунина и Петропавловского интересовали в первую очередь не объективные причины переселенчества, а изменения в крестьянском бытии и в крестьянском сознании, возникающие в связи с этим явлением. Так, тяготы процесса переселения, включая полное разрушение прежних мировоззренческих устоев, – основная тема рассказа Каронина «Куда и как они переселились» (1880). Она же получает свое развитие в других произведениях писателя («Братья», 1881; «Легкая нажива», 1883; «В лесу», 1887). У Бунина в максимально «сгущенных» красках изображено опустение села Великий Перевоз («На край света», 1894), правда акцент ставится на личной драме, на «свяости» человеческого горя [Бунин 1994, 58], а не на общем разрушении крестьянского бытия. Но эстетизация самого феномена не затмевает окончательно социальной подоплеки. Бунин отмечал и общую нищету казацкой деревни, и проблему разлучения целых семей. В начале рассказа автор отмечает, что переселенцы «прощались, как перед кончиной, и с детьми, и с женами» [Бунин 1994, 54].

Кроме мотива смерти, сюжетообразующим представляется выстраивание взаимоотношений различных персонажей внутри единого пространства деревни. Для раннего Бунина характерно наличие одного, чаще двух героев, объединенных общей сюжетной линией [Пономарев 2022, 186], Петропавловский, как писатель, ориентированный на характеристики общественных отношений, обычно вводил героев в контекст многочисленных связей деревенского «опчества». Поэтому в его рассказах описана жизнь множества персонажей – деревенских мужиков и баб, помещиков, старост, сотников и т. п. Из-за этого многообразия повествование крайне растягивается, в отличие от Бунина у Петропавловского почти не найти коротких рассказов. Соответственно размеру рассказа удлиняется и время действия, которое обыкновенно охватывает не какой-то конкретный эпизод из жизни, а целую сеть эпизодов, растянутых на множество дней, иногда месяцев. Несмотря на эти формальные различия, оба автора изображали сословное расслоение деревни. Для Петропавловского это расслоение касается не только сословных отношений, но и самих основ бытия – быт помещика/ростовщика и мужика в его произведениях обыкновенно противопоставляется (особенно это заметно в рассказе «Союз» (1880)). Бунин, напротив, отмечал родство «мужицкой» среды с бытом мелкопоместных дворян: «Склад мелкопоместной дворянской жизни, который теперь стал сбиваться уже на мещанский, в прежние года, да еще и на моей памяти, – очень недавно, – имел много общего со складом богатой мужицкой жизни по своей домовитости и сельскому старосветскому благополучию» [Бунин 1994, 176] («Антоновские яблоки», 1900).

Типология персонажей произведений Бунина и Петропавловского довольно разнообразна: встречаются и представители сельской интеллигенции, и обнищавшие помещики, и опростившиеся толстовцы, и, в большом количестве, крестьянские семьи (мужики, бабы, дети). Объединение их бытия с бытом деревни показано через соответствующие образы: образы изб, дворянских усадеб (досконально описанных Буниным [Коннова 2015, 51]). Характерным элементом, разграничивающим типы персонажей по сословиям, является их лексика. В ходу у крестьян характерные просторечные слова и выражения. У Петропавловского в рассказах встречаются следующие лексемы и выражения: евойный, ейный, объедало, нужна (нужда), быдто, чево, тово, одначе (однажды), жисть (жизнь), тятка (отец), шельмец, хлебово (похлебка), буркалы (глаза), прощельга, канцер (карцер), «точить лясы», «Кузькина мать». Бунин использует такие словоформы, как «ден» (дней), «таперь», «ярманка», поговорки вроде «жид ты съешь» и др. Дворяне обыкновенно не используют просторечную лексику, или, если используют, то, чаще всего, в ироническом ключе.

Использование лексических рядов (отдельных лексем, поговорок, фразеологизмов, различных примет) помогают Бунину и Петропавловскому передать атмосферу, царящую в деревне на исходе XIX в. Показателен диалог между деревенской бабой Федосьей и главным героем рассказа Бунина «Сосны»: «– Постойте – в каком ухе звенит? – В правом, – отвечаю я. – Нынче они не поедут... – Вот и не угадали! А я было про мужика своего загадала. Боюсь, обморозится...» [Бунин 1994, 206]. Народные приметы соседствуют с поговорками, которые в изобилии наполняют речь персонажа того же рассказа сотского Митрофана («на Бога жаловаться некуда», «есть лес – в лесу зарабатывать», «волка ноги кормят», «была бы шея – хомут найдется», «за траву не удержишься» [Бунин 1994, 207–208]). У Петропавловского, за неимением образования, деревенские мужики используют в качестве мыслей различные устойчивые «словечки» и выражения: «Ноне он на хвост нам сел, а завтра наплюет нам в бороды! Чего наплюет! он прямо в рот затешется, Епешка-то!» [Каронин 1958, 55]; «– Стало быть, я волк? И окромя, стало быть, берлоги, мне уж некуда будет сунуть носа?» [Каронин 1958, 62] («Фантастические замыслы Митяя», 1880); «Потому, ты не балуйся, а живи по совести. Назначена тебе точка, и ты сиди на ней» [Каронин 1958, 186] («Праздничные размышления», 1882).

Различие крестьянской и дворянской лексики в произведениях Бунина мало влияет на сословные взаимоотношения. В рассказе «В поле» (1895) Бунин описывает дружбу между старым помещиком Яковым Петровичем Баскаковым и его бывшим денщиком Ковалевым. Объединенные общими воспоминаниями персонажи вместе поют, разговаривают на один лад («– Гоп-гоп! – кричит Яков Петрович. – Гоп-гоп! – вторит Ковалев» [Бунин 1994, 110]), проводят досуг за игрой в шашки. Присутствует в тексте и мотив умирания деревни и дворянского хутора («скоро, скоро, должно быть и следа не останется от Лучезаровки» [Бунин 1994, 112]). Схожий диалогический характер отношений между представителями различных сословий встречается в рассказах «Мелитон» (1900) и «Вести

с родины» (1893). Хотя в данных текстах момент взаимопонимания несколько нивелирован, сам характер *со-общения* показывает взаимную заинтересованность персонажей.

У Петропавловского, напротив, за различиями в языковых конструкциях стоит принципиальная невозможность диалога. Показателен в этом плане рассказ «Безгласный» (1879), в котором отношение «верхов» и «низов» предстает как проблема дискурса: главный герой Фрол, несмотря на звание гласного в беседе с местным помещиком, проявляет «совершенно ясную», не «допускающую ни малейшего сомнения» безгласность [Каронин 1958, 18], поскольку между ним и барином «было, очевидно, полное непонимание, и говорили они на разных языках, изумляясь легкомыслию друг друга» [Каронин 1958, 18]. Это непонимание базируется не только на уровне дискурса, но и на глубинной противопоставленности помещичьей жизни крестьянской. Диалог в такой ситуации принципиально невозможен по той причине, что это диалог разных (по своему быту и бытию) людей.

Тот же мотив использовался автором и в рассказе «Праздничные размышления» (1882). Сюжет произведения сводит большого «антоновым огнем» деревенского рабочего Василия Чилигина с заболевшим барином в одной больничной палате. Здесь присутствует редкий случай, когда дворянин представлен не в карикатурном виде, а в качестве носителя народнических, просветительских идеалов. Барин принимается учить Чилигина, пытается растолковать ему социальные причины его состояния (бедности, необразованности и т.п.). Постепенно проникаясь участием друг друга, герои пытаются наладить контакт. Впрочем, несмотря на явное стремление к артикуляции сословных позиций, понимания между персонажами не происходит: «К его удивлению, он пришел к заключению, что не Василий Чилигин не понимает его, а, напротив, он не понимает Василия Чилигина. Из слов последнего он понял только то, что читать книжку почему-то бесцельно, худо» [Каронин 1958, 187].

Схожую роль с лексическими единицами, отъединяющими быт и бытие помещиков от крестьянского быта и бытия, играют элементы одежды, архитектуры, разные окружающие предметы. Крестьяне в произведениях Бунина и Каронина ходят в традиционных для деревни лаптях и онучах. Одежда их отличается от «барской» цветом, покроем и состоянием. Это принципиально «другая» одежда. Крестьянские дома также отличны от дворянского хутора и более того отделены от него определенным пространством. В домах небогатых крестьян часто вместо кроватей используются печи. Они же служат средством обогрева и готовки. Питание крестьян по сравнению с дворянским достаточно скудное – преобладают зерновые культуры и его продукты (хлеб, квас, мучные изделия). Мясо в рационе почти отсутствует. У Петропавловского, поскольку он изображает жизнь бедных крестьян, вопросы пропитания являются самыми насущными. Они опережают все другие вопросы и напрямую связаны с нищетой крестьянских дворов. Отсутствие средств к существованию побуждает крестьян в конце «цикла о парашкинцах» к массовому бегству [Каронин 1958, 147]. Богатые, среди которых в данном цикле особенно выделяются владелец

кабака Епишка и местный барин Петр Петрович Абдулов, напротив, никаких тягот, связанных с базовыми потребностями, не испытывают. Мотив голода присутствует и в рассказах Бунина, например, в «Таньке» (1892). В рассказе описываются последствия неурожая в Поволжье в 1891–1892 гг. По сюжету один из героев Павел Антоныч кормит голодную крестьянскую девочку Таню Корнееву, находя ее положение безвыходным: «Что ждет ее? Что выйдет из ребенка, повстречавшегося лицом к лицу с голодной смертью?» [Бунин 1994, 24].

Голод и нищета деревень в рассказах Петропавловского коррелирует с невежеством, инфантилизмом русского крестьянства [Дячук 2020а, 232]. Во вступлении рассказа «Светлый праздник» автор замечает: «Предлагаемый рассказ из детских воспоминаний относится к давно минувшему, но тогдашние события и теперь воскресают ежегодно перед нашими глазами, воскресают в тех же самых формах, при той же самой обстановке, на той же почве темноты и невежества...» [Каронин 1958, 4]. Эту проблему отчасти осознают сами персонажи («Люди мы, можно сказать, темные» [Каронин 1958, 10]). В рассказе «В лесу» (1887), в котором главный герой, едва не убитый деревенским мужиком, объясняет его преступные мотивы желанием «неразумного существа... Темно здесь кругом» [Каронин 1958, 585]. Редкие стремления вырваться из привычной «темноты» встречают сопротивление и насмешки как внутри деревни, так и за ее пределами. Кроме того, социальное положение крестьян крайне неблагоприятно сказывается на перспективе получения качественного образования. Так, главный герой рассказа «Ученый» (1880) Иван Иванов уже взрослым обучается в местной школе, однако ни учитель, зарабатывающий семь рублей в месяц («<...> зачем ему было убивать себя ради такой суммы?» [Каронин 1958, 34]), ни местные жители не поддерживают начинания персонажа. Вынужденный покупать книги на последние деньги, он постепенно тонет в долгах, многочисленные недоимки, ставящие героя на грань нищеты, приводят к тому, что Иванов ни о чем другом не может думать, кроме своего бедственного положения. Он бросает учебу и начинает пить [Каронин 1958, 44].

Алкоголизму деревенских персонажей в прозе Петропавловского противопоставляется «трезвость ума» городского пролетария. Характерен в этой связи цикл рассказов «Снизу вверх: история одного рабочего», где присутствует один из немногих светлых примеров просвещенного крестьянского сознания, и он напрямую связан с бегством героя из деревни в город. Центральный персонаж Михайло Лунин, сломленный деревенской жизнью, постепенно становится исполнительным городским рабочим и через знакомого пролетария Фомича и его жену-дворянку приобщается к светской культуре, обучается грамоте, начинает посещать местную библиотеку. Однако из-за влияния его необразованной деревенской подруги Паши, которая вслед за героем переселяется в город, но в отличие от него хранит в себе прежние деревенские привычки, Михайло вновь приобщается к старому «невежественному» миру. Периодически он уходит в запой: «Недуг возобновлялся через месяц, через два» [Каронин 1958, 393]. В диалоге с Фомичем герой объясняет, что само присутствие Паши напомнило

ему о родных, оставленных в деревенской «темноте»: «<...> А я вот здесь! И совсем забыл их! – Михайло говорил тихо, как бы боялся, что изнутри его вырвется крик. – Посылай им побольше... – возразил Фомич нерешительно. – Да что деньги! – крикнул Михайло, – разве деньгами поможешь? У них темно, а деньги не дадут света» [Каронин 1958, 392].

Проблема алкоголизма в деревнях дополняется проблемой насилия, которая также является производной от общего крестьянского невежества. Регулярно бьет своего отца и жену герой рассказа «Праздничные размышления» (1882) Васька, «целебными свойствами» внезапно начинают обладать побои в рассказе «Пустяки» (1882): «Портянка вел себя нехорошо, валясь то на ту, то на другую сторону, то устремляясь вперед, то пятясь назад. Для предотвращения этих колебаний, Мирон хлопал Портянку то по переду, то по заду, смотря по надобности» [Каронин 1958, 264]; пользуется сословными привилегиями барин Петр Петрович, подвергая сексуальному насилию свою экономку Клушу, исполнявшую «еще другую обязанность, о которой говорить здесь было бы странно» [Каронин 1958, 82]. Но так же, как и в случае с апатией крестьян, непониманием ими собственных мыслей, и алкоголь, и связанное с ним насилие являются элементами общей социальной проблемы – отсутствия должного образования и просвещения.

Другая проблема коренится в социальных движениях эпохи. Это проблема сословного разделения общества, допускающего нищету, голод и вымирание деревень. Она характерна для прозы Петропавловского и довольно редко рассматривается в рассказах Бунина. Впрочем, в текстах Ивана Алексеевича имеются фрагменты, которые можно трактовать с позиции, схожей с народнической. В уже упомянутом рассказе «Вести с родины» встречается, например, следующий эпизод: «Он читал в газетах, что там-то и там-то люди пухнут от голода, уходят целыми деревнями побираться, покупал сборники и всякие книжки в пользу голодающих» [Бунин 1994, 48]. Однако главный герой не чувствовал личное соучастие по отношению к голодающим, проблема была просто «газетными заголовками» и приобрела определенную значимость только из-за личной потери – смерти от голода друга детства. На фоне этой трагедии внешнее благополучие героя обесмысливается. В «Таньке» этот момент сосуществования жизни одних и смерти других в одно и то же время артикулируется более явно: «Вот теперь его племянницы во Флоренции... Танька и Флоренция!..» [Бунин 1994, 24]. Барин Павел Антонович понимает, что крестьянскую девочку ожидают лишения, а может быть и участь других крестьян, умерших от голода 1991–1992 гг., в то время как ее ровесницы дворянского сословия живут в совершенно иной реальности и вряд ли столкнутся с чем-то похожим на голод. Впрочем, элемент социального расслоения только констатируется, но не имеет выхода на общественную практику, тем более революционного толка.

У Петропавловского, напротив, тема общественной несправедливости является сквозной, охватывает его творчество в целом и «подпитывается» идеологически. Несправедливым представляется отношение власти

к парашкинцам, подвергающихся за незначительные недоимки битью плетью или посадке в карцер («Вольный человек»); образ ростовщика Епишки, выдающего ссуды под огромные проценты («Фантастические замыслы Миная»), или образ барина, за копейки скупающего труд мужиков («Союз»): все эти моменты осуждаются или высмеиваются, что явственно следует из оценки происходящего автором-рассказчиком. И кроме того, присутствует примеры практической направленности – моральный и материальный рост просвещенного крестьянина-рабочего Михайло Лунина.

Социальная неустроенность, «помноженная» на голод и необразованность, приводит к экзистенциальному кризису персонажей, они ощущают себя лишенными какой-либо «почвы», основы, на которой зиждилась их жизнь прежде. Таковы, например, почти все парашкинцы – солдат Ершов, постоянно уходящий на заработки, не имеющий ни семьи, ни дома, мечтатель Минай, подавшийся в бега после конфискации всего имущества за долги, Егор Панкратов из рассказа «Вольный человек» и многие другие персонажи каронинских циклов. В ранних бунинских текстах эта «лишенность», выдворение за границы прежнего бытия, в какой-то степени свойственна Кастрюку («Все говорило ему, что он теперь отживший человек. Так только, для дому нужен, пока еще ноги ходят...» [Бунин 1994, 29]), но здесь влияет не социальная неустроенность как таковая, а старость, отделяющая персонажа от деревенской среды. Тот же мотив старости и одиночества задействуется автором при описании Якова Петровича Баскакова («В поле»): «Завтра праздник, он один... Спасибо Ковалеву, хоть он не забыл!» [Бунин 1994, 108]. Определенно подобные настроения испытывает и главный герой рассказа «На хуторе» (1892): «Капитон Иваныч был один – как всегда. Ему словно на роду было написано всю жизнь прожить одиноко» [Бунин 1994, 40]. В последних двух текстах одиночество, в продолжение моральной тематики, формирует сходный с рассказами Петропавловского образ нищеты и постепенного увядания остаточной деревенской и (в текстах Бунина) дворянской усадебной жизни.

Таким образом, обращаясь к сопоставлению раннего творчества Бунина с прозой Петропавловского, необходимо констатировать наличие отдельных тематических пересечений, затрагивающих как образ деревни в целом, так и некоторые сюжетообразующие элементы, связанные с народнической литературой. Изображение деревенской жизни базируется на схожем социальном контексте, на той «исторической мизансцене» 1870-х – 1890-х гг., на которой формировался быт первых поколений «освобожденных» крестьян. Последние находились как бы на пересечении двух миров – старого крепостного, поскольку память о «прошлом» была еще жива в лице его представителей, и нового, связанного с социальными реформами эпохи. Петропавловский и Бунин уловили двойственность, сложность этого положения и отразили ее в своих произведениях. Однако вместе с социальной тематикой, свойственной народникам, Бунин поднимает важные экзистенциальные вопросы о смерти, жизни, грехе и святости. Фиксируя в своем раннем творчестве действительные проблемы российского общества, писатель постепенно, уже во второй половине

1890-х гг., отходит от народнической, социальной тематики в сторону отображения уникальности «личного» переживания героев, подчеркивая их индивидуальность вне зависимости от сословного положения. Таким образом, специфика ранней Бунинской прозы выходит далеко за пределы народнической литературы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бунин И.А.* Собрание сочинений: в 8 т. Т. 2. М.: Московский рабочий, 1994. 556 с.
2. (а) *Дячук Т.В.* Инфантилизм народа как тема очерковой прозы писателей-народников // Научный диалог. 2020. № 2. С. 222–237.
3. (б) *Дячук Т.В.* Мортальное пространство русской деревни в прозе писателей-народников (П.В. Засодимский, Г.И. Успенский, Н.Е. Каронин-Петропавловский) // Успехи гуманитарных наук. 2020. № 2. С. 265–271.
4. *Жукоцкий В.Д., Фурман Ф.П.* Народничество русской интеллигенции и культуры // Философия и общество. 2004. № 3(36). С. 156–175.
5. *Каронин С. (Петропавловский Н.Е.).* Сочинения: в 2 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1958. 612 с.
6. *Копцова О.В.* Пространство как форма бытия в ранней прозе И.А. Бунина: лексический аспект // Культура. Духовность. Общество. 2015. № 19. С. 47–51.
7. Литературное наследство. Т. 110: И.А. Бунин. Новые материалы и исследования: в 4 кн. Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2022. 696 с.
8. Литературное наследство. Т. 84: Иван Бунин: в 2 кн. Кн. 1. М.: Наука, 1973. 696 с.
9. *Морозов С.Н.* Дебют И.А. Бунина-прозаика // Philologos. 2022. № 2(53). С. 68–74.
10. *Морозов С.Н.* Периодизация творчества И.А. Бунина // Метафизика И.А. Бунина: межвузовский сборник научных трудов, к 100-летию Воронежского государственного университета. Вып. 4. Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2018. С. 7–13.
11. *Морозов С.Н.* Ранняя художественная проза И.А. Бунина в периодических изданиях 1887–1902 годов // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2023. № 1. С. 34–41.
12. *Пономарев Е.Р.* Жанровый генезис и сюжетология ранней прозы И.А. Бунина // Studia Litterarum. 2022. Т. 7. № 4. С. 178–193.
13. *Пономарев Е.Р.* История русской литературы XIX – начала XX веков глазами И.А. Бунина (один лист неопубликованной записной книжки) // Литературный факт. 2020. № 2(16). С. 80–92.
14. *Сарычев К.В.* «Долгое народничество» И. Бунина. Проблематика и художественное своеобразие ранней прозы писателя о деревне // Творческое наследие И.А. Бунина в контексте современных гуманитарных исследований: сборник научных трудов. Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2015. С. 340–350.

15. Смирнов С.С., Смирнова В.Е. Переселенческая политика в пореформенной России во второй половине XIX века // Вестник Челябинского государственного университета. 2004. № 1(4). С. 128–136.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. (a) Dyachuk T.V. Infantilizm naroda kak tema ocherkovoy prozy pisateley-narodnikov [Infantilism of the People as a Topic of Essay Prose by Narodnik Writers]. *Nauchnyy dialog*, 2020, no. 2, pp. 222–237. (In Russian).

2. (b) Dyachuk T.V. Mortal'noye prostranstvo russkoy derevni v proze pisateley-narodnikov (P.V. Zasodimskiy, G.I. Uspenskiy, N.E. Karonin-Petropavlovskiy) [The Moral Space of the Russian Village in the Prose of Narodnik Writers (P.V. Zasodimsky, G.I. Uspensky, N.E. Karonin-Petropavlovsky)]. *Uspekhi gumanitarnykh nauk*, 2020, no. 2, pp. 265–271. (In Russian).

3. Konnova O.V. Prostranstvo kak forma bytiya v ranney proze I.A. Bunina: leksicheskyy aspekt [Space as a Form of Being in I.A. Bunin's Early Prose: Lexical Aspect]. *Kul'tura. Dukhovnost'. Obshchestvo*, 2015, no. 19, pp. 47–51. (In Russian).

4. Morozov S.N. Debyut I.A. Bunina-prozaika [I.A. Bunin's Debut as a Prose Writer]. *Filologos*, 2022, no. 2(53), pp. 68–74. (In Russian).

5. Morozov S.N. Rannaya khudozhestvennaya proza I.A. Bunina v periodicheskikh izdaniyakh 1887–1902 godov [I.A. Bunin's Early Fiction in Periodicals of 1887–1902]. *Filologicheskiye nauki. Nauchnyye doklady vysshey shkoly*, 2023, no. 1, pp. 34–41. (In Russian).

6. Ponomarev E.R. Istoriya russkoy literatury XIX – nachala XX vekov glazami I.A. Bunina (odin list neopublikovannoy zapisnoy knizhki) [The History of Russian Literature of the 19th – early 20th Centuries through the eyes of I.A. Bunin (one sheet of an unpublished notebook)]. *Literaturnyy fakt*, 2020, no. 2(16), pp. 80–92. (In Russian).

7. Ponomarev E.R. Zhanrovyy genesis i syuzhetologiya ranney prozy I.A. Bunina [Genre Genesis and Plot Theory of I.A. Bunin's Early Prose]. *Studia Litterarum*, 2022, vol. 7, no. 4, pp. 178–193. (In Russian).

8. Smirnov S.S., Smirnova V.E. Pereselencheskaya politika v poreformennoy Rossii vo vtoroy polovine XIX veka [Resettlement Policy in Post-reform Russia in the Second Half of the 19th Century]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2004, no. 1(4), pp. 128–136. (In Russian).

9. Zhukotskiy V.D., Furman F.P. Narodnichestvo russkoy intelligentsii i kul'tury [The Narodnik Thinking of the Russian intelligentsia and culture]. *Filosofiya i obshchestvo*, 2004, no. 3(36), pp. 156–175. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

10. Morozov S.N. Periodizatsiya tvorchestva I.A. Bunina [Periodization of I.A. Bunin's Creativity]. *Metafizika I.A. Bunina: mezhvuzovskiy sbornik nauchnykh trudov, k 100-letiyu Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta* [I.A. Bunin's Metaphysics: Interuniversity Collection of Scientific Papers, Dedicated to the 100th Anniversary

of Voronezh State University]. Issue 4. Voronezh, NAUKA-YUNIPRESS Publ., 2018, pp. 7–13. (In Russian).

11. Sarychev K.V. “Dolgoye narodnichestvo” I. Bunina. Problematika i khudozhestvennoye svoeobraziyе ranney prozy pisatelya o derevne [“Long Narodnichestvo” by I. Bunin. Problematics and Artistic Originality of the Writer’s Early Prose about the Village]. *Tvorcheskoye naslediyе I.A. Bunina v kontekste sovremennykh gumanitarnykh issledovaniy: sbornik nauchnykh trudov* [I.A. Bunin’s Creative Heritage in the Context of Modern Humanitarian Studies: Collection of Scientific Works]. Yelets, Yelets State Ivan Bunin University Publ., 2015, pp. 340–350. (In Russian).

(Monographs)

12. *Literaturnoye nasledstvo* [Literary Heritage]. Vol. 110: I.A. Bunin. Novyye materialy i issledovaniya [I.A. Bunin. New Materials and Research]; in 4 books. Book 2. Moscow, IMLI RAN Publ., 2022. 696 p. (In Russian).

13. *Literaturnoye nasledstvo* [Literary Heritage]. Vol. 84: Ivan Bunin [Ivan Bunin]; in 4 books. Book 1. Moscow, Nauka Publ., 1973. 696 p. (In Russian).

Аров Ярослав Игоревич,

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН,
Московский педагогический государственный университет.

Младший научный сотрудник Отдела русской литературы конца XIX – начала XX века ИМЛИ РАН; специалист по учебно-методической работе кафедры философии Института социально-гуманитарного образования МПГУ. Научные интересы: история русской литературы, история философии, эпистемология, история и философия науки.

E-mail: vsedurd@gmail.com

ORCID ID: 0009-0008-8693-3421

Yaroslav I. Arov,

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy
of Sciences, Moscow Pedagogical State University.

Junior Researcher at the Department of Russian Literature of the late 19th – early 20th century; specialist in educational and methodological work at the Department of Philosophy of the Institute of Social and Humanitarian Education. Research interests: history of Russian literature, history of philosophy, epistemology, history and philosophy of science.

E-mail: vsedurd@gmail.com

ORCID ID: 0009-0008-8693-3421

М.Н. Коннова (Калининград)

**К ВОПРОСУ О ХРОНОТОПИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТОНИКЕ
РАССКАЗА И.С. ШМЕЛЕВА «УГОДНИКИ СОЛОВЕЦКИЕ»:
ЦЕННОСТНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ***

К 150-летию И.С. Шмелева (1873–1950)

Аннотация

Исследуются ценностно-обусловленные особенности хронотопической организации рассказа И.С. Шмелева «Угодники Соловецкие» (1948). Построенный на взаимодействии различных пространственно-временных реальностей, рассказ является художественной экспликацией идеи «проницаемости» времени для вечности, физического пространства для мира идеального. Демонстрируется, что основным принципом структурирования «внешнего», исторического хронотопа выступает ряд ценностных антитез: *досоветские времена* противопоставляются *Советам; законный труд – соловецкой каторге; Россия* в её метафизической сущности – *Швейцарии* как метонимическому синониму Европы. Контраст снимается во «внутреннем», сверхисторическом хронотопе: трагедия десакрализованной реальности *соловецкого лагеря* преодолевается откровением священного бытия *соловецкой обители; безвременье советской страны* – вечностью идеальной, неуничтожимой *России*. Содержательным центром, объединяющим «внешний» и «внутренний» хронотопы, выступает в рассказе икона *Угодников Соловецких*. Художественный образ иконы соотносится с категорией Невыразимого и эксплицирующим её мотивом тайны. В словесной ткани текста этот мотив актуализируется на всех уровнях языковой структуры: морфологическом (энергоцентричными и непредикативными конструкциями, нелокализованными временными формами), лексическом (словами со значением «инаковости»), синтаксически (инвертированными и эмфатическими синтагмами, отсылающими к аллюзивному пространству Священного Предания). Образ «иконы-мученицы», «иконы – освободительницы из уз тяжких» являет собой «Откровение вечности во времени» (Л.А. Успенский), становясь зримым и действенным символом конечного преодоления зла добром.

Ключевые слова

Хронотоп; ценность; время; вечность; икона; идеальное; И.С. Шмелев.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 22-18-00594).

M.N. Konnova (Kaliningrad)

**IVAN SHMELEFF'S "THE SAINTS OF THE SOLOVKI":
AXIOLOGICAL DIMENSION
OF THE LITERARY CHRONOTOPE REVISITED**

Abstract

The article focuses upon value-conditioned features of Ivan Shmeleff's short-story "The Saints of Solovki" (1948). Built on the interaction of various spatial and temporal realities, the story is a literary representation of the idea of "permeability" of time for eternity, physical space for the metaphysical one. It is demonstrated that the "external" historical chronotope is structured by an array of axiological antitheses: pre-Soviet times are contrasted with the period of the Soviet rule; legitimate labor is opposed to the Solovetsky penal servitude; Russia in its constant-metaphysical essence is an antipode to Switzerland as a metonymic synonym for Europe. The contrast is resolved in the "inner", suprahistorical chronotope: the tragedy of the desacralized reality of the Solovetsky camp is overcome by the revelation of the sanctified being of the Solovetsky monastery; the timelessness of the Soviet existence – by the eternity of the ideal, indestructible Russia. The focal point where both the "external" and the "internal" chronotopes coincide and blend is the icon of the five patron saints of the Solovetsky monastery: found by the main character of the story, off the road on the ground, broken into two pieces – a symbol of innocent suffering, it nevertheless continues to serve as a visible revelation of the invisible. The literary image of the icon correlates with the category of the Inexpressible and the motif of mystery that explicates the former. In the intricate verbal fabric of the text this motif manifests itself at all language levels – morphologically, lexically, syntactically. The conclusion is drawn that the image of the icon, likened by the narrator to "a martyr" and "a liberator from fetters", becomes a visible token of the ultimate victory of good over evil.

Key words

Chronotope; value; time; eternity; icon; ideal; Ivan Shmeleff.

Каждое литературное произведение обладает собственной неповторимой архитектурной – ценностно-обусловленным принципом видения и завершения мира [Бахтин 1986, 181]. Создаваемая автором художественная действительность является онтологически новым, ранее не существовавшим образованием: «это своеобразное эстетическое бытие, вырастающее на границах произведения путем преодоления его материально-вещной, внеэстетической определенности» [Бахтин 2003, 305].

* The study was financially supported by the Russian Science Foundation (project No. 22-18-00594).

К числу важнейших измерений художественного мира относится его хронотопическая организация, отражающая сложный опыт освоения пространственно-временной реальности бытия. Ценностно окрашенные «приметы» времени и пространства [Бахтин 1975, 235], бесконечные в своем многообразии, пронизывают литературные произведения, придавая им философский характер, «выводя» словесную ткань на образ бытия как целого, на картину мира [Хализев 2002, 233].

Временная организация литературного произведения, запечатлевая индивидуальный опыт автора, имеет не только объективный, но и субъективный характер. Сама возможность художественного отражения времени свидетельствует о том, что «время – в человеке, а не человек во времени, и что время зависит от изменений в человеке» [Бердяев 1995, 263]. Темпоральное начало, пронизывающее художественную ткань литературного произведения, отличается множественностью проявлений. Событийное текстовое время, сопряженное с однонаправленным и необратимым линейным временем, внешним по отношению к тексту, и психологическим перцептивным временем, способно в некоторых моментах своего течения обретать вневременное значение. Это тем более естественно, что само осознание временности, быстротечности жизни, присущее человеку, порождено чувством сверхвременности, «не-временности» бытия и «родится лишь при взгляде во время из вечности» [Булгаков 2001, 312].

Целью настоящей статьи является исследование хронотопической архитектоники рассказа И.С. Шмелева «Угодники Соловецкие». В этом произведении, пронизанном «глубочайшим чувствованием *иного* мира, который вот тут близко, глядит и *шепчет*» [Шмелев 1998, 293], со всей отчетливостью выразилась центральная для позднего творчества писателя идея проницаемости времени для вечности.

Рассказ, созданный в июле 1948 г., во время пребывания писателя в Швейцарии, повествует о «чудесном проявлении» [Ильин 2000, 353] – обретении «лютеранином-швейцарцем» иконы в Соловецком лагере, его неожиданном освобождении и возвращении на родину. После завершения работы над произведением, 5 августа 1948 г., И.С. Шмелев сообщает И.А. Ильину: «Написал “Угодники Соловецкие”. <...> Дам – в новом варианте, более внятном для иностранцев, переводчице, для, может быть, “N.Z.Z.” [Neue Züricher Zeitung – М.К.]. Да сомневаюсь, примут ли. Разные есть причины сего сомнения: об иконе речь. А для швейцарцев, – уверен, это было бы оч<ень> любопытно» [Ильин 2000, 355; выделение автора – И.С. Шмелева]. И чуть позже, оценивая проведенное в Швейцарии время, он отмечает: «...8-й месяц сию на порожке. Но... эти месяцы прошли недаром, – хотя бы для того, чтобы я наскочил на “Угодн<иков> Солов<ецких>” – так я чувствую» [Ильин 2000, 355].

Заглавие произведения – именное сочетание *Угодники Соловецкие* – соотносит содержательное пространство рассказа с предельно широким хронотопическим контекстом. Прецедентное определение-топоним *Соловецкие* актуализирует сложные исторические смыслы. Мысль об иноческой обители русского Севера, основанной в 1436 г. на островах Белого моря, сопряга-

ется в его семантической структуре с памятью о лагере особого назначения, возникшем в 1923 г. на месте разоренного монастыря. Слово *угодники*, вынесенное инверсией в сильную позицию начала, указывает на тех, кто, «угодив Богу святую, непорочную жизнью» [Даль 1956, 467], стали причастны «не-от-мирным энергиям» вечного Небесного Царствия [Осипов 1995, 18].

Денотативная отнесенность заглавия раскрывается в первом предложении рассказа: «Среднего размера образ, 30 на 26. Живопись тоже средняя, “палеховская”: писано, вероятно, иконописцем обители. Лики отчетливы, у каждого – свой характер. Слева направо: святой митрополит Филипп, священномученик; преподобные – Сергей и Герман, валаамские; Зосима и Савватий, соловецкие. Над ними, писанными в рост, – Господь Саваоф. Икона имеет свою историю: икона-мученица, икона-странница, а по вере одного лютеранина-швейцарца, уже покинувшего земной удел, икона – освободительница из уз тяжких» [Шмелев 2001, 422].

Слово *образ* обрамляют два близкозначных определения – атрибутивное сочетание «*среднего размера*» и уточняющая его нумеративная конструкция «*30 на 26*». Прилагательное *средний*, повторяемое в своем прямом и переносном значениях в обращенной параллельной конструкции начальных предложений – «*Среднего* размера образ... Живопись тоже *средняя*...», оттеняет простоту, безыскусность иконы. В этой кажущейся «обыкновенности» иконы проявляется сокровенная природа святости, которая «есть то, что находится над обычным, и что в обычном является, выступая из себя своим светом, ... своими светоносными энергиями» [Осипов 1995, 17].

Лаконичные эллиптические синтагмы, инвертированной структурой напоминающие синтаксис толковых иконописных подлинников, именуют тех, на кого указывает вынесенное в заглавие рассказа собирательное сочетание *Угодники Соловецкие*: «святой митрополит Филипп, священномученик; преподобные – Сергей и Герман, валаамские; Зосима и Савватий, соловецкие». Цезуры, отделяющие номинативные конструкции, оттеняют своеобразие каждого из святых, параллелизм синтагм – их единство. Имена церковных ликов – *священномученик, преподобные* – отсылают к реальности небесной, торжествующей Церкви. Семантика особенности, свойственная слову *характер* (ср. греч. *χαρακτήρ* «примета, знак»), подчеркивает индивидуальность святых, их неуничтожимую, вечно живую человечность. В наглядной конкретности запечатленных красками образов – «лики *отчетливы*» – приоткрывается онтологическая сущность иконы – зримого образа, дающего понятие о Незримом и Вечном [Лосский 1995].

Семантика ахроничности кратких безглагольных предложений соотносится с идеей непреходящего настоящего, в котором являет себя вечность – «всеобъемлющая, сразу данная полнота бытия» [Франк 1994, 549]. Формы именительного падежа передают значение безотносительной бытийности, актуализируя ситуацию непосредственного созерцания. Свойственная номинативным сочетаниям семантика агентивности имплицитно указывает на тех, *кто* выступает «источником» описываемых в рассказе событий.

Описание завершается интертекстуальным включением – изложением содержания надписи на иконе: «На тыльной стороне наклейка, померкшими

чернилами: “Сию святую икону Соловецких угодников, на их святых нетленных мощах освященную, приносит Соловецкий архимандрит А... в благословение на гроб своей дочери девицы Анастасии, в этой обители погребенной, на вечное время. Мая 17 д. 1856, четверг А.А.”» [Шмелев 2001, 422].

Определение «*помержшими чернилами*» метонимически передает идею «овещественного» времени, сопрягая планы прошлого и настоящего. Текст надписи, данный в виде маркированной цитаты, вводит прямую речь дарителя иконы, «*Соловецкого архимандрита А...*». Форма глагольного сказуемого *приносит* диалектически совмещает субъективное значение настоящего времени и объективное значение вневременности. Обособленное дополнение *на их святых нетленных мощах освященную* указывает на непосредственную, физическую связь иконы и изображенных на ней святых. Троекратный повтор корня *свят-* (*святую, святых, освященную*) эксплицирует присущее иконе «онтологическое пребывание вне здешнего» [Осипов 1995, 16].

Эмфатическое обстоятельственное сочетание *на вечное время* помещает судьбу иконы в максимально широкий контекст исторического и сверхисторического бытия, выражая мысль о конечной неизменности судьбы Соловецкой обители. Обстоятельство цели *в благословение на гроб дочери* раскрывает значение святого образа, служащего связующим звеном между миром земным и небесным, между живыми и почившими. Имя дочери, «девицы Анастасии» (греч. ἀνάστασις «воскресение») отсылает к тайне будущего века и «последнего свершения времен» [Лосский 2004, 305], когда «поглочена» будет «смерть победою» (1 Кор. 15: 54).

Точность завершающей текст даты – *мая 17 д. 1856, четверг* – сообщает дарственной надписи достоверность документального свидетельства прошлого. Актуализируя представления о невозвратно минувшей эпохе, хрономим «1856» косвенно указывает на личность дарителя. *Архимандрит А.* – Александр (Павлович; 1798–1874), принявший монашество после смерти супруги, был настоятелем Соловецкой обители в 1853–1857 г. и вошел в историю России как мужественный защитник Соловецкого монастыря во время его бомбардировки кораблями англо-французской эскадры в июле 1854 г. Память о совершившейся тогда победе имплицитно проецируется на события современного И.С. Шмелеву исторического настоящего, вводя мотив надежды на преодоление зла.

Финальное предложение начальной части рассказа оттеняет особый характер иконы, обобщая и предвосхищая описываемые повествователем события: «Икона имеет свою историю: икона-мученица, икона-странница, а по вере одного лютеранина-швейцарца, уже покинувшего земной удел, икона – освободительница из уз тяжких» [Шмелев 2001, 422].

Категориальная семантика одушевленности, присущая составным личным именам «*икона-мученица*», «*икона-странница*», отсылает к онтологии образа. Материально-предметная сторона иконы – линии и краски – является частью видимого, осязаемого мира. Внутренняя, скрытая от физического зрения сторона – невидимое присутствие Первообраза – принадлежит к атемпоральному бытию иного мира. Персонифицирующие

имена *икона-мученица*, *икона-странница* сопрягают судьбу иконы с судьбами сотен тысяч русских людей после 1917 г.

Противительный союз *а*, предваряющий третье звено восходящей градации – «*а по вере одного лютеранина-швейцарца...*», подчеркивает исключительность судьбы иконы. Частичная инверсия в заключительной именной синтагме – «освободительница из уз тяжких» отсылает к названиям чтимых в России икон Пресвятой Богородицы – «Споручница грешных», «Спасительница утопающих», «В скорбех и печалех утешение».

Начальная граница повествования намечается темпоральной обстоятельственной конструкцией, определяющей исторический контекст происходящего: «*В 20-х годах века сего* некий швейцарский подданный... был присужден к соловецкой каторге на десять лет, как “паразит” советской страны. *В досоветские времена* был он биржевой маклер, лицо, так сказать, законное, совершаемых на бирже сделок» [Шмелев 2001, 422–423]. Анафорическое противопоставление двух обстоятельственных конструкций «*в 20-х годах*» и «*в досоветские времена*» высвечивает контраст между двумя модусами существования главного героя: планом прошлого – жизнью биржевого маклера, «законного лица», и планом настоящего – заключением на «соловецкой каторге» как «паразита» «советской страны».

Семантика инаковости, присущая кореферентным именам *швейцарский подданный*, *чужестранец* и определениям *сведущих в чужих языках, по иностранной части*, подчеркивает непричастность героя к происходящему в Советской России, одновременно имплицитно мысль о его беззащитности и ненужности. Стилистический контраст юридически точного термина *швейцарский подданный*, маркирующего реальность Российской империи, и уничижительного прозвища «*паразит советской страны*» высвечивает разницу временных планов – прошлого, «законного», и настоящего, бесправного. Десакрализованный характер «советских времен» оттеняет смещенное, суженное употребление precedentного топонима *Соловки* в сочетаниях «соловецкая каторга», «привезли его на Соловки».

Начальная грань иного, «не-лагерного» темпорального пространства намечается местоименным наречием *как-то*: «Проходил он как-то в свободный час *под монастырем* и видит: в стороне от дороги, в грязи, валяется *дощечка*. Подумал, – *на подтопочку* сгодится. Поднял *дощечку*, смотрит – икона, расколота: два лика только, расколота ровно чем-то острым, по-видимому – штыком: две полудырки – в самом верху и в самом низу: совершенно ясно, что верхняя часть одного удара и нижняя часть другого прились в воздух. На тыльной стороне – половинка наклеенной записки <...> *Что-то*, в мыслях, велело: “взять, сберечь!” И он спрятал дощечку под фуфайку» [Шмелев 2001, 423–424].

Наречие *как-то*, традиционно используемое в составе зачина для введения ремы, выделяет описываемое событие из череды привычных действий. Соловецкой каторге противопоставляется освященное пространство *монастыря*, в котором разворачивается чудесное событие, изменяющее жизнь главного героя. В реальном, зримом страдании святыни, обретаемой героем в уничиженном, поруганном виде – «расколотой», лежавшей «в стороне от

дороги, в грязи», ощутимо являет себя господство разрушительного, необычного начала в обмирщенном, десакрализованном мире.

С обретением иконы в пространство повествования входит новое начало – невидимое, но активно действующее. Субъект действия передается неопределенным референтным местоимением *что-то*: «Вскоре ему *случилось* проходить монастырским кладбищем, еще не вовсе скрытым. И вот видит: мотается на венке, на могильном кресте, на проволочке, дощечка. *Что-то* толкнуло его подойти взглянуть... и, к удивлению своему, узнает он другую половинку расколотой иконы! Не думая ни о чем, высвободил он из проволоочной петли ту дощечку и видит еще три лика...» [Шмелев 2001, 424].

Обретение второй половины иконы сопрягается с образом Креста («... мотается на венке, на могильном *кресте*...»), что максимально расширяет границы хронотопа, сообщая ему вневременное измерение. Крест – символ победы над властью греха и смерти – являет собой и свидетельство предельного уничтожения, умаления Бога. Мотив безвинного страдания, средоточием которого выступает образ Креста, сочетается в описании святой иконы с идеей соучастия, сострадания.

Введение форм настоящего исторического глаголов видения в череду предикатов прошедшего времени («Проходил... и *видит*», «Поднял дощечку, *смотрит*...», «случилось проходить... “вот *видит*”», «толкнуло его подойти... и... *узнает*», «высвободил... и *видит*») прерывает, как бы останавливает повествование. Это придает изображаемому наглядность, оттеняя предельную ценность того, что открывается взгляду героя. Сигнализируемое настоящим историческим перенесение прошлого в настоящее, имплицитно мыслит о преодолении границ временных планов, происходящем в момент соприкосновения с иконой.

Категориальная семантика энергоцентричности, присущая предикату *случилось*, имплицитно не контролируемость, непроизвольность событий, совершающихся «помимо воли человека» [Петрухина 2009, 87]. Логическая необъяснимость происходящего, его конечная непознаваемость передается эпитетом *странный* – *странность* («необычный, удивительный»): «Тут в нем прояснилось нечто, мелькнуло мыслью – “какая *странность!*», указание, – что ли..?” – и он уже сознательно взял эту половинку. Что он чувствовал от этой “*странной*” находки, – неизвестно: он не рассказывал о чувствах. <...> Одно только было в мыслях, – впоследствии признавался он, – что “это не случайно”. И решил – “непрерывно хранить эту икону”. А зачем... – не знал и предположений не высказывал <...> Икону, конечно, расколол какой-то кощунник, из тех... <...> Упавшую половинку кощунник зачем-то понес с собой и... швырнул в сторону от дороги. Почему же швырнул? почему оставил другую половинку?.. почему не уничтожил “опиум”?.. Этого никто не знает. Словом – швырнул... – “а я вот ее нашел!..” И вот эта “*странность*”, что кощунник не истребил икону, а он, чужой всему этому, нашел ее в разных совсем местах... – вызывала в нем “разные вопросы”. Вызывала – и... “как-то укрепляла”. Для него становилось ясным, что – “это не случайно» [Шмелев 2001, 426–427].

Экспрессивность троекратного повтора вопросительных синтагм в восходящей градации («*Почему же?.. почему?.. почему...*») усиливает категоричность двойного отрицания: «Этого *никто не* знает», лаконичность которого высвечивает ключевой для рассказа мотив необъяснимости происходящего. Противоречивая «странность» становится залогом осмысленности совершающихся с главным героем событий («Это не случайно»). Осознание «неслучайности» обретения иконы предстает источником надежды («странность... “как-то укрепляла”). В этом добровольном отказе от логического обоснования происходящего являет себя первый опыт веры как «непытливого согласия» [Григорий Богослов 2007, 21] – убеждения в реальности бытия иного мира – не нейтрально-пассивного, но соучаствующего, сострадающего.

Необъяснимо-неслучайным становится освобождение героя из соловецкого лагеря: «Прошло два с половиной месяца. Была осень 1928 года. И вот вызывают его в “управление”, и начальник объявляет ему приказ: “Забирай свое барахло!” Он страшно испугался. <...> *Кто мог бы за него похлопотать?.. Никто* <...> *Никого не было, кто мог бы похлопотать*» [Шмелев 2001, 427–428]. Эмфатический повтор местоимения *никто* в параллельных синтагмах акцентирует мысль о конечной беспомощности обычных, «естественных» средств спасения.

Человеческому безразличию противопоставляется деятельное участие в судьбе героя мира невидимого, являющего себя в обретенной иконе: «Швейцарец стал собирать свое барахло, увидел свою находку и... – “что-то мелькнуло в мыслях, стал разглядывать лики угодников соловецких”. Строго они смотрели – “будто в себя смотрели, что-то тая в себе”» [Шмелев 2001, 427].

Момент первого осознанного созерцания иконы – «что-то мелькнуло в мыслях, стал разглядывать лики угодников соловецких» – занимает в композиционной структуре рассказа центральное, кульминационное положение. Физическому видению, поверхностный характер которого подчеркивается глаголом *разглядывать*, противопоставляется сокровенная непознаваемость иного мира. Метафора глубины – «словно в себя смотрели» – отсылает к тайне святого образа. Природа этой тайны иносказательно раскрывается метафорами света: «тут в нём *прояснилось* нечто, *мелькнуло* мыслью...», «что-то *мелькнуло* в мыслях <...> Но это лишь *мелькнуло*, не выразилось мыслью...». Энергоцентричный характер предикатов «мелькнуло», «прояснилось» эксплицирует внеположенность источника откровения. Многократный повтор глагола *мелькнуть*, передающего идею мимолетного движения с неизвестными точками начала и конца, имплицитно передает мысль о свободе Того, Кто, открывая человеку истины, делая их «внутренне очевидными, явными, почти осязаемыми – остается тем не менее как бы сокрытым» [Лозский 2004, 209]. Ответом героя на откровение становится действие: «Расколотые половинки иконы он запрятал на дно мешка, в лохмотья. Их не дощупались» [Шмелев 2001, 428].

Путь в Швейцарию становится для главного героя прощанием с прежним, «давным-давно» знакомым ему миром, куда приехал юношей «искать

счастья»: «Было это – “как сон”. Двинулся он пешком, на Гатчину, таща свое барахло в мешке. Погода была – золотая осень. И было это великое путешествие для него – “самым радостным” путешествием за всю жизнь”, – и самым легким, “будто несло на крыльях”. Питался спелой брусничкой – много было ее! – и была она ему *слаще сахара*. Пек рыжики и волнушки на угольках – и казались они ему “*несравненными ни с чем по вкусу*”. И странно: “Не хотелось с *Россией* расставаться!” Смотрел на золотые березы большака и говорил с грустью: “Прощайте, милые!..” А они роняли на него *золотые листья*. Подвозили его суровые *русские мужики*, жалели. <...> Помнил швейцарец, как один старик... сказал: “Ну, ничего... таперича до своего добьешься, молись Богу” <...> Помнил “*радостную реку Лугу*”: *радушно* приняли его русские рыбаки <...> Ласково проводила его Россия <...> Проводила его Россия лаской”» [Шмелев 2001, 429–430].

Чередой форм превосходной степени («самым радостным», «самым лёгким», «слаще сахара», «несравненными ни с чем») предваряет кульминационное восхождение, в котором впервые звучит имя прежнего мира – слово-символ *Россия*, противостоящее обезличивающим топонимам «*советская страна*», «*Советы*». В пространстве памяти, намечаемом повтором предиката «*помнил*», образ России создается константами «природа» («золотые *русские березы*») и «человек» («*русские мужики*», «*русские рыбаки*»), которые объединяет общая идея радости («*радостную реку*», «*радушно* приняли»). Дважды повторяемая в сильной, финальной позиции метафора-олицетворение «Ласково проводила его Россия ... проводила его Россия лаской» высвечивает присущие слову *ласка* синкретичные со-значения «милость», «любовь».

Возвращение героя в Швейцарию становится живым свидетельством о чуде: «Вернулся он в родной Цюрих. Оставались еще какие-то родные, дальние. Подивились “выходцу с того света”. Он рассказал им свою историю. Показал им икону: “она вывела меня из ада!” – так и сказал. Но они не поверили. Наводил справки, кто же похлопотал о нем. Не мог ничего узнать: не знали и в самом Берне. Но ему казалось, что он теперь знает все» [Шмелев 2001, 430]. Пережитое героем в момент освобождения неясное предчувствие чуда сменяется самоочевидностью знания, предельный характер которого подчеркивает определительное местоимение *всё* («...он теперь знает всё»). Это знание-убеждение принимает форму открытого исповедания: «Она вывела меня из ада!».

Глубина внутренней жизни души главного героя оттеняется параллельным повтором синтагм с подлежащим – отрицательным местоимением *никто* – и созвучными предикатами *видел – ведал*: «Молился ей?.. Этого *никто не видел: никто не ведал*, что теперь стало в его душе». Не передаваемая словом, благоговейно хранимая тайна отчасти приоткрывается действием: «...почётно хранил икону “на полочке”, как православные». Обстоятельство «на полочке» метонимически указывает на традиционный для русских домов красный угол, имплицитно мысля о том, что становится для героя главной – Абсолютной – ценностью. Смещенный эпитет «*почётно хранил*», однокоренной глаголам *читать – чувствовать*,

актуализирует идею почитания-молитвы. Ее передает и предикат *хранил*, сквозь конкретно-акциональное значение которого («беречь») просвечивают эмотивно-аксиологические смыслы («сохранять, верно исполнять, Храни заповеди Господни» [Даль 1956, 564]).

Обретенной героем вере противопоставляется отрицающее саму возможность чуда неверие его швейцарских родных: «Но они не поверили <...> Русская благочестивая женщина, рассказавшая мне эту историю, знала этого швейцарца. На ее просьбы отдать ей икону эту – она предлагала ему деньги, – швейцарец решительно ответил: “Ни за что!.. Она вывела меня из ада! Но вы после моей смерти ее получите”. И она, действительно, получила ее. <...> Ей сказали: “Возьмите икону, которую он вынес из России... нам она не нужна”» [Шмелев 2001, 430–431]. Сопряжение местоимения *он* с именами *икона – Россия* на фоне антитезы «он – мы» указывает на сопричастность героя судьбе России – не физическому только пространству, но, скорее, тому идеальному миру, который простирается за пределы видимого бытия, преодолевая границы настоящего и будущего, жизни и смерти.

Эпизод рассказа, имеющего кольцевую композицию, возвращает читателя к началу произведения – созерцанию повествователем святого образа. Статичность, характерная для начальных строк рассказа, сменяется динамикой диалога, собеседниками в котором являются повествователь («я») и те, чьи «строгие лики» видит он на иконе: «Я вглядывался в строгие лики угодников соловецких, и они многое мне сказали. В этом, ими потайно сказанном, я постиг, что они вернуться в свою обитель. Вернутся по воле Божией. Думалось мне, когда я вглядывался в лики: “Не втуне написал неведомый архимандрит А. ‘на вечное время’: они вернуться”» [Шмелев 2001, 431–432].

Молитва, образ которой благоговейно скрыт за метонимическим синонимом «вглядывался», вызывает ответ – «и они многое мне сказали». Троекратный повтор утверждения «они вернуться» образует восходящую градацию. Её первое звено – «они вернуться *в свою обитель*» – указывает на восстановление освященного бытия, в котором место страданий («соловецкая каторга») вновь становится местом молитвы («обитель»). Во втором звене градации обстоятельство причины – «вернутся *по воле Божией*» – задает телеологическую ось координат, при соотношении с которой разрозненные планы прошлого, настоящего и будущего обретают единство. Имплицируемая рематическим положением обстоятельства антитеза «воля человеческая» – «воля Божия» высвечивает эсхатологическую перспективу происходящего, напоминая о совершенстве Промысла Того, Кто произвел всё из небытия в бытие, и Которым всё живет, и движется, и существует (ср. Деян. 17: 28). Заключительное утверждение – «они вернуться» – придает завершению рассказа широту предельного обобщения.

Темпоральная семантика предиката *вернутся*, не уточняемая лексическими маркерами, соотносится с будущим историческим, и, одновременно, размыкается в будущее вневременное, открывая перспективу вечности. Местоимение дальнего дейксиса *они* указывает на все то, что было

исключено из десакрализованного пространства «советской страны», но остается неуничтожимой частью *России*. Определяемая как «осуществление ожидаемого и уверенность в невидимом» (Евр. 11: 1), вера предстает отказом от поиска опоры в земных вещах и утверждением в Боге как бытия Абсолютного и вечном.

Проведенное исследование позволяет заключить, что хронотопическая архитектоника рассказа И.С. Шмелева представляет собой сложное взаимодействие различных пространственно-временных реальностей. Событийный ряд произведения разворачивается в микромире личного бытия героя, которое, охватывая ключевые этапы человеческой жизни (юность – зрелость – смерть и ее преодоление), сопрягается с историческим существованием макромира в его прошлом, настоящем и будущем. Пространственные координаты повествования, усиливающие символическое значение его временных вех, эксплицируют череду ценностных анти-тез: *Петроград* (столица Российской империи) – *Ленинград* (прецедентное имя эпохи); *Соловецкая обитель* (освященное бытие) – *соловецкая каторга* (десакрализованная действительность); *Россия* (в ее непреходящей, идеальной сущности) – *Швейцария* (символ «нейтральной», не затронутой политическими потрясениями Европы).

Единство разрозненных хронотопических планов восстанавливается в образе иконы, являющей собой средоточие повествовательной структуры произведения. Икона *Угодников Соловецких*, самым своим «неотразимым бытием» свидетельствующая о реальности иного мира [ср. Митрополит Вениамин 2010, 316], приоткрывает таинственное присутствие Невыразимого в земной действительности. События прошлого и настоящего сопрягаются с планом будущего и размыкаются в атемпоральное пространство вечного бытия. С обретением иконы, выражающей невидимое и делающей его «реально присутствующим, видимым и действующим» [Лосский 2004, 245], жизнь главного героя преобразуется через сопряжение с Абсолютной ценностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 444 с.
2. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
3. *Бахтин М.М.* Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М.: Русские словари, 2003. 960 с.
4. *Бердяев Н.А.* Царство Духа и Царство Кесаря. М.: Республика, 1995. 375 с.
5. *Булгаков С.Н.* Свет Невечерний. Созерцания и умозрения. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2001. 672 с.
6. *Григорий Богослов, святитель.* Творения: в 2 томах. Т. 2. М.: Сибирская благовозвонница, 2007. 943 с.
7. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 томах. Т. 4. М.: ГИС, 1956. 483 с.

8. Ильин И.А. Собрание сочинений: Переписка двух Иванов (1947–1950). М.: Русская книга, 2000. 528 с.
9. Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. Киев: Изд-во им. свт. Льва, папы Римского, 2004. 504 с.
10. Лосский В.Н. По образу и подобию. М.: Изд-во Свято-Владимирского братства, 1995. 196 с.
11. Митрополит Вениамин (Федченков). Всемирный светильник. Житие подобного Серафима, Саровского чудотворца. М.: ДАРЪ, 2011. 464 с.
12. Осипов А.И. Святые как знак исполнения Божия обетования человеку // Русское возрождение. 1995. № 62. С. 9–32.
13. Петрухина Е.В. Русский глагол: категории вида и времени в контексте современных лингвистических исследований. М.: МАКС Пресс, 2009. 207 с.
14. Франк С.Л. Смысл жизни // Смысл жизни. Антология. М.: Прогресс-Культура, 1994. С. 489–583.
15. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2002. 438 с.
16. Шмелев И.С. Записки писателя // Шмелев И.С. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 3. М.: Русская книга, 1998. С. 289–322.
17. Шмелев И.С. Угодники Соловецкие // Шмелев И.С. Душа Родины: Избранная проза. М.: Паломник, 2001. С. 422–432.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Osipov A.I. Svyatyye kak znak ispolneniya Bozhiya obetovaniya cheloveku [Saints as a Sign of the Fulfillment of God's Promise to Human]. *Russkoye vrozozhdeniye*, 1995, no. 62, pp. 9–32. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Frank S.L. Smysl zhizni [The Meaning of Life]. Gavryushin N.K. (comp.). *Smysl zhizni. Antologiya* [The Meaning of Life. Anthology]. Moscow, Progress-Kul'tura Publ., 1994, pp. 489–583. (In Russian).
3. Shmelev I.S. Zapiski nepisatelya [The Notes of not a Writer]. Shmelev I.S. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 5 vols. Vol. 3. Moscow, Russkaya kniga Publ., 1998, pp. 289–322. (In Russian).

(Monographs)

4. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 444 p. (In Russian).
5. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 1. Moscow, Russkiye slovari Publ., 2003. 960 p. (In Russian).
6. Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1975. 504 p. (In Russian).
7. Berdyayev N.A. *Tsarstvo Dukha i Tsarstvo Kesarya* [The Realm of Spirit and the Realm of Caesar]. Moscow, Respublika Publ., 1995. 375 p. (In Russian).

8. Bulgakov S.N. *Svet Nevecherniy. Sozertsaniya i umozreniya* [Unfading Light. Contemplations and Speculations]. Moscow, AST Publ.; Kharkov, Folio Publ., 2001. 672 p. (In Russian).
9. Dal' V. *Tolkovnyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Living Great-Russian Language]: in 4 vols. Vol. 4. Moscow, Gosudarstvennoye izdatel'stvo inostrannykh i natsional'nykh slovarey, 1956. 483 p. (In Russian).
10. Grigoriy Bogoslov, svyatitel'. *Tvoreniya* [Works]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, Sibirskaya blagozvonitsa Publ., 2007. 943 p. (In Russian).
11. Halizev V.E. *Teoriya literatury* [The Theory of Literature]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 2002. 438 p. (In Russian).
12. Il'in I.A. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]. Moscow, Russian books Publ., 2000. 528 p. (In Russian).
13. Losskiy V.N. *Ocherk misticheskogo bogosloviya Vostochnoy Tserkvi. Dogmaticheskoye bogosloviye* [Essays on Mystical Theology of the Eastern Church. Dogmatic Theology]. Kiev, St. Leo, Pope Publ., 2004. 504 p. (In Russian).
14. Losskiy V.N. *Po obrazu i podobiyu* [In the Image and Likeness]. Moscow, Svyato-Vladimirskoye bratstvo Publ., 1995. 196 p. (In Russian).
15. Mitropolit Veniamin (Fedchenkov). *Vsemirnyy svetil'nik. Zhitiye prepodobnogo Serafima, Sarovskogo chudotvortsy* [Universal Beacon. The Life of Saint Seraphim of Sarov]. Moscow, Dar Publ., 2011. 464 p. (In Russian).
16. Petrukhina E.V. *Russkiy glagol: kategorii vida i vremeni v kontekste sovremennykh lingvisticheskikh issledovaniy* [Russian Verb: Categories of Aspect and Tense in the Context of Modern Linguistic Research]. Moscow, MAKS Press Publ., 2009. 207 p. (In Russian).

Коннова Мария Николаевна,

Балтийский федеральный университет им. И. Канта.

Доктор филологических наук, доцент, профессор ОНК «Институт образования и гуманитарных наук». Научные интересы: когнитивная лингвистика, когнитивная поэтика, лингвистическая аксиология.

E-mail: mkonnova@kantiana.ru

ORCID ID: 0000-0001-8808-6424

Maria N. Konnova,

Immanuel Kant Federal Baltic University.

Doctor of Philology, Associate Professor, Professor at the Institute for the Humanities. Research interests: cognitive linguistics, cognitive poetics, comparative value studies.

E-mail: mkonnova@kantiana.ru

ORCID ID: 0000-0001-8808-6424

А.А. Коновалов, А.А. Петрова (Москва)

**ЛАГЕРНАЯ ТЕМА
В ПОСЛЕВОЕННОЙ ПРОЗЕ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ
(С. МАКСИМОВ И Г. АНДРЕЕВ)**

Аннотация

Художественное творчество Г. Андреева и С. Максимова в значительной своей части посвящено осмыслению личного лагерного опыта. Они стремятся отразить политические процессы и их влияние на судьбы персонажей, в фокусе их внимания находится человек, оказавшийся в критических условиях, созданных государством, и противостоящий им. Их произведениям свойственна особая личная эмоциональная окрашенность и трагизм в изображении судьбы заключенного. Эти признаки позволяют увидеть значительное сходство с текстами направления «лагерной прозы». Целью данного исследования является выявление общих типологических черт прозы о лагерях второй волны эмиграции и «лагерной прозы» метрополии 1950–1980-х гг., позволяющих говорить о принадлежности С. Максимова и Г. Андреева к этому направлению. Произведения написаны от лица рассказчика, имеющего автобиографические черты, а за изображением внутренней борьбы героя-интеллекта скрывается обобщенный образ целого поколения людей, вынужденных противостоять репрессивному аппарату. При этом С. Максимов старается отобразить трагическую борьбу и гибель человеческой души в этом противостоянии, в то время как Г. Андреев – показать христианское принятие испытаний, пришедшихся на жизненном пути заключенных. Новизна исследования заключается в определении типологических черт лагерной прозы в произведениях второй волны эмиграции, включающих автобиографизм повествования, а также особый хронотоп лагеря, определяющий сюжеты и изображение внутренней борьбы героев. Таким образом, в лагерной прозе, созданной эмигрантами второй волны, реализуются «реально-исторический» и «экзистенциальный» принципы изображения лагерной жизни, позволяющие говорить о значительных сходствах с лагерной прозой А.И. Солженицына и В.Т. Шаламова и каторжной прозой Ф.М. Достоевского.

Ключевые слова

С. Максимов; Г. Андреев; лагерная проза; литература Русского зарубежья; вторая волна русской эмиграции.

A.A. Kononov (Moscow), A.A. Petrova (Moscow)

THE CAMP THEME IN POST-WAR PROSE OF THE RUSSIAN ABROAD (S. MAKSIMOV AND G. ANDREEV)

Abstract

The works of G. Andreev and S. Maksimov is largely devoted to the understanding of personal camp experience. They strive to reflect political processes and their influence on the destinies of the characters; their focus is on a person who finds himself in critical conditions created by the state and resists them. Their works are characterized by a special personal emotional coloring and tragedy in depicting the fate of a prisoner. These features allow us to see significant similarities with the texts of the “camp prose” movement. The purpose of this study is to identify common typological features of prose about the camps of the second wave of emigration and the “camp prose” of the metropolis of the 1950s–1980s, which allows us to talk about the belonging of S. Maksimov and G. Andreev to this direction. The works are written from the perspective of a narrator who has autobiographical features, and behind the image of the internal struggle of the intellectual hero lies a generalized image of an entire generation of people forced to resist the repressive apparatus. At the same time, S. Maksimov tries to depict the tragic struggle and death of the human soul in this confrontation, while G. Andreev tries to show the Christian acceptance of the trials that came along the life path of the prisoners. The novelty of the study lies in the identification of the typological features of camp prose in the works of the second wave of emigration, including the autobiographical nature of the narrative, as well as the special chronotope of the camp that determines the plots and the depiction of the internal struggle of the heroes. Thus, in the camp prose created by emigrants of the second wave, the “real-historical” and “existential” principles of depicting camp life are implemented, allowing us to talk about significant similarities with the camp prose of A.I. Solzhenitsyn and V.T. Shalamov and the convict prose of F.M. Dostoevsky.

Key words

S. Maksimov; G. Andreev; camp prose; literature of the Russian diaspora; the second wave of Russian emigration.

Литературное течение «лагерная проза» формируется в XX в. под влиянием грандиозных социально-экономических и политических потрясений в России, сопровождавшихся не менее значительными изменениями в духовной и идеологической сферах в русской культуре XX столетия, и не теряет своей актуальности по сей день.

Особенностью лагерной прозы, несмотря на неоднозначность данного понятия в литературоведении, является теснейшая связь между произведениями и жизнью их авторов, личные переживания которых стали основой данных текстов и одним из ее «важнейших свойств» [Поль 2022, 163].

Несмотря на то что произведения, относимые к лагерной прозе, были написаны в разное время, а лагерный опыт в них показан с различных точек зрения и в разном объеме, все они обладают общими характерными признаками. Прежде всего, в них на основе личного опыта воссоздается пространство «тюремно-лагерного ада», т.е. особый хронотоп лагеря с его индивидуальными приметам, характерными персонажами, ситуациями, конфликтами, со специфическим языком. Под хронотопом М.М. Бахтин понимал «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [Бахтин 2000, 9]. Эта взаимосвязь и является сюжетобразующей в лагерной прозе, где реализуется особый хронотоп «архипелага», места отчуждения, отделенного от привычной действительности и общества своими законами и укладом жизни.

В российском литературоведении изучение произведений лагерной прозы начинается в 1980-е гг. Проза А. Солженицына, В. Шаламова, Ю. Домбровского, С. Довлатова разносторонне освещена филологами, однако, как подчеркивает Л.С. Старикова, «единого понятия «лагерной прозы» так и не выявлено, поскольку на данный момент практически не предпринимаются попытки обобщения позиций: в центре внимания ученых лежит в основном творчество отдельных авторов или их произведения» [Старикова 2015, 169]. Исследований, позволяющих типизировать черты этого течения, совсем немного: в 1989 г. выходит статья И. Сухих «Эта тема пришла» [Сухих 1989], в которой исследователь рассматривает ряд авторов как последователей В. Шаламова. В 1996 г. О.В. Васильева в статье «Эволюция лагерной темы и ее влияние на русскую литературу 50–80 годов» резюмирует необходимость за точку отсчета начала «Лагерной прозы» брать «Один день Ивана Денисовича», а также обозначает ключевые произведения В. Шаламова («Колымские рассказы») Г. Вадимова («Верный Руслан»), С. Довлатова («Зона») [Васильева 1996]. Ю.В. Малова в диссертации «Становление и развитие лагерной прозы в русской литературе XIX–XX вв.», защищенной в 2003 г., утверждает начало термина «лагерная проза» [Малова 2003]. Неоднократно в работах отмечалось особое место в этом процессе писателей-эмигрантов, которые начали издавать прозу о ГУЛАГе задолго до солженицынского «Одного дня...» (так, книга И.Л. Солоневича «Россия в концлагере» была впервые опубликована в 1935 г. – К.А., П.А.), однако творчество писателей второй волны крайне редко рассматривалось в связи с этой проблематикой и до сих пор не стоит в одном ряду с другими произведениями лагерной прозы. Первая попытка сопоставления эмигрантской и неэмигрантской лагерной прозы на материале творчества второй волны эмиграции была предпринята В.В. Умнягиным в 2022 г.: в статье исследователь доказал, что многогранный образ политического лагеря складывается именно в ходе изучения диссонирующих памятников литературы [Умнягин 2022, 28–46].

В статье «Лагерная проза» как этап формирования литературы нового типа» С.С. Бойко упоминает писателей второй волны и рассматривает творчество некоторых прозаиков второй волны в контексте лагерной тематики, намечая векторы для дальнейшего рассмотрения и обозначая

некоторые типологические сходства с прозой «основателей» лагерного направления А. Солженицыным и В. Шаламовым [Бойко 2015, 66]. Некоторые ее тезисы мы также разовьем в нашей работе. Исследователь Ю.В. Матвеева также отмечает сходство изображения лагерной жизни с другими каторжниками: она обращает внимание, что происходит сближение последних очерков «...с такими текстами ровесников Г. Андреева и представителей первой эмиграции, как рассказы И. Савина, “Приглашение на казнь” В. Набокова, тюремный дневник Б. Вильде» и корнями они уходят к произведениям В. Гюго, Стендаля, А. Дюма, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова [Матвеева, 2017, 199].

Как отмечает С.С. Бойко, «в произведениях писателей второй волны эмиграции «сталинские репрессии 1920-х–1930-х гг. <...> затронуты **всеми без исключения авторами** в самых различных по жанру, стилю и объему произведениях (например, в книгах В. Алексеева, Г. Андреева, С. Максимова, Н. Нарокова, Б. Ширяева, до войны переживших каторгу или тюрьму)» [Бойко 2015, 66], однако исследуемые нами авторы являются наиболее крупными и яркими представителями своего литературного течения. Лагерная тема занимает заметное место в творчестве С. Максимова и Г. Андреева, хотя при внимательном ее изучении можно заметить существенные отличия. Сергей Максимов к лагерной проблематике обращался в основном в произведениях малой прозы, а Геннадий Андреев – большой, что позволяет рассмотреть проблему на примерах текстов разной формы.

Необходимо отметить, что творческое наследие С. Максимова и Г. Андреева намного шире непосредственно лагерной проблематики: семейно-бытовой роман «Денис Бушуев» С. Максимова и его продолжение «Бунт Дениса Бушуева», тепло встреченные в русской эмигрантской и европейской критике, описывают становление писателя в первые послереволюционные годы, а книги «На стыке двух веков» и «Минометчики» Г. Андреева посвящены описанию предвоенных и военных лет России XX в.; однако даже в этих произведениях открыто или завуалированно звучит критика сталинского режима. Центральной темой творчества писатели выбирают именно лагерное бытие и художественное осмысление духовных преобразований личности в условиях трудового лагеря, проблемам человека и государства, типологически сближаясь тем самым с известными «лагерниками» середины века. Сборники «Тайга», «Трудные дороги» и «Соловецкие острова» объединяет общая проблематика: почти каждый из авторов-эмигрантов второй волны так или иначе касался темы лагерей, однако С. Максимов и Г. Андреев посвящают этой теме значительную часть творчества и становятся центральными фигурами в Русской эмиграции второй волны.

Сборник «Тайга» – серия очерков С. Максимова – представляет собой зарисовки случайных событий из жизни заключенного, рассказчик часто выступает не участником, а лишь наблюдателем. Произведения в сборнике показывают разные стороны лагерной жизни: среди них можно встретить гнетущее описание тяжелых работ и повседневный быт, очерки о человеческом характере, о любви и дружбе в лагере, а также описание страшных

ситуаций, калечащих судьбы людей. В «Трудных дорогах» и «Соловецких островах» Г. Андреева совсем иной пафос – на страницах произведений представлено не только философское осмысление сложившихся обстоятельств, но и попытки сопротивления им, главная задача героев Г. Андреева – сохранить человеческое лицо в нечеловеческих обстоятельствах и покинуть место заключения любой ценой. Очевидно, тенденции, развиваемые писателями, представляют собой два пути изображения человеческого характера в лагерной прозе второй волны, однако их объединяют пространственно-временные координаты, существенно влияющие на событийный ход и идейную составляющую – показать ужас репрессий, вынудивших авторов эмигрировать.

Одна из важнейших художественных особенностей прозы второй волны – следование **принципам автобиографизма и историзма** – неоднократно отмечалась ведущими исследователями этого периода: В.В. Агеносов в монографии «Восставшие из небытия» [Агеносов 2014, 85, 371] и М.Е. Бабичева в библиографических очерках «На чужбине писали о Родине» [Бабичева 2020, 55, 186] приводят сведения о нахождении в лагерях С. Максимова и Г. Андреева, подчеркивают автобиографическую основу многих произведений «второй» эмиграции.

О фактах биографии Г. Андреева (настоящая фамилия Хомяков, так же известен под псевдонимом Н. Отрадин – *К.А., П.А.*) известно немного: в 1927 г. писатель «был арестован по «политической» 58-й статье и осужден на десять лет исправительно-трудовых лагерей [Воспоминания Соловецких узников 2015, 107]. «Зэковский» маршрут его пролегал через Соловки и европейский север России. В 1935 г. Андреев вышел на свободу с «поражением в правах» [Воспоминания Соловецких узников 2015, 107]. Именно эти события легли в основу его книг «Трудные дороги» и «Соловецкие острова», а тема сталинских лагерей станет центральной для его творчества. Все произведения на лагерную тему написаны от лица рассказчика, имеющего автобиографические черты, и близкого автору, что складывается **в особую индивидуально-авторскую картину мира.**

Для героев Г. Андреева побег из лагеря становится едва ли не главной жизненной целью: «С того дня, как я вышел из ворот Крестов, одна мысль не оставляет меня: надо бежать. Невозможно примириться с тем, что впереди десять долгих, бездеятельных, вычеркнутых из жизни лет» [Воспоминания соловецких узников 2015, 159], в то время как для С. Максимова это, скорее, смирение со сложившейся ситуацией, рождающее особую созерцательность, и попытка рефлексии над сложившимися обстоятельствами: «Казалось бы, мир создан здесь для того, чтобы и сама жизнь была такой же красивой, легкой, как полет чайки, спокойной, как зеленые лесные озера, могучей и здоровой, как тайга, но по какому-то непонятному, чудовищному закону земля здесь полита потом, слезами и кровью, глухие чащобы знают много трагедий, а высокая трава скрывает тысячи горьких могил» [Максимов 1952, 175]. Писатель провел 5 лет в «Печорлаге» в Республике Коми по 58-й статье за неосторожный разговор с товарищами по Литературному институту. Возможно, именно его вовлеченность

в «культурно-воспитательную работу» и следовавшее за ней освобождение от некоторых «общих» работ позволяли автору философски осмыслить пребывание в лагере, поскольку подобный статус предполагал послабления и возможность занять наблюдательную позицию, часто не включаясь в происходящие события полностью.

В прозе о лагерях Г. Андреева и С. Максимова можно также проследить следование **тенденции изображения лагеря как особого пространства**: лагерь представляется особым островом, отделенным от свободной жизни как географически, так и духовно. Подобная специфика изображения окружающего пространства позволяет сделать акцент на психологическом состоянии героев, что подчеркивает идею произведений лагерной прозы: изображение силы личности в нечеловеческих обстоятельствах. Хронотоп лагеря, запечатленного писателями второй волны эмиграции, коррелирует с изображением лагерного пространства как «архипелага» писателями метрополии: неоднократно писателями подчеркивается оторванность от обыденной жизни, невозможность наладить даже минимальную связь с «материком» и его жителями. По мнению М.Е. Бабичевой [Воспоминания соловецких узников 2015, 111], эта художественная особенность во многом предопределяет изображение лагерной жизни: торжество человеческого духа А. Солженицына или облик проигравших за битву с действительностью В. Шаламова восходят к традиции воссоздавать в тексте внутреннюю борьбу человека, оторванного от большой жизни, что еще сильнее обостряет этот конфликт.

Антитеза, которая лежит в основе многих произведений о лагерях (противопоставление материковой жизни и жизни лагерной, жизни до заключения и во время / после), Г. Андреевым раскрывается через изображение особого топоса: «Тайга противилась, злилась, не давалась. Она раскидывала на пути непроходимые болота – неделями в них бросали тысячи бревен и тысячи тачек земли, щебня, возводили насыпь, – для того, чтобы, придя в какое-то утро, увидеть снова взъерошенную равнину» [Андреев 1959, 21]. Бытию человека автор противопоставляет могущество русской природы, борьба с которой будет проиграна, насколько усердно бы она ни велась. Шанса покинуть место заключения практически нет, потому что невозможно победить дикую стихию. Подобные пейзажи сопровождают героев Г. Андреева и в другом лагере – на Соловках: «Жизнь проходит где-то стороной, мы не участвуем в ней. Метели, лед, шуга крепче стен и решеток отгородили нас от мира, и здесь, на островах, мы варимся в собственном соку» [Воспоминания Соловецких узников 2015, 150]. Для художественного видения Г. Андреева проблема оторванности лагеря от реального мира не зависит от реального местоположения лагпункта. Действительность не нуждается в колючей проволоке: граница между нормальной жизнью и жизнью в заключении простирается на протяжении многих километров. Антитеза «мир лагеря» и «мир обычной жизни», лежащая в основе большинства текстов лагерной прозы, находит свое воплощение и в творчестве Г. Андреева.

В рассказе «В снежной могиле» С. Максимова мы встречаем похожую картину: «Красное огромное солнце подымалось из-за далекой горы в белой, морозной дымке, окрашивая в розовый цвет убегающую снежную дорогу. Справа и слева уродливыми сугробами поднимались запорошенные ели и сосны, образуя грозную, непреступную стену» [Максимов 1952, 123]. По мнению рассказчика, в таком лагере не нужны никакие ограждения: суровая северная природа выполняет работу охранника намного лучше человека. Подобный лиризм изображения сурового лагерного пейзажа также является характерной особенностью лагерной прозы: безжизненность пространства позволяет сопоставить тюрьму с адом. Неоднократно в рассказах Максимова звучит мысль о невозможности преодоления стихии: в условиях суровой северной жизни ослабленное тяжелым физическим трудом, человеческое тело не способно выдержать испытание на прочность побегом, а потому путь борьбы изначально обречен, и смирение – единственно возможный путь выживания. Так, мы можем говорить о единстве лагерного топоса, изображаемого в литературе о ГУЛАГе, вопреки реальным географическим расстояниям лагунктов.

Но отдаляет от прежней мирной жизни не только суровый русский лес. В рассказе «Шестидесятый пикет» С. Максимова герой со злобой вспоминает «Записки из мертвого дома» Достоевского, потому что «у арестантов того времени был доступ к нормальной пище от вольного люда, а на рождество даже гусь» [Максимов 1952, 113]. А нынешние условия таковы, что жители деревень, которые волей случая оказывались близкими к лагерям, «лютой ненавистью ненавидели концлагерников, а концлагерники – жителей зырянских деревень. Ненависть с той и с другой стороны была обоюдная, и никакой пощады не было друг другу. Заключение не могли простить вольному люду того, что вольный люд ловит их, выдает и стреляет, а вольный люд не прощал беглецам грабежей, сопряженных иногда с убийствами» [Максимов 1952, 93]. Таким образом, заключенные оказывались в положении, когда даже при большом сопротивлении практически не имели шанса сохранить в себе хоть сколько-нибудь человеческое, потому что разрыв с внешним миром сохранялся не столько географически, сколько идейно и нравственно: условия лагеря формируют нового человека, теряющего в себе человечность, который серьезно отличается от героя дореволюционной прозы на лагерную тему. Так выражается противопоставление писателями-«лагерниками» себя писателям «каторжной прозы», обусловленное существенным изменением положения заключенных и, как следствие, изменившимся восприятием лагерной жизни.

Мы можем наблюдать, что топос лагеря существенно влияет на формирование личности: разница между человеком, живущим на воле, и заключенным усугублялась не только социальным статусом. Особого внимания заслуживает также **отражение особой психологии человека, оказавшегося в ситуации пограничья**. Так, С. Максимов неоднократно использует сюжеты, в основе которых лежит сближение личностей: любовные связи, дружба, взаимовыручка, тоска за судьбу сокамерника и искреннее сочувствие тем, кому повезло меньше рассказчика, однако

каждый раз изображает ситуации исключительные, заставляющие человека совершать тяжелый нравственный выбор. Важной художественной особенностью лагерной прозы является изображение внутренней борьбы заключенного, пытающегося сохранить индивидуальные черты, однако многие эту борьбу проигрывали. «Здесь уже не было людей, здесь были звери. Звери заключенные, звери – энкаведисты», – пишет С. Максимов в «Стошестидесятом пикете» о том, как теряют свой облик не только заключенные, но и те, кому положено за ними следить [Максимов 1952, 113]. Суровая машина репрессий уничтожает личность любого человека, соприкасающегося с ней; шанса сохранить себя практически не остается, потому что так будет в любом месте заключения: «Все лагпункты нашего огромного лагеря походили один на другой, как похожи человеческие скелеты» [Максимов 1952, 129]. Стоит отметить, что автора интересуют события, выбивающиеся из привычной череды однообразных будней, и личность человека в экстремальной точке, что сближает его произведения с рассказами В. Шаламова [Коновалова 2010]. Так, в рассказе «Стошестидесятый пикет» С. Максимов приводит страшные истории о том, как люди превращаются в «саморубов» – отрубают себе конечности, чтобы попасть в лазарет, потому что это остается единственной возможностью хоть немного почувствовать себя достойным хорошего отношения, а затем оказаться в лагерь для инвалидов, где тело изнуруется намного меньше. Заключенных не останавливает даже продление срока на 2–3 года за «раскрытие» подобных манипуляций – в центре внимания автора ценность человеческой жизни и крах гуманистического сознания: ужасы происходящего описываются как повседневные бытовые зарисовки, а намеренное снижение драматического пафоса лишь сильнее подчеркивает трагизм происходящего.

С горечью рассуждает С. Максимов о том, что приспособиться к этой действительности могут только те, кому в честном обществе не заслужить уважения: «Есть люди хитрые, изворотливые, они за весь свой карточный срок пальца о палец, как говорится, не ударят. Они устроятся парикмахером, поваром, каптером, завхозом...» [Максимов 1952, 23]. Неоднократно в сборнике прозвучит мысль о несправедливости социального устройства лагерей ГУЛАГ: самая тяжелая и изнуряющая работа достается «политическим» (фактически – интеллигенции), а возможность облегчить себе жизнь – «уркам», которые с радостью оперируют государственными лозунгами, издевательски объясняя свое выгодное положение отсутствием клейма «классовый враг».

«Но есть люди – по пять, по десять лет изо-дня в день катают тяжелую тачку. Это честные, скромные, покорные судьбе русские люди, попадающие в лагерь “за здорово живешь”» [Максимов 1952, 23]. В рассказе «Пианист» таким честным человеком предстает главный герой, которому судьба уготовила по-настоящему тяжелую участь. Всеволод Федорович – талантливый и умный пианист из Москвы; за что осужден, сам не знал, однако покорно и порядочно исполнял работу, из трех лет отбыл 2,5. Незадолго до конца своего срока, будучи сведебоем, он получает серьезную травму: на его руки падает бревно, что приводит к ампутации правой. Так, человек, перед

которым брезжила надежда на скорое возвращение к привычному укладу жизни и любимой работе, теряет самое главное – желание жить и бороться, которые не покидали его на протяжении всего срока пребывания в лагере. «Я смотрел на его сгорбленную, высокую фигуру и думал о том, что хорошо бы забраться на самый верх копра и броситься оттуда вниз головой, чтобы не видеть больше этих бесконечных человеческих страданий на терпеливой русской земле», – пишет С. Максимов об ужасной трагедии одного человека, смиренно ожидавшего своей участи и честно выполняющего свою работу [Максимов 1952, 30]. Автор рисует героя-интеллигента, в образе которого раскрывается трагедия целого социального слоя: изначально не приспособленный к тяжелому физическому труду, такой человек живет мыслью о возможности вернуться к делу всей своей жизни, это единственное, что дает ему возможность найти силы на преодоление нечеловеческих трудностей.

В фокусе внимания С. Максимова находится именно момент, когда даже самый стойкий и мужественный человек превращается в униженного, подавленного лагерной жизнью. Задача писателя – изобразить, как ломает человека действительность, в которой он оказался, насколько жесток репрессивный аппарат. Так, можно говорить о типологическом сближении автора с творчеством В. Шаламова, проза которого, по мнению многих исследователей, как раз ставит одной из основных задач – изображение деформации человеческой души под гнетом лагерной действительности. С.С. Бойко также обращает внимание на схожесть авторского инструментария и используемых художественных приемов: «Многие приемы схожи у С. Максимова и В. Шаламова. Сходство предопределено лаконизмом малой формы и задачей правдивого свидетельства. Мрачный колорит, абсурдность, характерные персонажи и происшествия – суть свойства инфернального мира, безотносительно к географической отдаленности Коми от Колымы. У обоих писателей рассказчик понимает природу волчьих законов и лично зависит от них, но внутренне он, насколько возможно, отстраняется от происходящего» [Бойко 2015, 73].

Совсем иначе изображается человеческий характер в прозе о лагерях Г. Андреева: рассказчик, наблюдает за происходящим, и его в первую очередь интересует внутреннее сопротивление обстоятельствам: величие человеческой души способно противостоять любым испытаниям даже тогда, когда сами герои почти потеряли надежду на возможность победы. Проза Г. Андреева философична, задача ее – проследить внутренний рост от практически отчаяния: «Тогда из этого непреодолимого молчания возникает вопрос, который будто бы кто-то шепчет мне на ухо: – А, может быть, те, что послали нас сюда, правы?..» [Воспоминания соловецких узников 2015, 118], – до искреннего удивления масштабам и неисчерпаемости силы: «Мы сами не знаем, до чего мы выносливы и крепки» [Воспоминания соловецких узников 2015, 156], «Я могу сейчас со всеми примириться и любовно, – мысленно, конечно, – даже всех обнять, вовремя вспомнив, что все люди братья» [Андреев 1959, 7].

Философский взгляд на пребывание в лагере, внутреннее сопротивление героев вопреки законам природы, вера в негибимость души человеческой

под гнетом испытаний роднит творчество Г. Андреева с прозой А. Солженицына: трудолюбивый человек, противостоящий злу, способен сохранить себя даже в самых нечеловеческих условиях. Однако герои Г. Андреева все-таки с благоговением думают о возможном побеге, в том время как для солженицынских персонажей внутренняя свобода оказывается на первом месте.

Стоит также отметить, что лагерная проза Г. Андреева во многом восходит к «каторжной прозе» Ф.М. Достоевского, параллели заключаются в изображении нечеловеческих мук заключенных как адских мучений. Так, его герои «Соловецких островов» напрямую говорят о своей участи, наблюдая за осунувшимися, «вырубленными морозами», грязными, одинаково темными и одичавшими лицами окружающих их людей:

– Это похоже на ад, – говорю я. – Не хватает только жары и адского пламени. А люди как раз из царства теней.

– Нет, это только чистилище, – поправляет Стрешнев. Он сидит по-восточному, подогнув ноги и утомленно прислонившись спиной к стойке нар.

– Да, чистилище. Ад – это навсегда, вечность. А чистилище – временно. Каким бы долгим оно ни казалось, оно все равно пройдет. [Воспоминания соловецких узников 2015, 156]

М.Е. Бабичева отмечает, что православие становится для узников одним из самых мощных источников, из которых «черпают заключенные нравственные силы» [Воспоминания соловецких узников 2015, 110]. Безусловно, в связи с расположением концлагеря непосредственно в стенах бывшего монастыря, заключенные, возможно даже неосознанно, сопоставляют свою участь с мученическими испытаниями, однако стоит отметить, что возвращение к христианским мотивам – явление в целом присущее второй волне эмиграции, поскольку многие авторы, оказавшись за границей, получили возможность вернуться к истокам, а также оказались под влиянием «первой» эмиграции, для которой христианские идеи и мотивы лежали в основе художественного мировоззрения.

Если в художественном плане можно проследить типологическую близость изображения лагерной действительности и человеческого характера творчеству В. Шаламова, то идейно «лагерная проза» второй волны эмиграции все же близка задачам «Архипелага ГУЛАГ» А. Солженицына: автор ставил перед собою цель воздействовать на мировое общественное мнение для изменения порядков в СССР [Бойко 2015, 67]. Эти задачи, абсолютно независимо от прозаиков и публицистов Русского зарубежья, А.И. Солженицын сформулировал для себя еще в середине 1950-х гг., находясь в ссылке. «Мир, конечно, не останется равнодушным! Мир ужаснется, мир разгневется, – наши испугаются – и распустят Архипелаг» [Солженицын 1996, 270].

Большой пласт творчества второй эмиграции подчиняется тем же задачам: оказавшись за пределами СССР, авторы стремились в своем творчестве говорить о том, что им нельзя было опубликовать внутри страны.

Безусловно, пережитые обстоятельства во многом повлияли на тон повествования, и исследователями неоднократно отмечалась острая политическая составляющая их произведений, что, однако, не умаляет их художественной ценности. Похожая ситуация складывалась и с произведениями лагерной прозы, которые часто отмечаются как малохудожественные и пропитанные навязчивым идеологическим пафосом, что в значительной степени сближает писателей второй эмиграции и «лагерников». Однако творчество писателей о ГУЛАГе – неотъемлемая часть истории русской литературы XX в., без изучения которой невозможно сформировать целостное представление о культурно-исторических процессах столетия.

Приведенное исследование позволяет говорить об аксиологической общности двух «рукавов» русской литературы XX в.: оказавшись далеко за пределами России, С. Максимов и Г. Андреев не знали о происходящих внутри страны литературных процессах, так же как В. Шаламов и А. Солженицын не могли быть знакомы с творчеством писателей-эмигрантов, однако рассмотренные нами произведения показывают, что реализации «реально-исторического» и «экзистенциального» принципов изображения лагерной жизни происходит и внутри, и вне литературного процесса метрополии, обнаруживая типологические сходства, реализующиеся на всех уровнях текста. Результаты работы могут быть использованы в дальнейших исследованиях творчества авторов русской эмиграции второй волны.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Агеносов В.В.* Восставшие из небытия: антология писателей Ди-Пи и второй эмиграции. М.: АИРО-XXI; Спб.: Алетейя, 2014. 734 с.
2. *Андреев Г.* Соловецкие острова // Воспоминания соловецких узников / отв. ред. иерей Вячеслав Умнягин. В 3 т. Т. 3: 1925–1930. Соловки: Изд. Соловецкого монастыря, 2015. 559 с.
3. *Андреев Г.* Трудные дороги. Мюнхен: Т-во зарубеж. писателей, 1959. 156 с.
4. *Бабичева М.Е.* На чужбине писали о Родине: проза второй волны русской эмиграции: библиографические очерки. М.: Пашков дом, 2020. 590 с.
5. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. С. 9–193.
6. *Бойко С.С.* «Лагерная проза» как этап формирования литературы нового типа // Новый филологический вестник. 2015. № 3 (34). С. 65–78.
7. *Васильева О.В.* Эволюция лагерной темы и ее влияние на русскую литературу 50–80-х годов // Вестник Санкт-Петербургского университета. 1996. Сер. 2. Вып. 4 (№ 23). С. 54–63.
8. *Коновалова Е.Е.* Мифологема судьба в «Колымских рассказах» В. Шаламова // Известия ВГПУ. 2010. № 10. С. 144–147.
9. *Максимов С.С.* Тайга. Нью-Йорк Изд-во им. Чехова, 1952. 207 с.
10. *Малова Ю.В.* Становление и развитие «лагерной прозы» в русской литературе XIX–XX вв.: автореф. ... дис. к. филол. н.: 10.01.01. Саранск, 2003. 24 с.

11. *Матвеева Ю.В.* Белая эмиграция и ди-пи: творчество Г. Андреева (Хомякова) // Литературное зарубежье как культурный феномен. 2017. № 1. С. 188–206.
12. *Поль Д.В.* «Лагерная проза»: взгляд из XXI-го в. // 1920-е и 2020-е: взгляд сквозь столетие: материалы XXVI Шешуковских чтений / под. общ. ред. Л.А. Трубиной. М.: МПГУ, 2022. С. 158–164.
13. *Солженицын А.* Бодался теленок с дубом: Очерки литературной жизни. М.: Согласие, 1996. 688 с.
14. *Старикова Л.С.* «Лагерная проза» в контексте русской литературы XX века: понятие, границы, специфика // Вестник КемГУ. 2015. № 2–4 (62). С. 169–174.
15. *Сухих И.* Эта тема пришла // Звезда. 1989. № 3. С. 193 – 200.
16. *Умнягин В.В.* Соловки в творчестве советских и несветских писателей (на материале лагерной прозы Я.А. Бухбанда и Б.Н. Ширяева) // Stephanos. 2022. № 2 (52). С. 28–46.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Boiko S.S. “Lagernaya proza” kak etap formirovaniya literatury novogo tipa [Camp Prose as a Stage in the Formation of a New Type of Literature]. *Novyy filologicheskii vestnik*, 2015, no. 3 (34), pp. 65–78. (In Russian).
2. Konovalova E.E. Mifologema sud’ba v “Kolymksikh rasskazakh” V. Shalamova [The Mythologem of Fate in V. Shalamov’s “Kolyma Tales”]. *Izvestiya VGPU*, 2010, no. 10, pp. 144–147. (In Russian).
3. Matveyeva Yu.V. Belaya emigratsiya i di-pi: tvorchestvo G. Andreeva (Khomyakova) [White Emigration and Di-Pi: the Works of g. Andreev (Khomyakov)]. *Literaturnoe zarubezh’ye kak kulturnyy fenomen*, 2017, no. 1, pp. 188–206. (In Russian).
4. Starikova L.S. “Lagernaya proza” v kontekste russkoy literatury XX veka: ponyatie, granitsy, spetsifika [Camp Prose in the Context of 20th-Century Russian Literature: Notion, Boundaries, Specifics]. *Vestnik KemGU*, 2015, no. 2–4 (62), pp. 169–174. (In Russian).
5. Sukhikh I. “Eta tema prishla” [This Theme Arrived]. *Zvezda*, 1989, no. 3, pp. 193–200. (In Russian).
6. Umnyagin V.V. Solovki v tvorchestve sovetских i nesovetsких pisateley (na materiale lagernoy prozy Ya.A. Bukhbanda i B.N. Shiryaeva) [Solovki in the Works of Soviet and Non-Soviet Writers (Based on the Material of Camp Prose by Ya.A. Bukhband and B.N. Shiryaev)]. *Stephanos*, 2022, no. 2 (52), pp. 28–46. (In Russian).
7. Vasil’yeva O.V. Evolyutsiya lagernoy temy i eye vliyanie na russkuyu literaturu 50–80-kh godov [The Evolution of the Camp Theme and Its Influence on Russian Literature in the 1950s-1980s]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta*, 1996, ser. 2, no. 23, pp. 54–63. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

8. Bakhtin M.M. Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike [Forms of Time and Chronotope in the Novel: Essays on Historical Poetics]. Bakhtin M.M. *Epos i roman* [Epic and Novel]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2000, pp. 9–193. (In Russian).

9. Pol' D.V. "Lagernaya proza": vzglyad iz XXI-ro veka [Camp Prose: A Perspective from the 21st Century]. L.A. Trubina (ed.). *1920-e i 2020-e: vzglyad skvoz stoletie: materialy XXVI Sheshukovskikh chteniy* [1920s and 2020s: A View Through the Century: Materials of the XXVI Sheshukov Readings]. Moscow, MPGU Publ., 2022, pp. 158–164. (In Russian).

(Monographs)

10. Agenosov V.V. *Vosstavshie iz nebytiya: antologiya pisateley Di-Pi i vtoroy emigratsii* [Risen from Non-Existence: An Anthology of Di-Pi Writers and the Second Emigration]. Moscow, AIRO-XXI Publ.; St. Petersburg: Aleteya Publ., 2014. 734 p. (In Russian).

11. Babicheva M.E. *Na chuzhbine pisali o Rodine: proza vtoroy volny russkoy emigratsii: bibliograficheskie ocherki* [They Wrote about Homeland in Exile: Prose of the Second Wave of Russian Emigration: Bibliographic Essays]. Moscow, Pashkov Dom Publ., 2020. 590 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

12. Malova Yu.V. *Stanovlenie i razvitie "lagernoy prozy" v russkoy literature XIX–XX vv.* [Formation and Development of "Camp Prose" in Russian Literature of the 19th – 20th Centuries]. PhD Thesis Abstract. Saransk, 2003. 24 p. (In Russian).

Коновалов Андрей Александрович,

Московский педагогический государственный университет.

Кандидат филологических наук, директор Института изящных

искусств МПГУ, профессор кафедры русской литературы

XX–XXI веков Института филологии МПГУ. Научные интересы:

история литературы русской эмиграции, русская литература XX в.,

детская литература.

E-mail: aa.konovалov@mpgu.edu

ORCID ID: 0000-0001-9311-3239

Петрова Анастасия Александровна,

Московский педагогический государственный университет.

Аспирант кафедры русской литературы XX–XXI веков

Института филологии МПГУ. Учитель русского языка и литературы

АНО ОШ ЦПМ. Научные интересы: история литературы

русской эмиграции, история русской литературы XX века.

E-mail: nroslavceva@gmail.com

ORCID ID: 0009-0002-4139-9196

Andrey A. Konovalov,

Moscow Pedagogical State University.

Candidate of Philology, Director of the Institute of Fine Arts of Moscow State Pedagogical University, Professor at the Department of Russian Literature of the 20th-21st Centuries of the Institute of Philology of Moscow State Pedagogical University. Research interests: history of literature of Russian emigration, Russian literature of the twentieth century, children's literature.

E-mail: aa.konovalov@mpgu.edu

ORCID ID: 0000-0001-9311-3239

Anastasia A. Petrova,

Moscow Pedagogical State University.

Postgraduate student at the Department of Russian Literature of the 20th-21st centuries, Institute of Philology, Moscow State Pedagogical University. Teacher of Russian language and literature.

Research interests: history of literature of Russian emigration, history of Russian literature of the 20th century.

E-mail: nroslavceva@gmail.com

ORCID ID: 0009-0002-4139-9196

Ю.В. Шатин, И.В. Силантьев (Новосибирск)

МИФОПОЭТИКА СИБИРИ В ТВОРЧЕСТВЕ В.С. ЛОГИНОВА*

Аннотация

В статье рассматривается серия рассказов В.С. Логинова, посвященных Сибири. В основу рассмотрения положены рассказы «Сибирь», «Дела Чингизовы», «Атик-Мурза», «Старец», «Начало похода», включенные в сборник «Сибирь» (Харбин, 1943), а также рассказ «Басма», опубликованный в сборнике «Ял-Мал» (Харбин, 1930). Потенциальный цикл указанных произведений можно представить как межтекстовое единство с доминантой центральной мифологемы, от которой расходятся ряды бинарных оппозиций, обладающих повышенными архетипическими и символическими значениями. Главными оппозициями являются противопоставление русских и аборигенов, восходящее к инварианту «свой vs чужой»; человек – зверь (инвариант «цивилизация vs природа») и мужское – женское (инвариант «сила vs слабость» с последующей перекодировкой). Центром такого расположения оказывается мифологема Сибири. Ее доминантный характер выражается не только в том, что она присутствует во всех текстах, но и в том, что она выходит за пределы представленных произведений, проникая в дискурсы, располагающиеся на границе документального материала и художественного вымысла. Общий мифопоэтический строй, характеризующий сибирскую тему в творчестве Логинова, усиливается обилием набора языковых средств и особенностью ритмической организации текстов. Мифопоэтическое осмысление освоения Сибири становится важнейшей конструктивной основой творчества писателя и приводит к созданию целостной литературной утопии.

Ключевые слова

В.С. Логинов; сборник «Сибирь»; «Ял-Мал»; утопия, мифологема Сибири.

* Работа выполнена при поддержке гранта РНФ № 19-18-00127 «Сибирь и Дальний Восток первой половины XX века как пространство литературного трансфера».

MYTHOPOETICS OF SIBERIA IN V.S. LOGINOV'S WORKS*

Abstract

The article deals with a series of stories by V.S. Loginov dedicated to Siberia. The consideration is based on the stories "Siberia", "Chingizov's Cases", "Atik-Murza", "Old Man", "The Beginning of the Campaign", included in the collection "Siberia" (Kharbin, 1943), as well as the story "Basma", published earlier in the collection "Yal-Mal" (Harbin, 1930). The potential cycle of these works can be represented as an intertextual unity with the dominant of the central mythologeme, from which rows of binary oppositions diverge, having increased archetypal and symbolic meanings. The main oppositions are the opposition of Russians and aborigines, which goes back to the invariant "own vs others"; man – beast (invariant "civilization vs nature") and male – female (invariant "strength vs weakness" with subsequent recoding). The center of this location is the mythology of Siberia. Its dominant character is expressed not only in the fact that it is present in all texts, but also in the fact that it goes beyond the limits of the presented works, penetrating into discourses located on the border of documentary material and fiction. The general mythopoetic structure that characterizes the Siberian theme in Loginov's work is enhanced by the abundance of a set of linguistic means and the peculiarity of the rhythmic organization of texts. The mythopoetic comprehension of the development of Siberia becomes the most important constructive basis for the writer's work and leads to the creation of an integral literary utopia.

Key words

V.S. Loginov; collection "Siberia"; "Yal-Mal"; utopia; mythology of Siberia.

Касаясь понимания мифопоэтики, В.Н. Топоров говорил о ней «как о производстве художественных текстов, локализирующих определенные акты сознания, привязывающих их к различным повышенным символическим объектам» [Марков 2019, 227]. Подобное определение представляется наиболее верным и глубоким из всех существующих, поскольку, во-первых, придает литературным текстам статус интенциональных объектов, выявляющих особенности художественного мышления (бытийные структуры, по словам Р. Ингардена), а во-вторых, сохраняет подход к этим текстам как к вещественным структурам, доступным для филологического анализа. Именно при таком подходе мифопоэтика оказывается одновременно и объектом эпистемологии – как миф, и онтологическим объектом – как поэтическое произведение, требующее архитектурного завершения.

* The work was supported by the RSF grant No. 19-18-00127 "Siberia and the Far East of the first half of the 20th century as a literary transfer space".

В такой интерпретации мифопоэтика оказывается и антитезой, и инструментом противостояния рациональному освоению мира. Как справедливо замечает литературовед, «для художника с рациональным типом мышления искусство остается эстетической игрой, условностью которой обнажается в поэтическом мире. Для художников с мифологическим типом мышления искусство становится постижением мира и его сотворением по образу и подобию творчества демиурга – Бога» [Козубовская 2011, 12].

Легко заметить, что в относительно спокойные годы общественного развития доля текстов, в основе которых лежит рациональная модель объяснения мира, увеличивается, и, напротив, в эпоху бурь и сомнений происходит взрывной рост текстов, где мифопоэтическая соотнесенность с реальностью становится доминантой. В данной статье речь пойдет о серии рассказов В.С. Логинова, посвященных Сибири и фактически обнаруживающих черты цикла, хотя и не заявленного автором таковым. Оказавшись волею судеб в дальневосточной эмиграции, писатель наряду с другими соратниками по литературному цеху в течение двух десятилетий продолжал испытывать травматический синдром революционных событий. И здесь мифопоэтическое осмысление освоения Сибири, начинавшееся с XVI в., становится важнейшей конструктивной основой его творчества и приводит к созданию целостной литературной утопии, содержащей, наряду с героическими, эпическими и идиллическими эстетическими формами, средства психологической защиты от наступающей современности. В основу рассмотрения положены рассказы «Сибирь», «Дела Чингизовы», «Атик-Мурза», «Старец», «Начало похода», включенные в сборник «Сибирь» (Харбин, 1943), а также рассказ «Басма», опубликованный ранее в сборнике «Ял-Мал» (Харбин, 1930).

Потенциальный цикл указанных произведений можно представить как межтекстовое единство с доминантой центральной мифологемы, от которой лучами расходятся ряды бинарных оппозиций, обладающих повышенными архетипическими и символическими значениями. Несомненным центром такого расположения оказывается мифологема Сибири. Ее доминантный характер выражается не только в том, что она присутствует во всех текстах, но и в том, что она выходит за пределы представленных произведений, проникая в дискурсы, располагающиеся на границе документального материала и художественного вымысла. Так, в очерках «Сибирская охота» обнаруживаем лирическое отступление, раскрывающее мотив Сибири с присущими ему мифопоэтическими атрибутами. «Сибирь, Сибирь, страна родная, колыбель гордых людей, жестоких кровожадных зверей, драгоценных пушистых зверьков, родина благородных металлов – золота и платины, сокровищ драгоценных камней – изумрудов, рубинов, яхонтов. Как часто я думал о тебе, вглядываясь в Васнецовскую картину, думал и влюблялся в тебя все больше и больше» [Логинов 1930, 143].

Экфразис, порожденный картиной Васнецова, становится составляющей персонального мира автора-изгнанника и уже отсюда проникает в художественные произведения, где Сибирь становится точкой развертывания повествования о покорении значимой части российского пространства. Не имея точных данных о времени написания указанных рассказов, будем ориентироваться на сетку реальных исторических событий, понимая и принимая услов-

ный характер такой ориентации. Опираясь на основной принцип мифопоэтики – относительности времени и пространства, В.С. Логинов не утруждает себя заботами о хронологии. В рассказе «Сибирь» шестнадцатилетние подростки Кешка и Пашка рассказывают друг другу сказки о Ермаке Тимофеевиче и о Стеньке Разине. Действие происходит на Амуре в 1652 г., как раз за несколько месяцев до восстания Разина, когда, конечно же, никаких сказок не было и в помине. А в рассказе «Дела Чингизовы» внук Чингисхана рассказывает легенду о своем деде. Трудно представить, сколько лет было внуку знаменитого полководца в период российского покорения Сибири.

Итак, начало действия предполагаемого цикла относится ко времени Ермака, о чем и повествуется в рассказе «Начало похода». Именно здесь задается двойственный мифопоэтический образ Сибири как одновременно страны несметных богатств и опасностей, требующих нечеловеческой выдержки. Из владений именитых гостей Строгановых дружине Ермака был «путь в далекую, богатую, лесообильную Сибирь. Максим Яковлевич и Микита Яковлевич давно обдумали этот вопрос. Они знали неисчерпаемые богатства Сибири, потому что из-за Камня часто приходили к ним скуластые татары и приносили груды пушистых соболей и рассказывали сказки о владениях своего “Салтана”» [Логинов 1943, 165]. В то же время казаки «готовились к большому походу, из которого, быть может, половина не должна была возвратиться. Лютые звери, жестокие морозы, бои с узкоглазым хищным врагом, голод, болезни – все это ждало впереди разношерстное, горластое сборище бородатых мужиков и безусых парней» [Логинов 1943, 167]. При этом начало пути под пером Логинова превращается в священное действие, меняющее облик казаков. «Возгласы, точно стоны, неслись и реяли; мятежный казачьи души расплывались в волнах милениа и набожности. На суровых обветренных лицах стояли слезы. Корявые руки, как цепи, поднимались кверху для крестного знамения» [Логинов 1943, 168].

Являясь смысловым центром ряда текстов, мифологема Сибири группирует вокруг себя, как уже было сказано, ряды оппозиций, главными из которых являются противопоставление русских и аборигенов, восходящее к инварианту «свой vs чужой»; человек – зверь (инвариант «цивилизация vs природа») и мужское – женское (инвариант «сила vs слабость» с последующей перекодировкой). Вокруг этих трех бинарных оппозиций и строятся указанные нами тексты.

Со-противопоставление «свой – чужой» тесно вплетено в повествовательную ткань с ее неразделимостью мира человека и окружающей его среды. Так, рассказ «Атик–Мурза» начинается описанием полета гуся. При этом сам гусь наделяется символическим смыслом. «Высокая шея заканчивалась крепким красно-желтым клювом, который прямо и воинственно глядел вперед. Черные, как бусинки, глаза, немигающие и острые, видели все, что никогда не увидит человеческий глаз» [Логинов 1943, 27]. Выстрел Ивана Брызги, убивший гуся, рассматривается как обозначение сакральной жертвы, предвещающей разгром войска Кучума казаками. «Братцы-казаки! – закричал маленький есаул в кольчуге, – птицу с поднебесья бьем, неужто поганых не побьем. Быть того не может» [Логинов 1943, 29].

Таким же символом для татарского царевича Маметкула становится полет двух соколов. «Ермак разобьется о каменную стену, как волна о берег. Смотри, над тобой парят два сокола. Это хороший знак. Действительно, над лодкой повисли, распластав крылья, две хищные птицы» [Логинов 1943, 35].

Символический полет птиц переводит повествование в новый смысловой регистр, придавая происходящему мистическое измерение. При этом Логинов не только сохраняет бытовой колорит, но и придает ему отчетливо коннотативное значение, противопоставляя татар и казаков. «Ермак сверкнул саблей и кольчугой. Ермак махнул рукой, в которой колыхался стяг с Нерукотворным Спасом <...> Казаки радостно орали, Ермак размахивал стягом, есаул Иван Кольцо потрясал обнаженной саблей, с которой стекала кровь; победа была полной» [Логинов 1943, 31–32]. А в это время Маметкул видел Кучума, «своего отца, кривоногого и грязного, потрясающего копьём. Видел его в последний момент, когда окруженный десятком всадников мчался старый владыка Сибири, сопровождаемый выстрелами казаков» [Логинов 1943, 34].

Такой же прием контраста повторится в рассказе «Сибирь», посвященном походу Ерофея Хабарова. «Ерофей Павлович Хабаров, родом из Великого Устюга, широкобородый, осанистый купец, алчности невероятной и храбрости исполненный, построил этот городок и укрепился в нем вместе с двумя сотнями ратников, набранных еще в Московском государстве из своих же устюжских посадских людей да из вольных казаков. Укрепился и легко отбивал узкоглазых даур и желтолицых анчан, ибо делали они попытки немалые взять городок [Логинов 1943, 3–4].

По мере развития сюжета контраст двух основных персонажей Ерофея Хабарова и даурского князя Лавкай усиливается. «Ерофей Павлов Хабаров, широкобородый и осанистый, с бородой, красной как огонь, сидел в воеводской избе, на широкой липовой лавке ипил медленными глотками красную брагу» [Логинов 1943, 5]. В противовес ему, «князь Лавкай был типичный даур тех времен: широкоскулый, узкоглазый, малорослый, имел он в бороде ровно три седых волоска, на голове – остроконечный лисий малахай и роскошную на плечах шубу, подбитую пушистыми драгоценными соболями. Морщинистое лицо его было бессмысленно и важно, а узкие глазки хитро поблескивали» [Логинов 1943, 8].

Конструктивно важным мотивом, подчеркивающим противоположность русских и даур, становится оппозиция «молитва vs колдовство». У казаков «поп был толстый, крепкий, плечистый, с лохматой крупной грозной головой, и голос его звучал, как труба: “Умрем мы, братцы казаки, за веру крещеную и постоим за дом Спаса и Пречистой и Николы Чудотворца, и порадеем мы, казаки, Государю и Великому князю Алексею Михайловичу”» [Логинов 1943, 18]. Напротив, «Лавкай шумно вздохнул и вдруг уселся на лавку между своими смердами, скрепил руки на груди и стал похож на языческого божка. Узкие глаза его замерцали странным светом, лицо закаменело, заоченело, превратилось в блестящий деревянный лик идола, и от него стали исходить какие-то таинственные флюиды, невольно заражавшие присутствующих благоговением и страхом» [Логинов 1943, 10].

Важнейшей составляющей мифопоэтического кода в сибирских рассказах Логинова становятся отношения человека и зверя в момент их неожиданной встречи. В «Медвежьей охоте» и «Старце» реализуются две модели отношений – пантеистической, где основным мотивом оказывается противоборство, и христианской, предполагающей распространение любви на весь животный мир. В обоих случаях фигурантами такого соотношения становятся человек и медведь. Выбор медведя в данном случае далеке не случаен. Как считают многие исследователи, «в вопросе о сущности образа медведя особого внимания заслуживает мнение Б. Успенского, который справедливо отмечает двойственную природу образа медведя, видя его связь, с одной стороны, с Богом и православными святыми, а с другой, с нечистой силой (лешим, чертом)» [Кошкарлова 2009, 98].

В «Медвежьей охоте», сохраняя основную мифологему Сибири, Логинов разворачивает ее на фоне святочной традиции, чуда, случившегося в сибирской тайге, где «ночью мрак, холод, яркие звезды, мерцающие на бархатном небе, и великое и мудрое молчание, таящее за собой смерть, единственную властительницу этого хмурого царства» [Логинов 1943, 67]. Чудом становится убийство медведя-шагуна двумя подростками из ружья, заряженного бекасной мелкой дробью. Композиция рассказа включает обрамление, внутри которого и выстраивается фабула, а само обрамление четко моделирует пантеистическое отношение к миру, пафос которого усиливается в финале. «Вот какое необыкновенное происшествие случилось под Новый год в глухой сибирской тайге, в урмане, в царстве хмурого мохнатого зеленоглазого бога, который любит и людей, и зверей, и птиц» [Логинов 1943, 78].

По контрасту с пантеистической (языческой) моделью разворачивается повествование в рассказе «Старец». Рассказ начинается сценой встречи охотника Михайлы Бутыгина с медведем и их сражением не на жизнь, а на смерть. «Так ходили они, грузно утапывая мокрую хвою, оба ворча и пыхтя, крепко обнявшись, точно самые лучшие друзья навек. Михайла Бутыгин норовил достать нож из-за пазухи, медведь норовил отгрызть ему голову» [Логинов 1943, 49]. Неожиданным поворотом повествования становится бегство медведя к старцу, который и примиряет двух недавних врагов. «Все звери – ребята хорошие, живут в мире, и Богу молятся, и Христа славят. Ты думаешь – зверь! А зверь так же молится, как человек. Еще лучше... Он чище человека, у него грехов меньше потому – тварь неразумная» [Логинов 1943, 53]. Образ старца в сюжете рассказа Логинова приобретает черты святого, а само повествование наделяется отчетливо агиографическими чертами. Старец не только превращает всех зверей в добрейших существ, но и объясняет Бутыгину, где находится украденная у него лошадь. Притчевый характер рассказа усиливается сентенцией, вложенной в уста охотника, в которой противопоставлен мифологизированный мир природы рациональному и бездушному миру цивилизации. «А вот у нас, в миру, плохо, отец, – сказал Михайла. – Все ссоры да раздоры. Хуже лютых зверей живем, прямо сказать. Вон – твои звери друг друга не трогают. А у нас норовит каждый друг друга укусить» [Логинов

1943, 55]. Таким образом, Логинову удалось, реализуя амбивалентную сущность мифологического образа медведя, мастерски вписать ее в общий строй мифопоэтики Сибири.

Не менее значимой в общем строе развернутой мифопоэтики оказывается мифология женских образов, обеспечивающих резкий сдвиг начальной сюжетной ситуации и направляющей повествование в новое русло. Обращаясь к женским образам, Логинов отчетливо противопоставляет их мужскому началу. Противопоставление идет по двум линиям – красоты и магии. Женской красоте противопоставляется мужская сила, магии – бестрашие. Наиболее полно указанная оппозиция выявляется в рассказах «Дела Чингизовы» и «Басма». В «Делах Чингизовых» столкновение мужской силы и женской красоты достигает максимальной силы. Чингиз Хан «целые тысячи пленных привязывал к конским хвостам и пускал коней в степь. Целые города сжигал до основания. Вырывал языки и выкалывал глаза сотням могущественным повелителей разных стран и государств. Для него не было никаких законов. Единственный закон – это он сам, Чингиз Хан, Великий Царь Великого могучего народа» [Логинов 1943, 23]. Однако встретив в обозе дочь своего врага, «отец мой, Чингиз Хан, замер от восторга, от восторга замер и я. И наши сердца – сердца мужчин и воинов – размягчились, как свинец серебряной чашке от кумыса, поставленной на огонь» [Логинов 1943, 25]. Барма становится любимой женой Чингиз Хана, а после его смерти женой сына Удэгея.

Более интересно и искусно построен сюжет «Басмы», рассказа, опубликованного в сборнике 1930 г. «Ял-Мал», и по каким-то причинам не вошедшего в позднее собрание «Сибирь». Все повествование буквально овеяно дымкой магии, начиная со скульптурного экфразиса, изображившего статую деревянного идола. «Вдруг на углу что-то глянуло на меня пристально тяжелым взглядом. Я в ужасе отпрянул. Огромный деревянный идол с глазами, сделанными из какого-то блестящего камня, казалась, молча осуждал мою дерзость» [Логинов 1930, 56]. Фигура идола предвещает встречу с магической женщиной Басмой, которая вскоре становится женой героя. В «Басме» магия и поэтика представляют два конфликтных состояния, где поэтика целиком погружает героя в состояние полной гармонии и единством с природой, а магия, напротив, создает ощущение постоянной тревоги и грядущего испытания. «Иногда сознание улетает от меня, как дым от костра, и тогда я чувствую себя и лесом, и небом, и болотной кочкой, и лиственным пнем, стоящим возле» [Логинов 1930, 58]. По мере развития сюжета «в очарование наших дней вторгся неуловимый дух тревоги. Началось с вещей снов Басмы. Не верить им было нельзя, видя ее безусловно мистическую веру и зная, что она лесная колдунья. Она часто просыпалась и плакала, и рассказывала о том, что видела толпу людей, ведущих меня, связанной, к жертвенному камню, к тяжелым стопам каменного идола» [Логинов 1930, 62]. Кульминацией рассказа становится битва взглядов Басмы, защищающей возлюбленного, и ее отца Паксы, желающего своим взглядом убить героя. Финал повествования – гибель Басмы и убийство Паксы подоспевшими

охотниками. По обработке сюжета, драматизму действия «Басма» бесспорно принадлежит к числу наибольших прозаических удач Логинова.

В завершение обратим внимание на значимые для мифопоэтической тематики прозы Логинова особенности ритмической организации и лексического строя его текстов.

Сверхфразовые единства в рассмотренных рассказах, как правило, строятся в едином ритмическом строе, предполагающем расположение подобных по своей акцентно-слоговой структуре слов в равные синтагмы из двух-трех-четырёх лексических единиц, что придает прозе характерный ритмический рисунок фольклорного тонического стиха.

Приведем пример двух-акцентного ритмического строя: «Кругом гОры, лесА, / дЕбри непроходИмые, / птИцы да звЕри, / да лЮди лихИе, / жЕлтые да косогЛазые / – даУре и анчАне / – с кОпьями в рукАх, / с кривЫми лУками, / которые лОвко умЕли / метАть стрЕлы» [Логинов 1943, 3].

Для прозы Логинова также характерно правило трех-акцентного ритмического строя, перемежающегося с двух-акцентным: «ЕрофЕй Павлович ХабАров, / широкоборОдый и осАнистый, / с бородОй крАсной, как огОнь, / – сидЕл в воевОдской избЕ, / на ширОкой лИповой лАвке / и пИл мЕдленными глоткАми / крЕпкую брАгу, / крУто запрАвленную мЯтой / и другИми трАвами» [Логинов 1943, 5].

У Логинова можно найти и прямые отсылки к народной тонике. Так, общей ритмической матрицей текста рассказа «Сибирь» выступает упоминавшаяся выше трех-акцентная песенная «сказка» о Ермаке Тимофеевиче, которую вычитывает («гнусит») отрок Кешка своему товарищу Пашке:

Я пришЕл к тебе, грОзный царь,
Со товАрищем, со ВАНькой КАином,
Всех я сЕверных стрАн запечАтальник.
ЗаполОнили мы цЕлюю СибИрь,
Да пришлИ к тебе с повИнной головОй;
Хоть простИ, хоть казнИть велИ [Логинов 1943, 14].

В тексте рассказа можно найти периоды, практически равные, тождественные в своем тоническом строе этой песне (для наглядности разобьем цитируемый текст на стихи):

ПросвистЕли над ними метЕли вьЮжные, /
протрещАли лютые мОрозы сибИрские, /
поувЕчили, поранили их стрЕлы даУрские, /
татАрские и анчАрские, /
повЫжгло красное сОлнышко их щЕки впавшие, /
закалило глОтки, высохшие от гОлода и жАжды [Логинов 1943,
12–13].

В самих акцентированных (опорных) словах в составе синтагм логиновской прозы также можно выявить ритмико-смысловую закономерность.

Преимущественно *ненулевая* слоговая позиция ударения, формирующая собственно *зачин* прозаической синтагмы [Гиршман 2007, 258], соотносится с характерным семантическим фоном *эпичности* действия или описания, а также *отдаленности* события или ситуации от плоскости читательского восприятия.

Системно противоположная и преимущественно *нулевая* слоговая позиция ударения формирует синтагматический зачин с характерным семантическим фоном *драматичности* действия или описания, а также *приближенности* события или ситуации к плоскости читательского восприятия.

Описанное правило ритмического формирования зачина прозаической синтагмы повторяется в логиновских текстах, образуя соответствующий семантический фон.

Так, в рассказе «Дела Чингизовы» звучат эпичные ненулевые зачины: «ДостОйный сын Великого Чингиза готовился продолжАть дело своего отца, и велиИкий род могулов любИл его и верил в него» [Логинов 1943, 20]; «Река СеленгА – сибирская река; отсюда дорОга в древний Китай; отсюда УгэдЕй хан продолжает свой главный путь в дрЕвнюю столицу кино, продолжАет во главе сорока тысяч всадников в лисьих малахАях, с копытами в руках, с луками и колчанами за спиной» [Логинов 1943, 20–21].

Им противопоставляются драматичные нулевые зачины: «...срАзу глянула на него тысячами глаз прохладная сибирская ночь, пахнуло сЫростью с реки Селенги, закрикали сонно Утки в молчаливых камышах» [Логинов 1943, 21]; «...а Он все шел, вдыхая широкой грудью свЕжий ночной воздух, поглядывая на звездное нЕбо и на близкую рЕку, мОжно раскинувшую свое огромное водяное тЕло среди мертвых степей и лесов» [Логинов 1943, 22].

В некотором приближении данная закономерность отвечает известному правилу противоположной семантической нагруженности (лиро-эпической vs лиро-драматической) анакрузы ямба и хоря в русской стихотворной традиции.

В аспекте художественного конструирования сибирской мифологической картины можно рассматривать и особенности лексической стилизации прозы Логинова, как в описании, так и в прямой речи персонажей. Эта стилизация проходит по линиям приподнятого (высокого) стиля, смешанного с элементами стиля фольклорно-эпического, а также просторечия.

Так, в рассказах «Сибирь» и «Начало похода» в изобилии находим элементы высокого стиля (курсив наш): «Вольные мы люди, посланы от *благолепных* торговых людей Аникеевых» [Логинов 1943, 4]; «Хабаров стоял, как *монолитный сияющий столп*» [Логинов 1943, 164]; «...именитый и *благолепный* гость Максим Строганов» [Логинов 1943, 163]; «...старец-бродяга... *громогласно* читал» [Логинов 1943, 164].

Там же встречаются лексические элементы фольклорно-эпического стиля: «*Удалые добрые молодцы, буйные головушки*, крестьяне, сбежавшие от бояр, стрельцы, напраказавшие на царской службе» [Логинов 1943, 165].

В прямой речи персонажей приподнятый стиль сочетается с просторечием: «А мы под *нози* его Сибирь *повергнем*... – сказал Ермак» [Логинов

1943, 163], и ниже: «*Ну что. Виселицей не запугаешь. А может заместо виселицы царская ласка будет*» [Логинов 1943, 164].

Смешение лексики различных стилей и речевых практик выступает в поэтике Логинова средством конструирования художественно действенного мифологического образа вольных сибирских землепроходцев.

Таким образом, общий мифопоэтический строй, характеризующий сибирскую тему в творчестве Логинова, усиливается обилием набора языковых средств и особенностью ритмической организации текстов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. М.: Языки славянской культуры, 2007. 555 с.
2. Козубовская Г.П. Рубеж XIX–XX веков: миф и мифопоэтика. Барнаул: Алтайская государственная педагогическая академия, 2011. 316 с.
3. Кошкарлова Ю.Н. К вопросу о взаимосвязи образов медведя и лешего в русской народной традиции // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: История, Политология, Экономика, Информатика. 2009. № 9(64). С. 97–102.
4. Логинов В. Басма // Логинов В. Ял-Мал. Харбин: Бамбуковая роща, 1930. С. 56–65.
5. Логинов В. Сибирь. Харбин: Наука, 1943. 290 с.
6. Марков А.В. Феноменологические аспекты структуралистского литературоведения В.Н. Топорова // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2019. № 62. С. 226–237.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Koshkarova Yu.N. K voprosu o vzaimosvyazi obrazov medvedya i leshogo v russkoy narodnoy traditsii [To the Question of the Relationship Between the Images of the Bear and the Woodsman in the Russian Folk Tradition]. *Nauchnyye vedomosti Belgorodskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Istoriya, Politologiya, Ekonomika, Informatika*, 2009, no. 9(64), pp. 97–102. (In Russian).
2. Markov A.V. Fenomenologicheskiye aspekty strukturalistskogo literaturovedeniya V.N. Toporova [Phenomenological Aspects of Structuralist Literary Criticism of V.N. Toporov]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*, 2019, no. 62, pp. 226–237. (In Russian).

(Monographs)

3. Girshman M.M. *Literaturnoye proizvedeniye: Teoriya khudozhestvennoy tselostnosti* [Literary Work: Theory of Artistic Integrity]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kultury Publ., 2007. 555 p. (In Russian).
4. Kozubovskaya G.P. *Rubezh XIX–XX vekov: mif i mifopoetika* [The Turn of the 19th – 20th Centuries: Myth and Mythopoetics]. Barnaul, Altai State Pedagogical Academy Publ., 2011. 316 p. (In Russian).

Шатин Юрий Васильевич,

Институт филологии Сибирского отделения РАН.

Доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института филологии СО РАН (Новосибирск).

Научные интересы: теория литературы, семиотика, риторика, поэтика, теория аргументации, теория и технология коммуникации.

E-mail: shatin08@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0002-2725-2836

Силантьев Игорь Витальевич,

Институт филологии Сибирского отделения РАН.

Доктор филологических наук, профессор, член-корреспондент РАН, директор Института филологии СО РАН (Новосибирск). Научные интересы: теория литературы, историческая поэтика, нарратология, русская литература.

E-mail: silantev@philology.nsc.ru

ORCID ID: 0000-0002-1399-8960

Yuri V. Shatin,

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

Doctor of Philology, Professor, Chief Researcher, Institute of Philology of the SB RAS (Novosibirsk). Research interests: literary theory, semiotics, rhetoric, poetics, theory of argumentation theory and communication technology.

E-mail: shatin08@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0002-2725-2836

Igor V. Silantev,

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

Doctor of Philology, Professor, Corresponding Member of RAS, Director of Institute of Philology of the SB RAS (Novosibirsk). Research interests: literary theory, historical poetics, narratology, Russian literature.

E-mail: silantev@philology.nsc.ru

ORCID ID: 0000-0002-1399-8960

Г.А. Велигорский (Москва)

**«НУ А КРОЛЯ НЕ ТАКОВ»: ЛИТЕРАТУРНЫЕ СКАЗКИ
Б. ПОТТЕР В ПЕРЕВОДАХ П.С. СОЛОВЬЁВОЙ
(«ПРИКЛЮЧЕНИЯ КРОЛИ», «КУКЛИН ДОМ»)***

Аннотация

Настоящая статья посвящена рассмотрению художественных переводов (или, точнее, стихотворных переложений) сказок английской писательницы Беатрис Поттер – «Сказки о кролике Питере» (1902), «Сказки о Бенджамине Банни» (1904) и «Сказки о двух нехороших мышках» (1904) – на русский язык, выполненных П.С. Соловьёвой (*Allegro*) и опубликованных в ее издательстве «Тропинка». В исследовании детально анализируется специфика переложения этих произведений, переводческие и «адаптационные» стратегии, избранные и реализованные русской поэтессой. Особое внимание обращается на то, как в переводе, несмотря на замену поэзии прозой, адаптацию текстов для русского читателя, введение новых сюжетных линий, были бережно сохранены черты оригинальной поэтики Поттер (в особенности ее отношение к звукописи и аудиальному строю текста). Попутно рассмотрено, как были переосмыслены оригинальные идеи английской сказки, и прежде всего – концепция «непослушного ребенка» (“naughty child”), крайне важная для поздневикторианской и эдвардианской детской литературы. Отдельно рассматривается дидактико-духовный субстрат, усиленный в русскоязычной версии. Наконец, вкупе с переводами Соловьёвой анализируются первые переводы сказок Б. Поттер, выполненные А.Н. Рождественской и появившиеся в журнале «Задушевное слово» – главном конкуренте соловьёвской «Тропинки»: проведенный анализ позволил полнее и емче высветить те черты, которые особенно удались П.С. Соловьёвой в ее уникальных переложениях.

Ключевые слова

Детская литература; художественный перевод; адаптация; domestикация; Б. Поттер; П.С. Соловьёва; «Тропинка»; «Задушевное слово»; «непослушный ребенок».

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект «Женщина-автор: писательские стратегии и практики в эпоху модерна», № 23-28-00348) в ИМЛИ РАН.

G.A. Veligorsky (Moscow)

**“WELL, THE RABBIT IS NOT LIKE THAT”:
B. POTTER’S LITERARY FAIRY-TALES
TRANSLATED BY P.S. SOLOVYOVA
 (“RABBIT’S ADVENTURES”, “THE DOLL-HOUSE”)***

Abstract

This article will focus on translations (or, more precisely, verse transcriptions) of the tales of the English writer Beatrix Potter – “The Tale of Peter Rabbit” (1902), “The Tale of Benjamin Bunny” (1904) and “The Tale of the Two Bad Mice” (1904) – into Russian, made by P.S. Solovyova (Allegro) and published by her publishing house “Path”. In our study, we will consider in detail the specifics of the transcription of these works, translation and “adaptation” strategies chosen by the Russian poetess. We will pay attention to how in the translation, despite the replacement of poetry with prose, the adaptation of texts for the Russian reader, the introduction of new storylines, the features of Potter’s original poetics were carefully preserved (especially its relation to sound writing and the auditory structure of the text). Along the way, we will look at how the original concepts were rethought, and above all – the concept of “naughty child”, which is extremely important for late Victorian and Edwardian children’s literature. We will also pay attention to the didactic-spiritual substrate, reinforced in the Russian version. Finally, together with the translations of Solovieva, we will consider the first translations of B. Potter’s tales, made by A.N. Rozhdestvenskaya and appeared in the journal “Heartfelt Word” – the main competitor of Solovyova’s “Path”: this analysis will allow us to more fully and more clearly highlight those features that were especially successful for P.S. Solovyova in her unique translations.

Key words

Children’s literature; literary translation; adaptation; domestication; B. Potter; P.S. Solovyova; “Path”; “Heartfelt Word”; “naughty child”.

Беатрис Поттер (1866–1943) – один из тех классических авторов, которые не сразу обрели свое место в жизни. Первоначально она воспринимала себя как биолога, писала исследования о природе грибов (впрочем, ее диссертация, рассмотренная в Линнеевском обществе, удостоилась весьма сдержанной оценки) [Taylor 1996, 67]. Рано проявился в ней и талант рисовальщицы; еще в юные годы ее влечет все «крошечное и выразительное <...>, тончайшие детали растений, лишайник под микроскопом, хитроумное устройство мышиного гнезда и структура беличьего глаза» [Lane 1968, 40–41]. Уже в ран-

* The research was carried out at the expense of a grant from the Russian Science Foundation (the project “A Woman author: Writing strategies and Practices in the Modern Era”, No. 23-28-00348) at the IWL RAS.

ней юности Поттер учится оформлять детские книги. Она копирует рисунки Рэндолфа Колдекотта (1846–1886), сотрудника журнала «Панч» и одного из крупнейших детских иллюстраторов конца XIX в. Именно талант художницы, прежде всего, и прославит Поттер среди современников: ее рисунки будут оценивать как «безупречные», как «творения отменного карандаша» [Taylor 1996, 95]. А вот как тонкого стилиста и реформатора языка детской литературы Поттер откроют уже потомки, которые отметят ее уникальный стиль: простые, но емкие фразы, неожиданные инверсии, не дающие воображению заскучать [Maskey 1998, 37], а также особый синтаксис, в котором сквозит поэтика английского перевода Библии [Carpenter 1985, 143].

Первая книга, из которой впоследствии разрастется уютный поттеровский универсум, «Сказка о кролике Питере» (“The Tale of Peter Rabbit”), увидела свет в 1902 г. Ранняя ее версия появилась еще в 1893 г. – Поттер тогда сочинила сказку для сына своей прежней гувернантки, пятилетнего Ноэла Мура. «Не знаю, о чем написать тебе, – так начиналось это послание, – поэтому напишу про четырех крольчат. Звали их Мопси, Флопси, Ватный Хвост и Питер» (письмо от 4 сентября 1893 г.) [Taylor 1996, 60]. Уже в первом варианте сказки, сопровождавшемся небольшими рисуночками, наметились узловые мотивы истории: бегство непослушного кролика, проникновение в сад, фигура антагониста-садовника, мытарства в парнике и оранжерее, возвращение домой и отпаивание неслуха ромашковым чаем.

В конце 1901 г. Поттер добавляет к истории многочисленные новые рисунки, в том числе фронтиспис, где миссис Рэббит поит больного Питера, и раскрашивает их акварелью. Первое издание, отпечатанное на средства писательницы фирмой “Strangeway and Sons”, вышло в декабре 1916 г., тиражом 250 экземпляров. Поттер продавала книжки знакомым и родственникам за шиллинг и два пенса (известно, что одну такую книгу купил для своих детей Конан Дойл) [Taylor 1996, 72]: «Они ужасно веселились. Так я скопила 12 или 14 фунтов, продавая свои книжки услужливым тетушкам» [Lane 1968, 65]. В феврале 1902 г. Поттер донесла еще 200 экземпляров; в этот период она обращается в ряд издательств, которые книгу отвергают, пока наконец не выходит на Нормана Уорна, владельца издательства «Frederick Warne & Co».

Концепция маленькой, карманной книжечки, «книжечки-кошелька» (wallet), которую ребенок может носить в кармане штанов или передника, на самом деле была не нова. Этот формат (2,5×3,5 дюйма) генетически восходит к карманному букварю (horn-book), распространенному в XVI в. Другие бестселлеры 1890-х гг. выходили в значительно более крупном формате (ср. знаменитую серию «Голливог» о приключениях тряпичного человечка). Известно, что Н. Уорн даже настаивал на том, чтобы формат книги был увеличен [Lane 1968, 104]. Поттер отказала, и издатель пошел на коммерческий риск, подписав с автором контракт (июнь 1902 г.) на публикацию 8000 экземпляров.

И риск себя оправдал. До конца года было продано 26 тысяч копий, в 1903 г. – уже 50 тысяч [Taylor 1996, 76]. «Публика, должно быть, в восторге от кроликов! Ого-го, как же много Питеров!» – радовалась писательница [Lane 1968, 91]. Такая популярность требовала от автора скорейшей публи-

кации продолжения. Поттер пишет еще две сказки, не связанные с кроличьей семьей, а затем возвращается к изначальной истории. «Сказка о Бенджамине Банни» (“The Tale of Benjamin Bunny”) увидела свет в сентябре 1904 г. (одновременно со «Сказкой о двух нехороших мышках»); это был непосредственный сиквел, где сюжет строился вокруг того, как Питер и его кузен Бенджамин «выручают» одежду, потерянную Питером во время бегства из сада. Книга также стяжала немалый успех и, вкупе с «Кроликом Питером», стала фундаментом той вселенной, на которой выстроится впоследствии знаменитый «кроличий» универсум.

Сказки Б. Поттер о Питере и его друзьях стали коммерческим феноменом. Уже в 1903 г. появилась игрушка (первая в истории кукла книжного персонажа, на которую создательница получила патент!) – кролик в синей курточке, застегнутой на пуговицу у шеи, и в туфлях без задника, тех самых, которые он теряет в саду. Так началось победоносное шествие Питера – одного из знаменитейших детских персонажей XX и XXI вв. и, вместе с тем, успешнейшего коммерческого продукта.

* * *

Видя небывалый успех сказок, издатели задумались о переводах. Уже в 1907 г. Н. Уорн договаривается об издании приключений Питера на французском и немецком языках [Taylor 1996, 151]. Планам этим суждено было осуществиться лишь через пять лет, в 1912 г., с появлением перевода мадемуазель де Байон (в котором Питер и Бенджамин стали Пьером и Жанно) [Taylor 1996, 216]; чуть ранее, в том же году, сказку напечатали и в Голландии. В настоящий момент она переведена на 36 европейских языков; однако западные исследователи систематически игнорируют тот факт, что первый из этих переводов появился в России – в 1908 г., на страницах «Задушевного слова».

«Задушевное слово» (1876–1918 гг.) было крупнейшим детским журналом рубежа веков, своего рода гигантом в своей области. Его издатель М.О. Вольф внимательно следил за новинками английской литературы и закупал основные бестселлеры; так, в каталоге за 1908 г. упомянуты три книги Б. Поттер: “The Tale of Peter Rabbit”, “The Tailor of Gloucester” и “The Tale of Mrs. Tiggy-Winkle”; все они состояли в свободной продаже, по 1 руб. 20 коп. [Известия книжных магазинов... 1908, 41, 71].

Первая из упомянутых здесь историй будет напечатана в «Задушевном слове» в июне-июле 1908 г., под названием «Приключения Пети-кролика» и с подзаголовком «Рассказ Б. Поттер». Фабульно перевод точен, повторяет все коллизии оригинала. В то же время, его едва ли можно назвать удачным. Переводчица А.Н. Рождественская явно считала, что перед ней – классическая животная сказка в духе братьев Гримм, а потому вводила в текст многочисленные инверсии: «Жили они при матушке своей <...>» [Поттер 1908, 539] и т.д., злоупотребляла сочинительным союзом «да». Для ее перевода характерен стерильный стиль, множество канцелярских конструкций: «Убежав на довольно большое расстояние <...>»; «<...>

быстро оглядывая окружающее»; «<...> бежал по направлению к калитке» [Поттер 1908, 573, 574, 590]. Немало в нем и примеров доместикации: так, садовник МакГрегор превращается в «господина Марка Григорьева». Звукоподражания, напротив, передаются весьма стандартно: «Чхи!» [Поттер 1908, 573] или же откровенно неудачно; ср. слова, которыми переданы звуки мотыги: «Визг, царап, царап, визг!» [Поттер 1908, 589]. Встречаются, наконец, и неудачные употребления диалектизмов. В сцене, где Петя смотрит на садовника, сообщается, что последний «кокшил мотыгой луг» [Поттер 1908, 590]. Слово «кокша» в значении «мотыга», зафиксированное в «Словаре русских народных говоров» с окраской «новгородское», на момент публикации сказки даже не фигурировало в лексиконах (впервые оно появится в Академическом словаре за 1911 г.) [Словарь русских народных говоров 1978, 108]; очевидно, что это совсем не та лексика, которая будет ясна детям младшего возраста.

Такая жестокая неудача требовала скорейшего переосмысления – и именно его осуществит в 1914 г. переводчица П.С. Соловьёва.

* * *

Поликсена Соловьёва (1867–1924) во многом была схожа с Беатрис Поттер. Практически погодки (Соловьёва всего восемью месяцами младше), они обе были «многостаночницами». Соловьёва также увлекалась живописью (брала уроки у самого Поленова!), писала стихи и прозу, рисовала к ним иллюстрации; она выпускала детский журнал, к работе над которым привлекла ведущих деятелей эпохи, а впоследствии руководила издательством. Она была популяризатором иностранной детской литературы и тонко чувствующей переводчицей; именно благодаря ей маленький читатель смог впервые оценить, пусть и «сквозь тусклое стекло», и французский «Роман о лисе» (1910), и каламбуры из «Алисы в Стране Чудес» (1911), переводившиеся до того в существенно упрощённом виде, и дух оригинальных сказок Б. Поттер...

Важным детищем П.С. Соловьёвой был журнал «Тропинка» (основан в 1906 г.), который Б. Хеллман назовет «детским отделением русского символизма» [Hellman 2013, 270]. Соловьёва была не только его редактором и ведущим автором, но и бессменным оформителем: разрабатывала инициалы-«буквицы», концевые замки, виньетки; в журнале мы не раз встречаем придуманные ей растительные орнаменты, рисунки грибов, берез – и даже рисунок кролика (1911, № 11). Спектр публикаций был весьма широк: здесь печатались стихи и рассказы, озорные шарады, загадки и ребусы, а на соседних с ними страницах – познавательные статьи из разных областей науки, исторические очерки, рецепты и инструкции и даже карты звездного неба. Качество публикуемых здесь стихов и прозы было не в пример выше, чем в «Задуманном слове»: среди авторов «Тропинки» были О. Форш, З. Гиппиус, М. Шагинян, А. Блок, К. Бальмонт, С. Городецкий... В 1933 г. в статье «О наследстве и наследственности в детской литературе» С. Маршак отнесет «Тропинку» к числу «лучших детских журналов» начала века,

отметив, однако, что читали ее «только дети петербургских писателей», тогда как «по проезжей дороге “Задушевного слова” катилась вся масса детей чиновничества, офицерства, городского мещанства» [Маршак 1971, 294].

В декабре 1912 г. редакция «Тропинки» сообщила о закрытии журнала и о создании одноименного издательства, которое «будет расширено путем издания не только отдельных детских книг беллетристического и научного характера, но и альманахов или сборников для детей». Именно в этом издательстве и увидят свет стихотворные сказки П.С. Соловьёвой – «Приключения Кроли» (1914) и «Куклин дом» (1918).

«Приключения Кроли» были тепло встречены современниками. Из сохранившихся рецензий известен отклик А.А. Блока. 28 октября 1915 г. он записал в дневнике, что эту сказку «нельзя сравнить с дилетантскими стихотворными упражнениями, к каковым, насколько я знаю, относится большинство детских книг в стихах» [Блок 1965, 273]. В целом отзыв был хвалебным: «Стих отличается большой насыщенностью; мало эпитетов, почти нет уменьшительных, богатые рифмы, ритмическое разнообразие и, если можно так выразиться, широкий диапазон образов <...>» [Блок 1965, 273]. Имелась в рецензии и критическая сторона: Блок отмечал галлицизмы, неудачный анжамбеман, ошибочное ударение в слове «лúчку» и проч. [Блок 1965, 273–274].

Создавая свою версию «Кролика Питера» и «Бенджамина Банни» (эти две сказки были объединены в «Приключениях Кроли»), П.С. Соловьёва обращается к четырехстопному ямбу – классическому (хотя и не единственному) размеру для стихотворных сказок начиная с «Конька-горбунка» (1834) П.П. Ершова и ряда сказок А.С. Пушкина. Рифмовка в стихах парная (наиболее простая для детского восприятия), реже – перекрестная, совсем в редких случаях – опоясывающая; автор умело чередует мужские и женские рифмы, вводя звуковое разнообразие.

Соловьёва сохраняет в сказке всех ключевых персонажей, заменяя, однако, их имена. Питер переименован в Кролоу, а Бенджамин – в Нолика; мистер МакГрегор стал просто «садовником». Мать Питера (в оригинале ее зовут Mrs. Rabbit, по фамилии покойного мужа) получает имя Ватка, безмянный отец Бенджамина прозывается Пухошёрст. Появляются и новые персонажи: среди них – дядя Еж, характерный герой русской животной сказки, храбрый и рассудительный, зачастую – мудрый резонер. Еж как положительный персонаж (хотя и с оттенком комизма) был выведен в сказке Мирзы Турген «Еж-богатырь» («Тропинка», 1909, № 1).

Несмотря на замену прозы поэзией, Соловьёва местами весьма точно передает авторский текст. Сравним, например, следующие пассажи: “And then, feeling rather sick, he went to look for some parsley” («И вот, ощущая себя весьма дурно, он отправился поискать немного петрушки») [Potter 1901, 22] – «Охая, сложивши ушки, / Он пошел искать петрушки» [Соловьёва 1914, 21–22]; “It would have been a beautiful thing to hide in, if it had not had so much water in it” («Здесь [в лейке] можно было бы хорошо спрятаться, если бы там не было так много воды») [Potter 1901, 37] – «В лейке скрыться от беды / Хорошо бы, да воды / Слишком много» [Соловьёва 1914, 22].

Переноса сказку в русский универсум, Соловьёва осторожно адаптирует чужеземные реалии (не впадая чрезмерно в доместикацию). Некоторые из них она передает обобщенно; так, “tam-o-shanter” (классический шотландский берет из шерсти с помпоном) становится в переводе просто «беретом», а “clogs” (клоги, обувь на деревянной подошве) – «башмачками».

Как уже отмечалось выше, Б. Поттер была увлекающимся биологом; в оригинале упоминаются многочисленные растения и душистые травы, о свойствах которых писательница стремится поведать читателю. Названия некоторых из них Соловьёва сохраняет – к примеру, упоминает петрушку, которой Кроля лечит больной живот. Другие, малознакомые русскому малышу, она заменяет аналогами; так в тексте появляются поганки и сыроежки (грибы, которые ребенок мог видеть в лесу), поэтичная «травка-шепотуха» [Соловьёва 1914, 48], а также герань – один из символов деревенской России. Наконец, характерную адаптацию переживает ромашковый чай. Англичанам он был хорошо знаком: еще в медицинских трактатах XIX в. этот отвар характеризовался как «бесценное снадобье»; в переводе же главный ингредиент чая заменен на «горькую траву зарю»; вероятно, знакомую русскому читателю по строкам из «Евгения Онегина» (гл. 2, строфа XXXV).

Видна в переводе и умелая работа со звукописью. Поттер использует авторские звукоподражания: “Kertyschoo!” (вместо классического “Ah-choo!”), “lippity-lippity”, “scr-r-ritch, scratch” (звук скребущей мотыги), “trit-trot, trit-trot of the pony”, “pitter-patter, pitter-patter”. Большинство из них Соловьёва бережно сохраняет в переводе: «Дзинь, дзон, плюх!», «Чих-чих, чих-чок!», «И удар о землю лап / Был как дождик: трап-трап-трап» [Соловьёва 1914, 17, 19, 23].

Несмотря на аккуратное обращение с оригиналом, некоторые элементы истории в версии Соловьёвой были переосмыслены; прежде всего корректировке подвергся образ Питера как «непослушного ребенка».

Концепция “naughty child”, как реакция на викторианское воспитание, в котором гиперопека и власть ограничились с бесчувственным отношением к отпрыску, сформировалась в сочинениях Р. Джеффриса («Лесное волшебство», 1880; «Бевис», 1881) и К. Грэма («Золотые годы», 1895; «Пора грез», 1898), получив развитие в рассказах Э. Несбит и сказках Б. Поттер. В подобных историях дидактика отступает на второй план, а в фокусе оказываются веселые проделки и приключения (подробнее об этом см.: [DeWilde 2008; Велигорский 2020]). Важнейшая ценность для “naughty child” – это свобода от условностей. Насильственное застегивание курточки (да еще на виду у братьев!), укладывание в постель, ряжение в платок, пичканье невкусной травой и лекарствами – всё это для Поттер разновидности викторианских ограничений (“restrictions”), против которых восстают и Питер, и Бенджамин.

Важно понимать, что в русскоязычном пространстве концепция “naughty child” на тот момент еще не укоренилась. Непослушные дети царили в комиксах (ср. приключения Машеньки и Мишеньки, безобразников-близнецов, печатавшиеся в 1908 г. в «Задушевном слове»), но пол-

ноценными персонажами книг пока что не становились; попытки представить ребенка-хулигана, никак не наказываемого, неизменно воспринимались в штыки. Характерен в этой связи отклик на перевод сборника рассказов К. Грэма “The Golden Age” (в переводе А. Баулер – «Золотой возраст», 1898): «Проделки племянников за глазами теток и способы сокрытия шалостей, довольно грубых» [Справочная книжка... 1907, 336]. В своем изложении Соловьёва усугубляет «проказливость» Питера, подробно описывая его выходки, которых нет в оригинальном тексте; при этом ее позиция как рассказчицы вполне очевидна: она – не на стороне кролика:

Много с ним возни и бед:
 То один съест весь обед,
 То, стащивши башмачок
 Братнин, бросит в ручеек,
 То, набравши лягушат,
 Он наложит их в ушат...
 <...>
 Словом, всё не передать,
 Что от Кроли терпит мать...
 [Соловьёва 1914, 4–5]

Трое младших крольчат, почти обезличенные в оригинале, выводятся Соловьёвой, напротив, как положительные и даже образцовые персонажи (при том, что для Поттер наивность и послушание – едва ли не негативные черты; ср. ее сказку «Про поросенка Лапушку» (“The Tale of Pigling Bland”, 1913), где именно умение лгать и юлить становится для персонажа залогом взросления [Велигорский 2020, 291–292]). Вот как характеризует их Соловьёва: «Все три умные были», «Что за милые крольчата», «Ум большой, хоть малый рост» [Соловьёва 1914, 9, 28]. В конце трое братьев удостоиваются награды – и «горькая» заря, настоем которой отпаивают непослушного Кролю, недаром противопоставлена «сладкой» ежевике и «листику вкусного салата», которыми угощает их мать [Соловьёва 1914, 30].

Для текстов Соловьёвой, сестры религиозного философа, характерен был духовный субстрат (что особенно заметно в ее поэзии); неудивительно, что и в перевод сказок Поттер был принесен библейский мотив «преслушания» и запретного плода. В первых же строках Соловьёва акцентирует мифологему «заветного сада»: «Но из леса в сад людской / Запрещаю вам ходить» [Соловьёва 1914, 6]. Мотив запрета подчеркнут и в песенке, которую поют послушные крольчата: «Хорошо на свете жить! / Ручеек журчит, прохлада, / Лес весь наш, и лишь не надо / Нам к садовнику ходить» [Соловьёва 1914, 9]. Это самое «лишь» – залог беззаботного счастья – и «преступает» проказливый Кроля.

Человек, в чьи владения он попадает, представлен здесь как явный антагонист: он характеризуется как «садовник злой»; «с гадким заступом своим» [Соловьёва 1914, 18, 22]; дом его, соответственно, явлен как демоническое пространство: «Где *чернеет* старый мост», «Ах, какой *ужасный* вид»

[Соловьёва 1914, 9, 22]. Как только Кроля попадает внутрь, сад становится для него тюрьмой: «Да везде *кругом ограда*», «Вот в стене *глухая дверь*» [Соловьёва 1914, 20, 21]. Лесной дом, напротив, описывается как «свое» пространство: «Он *родной* покинул лес», «В лес *родной*, где нет людей», «Доплелся к норе *родной*» [Соловьёва 1914, 10, 24, 26] (для британской литературы о “naughty child”, напротив, был бы более характерен образ тюрьмы – родного дома [DeWilde 2008, 16–18]).

Акцентирует Соловьёва, в отличие от Б. Поттер, и позитивный образ матери. Именно «кроличиха Ватка» становится тем резонером, с которым солидарна переводчица. Ватка – не только средоточие доброты, но и властная фигура (последнее, кстати, созвучно идеям Б. Поттер): «Выпьешь, если я велю», «И, отдернув одеяло, / Кролю вытащила силой / И лекарством напоила» [Соловьёва 1914, 28, 32]. Во втором приключении место Ватки занимает отец Бенджамина – кролик Пухошёрст: «Воспитателем умелым / Он прослыл на много верст»; «Очень умный, строгий кролик / Слово скажет – и конец» [Соловьёва 1914, 36–37]. Именно он, как и в оригинале, наказывает непослушных братцев; однако если у Поттер наказание описано буквально одним предложением, у Соловьёвой оно акцентировано и эмоционально насыщено: «Поднял он с земли свой хлыст, / И... свершилось наказание. / Раздался зловеший свист, / Писк и горькое рыданье» [Соловьёва 1914, 59].

Читатель может увидеть, что материнское воспитание сказалось на характере Кроли: когда Нолик находит его, он сидит «в раздумье кротком» [Соловьёва 1914, 41]. В целом Кроля более робок в «сиквеле», и заводилой оказывается его кузен, которого, по замыслу рассказчицы, тоже необходимо воспитать, что и происходит в итоге: «Кроля с братцем, присмирив, / Шли уныло и послушно» [Соловьёва 1914, 61]. Таким образом, дидактическая модель, предложенная автором, оказывается вполне рабочей – и одновременно входит в резрез с авторским замыслом Б. Поттер.

* * *

Как видим, переводы П.С. Соловьёвой – тот уникальный случай, когда, существенно отступая от авторского стиля и замысла, переводчик точнее передает дух и задачи оригинала, чем буквальный, но выхолощенный и оттого пустой переклад. Впоследствии Соловьёва будет обращаться и к другим техникам – например, дорабатывать авторские иллюстрации, делая их более понятными для маленького читателя; этот редкий мотив получит развитие четырьмя годами позже в еще одном переводе из Б. Поттер – сказке «Куклин дом», – о которой мы подробнее расскажем в продолжении данной статьи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок А.А. Записные книжки, 1901–1920 / сост., подгот. текста, предисл. и примеч. В. Орлова. М.: Художественная литература, 1965. 664 с.

2. *Велигорский Г.А.* Побег из усадьбы в детской и автобиографической литературе Великобритании и России (вторая половина XIX – начало XX в.) // Новый филологический вестник. 2020. № 3(54). С. 284–294.

3. Известия книжных магазинов т-ва М.О. Вольфа по литературе, наукам и библиографии. Т. 11. М.: Т-во М.О. Вольф, 1908. 216 с.

4. *Маршак С.Я.* Собрание сочинений: в 8 т. Т. 7. М.: Художественная литература, 1971. 656 с.

5. *Поттер Б.* Приключения Пети-кролика // Задушевное слово. 1908. № 34. С. 539–541; № 35. С. 557–559; № 36. С. 573–574; № 37, С. 588–590.

6. Словарь русских народных говоров: в 50 т. Т. 14. Л.: Наука, 1978. 376 с.

7. *Соловьёва П.* (Allegro). Приключения Кроли / рис. Б. Поттер. СПб.: Тропинка, 1914. 63 с.

8. Справочная книжка по чтению детей всех возрастов / сост. *М.В. Соболев*. СПб.: Издание т-ва А.Ф. Маркс, 1907. 600 с.

9. *Carpenter H.* *Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children's Literature.* Boston: Houghton Mifflin Company, 1985. 276 p.

10. *DeWilde M.L.* *Victorian Restriction, Restraint, and Escape in the Children's Tales of Beatrix Potter. A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts at Grand Valley State University.* Allendale (MI), 2008. 83 p.

11. *Hellman B.* *Fairy Tales and True Stories: The History of Russian Literature for Children and Young People (1574–2010).* Leiden; Boston: Brill, 2013. 600 p.

12. *Lane M.* *The Tale of Beatrix Potter.* Glasgow: William Collins Sons & C^o, 1968. 196 p.

13. *Mackey M.* *The Case of Peter Rabbit: Changing Conditions of Literature for Children.* New York: Garland, 1998. 238 p.

14. *Potter B.* *The Tale of Benjamin Bunny.* London; New York: Frederick Warne & C^o, 1904. 59 p.

15. *Potter B.* *The Tale of Peter Rabbit.* London: Frederick Warne & C^o, 1901. 59 p.

16. *Taylor J.* *Beatrix Potter: Artist, Storyteller, and Countrywoman.* London: Frederick Warne, 1996. 240 p.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Veligorsky G.A. Pobeg iz usad'by v detskoj i avtobiograficheskoj literature Veli-kobritanii i Rossii (vtoraya polovina XIX – nachalo XX v.) [Escape from the Estate in British and Russian Children's and Autobiographical Literature (Second Half of the 19th – Early 20th Century)]. *Novyy filologicheskij vestnik*, 2020, no. 3(54), pp. 284–294. (In Russian).

(Monographs)

2. Carpenter H. *Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children's Literature.* Boston, Houghton Mifflin Company Publ., 1985. 276 p. (In English).

3. Hellman B. *Fairy Tales and True Stories: The History of Russian Literature for Children and Young People (1574–2010)*. Leiden, Boston, Brill Publ., 2013. 600 p. (In English).

4. Lane M. *The Tale of Beatrix Potter*. Glasgow, William Collins Sons & C^o Publ., 1968. 196 p. (In English).

5. Mackey M. *The Case of Peter Rabbit: Changing Conditions of Literature for Children*. New York, Garland Publ., 1998. 238 p. (In English).

6. Taylor J. *Beatrix Potter: Artist, Storyteller, and Countrywoman*. London, Frederick Warne Publ., 1996. 240 p. (In English).

(Thesis and Thesis Abstracts)

7. DeWilde M.L. *Victorian Restriction, Restraint, and Escape in the Children's Tales of Beatrix Potter*. A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts at Grand Valley State University. Allendale, 2008. 83 p. (In English).

Велигорский Георгий Александрович,

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Старший научный сотрудник Научной лаборатории «Rossica: Русская литература в мировом культурном контексте». Научные интересы: викторианская литература, усадебная литература, сравнительное литературоведение, английская детская литература.

E-mail: screamer90@mail.ru

ORCID ID:0000-0003-4316-4630

Georgy A. Veligorsky,

A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences. Senior researcher at the Research Laboratory “Rossica: Russian Literature in the World Cultural Context”. Research interests: Victorian literature, estate literature, comparative literature, English children's literature.

E-mail: screamer90@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-4316-4630

А.А. Косарева (Екатеринбург)

**АРЛЕКИНАДА В ПОВЕСТИ Д.Г. ЛОУРЕНСА
«БОЖЬЯ КОРОВКА»**

Аннотация

Статья посвящена карнавальному прочтению повести Д.Г. Лоуренса «Божья коровка». Посредством выявления арлекинадной образности и исследования ее переплетения с античными сюжетами в тексте произведения, устанавливается роль карнавального контекста в отражении «лоуренсианского» мировидения, а именно размышлений писателя о последствиях Первой мировой войны и способах преодоления полученных на войне душевных ран. Автор статьи показывает, как Д.Г. Лоуренс, которого на протяжении жизни в равной степени вдохновляли и Италия с ее карнавалами и масочными представлениями, и психоанализ в лице К.Г. Юнга, создал полифоническую повесть, которая с одной стороны, композиционно и сюжетно подражает английским пантомимам, совмещая «божественное» с «фарсовым», а с другой – объединяет архетипы человеческой культуры и реализует диалог между философскими учениями и традициями. Детальный анализ образов героев демонстрирует их сходство с Арлекином, Коломбиной и Пьеро, а также позволяет обнаружить языковую игру в тексте повести и аллюзии на популярные в Англии XVIII–XIX века пантомимы «Божья Коровка, или Арлекин Лорд Дандриэри» (1795) и «Фурибонд, или Арлекин-негр» (1807). Образы арлекинады используются Лоуренсом как в качестве иллюстрации его собственной версии психоанализа, «Арлекинады бессознательного», так и в виде переработки идей Юнга и Ницше. Кроме того, обращение к арлекинаде позволяет писателю вывести сюжет повести во вневременное пространство карнавала, где метафорическое шествие «развенчанных богов» – главных героев – в «подземном мире» бессознательного позволяет им пройти через очищающий карнавальный огонь и возродиться к новой жизни. Арлекинада в повести – это и одно из ее измерений, и вариант исцеляющей психодрамы, и одно из отражений «лоуренсианской» модели взаимодействия микро- и макрокосма.

Ключевые слова

Английская литература; повесть; Лоуренс; Бахтин; Юнг; Ницше; Арлекин; Пьеро; Коломбина; Пьеретта; античные боги; Дионис; миф; психоанализ; арлекинада; фарс; пантомима; комедия дель арте; комедия масок; карнавал; маскарад; театр.

HARLEQUINADE IN “LADYBIRD” BY D.H. LAWRENCE

Abstract

The article is devoted to the carnival reading of the novella “Ladybird” by D.H. Lawrence. By identifying harlequinade imagery and studying its interweaving with ancient plots in the text of the novella, the role of the carnival context in reflecting the “Lawrencean” worldview is established, namely, the writer’s reflections on the consequences of the First World War and ways to overcome the emotional wounds received in the war. The author of the article shows how D.H. Lawrence, who throughout his life was equally inspired by Italy with its carnivals and masked performances, and psychoanalysis in the person of C.G. Jung, created a polyphonic masterpiece, which, on the one hand, imitates English pantomimes, combining the “divine” with the “farcical”, and on the other hand, unites the archetypes of human culture and implements a dialogue between philosophical teachings and traditions. A detailed analysis of the images of the characters demonstrates their similarity with Harlequin, Columbine and Pierrot, and also reveals a word game in the text of the novella and allusions to pantomimes popular in England in the 18th-19th centuries: “Ladybird; or, Harlequin Lord Dundreary” (1795) and “Furibond; or, Harlequin Negro” (1807). The images of the harlequinade are used by Lawrence both as an illustration of his own version of psychoanalysis, the “Harlequinade of the Unconscious”, and as a reworking of the ideas of Jung and Nietzsche. In addition, harlequinade allows the writer to bring the plot of the novel into the timeless space of the carnival, where the metaphorical procession of the “de-bunked gods” – the main characters – in the “underworld” of the unconscious allows them to pass through the purifying carnival fire and be reborn to a new life. The harlequinade in the novella is both one of its dimensions, and a variant of healing psychodrama, and one of the reflections of the Lawrence’s model of the interaction between micro- and macrocosm.

Key words

English literature; novella; Lawrence; Bakhtin; Jung; Nietzsche; Harlequin; Pierrot; Columbine; Pierette; ancient gods; Dionysus; myth; psychoanalysis; harlequinade; farce; pantomime; commedia dell’arte; comedy of masks; carnival; masquerade; theatre.

Отношение критиков к творчеству Д.Г. Лоуренса всегда отличалось противоречивостью: в середине 1950-х в нем видели продолжателя английской литературной традиции и создателя «романа рабочего класса»; в 1960-х называли «певцом сексуального освобождения» и «священником любви», а в 1970-х окрестили «женоненавистником» и символом насилия патриархата над женщинами [Burden 2000, 1]. Одни считали его моралис-

том, другие – нарушителем общественной морали; его прославляли как первого английского писателя из рабочего класса и одновременно порицали за нелестное отношение к среде, которая его взрастила. В 1980-х исследователи стали уделять больше внимания комическому элементу в творчестве Лоуренса, и карнавальные «бахтинские» прочтения его произведений обрели статус отдельного направления в «лоуренсоведении»: работы М. Леоне [Leone 2010], Д. Лоджа [Lodge 1990], А. Флайшмана [Fleishman 1990], Д.С. Рю [Ryu 1999], П. Эггерта и Д. Уортена [Eggert, Worthen 1996] раскрыли творчество Лоуренса в совершенно новом свете. Началом «карнавального Лоуренса» стал 1984 г., когда был опубликован незаконченный роман писателя «Мистер Нун» (1920–1921). Это произведение оказалось настолько насыщено фарсом, сатирой, пародией и самопародией, что критики, перечитав письма и дневники Лоуренса, обнаружили, что он вовсе не был «тяжеловесным, лишенным чувства юмора обличителем современности», каким его представляли Норман Дуглас, Т.С. Элиот и Ф.Р. Ливис [Burden 2000, 150]. Более того, литературовед Джон Уортен обнаружил, что в кругу близких друзей Лоуренс был комиком и пародистом со специфическим саркастическим юмором. По мнению Уортена, открытый заново Лоуренс во многом напоминал Чарльза Диккенса: «оба демонстрировали склонность к театрализации работы, жизни и гротеска» [Burden 2000, 154]. К фарсу Лоуренс обратился в период, когда его роман «Влюбленные женщины» (1920) был запрещен, а семья писателя жила в нищете. В письмах, относящихся к этой черной полосе, Лоуренс «смеялся над отвергнувшей его публикой, английским обществом, которое он покинул, и над самим собой» [Burden 2000, 150]. Смех стал защитным механизмом, спасавшим писателя от уныния, и «карнавальные прочтения» применимы ко всем его романам, написанным в 1920-е гг.: «Влюбленным женщинам» (1920), «Пропавшей девушке» (1920), «Мистеру Нуну» (1920–1921), «Жезлу Аарона» (1922) и «Любовнику леди Чаттерлей» (1928). Творчество Лоуренса здесь – «драматическая шарада, карикатура и гротескная комедия» с «анархопокалиптическим» звучанием [Burden 2000, 154–155]. Заявившие о себе карнавальные стратегии писательского стиля Лоуренса включали не только инверсию общепринятого социального порядка, прославление телесности и гротеск, но и обращение к системе персонажей комедии дель арте, знакомой Лоуренсу по итальянским пьесам, карнавалам и английским пантомимам. Об особом месте арлекинады в мировидении Лоуренса свидетельствуют и упоминания писателем итальянских масок в сборнике эссе «Сумерки в Италии» (1916), и тот факт, что одну из своих работ, посвященных психоанализу – «Фантазию на тему о бессознательном» (1922), – он изначально назвал «Арлекинадой бессознательного» [Ellis, Mills 2009, 73]. Цель этой статьи – доказать наличие арлекинадной образности в повести «Божья коровка» (1923) и показать, какую функцию она выполняла в отражении авторского видения последствий Первой мировой войны.

Джон Хумма в монографии «Метафора и значение в поздних романах Д.Г. Лоуренса» отмечает, что, несмотря на то, что сам Лоуренс считал «Божью коровку» своим новаторским произведением и был им очень дово-

лен, многие именитые критики отзывались о повести нелестно: Грэм Хоу назвал ее «провалом», Джулиан Мойнэхэн окрестил «самой уродливой историей» писателя, а Ливис разочарованно оценил финал произведения как «бегство от реального мира и трудностей» [Humma 1990, 16]. Были и нейтральные отзывы – Монро Энгла и Джеймса Коуэна – но и эти критики не увидели в повести ничего принципиально нового и достойного похвалы. Сам Хумма достаточно высоко оценил художественную организацию текста повести – язык, композицию, детальную проработку образов, резюмировав: «...повесть успешна сам по себе и интересна как своими художественными достоинствами (и в этом отношении интереснее любого другого рассказа Лоуренса), так и своими идеями» [Humma 1990, 16–17]. Отдав дань уважения литературоведу Коуэну, который подробно проанализировал античные метафоры в «Божьей коровке» и показал, как каждая из них разворачивает единый дискурс о взаимодействии аполлонического и дионисийского начал, Хумма остановился на своеобразии стиля Лоуренса в повести: в частности, символизме имен и особенностях построения диалогов. «Божья коровка», по его мнению, – «повесть из надводных и подводных слоев» и, чтобы оценить ее, «читатель должен быть предельно внимателен к подводным повествованиям, войти в которые можно лишь через систему образов» [Humma 1990, 17].

Вступился за повесть и Джуст Даалдер [Daalder 1982, 107–128]: он указал, что многие критики встретили повесть неодобрительными откликами, так как она показалась им недостаточно реалистичной, и были неправы, поскольку Лоуренс изначально задумал историю Дафны как притчу и миф. Даалдер проанализировал текст повести с опорой на эссе Лоуренса «Фантазия на тему о бессознательном» и провел параллели между «лоуренсианскими» «нижним» и «верхним» сознаниями и дионисийским / аполлоническим началами Ницше. Кроме того, он выявил в тексте повести целый ряд аллюзий на произведения Уильяма Блейка, П.Б. Шелли, «Золотую ветвь» Фрэзера, Библию и египетскую мифологию, и предположил, что любовный треугольник в «Божьей коровке» – отражение личного опыта писателя: Фрида Лоуренс была замужем, когда он ее встретил.

Приведенный обзор показывает, что до сих пор «Божья коровка» интерпретировалась через призму психоанализа, философии Ницше, новой критики и мифокритики, но ни разу не получала прочтения в «бахтинском», карнавальном ключе. Возможно, это связано с историческим фоном описываемых в повести событий (война и полученные на войне травмы совсем не ассоциируются с карнавалом), но своеобразии писательской манеры Лоуренса как раз и заключается в его бесстрашном обращении к гротеску: арлекинада у него идет рука об руку с трагедией, жизнь – со смертью, а смех – со страхом.

Чтобы прочувствовать, как рекомендовал Д. Хумма, все «надводные» и «подводные» слои повести (включая карнавальный), нужно обратиться не только к горестям, но и радостям эпохи Лоуренса. Писатель и его современники – поколение, выросшее на рождественских английских пантомимах, излюбленном развлечении взрослых и детей конца XIX в.

Первая часть пантомимы опиралась на народные предания, мифы, легенды, исторические события, и сводилась к рассказу о романтическом побеге: авторитарный отец или опекун не дает своей дочери выйти замуж за любимого, предлагая ей вместо него глупого или пожилого жениха. Чтобы предотвратить брак по расчету, добрая фея ради их же безопасности превращает влюбленных в Арлекина и Коломбину, а их преследователей в Панталоне, Клоуна и / или Влюбленного / Пьеро. Здесь начинается вторая часть, арлекиада. Фея дарит Арлекину волшебную палочку, с помощью которой он и Коломбина уходят от погони: Арлекин останавливает время, превращает одни предметы в другие, и, в итоге, Панталоне и его команда терпят поражение. Таким образом, сюжет пантомимы состоял из двух «пластов»: мифологического, с участием богов и / или легендарных героев, и комического, высмеивающего антиприродные ограничения, вводимые нелепым общественным порядком.

Повесть «Божья коровка» – английская пантомима в прозе, первая и вторая части которой не следуют друг за другом, а сосуществуют как взаимопроникающие слои единого целого. В качестве «мифологического» слоя выступает повествование о личных трагедиях, порожденных Первой мировой: болеющая туберкулезом леди Дафна тоскливо проживает свои дни в ожидании мужа, Бэзила, который воюет в Турции. Однажды она присоединяется к своей матери, навещающей раненых военнопленных в госпитале, и один из пациентов – граф Иоганн Дионис Псанек из Богемии, их давний знакомый. Дафна начинает ежедневно навещать Диониса и привязывается к нему, но вскоре возвращается Бэзил. Супружеская пара приходит проведать Диониса, и Бэзил приглашает графа в гости. Проводя вместе время в шотландском поместье, герои не только не вступают в конфликт, но, напротив, становятся ближе. Более того, сложившийся любовный треугольник неожиданным образом не разрушает, а укрепляет отношения между супругами. Присутствие Диониса влияет на них магическим образом: к Дафне возвращаются юность и здоровье, а Бэзил избавляется от душевной смуты. Перед отъездом на родину граф Дионис обещает Дафне, что, несмотря на разлуку, сердцем всегда будет рядом с ней. Повесть завершается прощальной беседой Диониса и Бэзила о том, как удивительно изменилась Дафна и как много времени потребуется им обоим, чтобы привыкнуть к мирной жизни. Дафну Лоуренс сравнивает с античными Артемидой, Афродитой, Аталантой, Прозерпиной / Персефой, графа Диониса – с Дионисом, Паном и Аидом, Бэзила – с Аполлоном. Греческими по происхождению являются и сами имена персонажей: Дафна («лавровое дерево»), Бэзил («царственный»), Дионис («веселый, посвященный богу Дионису»).

Второй слой повести-пантомимы – арлекиада, история побега и трансформации: Арлекин (граф Дионис) «похищает» у Пьеро (Бэзила) сердце его жены, Коломбины (Дафны). Декорации английской пантомимы всегда отличались блеском и красочностью, но здесь, в пространстве надломленных войной душ, цветовая гамма не отличается разнообразием, и ведущим становится белый – цвет Пьеро и Пьеретты. Белым выписана Дафна – пе-

чальная, измученная, живущая в нищете: Лоуренс заостряет внимание читателя на ее «белой холодной руке» [Lawrence 1960, 15], «белой коже», «белом горле» [Lawrence 1960, 12], сравнивает с «вырванной белой лилией» [Lawrence 1960, 44], «белым цветком» [Lawrence 1960, 52]. Граф Дионис сравнивает красоту Дафны с «белой гробницей» [Lawrence 1960, 36], а ее чувства к мужу называет «белой любовью, подобной свету луны» [Lawrence 1960, 37] (Здесь и далее перевод мой – А. К.). «Белый» в этих контекстах – лишенный жизни, радости и теплоты. Белым является и все существо вернувшегося с войны Бэзила, который в мирное время был «очаровательным, высоким, хорошо воспитанным англичанином, таким легким и простым, и со смешинками в голубых глазах» [Lawrence 1960, 38]. Внешность, характер и поведение «послевоенного» Бэзила, очевидно, списаны с Пьеро XIX в.: «чересчур высокодуховный» [Lawrence 1960, 62], высокий и худой, с «бледным изможденным лицом», «длинными белыми руками», «длинными белыми пальцами» [Lawrence 1960, 49], «белым вниманием» [Lawrence 1960, 62], «белой страстью» [Lawrence 1960, 57], безответно влюбленный в собственную жену и прощающий ей измену, он воскрешает в памяти читателя спектакли XIX–XX вв., в которых Пьеро предстал в роли ранимого интеллектуала и рогоносца. Свойственный Пьеро эгоцентризм, его заикленность на своей внутренней боли и нелюбви к себе, выражающейся в мазохистическом преклонении перед нелюбящей его женщиной, Лоуренс показывает глазами Дафны: она с тоской констатирует, что ее муж «не знает ничего кроме своей белой идентичности» [Lawrence 1960, 57]. Скорое возвращение Бэзила делает Дафну «белой как смерть» [Lawrence 1960, 45], она словно предчувствует приближение смерти и холода в его лице и не ошибается: «Его лицо было изможденным, и в нем была странная мертвенная бледность <...>. В его глазах был тот жесткий, белый, сфокусированный свет, который завораживал ее и был для нее ужасен. Он был другим. Он был подобен смерти; как воскресшая смерть. Она чувствовала, что не смеет прикоснуться к нему. Белая смерть все еще преследовала его. <...> Она чувствовала себя беспомощной жертвой его белого ужасного лица» [Lawrence 1960, 47–48]. В пьесах рубежа XIX–XX вв. Пьеро часто выступал в роли убийцы неверной Коломбины, и в эпизоде встречи Дафны с Бэзиллом слышны отголоски этого трагического сюжета: Дафну пугает «странная», «непостижимая холодность» в голосе мужа, «белый жуткий огонь» [Lawrence 1960, 48], исходящий от всего его существа. Он и сам осознает, что война искалечила его: «Полагаю, я тебя несколько шокировал... Надеюсь, ты не перестанешь любить меня. Это не случится, не так ли?» [Lawrence 1960, 48] Дрожащей от страха Дафне приходится выдавить из себя лживые заверения в любви, а Бэзил произносит монолог, словно вырванный из мизансцены Пьеро: «Я знал... Я знал, что ты выдержишь обещание. Я знал, что если бы мне пришлось встать на колени, я бы встал на колени только перед тобой. Я знал, что ты божественна, что ты единственная – Кибела, Исида. Я знал, что я твой раб. Я знал. Все это было просто долгой инициацией. Я должен был научиться поклоняться тебе» [Lawrence 1960, 48]. Бэзил пугает не тем, что обожает Коломбину-Дафну до полного самоуничтожения, а тем, что душит

ее своим ледяным восхищением, не похожим на любовь к реальному живому человеку: «...его возвращение на родину заставило ее снова заболеть... ей пришлось терпеть муки... она знала, что недостаточно сильна или недостаточно чиста, чтобы вынести его ужасное, быющее через край, обожание. <...> Она могла взойти на пьедестал во время, сияющая, трансцендентная, яростная лунная женственность. Но, увы, она не могла навеки застыть в сиянии своей белой, женственной силы, в таинственной женственности» [Lawrence 1960, 51]. С XVIII в. образ Пьеро неизменно ассоциировался с луной, как источником поэтического вдохновения, и во многих пьесах этот персонаж влюблялся в лунную богиню: например, в пьесе Эрнеста Доусона «Пьеро на час» (1897) Лунная Дева соглашается ответить Пьеро взаимностью при условии, что он никогда не полюбит земную женщину. Бэзил словно сошел со страниц пьесы Доусона: он восхищается лунной богиней, якобы таящейся в теле его жены, но не способен согреть теплом любви реальную Дафну, которая с горечью констатирует, что быть земной ипостасью богини Луны – тяжкое бремя: «Бэзил всегда говорил, что она луна. И Бэзил любил ее за это. Был в экстазе! Она поехала, подумав о муже. Его любовь сделала ее нервной» [Lawrence 1960, 37]. Травмы, полученные на войне, душевные и телесные, Бэзил пытается излечить смирением. В войне он видит своего рода очищающий огонь, «испытание, через которое нужно пройти», чтобы «достичь более высокого состояния сознания, а значит, и жизни» и познать «более высокий план любви, о существовании которого вы никогда раньше не подозревали» [Lawrence 1960, 55]. Все это – риторика Пьеро, кроткого, смиренного, ищущего утешения в фантазиях: персонажа, в которого из-за войны превратился «полный живительной влаги, молока и меда, золотого северного вина» [Lawrence 1960, 38] молодой мужчина.

Диаметрально противоположно мировидение Арлекина – графа Диониса: он охвачен яростью и ненавистью к войне, движим одновременно жадной разрушения и жадной наслаждения. Арлекину платоническая любовь, приправленная христианской жертвенностью – он называет ее «белой любовью» [Lawrence 1960, 35] – видится надуманной. Его задача в том, чтобы пробудить в печальной Пьеретте Коломбину – «дикую кошку» [Lawrence 1960, 31], спутницу «дьявола», ведь в ее жилах течет «кровь сорвиголов»: «Дафна вышла замуж за приятного мужчину: действительно милого. Однако ей был нужен сорвиголова. Увы, разумом она ненавидела всех любителей острых ощущений: мать научила ее восхищаться лишь добрыми людьми» [Lawrence 1960, 13].

В образе графа Диониса синтезированы черты Арлекина XVI и XIX столетий: вздернутый нос, смуглая кожа, темные глаза и большие «белые негроидные зубы» [Lawrence 1960, 36] – напоминание об африканских корнях персонажа. Следует отметить, что прототипом Арлекина был танцующий африканский раб, а в начале XIX в. в Англии имела успех пантомима «Фурионбонд, или Арлекин-негр» (1807); именно поэтому Лоуренс заостряет внимание читателя на том, что граф «принадлежал к расе древних рабов» [Lawrence 1960, 62]. Бэзил называет Диониса «экстравагантным маленьким забиякой» [Lawrence 1960, 62], а Дафна, хоть и находит графа «немного комичным» и «немного похожим на обезьянку» [Lawrence

1960, 16], отмечает, что он «удивительно хороший танцор» и «невероятный дэнди» [Lawtence 1960, 17]. Таков и Арлекин комедии дель арте: обаятелен в своей некрасивости, напоминает обезьяну, подвижен, искусно танцует. Традиционный «аксессуар» Арлекина – палка («баточчио»), которой он беспощадно колотит тех, кто выводит его из себя. Своего рода метафорическое «баточчио» есть и у графа Диониса, это его ярость: «Да буду я жить долго, чтобы мой молот бил и бил, а трещины шли все глубже, глубже! О, мир людей! Ах, радость, страсть в каждом ударе сердца! Нанеси удар, нанеси верный удар, нанеси уверенный удар. Ударь, чтобы уничтожить его. Удар! Удар! Чтобы разрушить мир человека» [Lawtence 1960, 43]. Образ Арлекина восходит к средневековому демону Эллекену, пытавшему грешников в аду, и демонизм, выраженный в большей или меньшей степени, – та самая огненная «искра», которая отличает полного энергии веселого дзанни от пассивного и меланхоличного Пьеро. «В моем теле живет дьявол, который не умрет» [Lawtence 1960, 22], – уверенно заявляет Дионис в разговоре с Дафной; «Бедный дьявол!» [Lawtence 1960, 50] – сочувственно вздыхает Бэзил, узнав, что Дионис находится на грани жизни и смерти в военном госпитале. Об «арлекинности» графа Диониса свидетельствует и герб его семейства, на котором изображена божья коровка: это и отсылка к викторианской пантомиме «Божья Коровка, или Арлекин Лорд Дандриэри» (1795) [Scott, Howard 1891, 273], и к названию разновидности божьей коровки – «божья коровка-арлекин». Неслучайно в финале повести Дионис напоминает Дафне, что теперь она принадлежит не только Бэзилу, но и ему, «божьей коровке»: «Не забывай же – ты ночная жена божьей коровки, при жизни и даже после смерти» [Lawtence 1960, 76]. Божья коровка – тотемное насекомое Диониса-Арлекина и потому, что символизирует связь между смертью и возрождением. Смерть в данном случае совершенно необязательно подразумевает смерть физическую: Дионис здесь говорит и о переходе от одного состояния к другому, от старого к новому – неизбежном этапе любой трансформации. Любуясь наперстком с божьей коровкой и змеей (подарок графа Диониса), Дафна внезапно испытывает порыв записать и спрятать в наперстке строчки немецкой песенки: «Если бы я была маленькой птичкой и имела два маленьких крыла, я бы улетела к тебе» [Lawtence 1960, 39]. Эти строки – показатель начала внутренних изменений в душе героини, которые, в итоге, приведут к тому, что в Дафне умрет Пьеретта и родится Коломбина – умиротворенная и сильная. Змея на наперстке графа Диониса, как и божья коровка, – остроумный реверанс в сторону семейства пресмыкающихся, одна из пятнистых представительниц которого называется «Арлекин». Змей – это и отсылка к книге Бытия: Сатана в облики змея соблазняет Еву, тем самым запуская необратимый процесс превращения ангелов, какими являлись Адам и Ева до грехопадения, в простых смертных. Изгнание из рая, задуманное Сатаной как месть, оборачивается благом – развитием человеческой цивилизации. Арлекин-Дионис, искушая Дафну, уничтожает в ней ангела, но раскрывает земную женщину, и это тоже шаг вперед: теперь у нее есть силы преодолевать невзгоды.

Подобно тому, как луна – эмблема Пьеро, солнце – эмблема Арлекина. По мере того как граф Дионис поправляется, он все более обращается мыслями к солнцу и размышляет о собственной солнечной природе: «Солнце должно светить», «Я хочу, чтобы солнце светило» [Lawtence 1960, 23], «Солнце заставляя даже гнев раскрываться, подобно цветку», «Я – подданный солнца. Я принадлежу к огнепоклонникам» [Lawtence 1960, 24]. Солнце Диониса – «темное солнце» [Lawtence 1960, 35]: оно дает жизнь, но оно же и сжигает, уничтожает. В ночь, когда Дафна отдается Дионису, она замечает в нем почти демоническую метаморфозу: «Он был чем-то, сидящим в пламени» [Lawtence 1960, 75]. Эта «сверхъестественность» Диониса – дань как мифологическим корням персонажа (богу Дионису), так и Арлекину, который в английской пантомиме был волшебником. Неслучайно в мыслях Дафны он окутан магическим ореолом: «он вошел в ее мысли внезапно, как по волшебству» [Lawtence 1960, 22], она «околдована», спит «заколдованным сном» [Lawtence 1960, 72].

В переплетении греческих легенд именно с эстетикой комедии дель арте присутствует внутренняя логика. Своим существованием комедия дель арте обязана античной комедии, и Лоуренс тонко прорисовывает параллели между греческими и итальянскими сюжетами. Коломбина всегда убегает от нелюбимого так же, как Дафна спасается бегством от Аполлона; Диониса и Арлекина объединяют и стремление освободиться посредством раскрепощения и разрушения, и связь с театром, и способность трансформировать (исцелять, освобождать от бремени забот) и трансформироваться (Дионис – бог умирающий и возрождающийся, а Арлекин – мастер перевоплощения). Таким образом, у каждого из персонажей повести – три ипостаси: бог / богиня, комическая маска и человеческое лицо – условно «реалистическая» судьба, вбирающая в себя в равной степени и высокое (божественное) и низкое (фарсовое). В терминах психоанализа, которым Лоуренс увлекался в двадцатые годы XX в., бог и богиня в «Божьей коровке» – это «суперэго», моральные установки героев; человек – «эго»; арлекинадная маска – «ид», бессознательное с его импульсами и инстинктами. Еще раз отметим, что свою вторую работу о психоанализе, «Фантазии на тему о бессознательном» (1922), Лоуренс изначально назвал «Арлекинадой бессознательного». Отсюда следует, что в повести от травм, нанесенных войной, «эго» персонажей спасает не «суперэго» (война убивает мораль и нравственность), а «ид», отвечающий за самые примитивные, но вместе с тем самые важные аспекты человеческого бытия – самосохранение и воспроизводство. Арлекинадный любовный треугольник в повести выполняет терапевтическую функцию: Арлекин показывает Коломбине, что длительное страдание не убило ее душу и тело, и она все еще может любить и быть любимой, а исцеление Коломбины, в свою очередь, ведет к трансформации Пьеро: Дафна с облегчением отмечает, что с тех пор, как она обрела покой, сбросил пути уныния и Бэзил. Активация бессознательного в виде возвращения к телесности помогает героям преодолеть боль от нанесенных войной травм и вернуться к мирной жизни.

Идея связать психоанализ с мифологией и комедией дель арте могла родиться у Лоуренса после прочтения работ К.Г. Юнга: «...его взгляды были

поразительно схожи с взглядами Юнга... он читал его "Психологию бессознательного", и, несомненно, находился под его влиянием» [Donaldson, Kalnins 1999, 105]. Лоуренсу было созвучно исследование Юнгом роли символов, мифов и архетипов в функционировании человеческой психики, а знание психоанализа он считал необходимой базой для любого начинающего беллетриста: «Мне кажется, что сейчас для того чтобы создавать художественные произведения нужно познать человеческую психику» [Donaldson, Kalnins 1999, 105]. В 1920 году, во время путешествия в Италию, Лоуренс однажды посетил театр марионеток и был поражен, обнаружив в незатейливой карнавальном пьесе массу психоаналитических подтекстов: по его словам, «ее можно было бы детально проанализировать с позиций учения Фрейда» [Donaldson, Kalnins, 104]. Можно предположить, что именно тогда итальянские впечатления Лоуренса наложились на вычитанные у Юнга размышления о человеческой природе. Мара Калнинс отмечает, что, по мнению Лоуренса, признание важности архетипов и игры во всех ее аспектах, «будь то карнавал, театр, танец или погружение художника в свое творение» является ключевым для развития творческой личности. Калнинс поясняет: «хоть игра и околдовывает нас лишь на время, ее значимость – в глубинах человеческой природы. Архетипические образы и символы пронизывают древнейшие хроники человечества; подобно им, игровая деятельность объединяет инстинктивную, эмоциональную самость и рациональное, цивилизованное сознание, между которыми в психике современного человека и Лоуренс, и Юнг наблюдали все возрастающее разобщение» [Donaldson, Kalnins 1999, 112]. То есть, преодоление разрыва между сознательным и бессознательным, аполлоническим и дионисийским, по мысли Лоуренса, могло быть достигнуто путем обращения к игре – в частности, театру и карнавалу: «Лоуренс также считал, что для того, чтобы жить по-настоящему, каждая часть тела и анимы должна познать религию и быть в контакте с богами. Игра, которую мы разделяем с животным миром, также является квинтэссенцией человека и пронизывает человеческую деятельность на всех уровнях: в какой бы форме она ни проявлялась и по каким бы правилам ни действовала ее магия, она и есть сама жизнь» [Donaldson, Kalnins 1999, 113]. Игра с участием Арлекина – вовсе не обязательно веселая и беззаботная. Для Юнга Арлекин был символом столкновения с бессознательным, представленным в образах Диониса и подземного мира: «Арлекин действительно герой, который должен пройти через опасности Аида, но получится ли это у него?» [Bishop 1995, 183]. Нисхождение в бессознательное Юнг сравнивал с победой Диониса над Аполлоном [Bishop 1995, 182], а в фигуре Арлекина видел черты древнего хтонического божества. Аллюзии на эти юнгианские образы угадываются как в соперничестве Диониса и Бэзилы, так и в завершающих аккордах повести, где граф объясняет Дафне, что после смерти станет «царем Аида», а ее делает царицей. Примечательно и то, что исцелению героини предшествует нисхождение во тьму, что на языке Юнга означает полное раскрепощение инстинктов: «она внезапно отделилась от себя прежней в эту тьму, в этот покой, эту неподвижность, которая была подобна полноводной темной реке, вечно текущей в ее душе», «отведи

ее в подземный мир. Возьми ее с собой в темный Аид, как Франческу и Паоло. И в аду держи ее крепче, королеву преисподней, сам будучи господином преисподней» [Lawrence 1960, 75]. Солнечный Арлекин, Лунный Пьеро и преданная им Коломбина – это и поэтическая иллюстрация вышеупомянутой «Фантазии на тему о бессознательном» (1922) («Арлекинады бессознательного»), где Лоуренс рисует «видимую вселенную» как «обширную двойную полярность между солнцем и луной»: солнце – положительный полюс, луна – отрицательный, а между двумя этими «бесконечностями» – жизнь отдельного человека. Солнце, луна и человеческая жизнь, по мысли Лоуренса, неразрывно связаны, поэтому и треугольнику «Арлекин-Коломбина-Пьеро», символизирующему устройство вселенной, в произведениях Лоуренса не суждено распасться.

Арлекинада в повести не только иллюстрирует положения учений Юнга и Ницше и предлагает вариант исцеляющей психодрамы, но и выводит сюжет повести в карнавальное пространство, приобщая, таким образом, историю Дафны, Бэзила и Диониса к глобальному метафизическому курсу о связи человека и вселенной. Карнавальное тело «объединяет в себе все элементы и все царства природы: и растение, и животное, и собственно человека» [Бахтин 1990, 403], и главные герои повести – олицетворения этого принципа. Дафна – это и луна, и «дикая кошка», и «лавровое дерево», и «оранжерейный цветок», и «daphne» – волчегодник; Бэзил – базилик, символизирующий любовь и семейное счастье; Дионис – «черный кот», подснежник «Dionysus» и солнце. Также не стоит забывать, что герои повести – это и языческие боги (Артемида, Аталанта, Персефона, Афродита, Аполлон, Дионис, Аид), а, значит, их движение сквозь ужасы войны – это и карнавальное шествие: «Известно, что карнавальное шествие осмысливались иногда в средние века, особенно в германских странах, как шествия развенчанных и низринутых языческих богов» [Бахтин 1990, 435]. Все три персонажа находятся в состоянии карнавального становления («карнавал празднует уничтожение старого и рождение нового мира» [Бахтин 1990, 454]) – они проходят через вызванную войной духовную смерть, чтобы возродиться к новой жизни. Описывая метафорическое нисхождение Дафны и Диониса в подземный мир, Лоуренс приглашает читателя в пространство первых карнавалов человечества: «Одно из древнейших дошедших до нас описаний карнавала дано в форме мистического видения преисподней» [Бахтин 1990, 433]. В этой преисподней полыхает «карнавальный огонь, сжигающий и обновляющий страшное прошлое» [Бахтин 1990, 434] и марширует войско «Эрлекина», вооруженного «огромной палицей» (в его чертах нетрудно угадать Арлекина). Таким образом, в «Божьей коровке» современные Лоуренсу философия и театр оказываются подчинены вневременному карнавальному мировоззрению, которое стирает границы между телом и миром [Бахтин 1990, 393] и утверждает «радость обновления» посредством смерти, «обратной стороны рождения» [Бахтин 1990, 451]. Арлекинада здесь и одно из измерений созданной писателем модели взаимодействия микро- и макрокосма, и своего рода «клей», связывающий воедино метафоры, аллюзии, символы и архетипы культурной памяти человечества.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бакhtин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 545 с.
2. *Bishop P.* The Dionysian Self: C.G. Jung's Reception of Friedrich Nietzsche. New York: Walter De Gruyter, 1995. 411 p.
3. *Burden R.* Radicalizing Lawrence: Critical Interventions in the Reading and Reception of D.H. Lawrence's Narrative Fiction. Amsterdam: Brill Rodopi, 2000. 378 p.
4. *Daalder J.* Background and Significance of D.H. Lawrence's «The Ladybird» // *The D.H. Lawrence Review*. 1982. № 15 (1-2). P. 107–128.
5. *Donaldson G., Kalnins M.* D.H. Lawrence in Italy and in England. New York: Macmillan Press Ltd, 1999. 233 p.
6. *Eggert P., Worthen J.* Lawrence and Comedy. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 216 p.
7. *Ellis D., Mills H.* D.H. Lawrence's Non-Fiction: Art, Thought and Genre. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 193 p.
8. *Fleishman A.* Lawrence and Bakhtin: Where Pluralism Ends and Dialogism Begins // *Rethinking Lawrence*. Milton Keynes: Open University Press, 1990. P. 109–119.
9. *Humma J.B.* Metaphor and Meaning in D.H. Lawrence's Later Novels. Columbia: University of Missouri Press, 1990. 116 p.
10. *Lawrence D.H.* The Ladybird. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1960. 251 p.
11. *Leone M.* Shapes of Openness: Bakhtin, Lawrence, Laughter. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010. 175 c.
12. *Lodge D.* After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism. New York: Routledge, 1990. 198 p.
13. *Ryu D.-S.* «Banana-skin» and «Sideward Glance»: Lawrence, Bakhtin, and the Theory of the Novel // *Journal of D.H. Lawrence Studies*. 1999. № 8. P. 60–80.
14. *Scott C., Howard C.* The Life and Reminiscences of E.L. Blanchard. London: Hutchinson and co., 1891. 352 p.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Daalder J. Background and Significance of D.H. Lawrence's "The Ladybird". *The D.H. Lawrence Review*, 1982, no. 15 (1-2), pp. 107–128. (In English).
2. Ryu D.-S. "Banana-skin" and "Sideward Glance": Lawrence, Bakhtin, and the Theory of the Novel. *Journal of D.H. Lawrence Studies*, 1999, no. 8, pp. 60–80. (In English).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Fleishman A. Lawrence and Bakhtin: Where Pluralism Ends and Dialogism Begins. *Rethinking Lawrence*. Milton Keynes, Open University Press, 1990, pp. 109–119. (In English).

(Monographs)

4. Bahtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovya i Renesansa* [The Work of François Rabelais and the Popular Culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990. 545 p. (In Russian).
5. Bishop P. *The Dionysian Self: C.G. Jung's Reception of Friedrich Nietzsche*. New York, Walter De Gruyter, 1995. 411 p. (In English).
6. Burden R. *Radicalizing Lawrence: Critical Interventions in the Reading and Reception of D.H. Lawrence's Narrative Fiction*. Amsterdam, Brill Rodopi, 2000. 378 p. (In English).
7. Donaldson G., Kalnins M. *D.H. Lawrence in Italy and in England*. New York, Macmillan Press Ltd, 1999. 233 p. (In English).
8. Eggert P., Worthen J. *Lawrence and Comedy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996. 216 p. (In English).
9. Ellis D., Mills H. *D.H. Lawrence's Non-Fiction: Art, Thought and Genre*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009. 193 p. (In English).
10. Humma J.B. *Metaphor and Meaning in D.H. Lawrence's Later Novels*. Columbia, University of Missouri Press, 1990. 116 p. (In English).
11. Leone M. *Shapes of Openness: Bakhtin, Lawrence, Laughter*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2010. 175 p. (In English).
12. Lodge D. *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*. New York, Routledge, 1990. 198 p. (In English).
13. Scott C., Howard C. *The Life and Reminiscences of E.L. Blanchard*. London, Hutchinson and co., 1891. 352 p. (In English).

Косарева Анна Александровна,

Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Кандидат филологических наук, доцент.

Научные интересы: зарубежная литература XIX в., зарубежная литература XX в., эстетика комедии дель арте, карнавальная и маскарад-ная эстетика в мировой литературе, религиозная символика в европейской литературе XIX–XX вв.

E-mail: elinalurye@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9712-9251

Anna A. Kosareva,

Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin.

Candidate of Philology, Associate Professor. Research interests: foreign literature of the 19th and 20th centuries, aesthetics of commedia dell'arte, carnival and masquerade aesthetics, religious symbolism in foreign literature of the 19th – 20th centuries.

E-mail: elinalurye@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9712-9251

А.В. Голубцова (Москва)

МИФОЛОГЕМА СЕЛЬСКОЙ РОССИИ В ИТАЛЬЯНСКОЙ ПУТЕВОЙ ПРОЗЕ 1920–1960-Х ГГ¹.

Аннотация

В статье на материале итальянских травелогов о Советском Союзе периода 1920–1960-х гг. анализируется устойчивое представление о России (СССР) как принципиально сельской стране. Образ сельской России рассматривается как один из ключевых элементов так называемого «русского мифа» – комплекса представлений, сложившихся на Западе в течение XVIII–XIX вв. и в значительной степени определявших европейскую, в том числе и итальянскую рецепцию СССР на протяжении значительной части его истории. Рассматривается функционирование данной мифологемы в составе бинарной оппозиции села и города, которая, в свою очередь, является частью базовой для русского мифа дихотомии цивилизации и варварства, прогресса и отсталости, где «сельская», и, следовательно, «варварская» Россия мыслится как неосвоенное пространство, где доминирует природное, стихийное начало, в противовес цивилизованной, урбанизированной Италии – носительнице высокой культуры и европейских ценностей. В 1950-е гг. под влиянием ряда социально-политических факторов, во взаимодействии с другим мифологическим комплексом – так называемым «советским мифом» – мифологема сельской России переживает серьезную трансформацию, отчасти утрачивая свои отрицательные коннотации и окрашиваясь в ностальгические и романтические тона. Начиная с 1960 г. «сельские» мифологемы в итальянской путевой прозе об СССР постепенно уходят на второй план, что косвенно свидетельствует о постепенном ослабевании мифологического начала в итальянской рецепции Советского Союза в период 1960–1980-х гг.

Ключевые слова

Травелог; советско-итальянские литературные связи; русский миф; город и село; цивилизация и варварство.

¹ Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-00393, «Россия / СССР и Запад: встречный взгляд. Литература в контексте культуры и политики в XX веке», <https://rscf.ru/project/23-18-00393/>.

A. V. Golubtsova (Moscow)

THE MYTHOLOGEM OF RURAL RUSSIA IN ITALIAN TRAVEL PROSE OF THE 1920–1960s¹

Abstract

The article analyzes the concept of “rural Russia” in Italian Travel Prose about the USSR of the 1920–1960s, including the works by such pre-war authors as Vincenzo Cardarelli and Corrado Alvaro, and a number of travelogues written after World War II by Italo Calvino, Sibilla Aleramo, Anna Maria Ortese, Carlo Levi, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini and Goffredo Parise. The image of rural Russia is considered as a key element of the so called Russian myth, which took shape during the 18th and the 19th centuries and determined the European (and Italian) perception of the USSR throughout a large portion of its history. We consider this mythologem as a part of the binary opposition of city and country, which, subsequently, constitutes a part of the dichotomy of civilization and barbarity, progress and backwardness, where the “rural” and “barbaric” Russia is perceived as an uncultivated territory dominated by elemental forces of nature, as opposed to the civilized urban Italy, the champion of high culture and European values. The 1950s witness a serious transformation of the image of rural Russia under the influence of certain socio-political factors, including the interaction with another mythological complex, known as the “Soviet myth”: the concept loses its traditional negative implications and takes on a romantic and nostalgic hue. Since 1960 the “rural” mythologems in Italian travel prose about the USSR gradually become less important, which may be seen as a sign of a larger tendency towards a decrease of mythological components in Italian perception of the Soviet Union in the period of 1960–1980s.

Key words

Travelogues; Soviet-Italian literary relations; Russian myth; city and country; civilization and barbarity.

На протяжении всей своей истории Советский Союз привлекал внимание зарубежных интеллектуалов, в том числе писателей и поэтов, которые, как справедливо отмечает исследователь советской «культурной дипломатии» М. Дэвид-Фокс, занимали особое место среди «гостей» СССР, «<...> что отражало гипертрофированную роль писателя и печатного слова в советской культуре. Так же как литература и Союз писателей СССР

¹ The research was carried out at A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences and was financially supported by the Russian Science Foundation, grant no. 23-18-00393, “Russia and the West viewing each other: Literature at the intersection of culture and politics, XX century”, <https://rscf.ru/en/project/23-18-00393/>.

преобладали в развитии сталинской культуры, так и среди “друзей Советского Союза” <...> доминировали литераторы» [Дэвид-Фокс 2015, 21]. Это замечание, относящееся к сталинской эпохе, сохраняет актуальность и по отношению к последующим периодам. Путевые заметки, оставленные итальянскими литераторами, не могут служить объективным источником сведений о советских реалиях, поскольку реальная картина советской жизни в них подвергается искажениям сразу в нескольких аспектах. Во-первых, советская сторона с самого начала разрабатывает ряд так называемых «техник гостеприимства» [Холландер 2001; Дэвид-Фокс 2015; Орлов, Попов 2018], направленных на создание привлекательного образа СССР и основанных на взаимодействии двух основных компонентов: «Первый – это подобающее отношение лично к гостю: следует обеспечить его комфорт, благополучие и сделать так, чтобы он чувствовал себя лицом значительным, уважаемым, дать ему понять, что его ценят и любят <...> Вторым важным компонентом техники гостеприимства выступает выборочное представление «реальности», объясняющее жесткое планирование и высочайшую организацию политических туров» [Холландер 2001, 74–75]. Во-вторых, путевые впечатления неизбежно пропускаются через фильтр авторского восприятия: П. Холландер, исследователь феномена «политического паломничества», отмечает, что в формировании суждений о политических режимах, привлекающих западных «пилигримов», «установки интеллектуалов играют роль гораздо более значимую, чем их реальный опыт» [Холландер 2001, 74]. Однако травелоги итальянских писателей, с одной стороны, дают важную информацию об итальянской и, шире, европейской рецепции советского общества (то есть о тех самых «установках», на существование которых справедливо указывает исследователь), с другой – в силу своей популярности и художественных достоинств – сами оказывают мощное влияние на образ СССР в итальянском массовом сознании.

В формировании европейского и, в частности, итальянского «взгляда» на Россию ключевую роль играют два устойчивых комплекса стереотипных представлений, традиционно именуемых «мифами» – «русский миф», сложившийся в Европе в течение XVIII–XIX вв. под влиянием свидетельств западных путешественников и русской классической литературы и окончательно оформившийся ближе к концу XIX в. в знаменитой книге Э.-М. де Воюэ «Русский роман» (*Le roman russe*, 1886), и «советский миф» [см., например: Flores 2017; Traini 2022], который достиг своего расцвета в сталинские годы и постепенно утрачивал свое влияние начиная с середины 1950-х гг. В большинстве западных стран советский миф окончательно сложился и достиг наивысшего влияния в 1930-е гг. [Холландер 2001, 68], в значительной степени потеснив традиционные «русские» мифологемы. Однако в фашистской Италии антикоммунистическая риторика официальной пропаганды и относительная культурная изолированность страны несколько затормозили этот процесс, поэтому в итальянских травелогах об СССР 1920–1930-х гг. по-прежнему преобладала «русская» мифологическая парадигма, в рамках которой Россия воспринималась как

легендарный край снегов и бескрайних степей, восточная страна, чуждая европейской (в особенности латинской) цивилизации, варварская, примитивная, и в то же время проникнутая особой мистической, «византийской» духовностью, населенная загадочным народом – носителем противоречивой «русской души». Стереотип о варварской России, царстве дикой природы и необузданных стихий, естественным образом порождает представление о принципиально сельском пространстве, противопоставленном цивилизованной, городской Европе. Мифологеме сельской России, ее роли и функции в рамках «русского мифа», ее эволюции во взаимодействии с «советским» мифологическим комплексом и будет посвящена эта статья.

В фашистской Италии представления о русском варварстве и клише антибольшевистской пропаганды входили в резонанс, взаимно усиливая друг друга: стереотипы о русском варварстве поддерживали веру в величие итальянской нации с ее древней историей, восходящей к античности. Итальянцы, привыкшие к каменному зодчеству и разнообразию пейзажей своей родной страны, воспринимали бескрайние просторы лесов и степей с редкими деревянными постройками как неосвоенное пространство, где доминирует природное, стихийное начало. Винченцо Кардарелли, автор серии очерков «Путешествие одного поэта в Россию» (*Viaggio di un poeta in Russia, 1928–1929*), описывает свои впечатления следующим образом: «Поезд ехал по бескрайней голой равнине, похожей на беспокойное море. Каменные строения исчезли. Здесь можно встретить разве что редкие недолговечные (*effimero*) селения с деревянными домами (приметы цивилизации здесь непрочны, земля дика и не освоена человеком). Вдали посреди поля бежит собака. Мне говорят, что это может быть и волк <...> Я словно вижу, как по этой равнине проносятся войска и сшибаются между собой с яростью неумолчно завывающего ветра, и повсюду кружат вороны» [Cardarelli 1981, 749–750]. Коррадо Альваро в травелоге «Творцы потока. Путешествие в Советскую Россию» (*I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia Sovietica, 1935*), приехав в Москву, описывает «чувство, которое испытываешь в недавно заселенной земле (*in una terra da poco occupata*)» [Alvaro 2004, 79], и активно использует при описании советской действительности «природные» метафоры: московская улица с неухоженными, требующими ремонта домами напоминает ему «русло пересохшей реки» [Alvaro 2004, 75], повсюду чувствуется один и тот же «животный запах, запах толпы, перезрелых фруктов, соленой рыбы – запах России» [Alvaro 2004, 78] и т. п.

Образы девственной природы и необузданных стихий в парадигме русского мифа тесно связываются с представлением о России как принципиально сельской стране – даже если автор травелога описывает сугубо городские реалии. При этом дикая «сельская» Россия отчетливо противопоставляется урбанизированной и цивилизованной Италии. Не случайно итальянское слово *civile* родственно латинскому *civitas* – «город» (итал. *città*): противопоставление города и деревни здесь является частью дихотомии дикости и цивилизации, лежащей в основе русского мифа (к той же группе взаимосвязанных представлений относятся, помимо оппозиции

деревни и города, также противопоставления стихийного и рационального, коллективизма и индивидуализма, нормы и отклонения, отсталости и прогресса). Кардарелли, еще не покинув Польшу, ощущает себя в «дикой и варварской» земле, где города кажутся «анахроническими и временными» [Cardarelli 1981, 750]. Территория СССР производит на него такое же впечатление: маленькие железнодорожные станции, деревни с «почерневшими и замшелыми» деревянными избами на опушке леса, ветряные мельницы [Cardarelli 1981, 754]. Более того, ту же «деревенскую Россию» автор видит и в Москве – у стен Китай-города, в Кремле, на набережных Москвы-реки [Cardarelli 1981, 762]. Альваро, проводивший детство в южно-итальянской деревне, описывая свои впечатления от Москвы, напрямую обращается к опыту сельской жизни: «Это все равно что оказаться в деревне, далекой от цивилизованного общества (*consorzio civile*), где жизнь тяжела, все друг друга знают и привыкли к бедности, к бедной одежде, к общему спокойному страданию, которое бесполезно скрывать» [Alvaro 2004, 75]; московский магазин описывается как «лавка с товарами, то ли бедными, то ли пыльными (*rovere o polverose*), какие мы, деревенские ребята, видели на крестьянских ярмарках» [Alvaro 2004, 78]; вагон поезда, набитый людьми, напоминает «деревенскую таверну» [Alvaro 2004, 192] и т.д. Использование подобных сравнений по отношению к феноменам, не связанным напрямую с сельской жизнью, в определенной мере отражает объективную реальность первых десятилетий советской истории, когда, как отмечает сам Альваро, после потрясений революции и гражданской войны «города были заняты полностью новым населением, приехавшим с полей и из отдаленных деревень, которое месяц за месяцем открывает для себя ценности цивилизованной жизни» [Alvaro 2004, 76]. Однако в немалой степени эта ассоциация с деревней обусловлена и влиянием русского мифа – не случайно Альваро возводит слово «Русь» к латинскому слову *rus* – поле или деревня [Alvaro 2004, 95].

После Второй мировой войны элементы русского мифа в итальянских травелогах об СССР в значительной степени вытесняются «советским» мифологическим комплексом, облик которого, по крайней мере в Италии, в этот период определяют две группы ценностей: ценности мира и интернационализма, связанные с областью внешней политики, и относящиеся к внутреннему общественному устройству ценности труда и социальной справедливости (а также связанные с ними в единый комплекс ценности свободы, демократии, человеческого достоинства) – то, что итальянская исследовательница К. Траини определяет как диаду «труд и мир» [Traini 2022, 39]. Вместе с русским мифом из травелогов на время исчезает и мифологизированное представление о принципиально сельском характере русской (и, следовательно, советской) цивилизации в противовес освоенной, урбанизированной Европе. Напротив, в апологетических просоветских травелогах рубежа 1940–1950-х гг. СССР предстает как оплот социального и технического прогресса. Так, И. Кальвино в серии очерков «Дневник путешествия Итало Кальвино в СССР» (*Taccuino di un viaggio in URSS di Italo Calvino*, 1952) описывает строящееся здание Москов-

ского университета, напоминающее ему о городах будущего из детских фантастических книг [Calvino 1995, 2419]. Сибилла Алерамо в травелоге «Россия – высокая страна» (Russia alto paese, 1953) противопоставляет сокровищам древней европейской культуры современные достижения советского строя – все то же новое здание Московского университета, широкие улицы и площади т.п., и с восторгом повествует о том, как бескрайние и дикие русские просторы – хрестоматийный образ русского мифа – активно осваиваются и «окультуриваются»: «Драгоценные камни и золото в прошлом служили для украшения корон, мантий и туфельк цариц <...>: сегодня богатство идет на создание удивительных творений, таких, как недавно открытый канал Волга-Дон; на то, чтобы сделать плодородными далекие степи, чтобы основывать на бескрайней территории Советского Союза новые города со школами и университетами» [Aleramo 1953, 30].

Однако период безраздельного господства советского мифа оказывается недолгим. Как отмечает ведущий итальянский исследователь западного «мифа об СССР» М. Флорес, советский миф в Италии, как и повсюду в Европе, достигнув вершины своего развития в период сталинской диктатуры, с 1956 г. входит в период упадка: «1956 г. ознаменовал собой момент эпохального поворота в эволюции социалистической идеи, в очаровании советской модели, в отношении между западными обществами и коммунистическими партиями. Прежде всего, разрушилась связь с интеллектуалами, которая с конца 20-х годов составляла одну из самых прочных опор солидарности с режимом Советского Союза и один из самых эффективных каналов проникновения в общественное мнение позиций, близких коммунистическим» [Flores 2017]. Действительно, подавление Венгерского восстания осенью 1956 г. оттолкнуло от Советского Союза интеллектуалов леволиберальных взглядов, а состоявшееся в начале того же года разоблачение культа личности Сталина вызвало смятение и раскол в рядах ярых коммунистов, ранее безусловно поддерживавших СССР. Однако в итальянских травелогах постепенное ослабление или, во всяком случае, проблематизация советского мифа начинается еще раньше, почти сразу после смерти Сталина: ярким примером подобной трансформации становятся путевые заметки 1954 г. писательницы и журналистки Анны Марии Ортезе (1914–1998) из циклов «Русский поезд» (Il treno russo) и «Другие воспоминания о Москве» (Altri ricordi di Mosca), в которых уже ощущается дух приближающейся «оттепели». Именно с очерков Ортезе начинается возвращение русского мифа в итальянские травелоги об СССР: «русские» мифологемы, вступая в сложное взаимодействие с «советскими», создают объемную и неконвенциональную картину советского общества, резко отличающуюся от плакатного апологетического образа из просоветских травелогов рубежа 1940–1950-х гг.

В очерках Ортезе и последующих «оттепельных» травелогах актуализируются те же «русские» мифологемы, что и в довоенной путевой прозе, но во взаимодействии с советским мифом они переживают серьезную трансформацию, переосмысляются и переоцениваются. В частности, соотнесение России с миром природы и сельской жизнью утрачивает негатив-

ные коннотации, связанные с дикостью и варварством, и окрашивается в сказочные, романтические тона. Так, у Ортезе бал выпускников в Кремле изображается как своего рода мистерия, «полурелигиозный, полусельский, испорченный тайны праздник», участники которого – не просто девушки и юноши, а лесные и речные божества, в которых возрождается «сказочная вчерашняя Россия», какой она предстает в произведении русских классиков [Ortese 2004, 302–303]. В «оттепельных» травелогах Советский Союз уже не воспринимается как безусловный флагман социального прогресса, скорее наоборот, но очевидные признаки отставания СССР от стран Запада, особенности советского быта и психологии, ассоциирующиеся с архаикой и сельской, крестьянской жизнью, – то, что в довоенных травелогах служило доказательством русского «варварства» – с середины 1950-х гг. зачастую оцениваются позитивно, как признак здорового консерватизма.

Ярким примером подобной переоценки становится травелог Карло Леви «У будущего древнее сердце» (*Il futuro ha un cuore antico*, 1956), в котором представление о сельской России утрачивает ассоциацию с природой и приобретает новые коннотации, связываясь с прошлым, с миром детства – как индивидуального детства автора, так и коллективного «детства» Европы. Если в довоенном травелоге Альваро отсылки к детским воспоминаниям обусловлены конкретными биографическими обстоятельствами – детством, проведенным в южноитальянской деревне, то у Леви, уроженца промышленного Турина, эта связь приобретает скорее символический характер. На момент путешествия в СССР его знакомство с сельской жизнью сводится к двум биографическим эпизодам, не имеющим прямого отношения к детским годам: в 1930-х он проводит около года в ссылке в южноитальянскую область Лукания (этот опыт нашел свое отражение в документальном романе «Христос остановился в Эболи» – *Cristo si è fermato a Eboli*, 1945), а в 1950-х совершает путешествие на Сицилию (после чего выпускает книгу «Слова – это камни» – *Le parole sono pietre*, 1955). В творческом сознании автора архаика южноитальянского крестьянского быта и некоторые приметы советской жизни, также воспринимаемые как архаические, соединяясь с детскими воспоминаниями его собственного детства, порождают единый комплекс ностальгических представлений о предельно обобщенном, вневременном прошлом.

Мгновенно возникающая симпатия автора к советским людям обусловлена их сходством с крестьянами Южной Италии: «Я где-то уже видел эту скромную гордость, которая здесь читалась во всех людях и вещах, этот аскетичный неяркий облик простой человеческой добродетели <...> Может быть и это, думал я, страна крестьян. Крестьян, настоящих крестьян, приехавших с полей, из самых далеких деревень Союза» [Levi 1956, 32]. Даже советские «техники гостеприимства» – в частности, постоянный надзор за иностранцами гостями – Леви склонен объяснять не политическими соображениями, а «более древней привычкой», вырастающей из самого духа русской цивилизации: по тем же причинам невозможно почувствовать себя одиноким среди крестьян Лукании, где «каждый поступок, каждое слово, каждое движение разворачивается перед глазами всего селения, которое участвует в нем, сопро-

вождает тебя, радуется за тебя, судит и чествует тебя» [Levi 1956, 302]. В то же время устойчивая ассоциация советской действительности с миром детства по-прустовски «возвращает» писателя в детские годы: нежданный снег напоминает о детской игре в снежки [Levi 1956, 242], накрытый стол в гостях воскрешает в памяти блюда, которые некогда готовила его бабушка («Я был в своей собственной семье, в своей семье пятьдесят лет назад, или сто, или двести, или тысячу лет назад» [Levi 1956, 260]). Его собственное детство, о котором напоминает ему советская действительность, в свою очередь, отождествляется с «детством Европы, когда казалось, что весь мир будет расти вместе с нами <...> в естественном, бесконечном и непрерывном прогрессе» [Levi 1956, 89]. Это «мощное и подлинное» чувство, которое Леви обнаруживает повсюду в СССР, словно восстанавливает связь времен: парадоксальным образом нить, разорванная западной цивилизацией, в стране, пережившей революцию, сохраняется в целостности. Октябрьская революция воспринимается им как «революция сохранения» – «возможно, такой могла бы быть революция луканских крестьян» [Levi 1956, 242].

Пьер Паоло Пазолини в путевом очерке «Сельский праздник для тридцати тысяч» (*Festa di paese per trentamila*, 1957), посвященном VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов в Москве, напротив, отрицает консерватизм советского общества, описывая СССР в духе апологетических травелогов первой половины 1950-х годов – как оплот прогресса, равенства и социальной справедливости. Однако в его травелогe звучит та же идея, что и у Леви – «сельский» дух советской жизни. Пазолини прямо характеризует Москву как «город крестьян» – возможно, это парадоксальное определение имплицитно отсылает к травелогу «У будущего древнее сердце», где Советский Союз назван «страной крестьян». Однако если Леви соотносит свои впечатления от поездки в Советский Союз с опытом пребывания в ссылке в южноитальянской Лукании, то Пазолини обращается к детским и юношеским воспоминаниям о времени, проведенном в Казарсе – местечке во Фриули на севере Италии, где его семья много лет подряд проводила лето и где будущий писатель тесно соприкасался с жизнью фриуланского крестьянства. Этот опыт в значительной степени определил и содержание репортажа, о чем свидетельствует само его название, описывающее Фестиваль молодежи и студентов как «сельский праздник» (*festa di paese*). Пазолини видит знакомые крестьянские черты во внешности и манерах советских людей, сравнивает Советский Союз с родной Северной Италией («<...> кажется, что находишься на Паданской равнине» [Pasolini 2004, 1451]). На фоне этой «деревенской» атмосферы поражает масштаб церемонии открытия фестиваля на огромном стадионе им. Владимира Ленина (нынешние Лужники). Логическим продолжением грандиозного парада становится неформальная встреча участников фестиваля на Красной площади, где вечером под стенами Кремля собираются несколько тысяч человек. В противовес официальной торжественности церемонии открытия, здесь царит атмосфера деревенской ярмарки: собравшаяся молодежь одета «как крестьяне в воскресный день» [Pasolini 2004, 1452], они разговаривают, смеются, играют в те же игры, что и дети на деревенских площадях, «по древней и непрерыв-

ной крестьянской традиции» [Pasolini 2004, 1453]. Для Пазолини, как и для Леви, крестьянский мир, связанный с миром его собственного детства и детства всего человечества, воплощает собой связь времен, поэтому советская Россия, пережившая революцию и, в русле советского мифа, изображенная в репортаже как образец социального прогресса, парадоксальным образом оказывается в то же время и символом уходящей вглубь веков живой традиции, непрерывности коллективной и индивидуальной истории.

В радикально ином тоне написан сборник путевых очерков Альберто Моравиа «Месяц в СССР» (*Un mese in U.R.S.S.*, 1958): принципиально сельский характер русского и советского общества – то, что у Леви представало как знак здорового консерватизма, – у Моравиа ассоциируется с дикостью и варварством, в духе довоенных травелогов. Царская Россия, породившая и героев Достоевского, и будущих революционеров, описывается как отсталая средневековая страна «крестьян, приверженных примитивному мистическому христианству» [Moravia 1958, 14], плоские, монотонные ландшафты Подмосковья воспринимаются как воплощение «подлинно национальных черт», «сельской России, неизменной, загадочной, воспетой Есениным» [Moravia 1958, 33], приметы прошлого в советской психологии и быте («архаическая религиозность», «викторианское» пуританство, старомодная обстановка аэропортов и гостиниц, резко контрастирующая с декларативным прогрессизмом советского общества) свидетельствуют о социальной отсталости Советского Союза, который «словно бы остановился во времени, предшествовавшем революции» [Moravia 1958, 152], и соотносятся (как и у Леви, но с противоположным знаком) с преимущественно крестьянским характером советского социума. Впрочем, как ни парадоксально, с этим фактом Моравиа связывает не только нынешнюю отсталость СССР, но и надежду на будущее, предполагая, что крестьянский менталитет, «более мягкий, более целостный, более здоровый», в сочетании с завоеваниями индустриальной революции сумеет породить «нового человека современного мира», человека нового бесклассового общества, которое может стать реальностью и в Советском Союзе, и в других странах [Moravia 1958, 58]. Возможно, эта оговорка в травелогe марксиста Моравиа порождена влиянием советского мифа, в рамках которого СССР воспринимался как образец и ориентир для западного общества.

Столь же критический характер носят очерки Гоффредо Паризе из цикла «Это Россия Хрущева» (*Questa é la Russia di Krusciov*, 1960), но если у Моравиа «сельское» начало в советской жизни ассоциируется с социально-экономической отсталостью, то у Паризе в основе противопоставления городского и сельского, цивилизации и дикости лежит причастность к высокой культуре – в первую очередь, культуре эпохи Возрождения. С самого начала, еще в описании московского аэропорта, у Паризе возникают «сельские» ассоциации, неизменно окрашенные восточным колоритом («Сначала кажется, что ты в деревне. Большой рынок, мекка, базар», «сельская земля под снегом и асфальтом» [Parise 2001, 1457]), а наиболее ярким воплощением крестьянской психологии и эстетики для него становится московское метро: «Его <народа> культуру составляло то, что он видел на лотках деревенских торговцев, поэтому в Москве и построили золоченые

базары, нечто среднее между мечетью и казино <...> Высокая культура, подлинная, гуманистическая, возрожденческая, вдохновившая Петра Первого и его приближенных на строительство такого города, как Петербург, была им неизвестна. Русский народ был народом крестьян <...> Сталин построил метро не для экс-бюрократов и не для жителей Ленинграда, а для всех этих крестьян, которые никогда не бывали в городе. Потому он и приказал возвести этакий волшебный замок, как на большой деревенской ярмарке» [Parise 2001, 1470]. Для писателя – уроженца Виченцы, знаменитой постройками Андреа Палладио, архитектурного гения позднего Возрождения, «крестьянский» вкус становится синонимом варварского, восточного, аляповатого, в противовес классической гармонии Ренессанса.

Литературные травелоги 1920–1930-х гг. и 1950–1960-х гг. свидетельствуют, что дихотомия города и села в значительной степени определяет итальянское восприятие СССР как в довоенную, так и в послевоенную эпоху, являясь частью глобального противопоставления варварства и цивилизации – одной из основ европейского «мифа о России». В наиболее чистой форме оппозиция городского и деревенского, как и другие «русские» мифологемы, представлена в травелогах 1920–1930-х гг., где Италия воспринимается как цивилизованное, упорядоченное и принципиально городское пространство, Россия же, напротив, как варварское, стихийное и, следовательно, сельское. На рубеже 1940–1950-х гг. в период господства советского мифа, создававшего строго позитивный образ СССР, «русские» мифологемы на время уходят на второй план, а после смерти Сталина и начала «оттепели» возвращаются в трансформированном виде. Под сохраняющимся (хотя и постепенно ослабевающим) влиянием советского мифа представление о «сельской» России отчасти утрачивает негативные коннотации, характерные для довоенных травелогов: у многих авторов, среди которых Ортезе, Леви, Пазолини, сельские мотивы ассоциируются с романтическим миром фантазии и детства. При этом даже относительно просоветские писатели не отрицают очевидной отсталости Советского Союза по сравнению с капиталистическим Западом – напротив, именно архаические, «сельские» черты советского быта позволяют им мысленно перенестись в мир их собственного детства и в мифологическое прошлое – коллективное «детство» Европы и всего человечества. В очерках Моравиа и Паризе экономическая и культурная отсталость «крестьянской» России лишается романтического ореола и оценивается резко отрицательно, в духе довоенных травелогов Кардарелли и Альваро. Можно предположить, что критика советского общества в путевой прозе конца 1950-х гг. в немалой степени спровоцирована событиями 1956 г., оттолкнувшими от Советского Союза многих западных интеллектуалов, в то время как положительные отзывы связаны (по крайней мере отчасти) с атмосферой «оттепели» и надеждами на демократизацию советской политической и культурной жизни. Во всяком случае, на это прямо указывает в своем травелогe К. Леви, говоря о движении советского общества к свободе («свобода – смысл сегодняшней <советской – А.Г.> жизни» [Levi 1956, 290]), о дремлющих повсюду «новых силах», об «оттепели, открывающей новый путь водам ручьев» [Levi

1956, 297]. Картина советской жизни в путевой прозе эпохи «оттепели» кажется более объемной и реалистичной, чем в травелогах предыдущих периодов, однако это представление в значительной мере иллюзорно: при всем многообразии оценок и авторских позиций, итальянские писатели по-прежнему воспринимают советскую действительность в рамках мифологических схем, о чем свидетельствует сохраняющаяся бинарная оппозиция «сельской» России и «городской» Италии, которая прямо соотносится с базовой для русского мифа дихотомией варварства и цивилизации. С 1960 г. количество травелогов резко снижается, и на их основе становится трудно делать какие-либо однозначные выводы, однако анализ имеющихся (крайне немногочисленных) свидетельств, таких как цикл очерков Гвидо Пьевене (1960), «Короткое путешествие в страну долгого времени» (*Viaggio breve nel paese del tempo lungo*, 1966) Марио Сольдати, «Россия за пределами СССР» (*Russia oltre l'Urss*, 1989) Джини Лагорио, указывает, что начиная с 1960-х гг. «сельские» мифологемы в итальянской путевой прозе об СССР уходят на второй план. Можно предположить, что речь идет об общей тенденции к постепенному ослаблению мифологического начала в итальянской рецепции Советского Союза в период 1960–1980-х гг. – этот вопрос, требующий более масштабного междисциплинарного изучения с использованием методов социальных наук, еще ждет своего исследователя.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дэвид-Фокс М.* Витрины великого эксперимента: культурная дипломатия Советского Союза и его западные гости. 1921–1941 годы. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 568 с.
2. *Орлов И.Б., Попов А.Д.* Сквозь «железный занавес». See USSR!: иностранные туристы и призраки потемкинских деревень. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2018. 488 с.
3. *Холландер П.* Политические пилигримы (путешествия западных интеллектуалов по Советскому Союзу, Китаю и Кубе 1928–1978). СПб.: Лань, 2001. 590 с.
4. *Aleramo S.* *Russia alto paese.* Roma: Italia-URSS, 1953. 36 p.
5. *Alvaro C.* *I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia Sovietica.* Reggio Calabria: Falzea, 2004. 433 p.
6. *Calvino I.* *Saggi 1945–1985: in 2 t.* T. 2. Milano: Mondadori, 1995. P. 1539–3081.
7. *Cardarelli V.* *Opere.* Milano: Mondadori, 1981. 1262 p.
8. *Flores M.* *L'immagine della Russia sovietica. L'Occidente e l'URSS di Lenin e Stalin (1917–1956).* Firenze: GoWare, 2017. URL: <https://books.google.ru/books?id=RzM7DwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false> (дата обращения 31.08.2023).
9. *Levi C.* *Il futuro ha un cuore antico: viaggio nell'Unione Sovietica.* Torino: G. Einaudi, 1956. 306 p.
10. *Moravia A.* *Un mese in U.R.S.S.* Milano: Bompiani, 1958. 156 p.
11. *Ortese A.M.* *La lente scura.* Milano: Adelphi, 2004. 501 p.
12. *Parise G.* *Opere: in 2 vol. Vol. 1.* Milano: Mondadori, 2001. 1725 p.

13. *Pasolini P.P. Festa di paese per trentamila // Romanzi e racconti: in 2 vol. Vol. 1: 1946–1961.* Milano: A. Mondadori, 2004. P. 1448–1453.

14. *Traini Ch. L'URSS dentro e fuori. La narrazione italiana del mondo sovietico.* Firenze: Firenze University Press, 2022. 337 p.

REFERENCES (Monographs)

1. David-Fox M. *Vitriny velikogo eksperimenta: kul'turnaya diplomatiya Sovetskogo Soyuzu i yego zapadnyye gosti. 1921–1941 gody* [Showcasing the Great Experiment: Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union, 1921–1941]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2015. 568 p. (In Russian).

2. Flores M. *L'immagine della Russia sovietica. L'Occidente e l'URSS di Lenin e Stalin (1917–1956).* Firenze, GoWare, 2017. Available at: <https://books.google.ru/books?id=RzM7DwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false> (accessed 31.08.2023). (In Italian).

3. Hollander P. *Politicheskiye piligrimy (puteshestviya zapadnykh intellektualov po Sovetskому Soyuzu, Kitayu i Kube 1928–1978)* [Political Pilgrims: Travels of Western Intellectuals to the Soviet Union, China, and Cuba, 1928–1978]. St. Petersburg, Lan' Publ., 2001. 592 p. (In Russian).

4. Orlov I.B., Popov A.D. *Skvoz' "zheleznyy zanaves". See USSR!: inostrannyye turisty i prizrak potemkinskikh dereven'* [Through the "Iron Curtain". See USSR!: Foreign Tourists and the Ghost of Potemkin Villages]. Moscow, Izd. dom Vysshey shkoly ekonomiki Publ., 2018. 488 p. (In Russian).

5. Traini Ch. *L'URSS dentro e fuori. La narrazione italiana del mondo sovietico.* Firenze, Firenze University Press, 2022. 337 p. (In Italian).

Голубцова Анастасия Викторовна,

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела литератур Европы и Америки новейшего времени. Научные интересы: итальянская литература XX в., русско-итальянские культурные связи, переводы, травелоги.

E-mail: ana1294@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-1286-7707

Anastasia V. Golubtsova,

A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy

of Sciences. Candidate of Philology, Senior Researcher at the Department of European and American Contemporary Literature. Research interests: Italian literature of the 20th century, Russian-Italian cultural relations, translations, travelogues.

E-mail: ana1294@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-1286-7707

Н.Н. Кобякова, С.М. Колесникова (Москва)

ГРАДУАЛЬНО-ОЦЕНОЧНЫЕ ТИПЫ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ МОДЕЛЕЙ В РУССКИХ ГОВОРАХ РЕСПУБЛИКИ МОРДОВИЯ

Аннотация

На материале фразеологии русских говоров Республики Мордовия рассматриваются градуально-оценочные типы фразеологических моделей. Группа диалектных фразеологизмов с гиперсемой «речь» представлена в виде фразеосемантического поля, имеющего вертикальное и горизонтальное сечение. Дифференциация моделей фразеологизмов осуществляется по семантическому и градуальному-оценочному признакам. В центре исследования находится вертикальное сечение поля, в котором на основе семного анализа выделяются модели, представляющие собой зоны: ядерную, околоядерную и периферийную. Ядро представлено моделями с семой «молчать» (н., *язык держать около себя*) / «говорить» (н., *толкать речь*). В околоядерной зоне зафиксированы 30 моделей (н., *беседовать, соглашаться, возражать, болтать, ругаться, сплетничать и др.*), большая часть которых имеет отрицательную коннотацию (н., *кричать, обманывать, злиться*). Периферийная зона отражена следующими моделями, содержащими сему признаковости (н., *овца забаистая, как оглашенный*), обстоятельственности (н., *зря не скажешь, не бамши не говоремши*) и предметности (н., *драная грамота, типун тебе в глотку*). Фразеологические единицы, заполняющие данные модели, обладают выраженным градуально-оценочным компонентом, что нашло отражение в выделенных градосемах (н., «громко» – *жабу (кадык) драть*, «сильно» – *доходить до белых волос и др.*) Таким образом, авторы приходят к выводу о том, что градуальность позволяет создать метафорический образ, а сема экспрессивности, присутствующая во фразеологических единицах придает выразительность речи.

Ключевые слова

Фразеологизм; диалектная фразеология; фразеологические модели; градуально-оценочный тип; семантика.

N.N. Kobyakova, S.M. Kolesnikova (Moscow)

GRADUAL-EVALUATIVE TYPES OF PHRASEOLOGICAL MODELS IN RUSSIAN COLLOQUIALISMS OF THE REPUBLIC OF MORDOVIA

Abstract

Phraseological models are considered on the basis of the phraseology of the Russian dialects of the Republic of Mordovia. A group of dialect phraseological units with the hyperseme “speech” is represented as a phraseosemantic field having a vertical and horizontal cross section. Differentiation of phraseological units models is carried out according to semantic and gradual-evaluative features. At the center of the study is a vertical cross-section of the field, in which, based on the seminal analysis, models representing zones are distinguished: nuclear, near-nuclear and peripheral. The core is represented by models with the seme “to be silent” (n., to keep the tongue near you) / “to speak” (n., to push speech). There are 30 models (n., to talk, agree, object, chat, swear, gossip, etc.) recorded in the near-nuclear zone, most of which have a negative connotation (n., shout, cheat, get angry). The peripheral zone is reflected by the following models, which contain this trait (n., the sheep is zabaisty), circumstantiality (n., you can't say in vain) and objectivity (n., a torn letter). Phraseological units that fill in these models have a pronounced graded-evaluative component, which is reflected in the selected gradosemes (for example, “loudly” – toad (adam's apple) to tear, “strongly” – to reach white hair, etc.). In this way the authors come to the conclusion that graduality makes it possible to create a metaphorical image, and the seme of expressiveness present in phraseological units gives expressiveness to speech.

Key words

Phraseologism; dialect phraseology; phraseological models; gradual-evaluative type; semantics.

Развитие антропоцентрического направления в лингвистике способствует переносу фокуса внимания ученых на семантические конструкции языковых единиц, отражающие особенности восприятия и понимания тех или иных фрагментов субъективной и объективной реальности. Состав таких конструктов и закономерности распределения внутри них компонентов позволяют детально изучать своеобразие национального языкового сознания, национальной языковой личности в целом. Наибольшим потенциалом здесь обладают конструкты, объединяющие лексические единицы и фразеологизмы, которые аккумулируют коллективный мировоззренческий опыт, репрезентируют специфику развития языковой системы в определенный исторический период, актуализируют характерные для носителей языка поведенческие реакции и социокультурные установки.

К максимально востребованным типам семантических конструкторов в современных лингвокогнитивных исследованиях относятся семантические группы и семантические поля **различной степени** сложности. Их рассмотрение постепенно преодолевает границы литературного языка: все чаще лингвисты обращаются к диалектному материалу, региональным языкам (языкам народов России), поскольку они оказывают мощнейшее интерферирующее воздействие на русский языковой континуум и механизмы его функционирования [Колесникова 2022]. Это определяет актуальность и высокую перспективность лингвокогнитивного и градуального моделирования в области лексики и фразеологии в сравнительно-сопоставительном аспекте, где эталоном выступают конструкторы литературного языка, отличающиеся большим количеством компонентов, связей между ними, моделей восприятия и отражения действительности, положенных в их основу, тогда как в качестве непосредственного объекта исследования фигурируют семантические конструкторы на диалектном материале. Несмотря на ряд работ подобной тематики в области фразеологии [Молчкова 2016; Никитина 2020; Третьякова 2009; Филоненко 2016; Швелидзе 2018; и др.], лингвокогнитивное и градуальное моделирование на базе устойчивых выражений русских говоров Республики Мордовии до сих не предпринималось. Специальные работы подобной направленности практически отсутствуют. Данный вопрос требует пристального изучения, поскольку существенно обогащает наши представления о лингвокогнитивных моделях идиом русского литературного языка, вскрывает механизмы их образования в русском языковом сознании в целом, а также позволяет выявить их градуально-оценочные типы.

Основные исследования ученых-лингвистов в области фразеологического моделирования [Кунин 1996; Мокиенко 1980] позволяют выделить две взаимодополняющие точки зрения: 1) фразеологические модели: грамматические (*сесть в лужу, куры не клюют*), семантические (*стреляный воробей, собаку съест*), структурно-семантические (*стреляный воробей, третий калач*), фразеобразовательные (*ни гроша ← Денег ни гроша, да слава хороша, Денег ни гроша, так и выдумка хороша*) и стилистические (*волею судеб, по случаю*) [Кунин 1996, 45] – служат для описания; 2) структурно-семантическое моделирование во фразеологии позволяет выявить модели, которые порождают фразеологические единицы [Мокиенко 1980, 43].

Речевая деятельность вызывает особый интерес у исследователей, так как способность говорить (или молчать) даёт возможность охарактеризовать человека как языковую личность, которая находится в центре антропоцентрических исследований [Баюшкина 2014; Иванова 2010; Киселева 2007].

Семантика обуславливает разноплановые образы языка. Так, фразеологизмы наиболее полно используют образ органического языка: «язык-станок» (*вертеться на языке, сорвалось / слетело (слово) с языка*) и «действующий язык» (*язык хорошо подвешен, проглотить язык, распустить язык*) [Демьянков 2000]. Фразеологизмы создают уникальные образы, которые транслируют опыт и знания, накопленные индивидом.

Исследуя фразеологизмы русских говоров Республики Мордовия, нами выделены модели в диалектной фразеологии. Несомненно, фразеологические модели диалектных фразеологизмов отражают национальную специфику и базируются на семантическом и градуально-оценочном принципах.

Диалектные фразеологизмы являются значимым элементом диалектной фразеологической картины мира и, несомненно, нуждаются в системном описании. Однако научные публикации, посвященные данному вопросу, являются немногочисленными. Среди них можно выделить исследование О.В. Баюшкиной, в котором фразеосемантическое поле «Речь» представлено тематическими группами и репрезентантами речевого выражения, поведения и воздействия. На наш взгляд, при данном подходе невозможно исследовать семантические отношения между фразеологическими единицами. Кроме этого, за пределами внимания оказывается градуально-оценочная сторона, занимающая центральное место при построении фразеосемантического поля.

Из «Фразеологического словаря русских говоров Республики Мордовия» Р.В. Семенковой методом сплошной выборки отобраны около 200 фразеологических единиц и представлены в виде фразеосемантического поля с гиперсемой «речь». Поле имеет горизонтальное и вертикальное членение. Данные фразеологизмы обладают выраженным градуально-оценочным компонентом, что нашло отражение в оппозитивной структуре моделей «молчать» – «говорить». В настоящей работе представлено только вертикальное сечение поля с разделением на зоны: ядерную, околоядерную, периферийную. Ядерная зона представлена фразеологизмами, в которых архисема «речь» занимает центральное положение и которые не имеют дополнительных (коннотативных, дифференциальных, потенциальных) сем. Околоядерную зону заполняют фразеологизмы, в которых кроме семы «речь» содержатся дифференциальные семы. И, наконец, в периферийной зоне сосредоточены фразеологизмы с семой обстоятельственности, признаковости и предметности, в которых сема «речь» выступает в роли гипосемы. Данная структура поля включает модели, дифференцированные **по семантическому и градуально-оценочному принципу**:

1. Ядерная зона представлена моделью **с семой «молчать»**: *не отдавать голос «не подавать голос»* [Семенкова 2007, 161], *язык держать около себя «молчать, не говорить лишнего»* [Семенкова 2007, 65] и

Периферийная зона включает **модели**:

- **с семой обстоятельственности**: *не бамши не говоремши «молча, ни слова не говоря»* [Семенкова 2007, 23];

- **с семой признаковости**: *ни песен ни басен «о молчаливом, неразговорчивом человеке»* [Семенкова 2007, 24], *как варёный «малоподвижный, молчаливый»* [Семенкова 2007, 32], *как оглашенный «молчаливый, неразговорчивый»* [Семенкова 2007, 154];

2. Ядерная зона представлена моделью **с семой «говорить»**: *толкать речь «говорить, высказываться»* [Семенкова 2007, 251].

Околоядерная зона включает градационный ряд **моделей** с тонкими качественно-характеризующими семантическими отличиями:

- **сема «беседовать»**: *сыта не наговориться* «долго и охотно с кем-либо беседовать» [Семенкова 2007, 247];

- **сема «клясться»** (ср.: *души не убить* «поклясться в истинности чего-либо» [Семенкова 2007, 257]).

В периферийной зоне выделена **модель с семой предметности**: *глазыньки лопни* «клятвенное заверение в правдивости сказанного» [Семенкова 2007, 52], *истинный Христос* «клятвенное заверение в истинности сказанного» [Семенкова 2007, 265] и другие;

- **сема «советовать»**: *дать совету* «посоветовать» [Семенкова 2007, 233];

- **сема «соглашаться»**: *давать (дать) слово* «узнавать о согласии девушки выйти замуж» [Семенкова 2007, 61].

В периферийной зоне выделена **модель с семой предметности**: *враг с ним (с тобой)* «выражение вынужденного согласия» [Семенкова 2007, 43];

- **сема «сделать речь понятнее»**: *выплюнуть мочало изо рта* «постараться говорить внятно, понятно» [Семенкова 2007, 48];

- **сема «бояться говорить правду»**: *шептать в кулак* «бояться высказывать правду в глаза» [Семенкова 2007, 273];

- **сема «возражать»**: *выговорить не давать* «2. Решительно отказываться следовать чьим-либо советам, наставлениям; резко возражать» [Семенкова 2007, 61].

Сопоставляя значения фразеологизмов, репрезентирующих семантическую модель «возражать», можно отметить наличие у идиомы *выговорить не давать* (2) семы экспрессивности («решительно»), что указывает на актуализацию его градуальных связей с другими компонентами группы. В целом сема экспрессивности и градуальные отношения между устойчивыми выражениями органичны для данной разновидности языковых единиц ввиду их структурно-смысловой специфики и прагматики.

В периферийной зоне находится **модель с семой обстоятельственно-сти**, представленная фразеологизмом *зря не скажешь* «трудно возразить» [Семенкова 2007, 225] и **модель с семой предметности**, нашедшая отражение в идиоме *ну дать атай!* «восклицание, выражающее несогласие» [Семенкова 2007, 22]. Если в первом фразеологизме дифференцируется сема экспрессивности («трудно»), то во втором – эмотивности («восклицание»), что подчеркивает богатство коннотативных оттенков фразеологической семантики;

- **сема «болтать»**: *алала (алалу) разводить* «заниматься пустыми разговорами, болтать» [Семенкова 2007, 22], *весь плеш переест* «надоест постоянными разговорами об одном и том же» [Семенкова 2007, 169], *похлопать языками* «поболтать, поговорить» [Семенкова 2007, 189], *травить баланду* «вести пустые разговоры, болтать» [Семенкова 2007, 252] и другие.

В периферийной зоне выделена **модель с семой предметности**, выраженная фразеологизмом *всяка бяка* «вздор, чепуха» [Семенкова 2007, 31] и **модель с семой признаковости**, представленная идиомами *как за язык*

подвешенный «3. **БОЛТЛИВЫЙ** (человек)» [Семенкова 2007, 176], *овца за-баистая* «о **БОЛТЛИВОМ** человеке» [Семенкова 2007, 80], *язык как помело* «об очень **БОЛТЛИВОМ** человеке» [Семенкова 2007, 277]. Значение последнего фразеологизма содержит градосему «очень», что указывает на выражение значения меры и степени репрезентантами модели «субъект речевой деятельности»;

- **сема «говорить неправильно»**: *бороновать задом наперед* «**ВЫГОВАРИВАТЬ**, произносить слова **неправильно**, искаженно» [Семенкова 2007, 28], *как борона боронить* «**ВЫГОВАРИВАТЬ**, произносить слова **неправильно**, искаженно» [Семенкова 2007, 28] и другие;

- **сема «говорить несвязно»**: *двух сословий связать не смочь* «**несвязно говорить** или молчать» [Семенкова 2007, 235];

- **сема «заставлять себя упрашивать»**: *гнуться как сдобный пряник* «жеманиться, **заставлять себя упрашивать**» [Семенкова 2007, 221];

- **сема «злиться / сердиться»**: *как с дубу хлытать* «**говорить зло**, грубо» [Семенкова 2007, 263], *козлом подняться* «**сильно рассердиться**, разгневаться» [Семенкова 2007, 177] (сема экспрессивности «сильно») и другие.

В периферийной зоне выделена **модель с семей признаковости**, представленная фразеологизмом *как окшанка* «о **грубой** женщине» [Семенкова 2007, 157] и **модель с семей предметности**, выраженная фразеологизмами *провалиться в преисподнюю (трисподнюю)* «**пожелание недоброго кому-либо**» [Семенкова 2007, 193], *типун тебе в глотку* «**недоброе пожелание** тому, кто говорит что-либо неприятное» [Семенкова 2007, 250] и другие;

- **сема «кричать»**: *жабу (кадык) драть* «громко **кричать**, орать» [Семенкова 2007, 77], *как баба рязанская кричать* «Громко **кричать**, браниться» [Семенкова 2007, 23], *урево нести* «1. Громко **кричать**, плакать» [Семенкова 2007, 259] и другие. В значениях всех идиом присутствует сема экспрессивности «громко».

В периферийной зоне зафиксирована **модель с семей признаковости**, отраженная во фразеологизме *шинованная глотка* «о человеке с очень **громким** голосом» [Семенкова 2007, 52] (сема экспрессивности «очень»);

- **сема «обманывать / хитрить»**: *байки сказывать* «сочинять, выдумывать, **обманывать**» [Семенкова 2007, 23], *как вошь на гребешке вертеться* «3. **Хитрить**, лукавить, не давать прямого ответа» [Семенкова 2007, 43] и другие;

- **сема «не давать говорить»**: *глотку переедать* «**не давать говорить** кому-либо; грубя, заставляя молчать» [Семенкова 2007, 169];

- **сема «не одобрять»**: *прийти с пенями* «**выразить** кому-либо **недовольство**, **неодобрение**» [Семенкова 2007, 191].

В периферийной зоне зафиксирована **модель с семей предметности**, представленная фразеологизмом *в голове чёрт семишник искал* «**кто-либо не в состоянии разумно рассуждать**, действовать, говорить» [Семенкова 2007, 268]; и **модель с семей признаковости**: *как пыль* «**вспыльчивый**, раздражительный» [Семенкова 2007, 200], *с горячего поля* «**вспыльчивый**, раздражительный» [Семенкова 2007, 180];

- **сема «обижаться / обидеться»:** *пеню (пень) пригонять «обижаться», укорять кого-либо* [Семенкова 2007, 190], *убить из поганого ружья «сильно обидеться, возненавидеть»* [Семенкова 2007, 257] (сема экспрессивности «сильно»);

- **сема «отказаться от согласия»:** *[пойти] попытку «отказаться от прежнего решения, уже данного согласия»* [Семенкова 2007, 185];

- **сема «выражать несогласие»:** *на даваться на подлад «не поддаваться уговорам, не соглашаться»* [Семенкова 2007, 177], *ставить на своём «упрямо не соглашаться с чем-либо, быть своимравным»* [Семенкова 2007, 238] (сема экспрессивности «упрямо»), *упереться на своём «настоять на своём, заупрямиться»* [Семенкова 2007, 220] (сема экспрессивности «упрямо»);

- **сема «предостереечь»:** *скорони бог «выражение предостережения о нежелательности, недопустимости чего-либо»* [Семенкова 2007, 227];

- **сема «причитать»:** *волюшку вопить «громко причитать перед свадьбой, оплакивая девичью волю (о невесте)»* [Семенкова 2007, 42] (сема экспрессивности «громко»), *красу отдавать «причитать перед свадьбой»* [Семенкова 2007, 161];

- **сема «просить»:** *ходить на подчин «обращаться к кому-либо с униженной, покорной просьбой»* [Семенкова 2007, 178];

- **сема «ругать / ругаться»:** *вземки ругаться «сорить, ругаться, не уступая друг другу»* [Семенкова 2007, 46], *дать перу «наказать, поругать»* [Семенкова 2007, 169], *доходить до белых волос «сильно ругаться, ссориться»* [Семенкова 2007, 69] (сема экспрессивности «сильно»), *разгон устраивать «ругать кого-либо»* [Семенкова 2007, 203], *разинуть курятник (лукошко) «1. Начать кричать, ругаться»* [Семенкова 2007, 203], *спасу не давать «ругаться, браниться»* [Семенкова 2007, 235] и другие.

В периферийной зоне выделена **модель с семей признаковости:** *стоит кобеля буланого «скандальный, бранчливый»* [Семенкова 2007, 240] и **модель с семей предметности:** *драная грамота «распри, ссоры»* [Семенкова 2007, 58], *обрывистое слово «грубое, резкое замечание; окрик»* [Семенкова 2007, 229];

- **сема «сказать необдуманно»:** *сморозить чёрт знает что «сказать что-либо необдуманно, некстати или в шутку»* [Семенкова 2007, 231], *сморозить чуду «сказать что-либо необдуманно, некстати или в шутку»* [Семенкова 2007, 231];

- **сема «сплетничать»:** *как в колокол ударить «1. Начать сплетничать»* [Семенкова 2007, 258], *косточки промыть (промыть) «сплетничать о ком-то, обсудить (обсуждать) кого-либо»* [Семенкова 2007, 195], *сплётки лясничать (сплетать) «сплетничать»* [Семенкова 2007, 236], *ударить звон «2. Начать обсуждать кого-либо, сплетничать»* [Семенкова 2007, 258], *чесать языком «сплетничать, обсуждать кого-либо»* [Семенкова 2007, 269].

В периферийной зоне выделена **модель с семей предметности,** представленная фразеологизмами *сарафанное радио «О людях, сообщающих известия, ничем не подтвержденные»* [Семенкова 2007, 217], *слух прослышался «стало известно по слухам, рассказам»* [Семенкова 2007, 197];

- **сема «удивить»:** *как в колокол ударить* «2. Крайне удивить, ошеломить неожиданным известием» [Семенкова 2007, 258] (сема экспрессивности «крайне»);

- **сема «упрекать»:** *ставить в плохое поведение* «упрекать, не одобрять» [Семенкова 2007, 238];

- **сема «хвастаться»:** *треплется как шебол (шубный лоскут)* «о том, кто любит хвастаться» [Семенкова 2007, 272].

Для говорящего (языковой личности) актуально выражение качественно-оценочной (градуальной) стороны высказывания, так как именно она создает метафорический образ и придает речи выразительность (ср., *завести песню, хоть Суру с Волгой пой*). Значения большей части фразеологизмов содержат градуальную сему (меры и степени [Колесникова, 2018]) и сему экспрессивности, в результате чего передаются градуальные отношения с другими компонентами поля. Сема экспрессивности присутствует и в названиях семантических моделей фразеологизмов («сказать необдуманно»).

Таким образом, выделение моделей диалектных фразеологизмов на примере фразеосемантического поля позволяет определить качественную оценку речевой деятельности (или её отсутствия) языковой личностью. Среди градуально-оценочных типов выделены следующие градосемы: «очень» (н., *язык как помело*), «решительно» (н., *выговорить не давать* (2)), «трудно» (н., *зря не скажешь*), «сильно» (н., *козлом подняться*), «громко» (н., *как баба рязанская кричать*), «упрямо» (н., *ставить на своем*), «крайне» (н., *как в колокол ударить* (2)), которые характеризуются экспрессивностью и эмотивностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Баюшкина О.В.* Диалектные фразеологические единицы, характеризующие особенности речевой деятельности (на материале фразеологического словаря русских говоров Республики Мордовия) // *Огарев-Online*, 2014. URL: <https://journal.mrsu.ru/wp-content/uploads/2014/03/Bayushkina-statya2.pdf> (дата обращения: 08.04.2023).

2. *Демьянков В.З.* Семантические роли и образы языка // *Язык о языке: сборник статей / под ред. Н.Д. Арутюновой*. Москва: Языки русской культуры, 2000. С. 193–270.

3. *Иванова Е.В.* Речевая деятельность, речевая культура и культура речи. К определению понятий // *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*. 2010. Т. 12. № 3. С. 633–637.

4. *Киселева С.В.* Языковая система и речевая деятельность // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*. 2007. Т. 8. № 34. С. 43–51.

5. *Колесникова С.М.* Уровни взаимодействия русского языка с языками народов России // *Русский язык: образование, наука, культура: материалы Международной научно-методической сессии*. Москва: МПГУ, 2022. С. 20–26.

6. Колесникова С.М. Градуальность в системе русского языка. Москва: Флинта, 2018. 232 с.
7. Кушин А.В. Английская фразеология. Москва: Высшая школа, 1996. 381 с.
8. Мокиенко В.М. Славянская фразеология. Москва: Высшая школа, 1980. 205 с.
9. Молчкова Л.В. Фразеологические модели: единичные ряды или система? // Вестник Международного института рынка. 2016. № 1. С. 126–129.
10. Никитина Т.Г. Структурно-семантическое моделирование в сфере фразеологии: сорокалетний опыт и перспективы // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2020. Т. 11. № 2. С. 175–197.
11. Семенова Р.В. Фразеологический словарь русских говоров Республики Мордовия. Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2007. 330 с.
12. Третьякова И.Ю. Аспекты моделирования современной фразеологии // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2009. Т. 15. № 4. С. 200–203.
13. Филоненко Т.М. Мотивационные модели фразеологизмов, образно выражающих синкретичное значение в русском языке // Современные проблемы социально-гуманитарных наук. 2016. № 2. С. 98–101.
14. Шанский Н.М. Фразеология современного русского языка. Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. 272 с.
15. Швелидзе Н.Б. Фразеологические модели глагольных фразеологизмов со значением «трудиться» // Вестник Пятигорского государственного университета. 2018. № 1. С. 42–45.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Bayushkina O.V. Dialektnyye frazeologicheskiye edinity, kharakterizuyushchiye osobennosti rechevoy deyatel'nosti (na materiale frazeologicheskogo slovary russkikh govorov Respubliki Mordoviya) [Dialectal Phraseological Units Characterizing the Features of Speech Activity (Based on the Material of the Phraseological Dictionary of Russian Dialects of the Republic of Mordovia)]. *Ogarev-Online*, 2014, no. 8. Available at: <https://journal.mrsu.ru/wp-content/uploads/2014/03/Bayushkina-statya2.pdf> (accessed 08.04.23). (In Russian).
2. Ivanova E.V. Rehevaya deyatel'nost', rehevaya kul'tura i kul'tura rechi. K opredeleniyu ponyatiy [Speech Activity, Speech Culture and Speech Culture. To the Definition of Concepts]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk*, 2010, vol. 12, no. 3, pp. 633–637. (In Russian).
3. Kiseleva S.V. Yazykovaya sistema i rehevaya deyatel'nost' [Language System and Speech Activity]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena*, 2007, vol. 8, no. 34, pp. 43–51. (In Russian).
4. Molchkova L.V. Frazeologicheskiye modeli: edinichnyye ryady ili sistema? [Phraseological Models: Single Series or System?] *Vestnik Mezhdunarodnogo instituta rynka*, 2016, no. 1, pp. 126–129. (In Russian).
5. Nikitina T.G. Strukturno-semanticheskoye modelirovaniye v sfere frazeologii: sorokaletniy opyt i perspektivy [Structural and Semantic Modeling in the Field

of Phraseology: Forty Years of Experience and Prospects]. *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Teoriya yazyka. Semiotika. Semantika*, 2020, vol. 11, no. 2, pp. 175–197. (In Russian).

6. Tret'yakova I.Yu. Aspekty modelirovaniya sovremennoy frazeologii [Aspects of Modeling Modern Phraseology]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N.A. Nekrasova*, 2009, vol. 15, no. 4, pp. 200–203. (In Russian).

7. Filonenko T.M. Motivatsionnyye modeli frazeologizmov, obrazno vyrazhayushchikh sinkretichnoye znachenije v russkom yazyke [Motivational Models of Phraseological Units Figuratively Expressing Syncretic Meaning in the Russian Language]. *Sovremennyye problemy sotsial'no-gumanitarnykh nauk*, 2016, no. 2, pp. 98–101. (In Russian).

8. Shvelidze N.B. Frazeologicheskiye modeli glagol'nykh frazeologizmov so znacheniyem “trudit'sya” [Phraseological Models of Verbal Phraseological Units with the Meaning “To Work”] *Vestnik Pyatigorskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2018, no. 1, pp. 42–45. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

9. Dem'yankov V.Z. Semanticheskiye roli i obrazy yazyka [Semantic Roles and Images of Language]. Arutyunova N.D. (ed.). *Yazyk o yazyke: sbornik statey* [Language about Language: Collection of Articles]. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 2000, pp. 193–270. (In Russian).

10. Kolesnikova S.M. Urovni vzaimodeystviya russkogo yazyka s yazykami narodov Rossii [Levels of Interaction of the Russian Language with the Languages of the Peoples of Russia]. *Russkiy yazyk: obrazovaniye, nauka, kul'tura: materialy Mezhdunarodnoy nauchno-metodicheskoy sessii* [Russian Language: Education, Science, Culture: Materials of the International Scientific and Methodological Session]. Moscow, Moscow Pedagogical State University Publ., 2022, pp. 20–26. (In Russian).

(Monographs)

11. Kolesnikova S.M. *Gradual'nost' v sisteme russkogo yazyka* [Graduality in the System of the Russian Language]. Moscow, Flinta Publ., 2018. 232 p.

12. Kunin A.V. *Angliyskaya frazeologiya* [English Phraseology]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1996. 381 p. (In Russian).

13. Mokiyenko V.M. *Slavyanskaya frazeologiya* [Slavic Phraseology]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1980. 205 p. (In Russian).

14. Shanskiy N.M. *Frazeologiya sovremennogo russkogo yazyka* [Phraseology of the Modern Russian Language]. Moscow, Knizhnyy dom “LIBROKOM”, 2010. 272 p. (In Russian).

Колесникова Светлана Михайловна,
Московский педагогический государственный университет.
Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой
русского языка Института филологии МПГУ. Научные интересы:
семантика, грамматика, функционирование языковых единиц разных
уровней языка и многоаспектное их описание.
E-mail: asya28@list.ru
ORCID ID: 0000-0002-8640-097

Кобякова Наталья Николаевна,
МБОУ «Школа № 16» г. Сарова.
Учитель русского языка и литературы. Научные интересы:
лингвокультурология, фразеология, диалектная фразеология,
метод моделирования.
E-mail: Gorina-natasha91@mail.ru
ORCID ID: 0009-0005-9116-9999

Svetlana M. Kolesnikova,
Moscow Pedagogical State University.
Doctor of Philology, Professor, Head of the Department
of Russian Language, Institute of Philology, Moscow State University.
Research interests: semantics, grammar, functioning of language units
of different levels of the language and their multidimensional description.
E-mail: asya28@list.ru
ORCID ID: 0000-0002-8640-097

Natalia N. Kobyakova,
Municipal budgetary educational institution "School no. 16"
of the city of Sarov.
Teacher of Russian language and literature.
Research interests: linguoculturology, phraseology, dialect phraseology,
modeling method.
E-mail: Gorina-natasha91@mail.ru
ORCID ID: 0009-0005-9116-9999

Б.Б. Горяева (Элиста)

**МОТИВ ПРЕВРАЩЕНИЯ В КАЛМЫЦКИХ СКАЗКАХ
НА СЮЖЕТНЫЙ ТИП «ЧУДЕСНАЯ ПТИЦА» (АТ 567)¹**

Аннотация

В статье рассматривается мотив превращения в калмыцких сказках на сюжетный тип «Чудесная птица» (АТ 567). Калмыцкие сказки на данный сюжет можно разделить на две группы. Сказки первой группы заканчиваются тем, что братья приобретают волшебные предметы, старший из них становится ханом. Сказки второй группы с более сложной структурой, их сюжетообразующим мотивом является мотив превращения. В текстах первой группы отмечается неосознанное, но предопределенное судьбой превращение двух братьев, съевших голову и крыло чудесной птицы. Превращение старшего брата происходит на уровне его функций, когда он поднимается на самый верх социальной лестницы и становится повелителем – ханом. Младший брат преобразуется, приобретает красоту и новые чудесные способности. Анализ сказок второй группы показал, что мотив превращения героя в них является «динамическим», так как он «изменяющий ситуацию», «движущий» (по Б.В. Томашевскому). Герой принимает облик «беспомощного, социально отверженного существа – ребенка (сироты)», которого усыновляют бездетные бедные старик и старуха, обращается в животное и птицу. Превращение в животных (ослиц) как наказание ханской дочери с ее служанками герой проводит, используя

¹ Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Универсалии и специфика традиций монголоязычных народов сквозь призму кросс-культурных контактов и системы взаимоотношений России, Монголии и Китая» (№ госрегистрации: 123021300198-4).

вспомогательные средства (яблоко, лотос, лилия). Реализация изучаемого мотива дает разные формы, начиная от неосознанного превращения с неожиданным результатом до осознанного превращения с ожидаемым итогом. Превращение происходит через вспомогательные средства животного и растительного происхождения. Отмечается в рассмотренных сказках и оборотничество как способность персонажа, причем не только в мире живых людей.

Ключевые слова

Калмыцкая волшебная сказка; мотив; превращение; оборотничество; герой; чудесная птица.

B.B. Goryaeva (Elista)

MOTIF OF THE TRANSFORMATIONS IN KALMYK FAIRY TALES OF THE PLOT TYPE AT 567 “THE MAGIC BIRD-HEART”¹

Abstract

The article considers the motif of transformation in Kalmyk fairy tales of the plot type “The Magic Bird-Heart” (AT 567). Kalmyk fairy tales on this subject can be divided into two groups. The fairy tales of the first group end with the brothers acquiring magic items, the eldest of them becoming Khan. Fairy tales of the second group with a more complex structure, their plot-forming motif is the motif of transformation. The texts of the first group note transformation of two brothers (this transformation is unconscious, but predetermined by fate), who ate the head and wing of a wonderful bird. The transformation of the elder brother occurs at the level of his functions, when he rises to the very top of the social ladder and becomes the ruler – khan. The younger brother is transformed by acquiring beauty and new wonderful abilities. The analysis of the fairy tales of the second group showed that the motif of the hero’s transformation into them is “dynamic”, since it is “changing the situation”, “moving” (according to B.V. Tomashevsky). The hero takes the form of a “helpless, socially rejected being – a child (orphan)”, who is adopted by a childless poor old man and an old woman, turns into an animal and a bird. Transformation into animals (donkeys) as a punishment for the khan’s daughter with her maids, the hero spends using auxiliary means (apple, lotus, lily). The realization of the studied motif takes various forms, starting from an unconscious transformation

¹ The reported study was funded by government subsidy – project name “Universals and Specifics in Traditions of the Mongolian-speaking Peoples through the Prism of Cross-Cultural Contacts and the System of Relations between Russia, Mongolia and China” (state registration number: 123021300198-4).

with an unexpected result and ending with a conscious transformation with an expected result. The transformation takes place through auxiliary means of animal and vegetable origin. Shapeshifting as a character's ability, and not only in the world of living people, is also noted in the considered tales.

Key words

Key words: Kalmyk fairy tale; motif; transformation; shapeshifting; hero; magic bird.

Введение

Превращение – фольклорный мотив, в котором отражаются народные представления о способности живого существа или предмета изменять свой облик, внешний вид, ипостась, то есть о возможности стать другим существом, растением, предметом, камнем и т.п. [Виноградова 2004, 67]. Целью данной статьи является рассмотрение мотива превращения в калмыцких сказках на сюжетный тип «Чудесная птица» (АТ 567).

В устной традиции калмыков имеется несколько вариантов сказки на сюжетный тип «Чудесная птица» [Горяева 2011]. Сказки, соотносимые с указанным сюжетным типом, в калмыцкой сказочной традиции можно поделить на две группы. Сказки первой группы заканчиваются тем, что братья приобретают волшебные предметы, старший из них становится ханом. Сказки второй группы имеют более сложную структуру. Сюжетообразующим мотивом этих сказок является мотив превращения. Действие их происходит в соседнем ханстве, где младший из братьев наказывает дочь хана.

Материалом исследования явились опубликованные в разное время тексты сказок. Две сказки относятся к первой группе. Одна записана Г.И. Рамstedтом в начале XX в. в Калмыцкой Степи, издана под № 10 в сборнике сказок ученого в транскрипции на латинице [Kalmückische Sprachproben 1909, 29–31]. Вторая опубликована в современной калмыцкой орфографии на кириллице в учебном пособии по развитию речи под названием «Алтар өндгдг богшурһа» («Воробей, несущийся золотом») [Кел өргжүллһнэ дегтр 1994, 128–129].

Тексты сказок второй группы также взяты из опубликованных источников. Сказка «Һунуха Дөнэкэ хойр» («Гунуха и Денякя») [Хальмг фольклор 1941, 130–135; Хальмг туульс 1961, 67–71] записана в 30-е гг. XX в. учителями калмыцкого языка во время фольклорной экспедиции, опубликована в сборнике «Хальмг фольклор» в 1941 г., позже переиздана в первом томе «Хальмг туульс» 1961 г. Сказка «Эк уга үлдсн хаана хойр көвүн» («Два ханских сына, оставшихся без матери») опубликована по материалам фольклорных экспедиций сотрудников Калмыцкого НИИЯЛИ (ныне – КалмНЦ РАН) в третьем томе «Хальмг туульс» 1972 г. издания, записана от Гари Бембеева [Хальмг туульс 1972, 150–162]. Сказка «Алти нуһсн» («Золотая утка») вышла в сборнике, представляющем репертуар современной сказительницы Т.С. Тягиновой (1930–2022 гг.) [Т.С. Тягинован амн урн... 2011, 43–48].

Мотив превращения героя в сказках на сюжетный тип «Чудесная птица» (АТ 567)

В устной традиции калмыков сказки, соотносимые с сюжетным типом 567, как указано выше, можно поделить на две группы. Сюжет первой группы сказок повествует о находке чудесной птицы двумя братьями, которые избегают смерти от рук хана и заполучают волшебные предметы. К этой группе относится сказка под № 10 в сборнике Г.И. Рамстедта:

Два брата у подножия кургана находят воробья, который испражняется золотом. Мальчики приносят птицу домой и прячут ее в сундук. Хан спрашивает у их родителей, почему они перестали брать бозо (молочную гуцу от перегонки араки), и когда узнает, что у стариков полно золота, приказывает доставить ему чудесную птицу. Старуха по велению хана варит птицу, старший сын съедает голову, благодаря которой становятся ханом, младший – правое крыло, благодаря которому изрыгает золото. Хан, узнав, что братья съели голову и правое крыло воробья, велит умертвить их. Старуха отправляется на поиски сыновей, но не находит их и возвращается ни с чем. Мальчиков спасла, спрятав под подолом своего платья, ханская прачка, она советует им бежать и дает в дорогу масло в требухе и две связки сухеных творожных лепешек. В пути братья встречают трех послов хана, дерущихся из-за волшебных предметов. Два брата рассудили их спор, посулив чудесные вещи выигравшему в беге наперегонки. Мужчины убегают, герои забирают себе волшебные вещи [Kalmückische Sprachproben 1909, 29–31].

Вариантом данного сюжета является сказка «Алтар өндглдг богшурһа» («Воробей, несущийся золотом»), опубликованная А.Л. Каляевым в учебнике по развитию речи [Кел өргжүллнэ дегтр 1994, 128–129].

Братья находят волшебного воробья у подножия кургана. Здесь курган как возвышенность соотносим с горой, соединяющей средний мир с верхним. Воробей как представитель верхнего, иного, мира в данной сказке обладает чудесными свойствами. Кто съест голову волшебного воробья, станет ханом, кто съест правое крыло – будет плевать золотом. Старший брат съедает голову птицы и становится ханом [Kalmückische Sprachproben 1909, 29; Кел өргжүллнэ дегтр 1994, 129].

Следует отметить, что мальчик не подозревает, что, проглотив голову чудесной птицы, он станет правителем, но об этом знает хан. Когда старуха приносит воробья, после того как старший ее сын съел голову, хан заявляет, что ему нечего есть, и требует умертвить и подать ее сыновей [Kalmückische Sprachproben 1909, 30].

В сказке «Алтар өндглдг богшурһа» хан, увидев, что нет головы и крыльев, спрашивает у старухи и, узнав, что братья съели заветное, требует их привести. Здесь также герои не подозревают о тех способностях,

которые они приобретают, съев чудесную птицу. Таким образом, можно отметить неосознанное, но предопределенное превращение двух братьев.

Неосознанное превращение выделяется также Б.А. Коломакиной на материале волшебных сказок бурят и шорцев. В случае неосознанного превращения «исполнитель» и не подозревает о волшебном характере своих действий, отмечает исследователь [Коломакина 2012, 20].

Хотя найденная птица дарит чудесные способности, меняет социальную роль и функции героев, внешне воробей ничем не примечателен, у него обычный окрас – серый («бор богшрһа»). Однако братья находят его у подножия холма. Когда они приносят птицу домой и прячут ее в сундук, то оказывается, что воробей испражняется / несется золотом [Kalmückische Sprachproben 1909, 29; Кел өргжүллһнэ дегтр 1994, 55]. Это обстоятельство указывает на то, что воробей, несущийся золотом, является представителем иного мира.

Согласно исследованиям В.Я. Проппа, в волшебной сказке золото – признак тридесятого царства. Золото при описании иного царства встречается часто и в самых разнообразных формах, что позволило ученому сделать вывод: «Это – настолько типичная, прочная черта, что утверждение; “все, что связано с тридесатым царством, может иметь золотую окраску” может оказаться правильным и в обратном порядке: “все, что окрашено в золотой цвет, этим самым выдает свою принадлежность к иному царству”. Золотая окраска есть печать иного царства» [Пропп 2000, 245–246].

Таким образом, в сказках первой группы отметим неосознанное превращение двух братьев – героев сказки, превращение старшего брата происходит в его социальной роли, когда он поднимается на самый верх социальной лестницы и становится повелителем – ханом. Младший брат меняется, приобретает новые чудесные способности.

В сказках второй группы на сюжет 567 «Чудесная птица» мотив превращения является сюжетообразующим. Сказка «Һунуха Дөнэкэ хойр» («Гунуха и Дёнякя») на указанный сюжетный тип имеет следующее содержание:

Юноша-сирота, который пасет ханских коров, находит золотое яйцо и относит его хану. После чего хан повелевает юноше раздобыть курицу, несущую золотые яйца. Юноша выполняет трудную задачу, залезает на дерево без ветвей, достает курицу и приносит ее хану. В награду женится на младшей дочери хана. У них рождаются два сына Гунуха (Һунуха букв. Трехлетний) и Дёнякя (Дөнэкэ букв. Четырехлетний). Позже, когда хан заболел, зять отправился за лекарством для него – за тремя яблоками, растущими в месте слияния неба и земли. В долгом пути юноша умирает. Старик-шулма появляется во дворце, представившись лекарем, врачует хана и женится на его дочери. Через некоторое время старик-шулма занемог, лекарством он назвал бульон из золотой курицы. Когда мясо было готово, Гунуха проглотил голову птицы, Дёнякя съел лопатку. Вскоре старик-шулма заболел тяжелее, на этот раз он потребовал бульон из почек и сердца

мальчиков. Ханские слуги пожалели братьев, наказав им не выходить на улицу, отнесли внутренности собак. Однако мальчики показались старику, он опять захворал и потребовал сварить бульон из почек Гунухи и Дёняки. Слуги спасают от смерти мальчиков и отправляют их по дороге, сказав разойтись у развилки. Старший брат, усыпив младшего, отправляется дальше в путь, ему преграждает дорогу вороной конь, который должен выбрать нового правителя ханства, так как прежний скончался. Гунуха приходит во владения хана, дочь которого, позавидовав красоте юноши, заставляет его срыгнуть голову курицы и проглатывает ее сама. Герой наказывает ее, превратив в ослицу [Хальмг фольклор 1941, 130–135; Хальмг туульс 1961, 67–71].

Превращение героя в красавца происходит при проглатывании головы чудесной птицы. Этот случай назван В.Я. Проппом «трансфигурацией». Преображение героя в красавца отмечается исследователем при купании сказочного героя в молоке. «Но таким же красавцем он выходит, пролезая сквозь уши коня. Мы здесь имеем представление об омолаживающем или очистительном купании, но вместе с тем видим связь этого купания с прохождением сквозь животное. Если в русской сказке герой проходит сквозь уши коня, то в грузинской требуется выкупаться в молоке от коней, живущих на дне моря <...>. В грузинской же сказке старый король варится в котле, а когда в молоко опускается герой, конь из уха берет снег и подсыпает его в молоко, остужая его таким способом. Мы, таким образом, вынуждены заключить, что трансфигурация, апофеоз героя – основа этого мотива» [Пропп 2000, 297–298].

Отметим, что калмыцкий материал также дает случаи превращения неказистого героя в красавца после купания его в молоке (например, сказка «Көгши буурл Шатрч хан» = «Старый седой Шатрч хан» из репертуара С. Манжикова).

В рассматриваемом случае мотив превращения героя в красавца является «динамическим», так как он «изменяющий ситуацию», «движущий» [Томашевский 1996, 184]. Ханская дочь, увидев героя-красавца, желает приобрести такую же внешность. Она дает поручение своей служанке Цаган, узнать, что съел Гунуха и стал так красив [Хальмг туульс 1961, 70].

Вариантом сказки на рассматриваемый сюжетный тип является сказка «Эк уга үлдсн хаана хойр көвүн» («Два ханских сына, оставшихся без матери»). Герои этой сказки – два брата, ханские сыновья, которые потеряли мать. Мачеха, на которой женился хан, была красавицей, воплощением ведьмы-шумуски. Притворно заболев, ханша требует в качестве лекарства бульон из золотого петуха, который трижды в день плевался золотом. После приготовления голову петуха проглатывает младший брат, поэтому ханша, вновь заболев, требует бульон из почек и сердца двух сыновей хана. Когда пытаются убить братьев, их умершая мать по плечи появляется из-под земли и грозит ханскому сановнику.

Здесь следует отметить, что золотая окраска петуха есть знак иного мира, сам образ петуха во многих культурах мира связан с мифологиче-

скими представлениями о солнце. Петух возвещает о восходе солнца. В калмыцкой традиции петух также представлен в наименовании времени суток, обозначает один из месяцев, называет год в двенадцатилетнем календарном цикле и других монголоязычных народов.

Братья отведали мяса золотого петуха прежде, чем мачеха-шулмуска успела его съесть, поэтому старший брат становится ханом, а младший изрыгает золото.

Снабдив провизией, старший сановник отсылает братьев. На развилке дороги братья расходятся. Старшему брату преграждает путь оседланный конь умершего хана соседнего нутука-владения, который был отправлен на поиски преемника. Таким образом, старший брат становится правителем-ханом.

Младший брат встречает в пути воров, укравших три волшебных предмета – золотой ковер, золотую трость, доставляющие в любое место, и шапку-невидимку. Он берется разрешить их спор и, отправив бежать наперегонки, забирает их чудесные вещи. С их помощью юноша пересекает океан и попадает в лес, идя по берегу, он видит лачугу, в которой живут бездетные бедные старик и старуха, становится их приемным сыном [Хальмг туульс 1972, 153–154]. Пересечение водного пространства в данном случае представляется как преодоление границы миров, когда герой попадает в иной мир.

О превращении героя в сиротку С.Ю. Неклюдов пишет следующее: «Прибыв в царство невесты (“чужое”, запредельное, иногда хтоническое), богатырь архаического эпоса и сказки подчас принимает облик беспомощного, социально отверженного существа – ребенка (сироты) или, реже, старика, приближаясь тем самым к рубежу смерть / рождение, и сохраняет “обращенный” облик вплоть до своего полного утверждения в новом статусе – статусе мужа» [Неклюдов 2016, 14].

Изменение внешнего облика героя не описывается сказкой, но то, что герой превращается в «паршивца», можно понять из формулы, произнесенной героем: «Үрн-садн уга күүнд үрн болх һазрт күрг» («Доставь в место, где я стану сыном для бездетных») [Хальмг туульс 1972, 153].

С.Ю. Неклюдов отмечает, что мотив оборотничества, в нашем случае превращение героя в мальчугана, может быть связан «с переходными обрядами, санкционирующими перемену состояния человека, которая интерпретируется как смерть в одном статусе и рождение в другом, что сопровождается пересечением пространственно-временных рубежей между областями мифологического космоса. Вспомним чудесные трансфигурации сказочно-эпических персонажей (включая их околдовывание), метаморфозы фольклорного героя при его перемещениях по шкале “высокое – низкое” и т. п.» [Неклюдов 2016, 14].

Мотив превращения как наказание ханской дочери в сказках на сюжетный тип «Чудесная птица» (АТ 567)

Обретение героем красоты, его «трансфигурация» происходит после того, как он проглотил голову чудесной птицы. Ханская дочь, увидев кра-

соту героя, желает заполучить чудесное средство. Обманом она получает голову золотой курицы (петуха). Здесь можно отметить неосознанное превращение героя и осознанное превращение ханской дочери.

Отобрав у младшего брата голову золотой курицы / петуха и проглотив ее, ханская дочь обретает красоту. Возвращение утерянного дает развитие мотиву превращения как наказания ханской дочери. Если в вышеприведенном случае превращение ханской дочери являлось осознанным, то теперь ее превращение становится для нее неожиданным. Но до этого обращения герой принимает облик животного для того, чтобы пересечь внешний океан. Рассмотрим подробнее это превращение.

Золотой ковер, золотая трость и шапка-невидимка помогают герою перенести ханскую дочь через океан. В сказке «Ғунуха Дөнэкэ хойр» хан, потеряв свою дочь, произносит клич, на который откликается старуха-шулма. Найдя девушку, старуха-шулма учит ее, как узнать способ, которым она была доставлена [Хальмг туульс 1961, 69]. В сказке «Эк уга үлдсн хаана хойр көвүн» ханской дочери снится сон, после которого она забирает волшебные вещи и покидает героя [Хальмг туульс 1972, 155]. Герой остается без средств преодоления водной границы.

Возможность преодоления внешнего океана герой узнает из разговора двух сорок – матери и дочери. Поев черных яблок, герой превращается в осла и переплывает океан, на другом берегу он ест красные яблоки и снова обращается в человека [Хальмг туульс 1961, 69].

Служанка ханской дочери, пришедшая за водой к колодцу, видит сияние, исходящее от красивого яблока в руках у юноши. Когда она просит угостить ее яблоком, герой ставит условие собрать сорок девушек. Когда сорок девушек во главе с ханской дочерью приходят к герою, он приказывает им закрыть глаза, сам кладет им в рот кусочки черного яблока и превращает их в черных ослиц. Таким образом, в данном случае неосознанное превращение ханской дочери происходит благодаря действиям превращающего с помощью волшебного фрукта.

В сказке «Эк уга үлдсн хаана хойр көвүн» герой, младший из братьев, узнает от благодарной сороки способ перебраться через море. Здесь для превращения в осла используется цветок лотоса, а лилии – чтобы стать красавцем. Преодолев водную преграду, герой приходит к колодцу, где встречает служанку ханской дочери, и говорит ей, что продает красоту.

При этом герой предлагает на выбор дочери хана и ее сопровождающим красоту временную (цаг зуурин сээхн) и красоту на всю жизнь (насни туршин сээхн). Последнюю можно купить только в полночь, поэтому девушки дожидаются назначенного времени, проглатывают по указанию героя цветки лотоса и превращаются в ослиц [Хальмг туульс 1972, 157].

В выше приведенных примерах можно отметить осознанное превращение, но с отрицательным результатом: превращаемые получили не то, что хотели. Превращение как наказание ханской дочери с ее служанками в животных (ослиц) герой проводит, используя вспомогательные средства (яблоко, лотос).

Оборотничество в сказках на сюжетный тип «Чудесная птица» (АТ 567)

По определению С.Ю. Неклюдова, оборотничество в широком смысле слова – это «магическое изменение каким-либо существом своего внешнего вида. <...> В узком, собственном смысле слова – это временное, произвольное (чаще) или непроизвольное обретение чужого облика с последующим возвратом к своему первоначальному виду <...>; обычно подобные превращения имеют множественный, даже регулярный характер – ежегодный или ежедневный» [Неклюдов 2016, 13, 15].

В сказке «Гунуха Дөнэкэ хойр» Гунуха, младший из братьев, наказав ханскую дочь, забирает у нее голову волшебной курицы и отправляется в соседнее ханство к своему старшему брату. Здесь он оборачивается черной кошкой, которая ловит без промаха (алдл уга хавлдг хар мис), чтобы поймать возлюбленного невестки, обернувшегося желтым воробьем [Хальмг туульс 1961, 71].

В приведенном примере черный цвет кошки можно объяснить выводами С.Ю. Неклюдова: «Согласно наблюдению “восточноазиатской модели”, начальными фазами превращения животного в оборотня становятся различные изменения, происходящие с его кожей / шкурой / мехом. Изменение масти на белую, а затем на черную, по-видимому, является не обретением новой расцветки, а, напротив, ее поэтапным обесцвечиванием, что синонимично потере животным шерсти (даже кожи), его полному “обнажению” и снятию звериной шкуры для перехода в “человеческое состояние”» [Неклюдов 2016, 30].

В сказках на рассматриваемый сюжетный тип не только герой может менять свою внешность, но и другие персонажи. Оборотничество жены старшего брата героя представлено в сказке «Эк уга үлдсн хаана хойр кёвүн». Женщина под утро обращается птицей и летает в безлюдное пустынное место к большому рябому (цоохр) мужчине в одинокую юрту без веревок-креплений. Этот мужчина являлся женихом ханши, когда она еще была девушкой, засватал ее, но умер [Хальмг туульс 1972, 69]. Таким образом, текст сказки показывает, что умерший обращается в ястреба.

Заключение

В устной традиции калмыков сказки, соотносимые с сюжетным типом АТ 567 «Чудесная птица», можно поделить на две группы. Сказки первой группы заканчиваются тем, что братья приобретают волшебные предметы, старший из них становится ханом. Сказки второй группы имеют более сложную структуру, их сюжетообразующим мотивом является мотив превращения.

Исследование сказочных текстов первой группы показало неосознанное, но предопределенное судьбой превращение двух братьев, съевших голову и крыло чудесной птицы. Внешне не примечательный воробей («бор богшра»), несущийся золотом, является представителем иного

мира. Превращение старшего брата происходит в его социальной роли, когда он поднимается на самый верх социальной лестницы и становится повелителем – ханом. Младший брат меняется, приобретая красоту и новые чудесные способности.

В сказках второй группы чудесной птицей выступает золотая курица / петух. Образ золотого петуха во многих культурах мира связан с мифологическими представлениями о солнце. В калмыцкой традиции петух встречается в наименовании определенного часа в сутках, обозначает один из месяцев и год в двенадцатилетнем календарном цикле народа.

Анализ сказок второй группы показал, что мотив превращения героя в красавца является «динамическим», так как он «изменяющий ситуацию», «движущий» (по Б.В. Томашевскому). Ханская дочь, увидев героя-красавца, желает приобрести такую же внешность. Это стремление девушки осуществляется, герой теряет голову чудесной птицы и волшебные предметы, оставшись без возможности преодолеть океан / море. Пересечение водного пространства в данном случае представляется как преодоление границы миров, когда герой попадает в иной мир.

Здесь герой принимает облик «беспомощного, социально отверженно-го существа – ребенка (сироты)», которого усыновляют бездетные бедные старик и старуха. Изменение внешнего облика героя не описывается сказкой, но то, что герой превращается в «паршивца», можно понять из формулы «урн-садн уга куунд урн болх...» («<...> стану сыном для бездетных»).

Возвращение похищенной головы золотой курицы / петуха дает развитие мотиву превращения как наказания ханской дочери. Если в первый раз превращение ханской дочери являлось положительным, так как она приобрела красоту, то во второй раз превращение происходит с отрицательным результатом. Превращение как наказание ханской дочери с ее служанками в животных (ослиц) герой проводит, используя вспомогательные средства (яблоко, лотос). При этом герой первым еще до превращения ханской дочери принимает облик животного для того, чтобы пересечь внешний океан.

В сказках на рассматриваемый сюжетный тип не только герой может менять свою внешность, но и другие персонажи. Оборотничество жены старшего брата героя позволяет ей обращаться в птицу и общаться со своим умершим возлюбленным, который в свою очередь обращается в ястреба.

Таким образом, мотив превращения в сказках на сюжетный тип «Чудесная птица» является сюжетообразующим. Его реализация дает разные формы, начиная от неосознанного превращения с неожиданным результатом до осознанного превращения с неожиданным итогом. Превращение происходит через вспомогательные средства животного (голова и крыло птицы) и растительного (яблоко, лотос, лилия) происхождения. Отмечается в рассматриваемых сказках и оборотничество как способность персонажа, причем не только в мире живых людей.

ИСТОЧНИКИ

1. Kalmückische Sprachproben. Gesammelt und herausgegeben von G.J. Ramstedt. Erster Teil: Kalmückische Märchen. Helsingfors: Societe Finno-Ougrienne, 1909. 154 s.
2. Кел өргжүлһнэ дегтр: дундын школын 5-9 класст дасх дегтр / дегтр бүрдәһэч Калян Александр; Хальмг Таңһчин сурһуль-эрдмин департамент. Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1994. 230 х.
3. Т.С. Тягинован амн урн үгин көрңгэс. Фольклорные материалы из репертуара Т.С. Тягиновой. Самозапись 2004–2010 гг. / предисл. Н.Г. Очировой, сост., коммент. Б.Б. Горяевой. Элиста: КИГИ РАН, 2011. 230 с. (Өвкнрин зөөр / Сокровища предков).
4. Хальмг туульс. 1-гч боть / сост. Б. Сангаджиева, Л. Сангаев, ред. У. Очиров. Элиста: Калм. кн. гос. изд-во, 1961. 220 х.
5. Хальмг туульс. 3-гч боть / сост. Н.Н. Мусова, Б.Б. Оконов, Е.Д. Мучкинова. Элиста: Респ. тип. Управления по печати при Совете министров Калмыцкой АССР, 1972. 252 х.
6. Хальмг фольклор / Барт белдснь Лежнэ Церн, Шалвра Һэрэ. Элст: Калмгосиздат, 1941. 466 х.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Виноградова Л.Н.* Из словаря «Славянские древности». Превращение // Славяноведение. 2004. № 6. С. 67–70.
2. *Горяева Б.Б.* Национальная специфика калмыцких народных сказок: локальные, контаминированные и обрамленные сюжеты // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. 2011. № 1. С. 182–187.
3. *Коломакина Б.А.* Мотив превращения человека в животное в волшебных сказках бурят и шорцев // Сибирский филологический журнал. 2012. № 3. С. 19–23.
4. *Неклюдов С.Ю.* Обратничество: «природа вещей», объем понятия, региональные версии // In Umbra: Демонология как семиотическая система. Альманах / отв. ред. и сост. Д.И. Антонов, О.Б. Христофорова. Вып. 5. М.: Индрик, 2016. С. 13–34.
5. *Пронн В.Я.* Исторические корни волшебной сказки / науч. редакция, текстологический коммент. И.В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2000. 336 с.
6. *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие / вступ. ст. Н.Д. Тмарченко, коммент. Н.С. Бройтмана при участии Н.Д. Тмарченко. М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Goryayeva B.B. Natsional'naya spetsifika kalmytskikh narodnykh skazok: lokal'nyye, kontaminirovannyye i obramlennyye syuzhety [National Peculiarities of the Kalmyk Folk Fairy tales: Local Plot, Plot Contaminations and Framed Plots]. *Vestnik Kalmytskogo instituta gumanitarnykh issledovaniy RAN*, 2011, no. 1, pp. 182–187. (In Russian).

2. Kolomakina B.A. Motiv prevrashcheniya cheloveka v zhitvotnoye v volshebnykh skazkakh buryat i shortsev [The Motif of the Transformation of a Person into an Animal in the Fairy tales of the Buryats and Shors]. *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal*, 2012, no. 3, pp. 19–23. (In Russian).

3. Vinogradova L.N. Iz slovarya “Slavyanskiye drevnosti”. Prevrashcheniye [From the Dictionary “Slavic Antiquities”. Transformation]. *Slavyanovedeniye*, 2004, no. 6, pp. 67–70. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

4. Neklyudov S.Yu. Oborotnichestvo: “priroda veshchey”, ob’yem ponyatiya, regional’nyye versii [Werewolf: “the Nature of Things”, the Scope of the Concept, Regional Versions]. In *Umbra: Demonologiya kak semioticheskaya sistema* [In Umbra: Demonology as a semiotic system]. Vol. 5. Moscow, Indrik Publ., 2016, pp. 13–34. (In Russian).

(Monographs)

5. Propp V.Ya. *Istoricheskiye korni volshebnoy skazki* [The Historical Roots of the Fairy Tale]. Moscow, Labirint Publ., 2000. 336 p. (In Russian).

6. Tomashevskiy B.V. *Teoriya literatury. Poetika* [Theory of Literature. Poetics]. Moscow, Aspekt Press Publ., 1996. 334 p. (In Russian).

Горяева Баира Басанговна,

Калмыцкий научный центр Российской академии наук.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела фольклора и литературы. Научные интересы: фольклор монгольских народов, сказочная традиция, сюжетный фонд, сказочник, текст.

E-mail: baira.goryaewa@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-9386-653X

Baira B. Goryaeva,

Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Candidate of Philology, Senior Research Associate, Department of Folklore and Literature Studies. Research interests: folklore of the Mongolian people, fairy-tale tradition, narrative fund, storyteller, text.

E-mail: baira.goryaewa@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-9386-653X

В.В. Куканова, А.С. Чумбаева (Элиста)

ОБРАЗ ЛИСЫ В КАЛМЫЦКИХ СКАЗКАХ О ЖИВОТНЫХ*

Аннотация

Статья посвящена анализу образа лисы в калмыцких сказках о животных, в которых реализуются элементы трикстерства. Лиса, по мнению ученых, принадлежит к Нижнему миру, так как относится к «норным» животным. Материалом исследования послужили сказки о животных, как опубликованные, так и не изданные на калмыцком и в переводе на русский язык. В результате анализа столь неоднозначного, амбивалентного образа лисы можно сделать следующие выводы. Сказки, в которых лиса выступает главным героем, не сложились в цикл, хотя имеют трикстерское начало (лиса и ее пара, чаще всего, волк, непостоянство, типичная ситуация голода). Образ лисы является многогранным конструктом, на который наслонились как мифическое, сакральное, так и десакрализованное начала. Лиса, на наш взгляд, является медиатором (посредником) между мирами и, предположительно, некогда была тотемным животным. В пользу последней гипотезы говорит и иносказательная номинация, заместившая собой прямое общемонгольское наименование. Так, в калмыцком фольклоре и, шире, в речи калмыков в основном употребляется номинация *арата*, что в переводе на русский язык обозначает «с коренными зубами, клыкастый». В текстах не указана родовая принадлежность лисы, однако по косвенным признакам (тоненький голосок, лъстивая=ласковая) мы приходим к выводу, что лисица является главной героиней сказок. Ее образ имеет большую степень индивидуализации, но, однако, не достигает высокой ее степени, т. е. не получает имен в сказках, как, например, в русском фольклоре. В сказках, где лиса одурочена, ее обман, трюки направлены против «своей социальной группы», потому она и наказана.

Ключевые слова

Калмыцкие сказки; сказки о животных; образ; лиса; трикстер; обман; табу.

* Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Универсалии и специфика традиций монголоязычных народов сквозь призму кросс-культурных контактов и системы взаимоотношений России, Монголии и Китая» (номер госрегистрации: 123021300198-4).

V.V. Kukanova, A.S. Chumbaeva (Elista)

THE IMAGE OF A FOX IN KALMYK FAIRY TALES ABOUT ANIMALS*

Abstract

The article is devoted to the analysis of the image of a fox in Kalmyk fairy tales about animals, in which elements of tricksterism are realized. The fox, according to scientists, belongs to the Lower World, as it belongs to the “burrow” animals. The research material was fairy tales about animals, both published and unpublished in Kalmyk and translated into Russian. As a result of analyzing such a controversial, ambivalent image of a fox, the following conclusions can be drawn. Fairy tales in which the fox is the main character did not form a cycle, although they have a trickster beginning (a fox and its mate, most often a wolf, inconstancy, a typical situation of hunger). The image of a fox is a multifaceted construct, on which both mythical, sacred, and desacralized principles are layered. The fox, in our opinion, is a mediator (intermediary) between the worlds and, presumably, a totem animal. The latter hypothesis is also supported by the allegorical nomination, which replaced the direct common Mongolian name. Thus, in Kalmyk folklore and, more broadly, in the speech of Kalmyks, the nomination *arata* is mainly used, which translated into Russian means “with molars, fanged”. In fairy tales, only the allegorical nomination of this animal is used. The texts do not indicate the family affiliation of the fox, however, based on indirect evidence (thin voice, flattering=affectionate), we come to the conclusion that the female fox is the main character of fairy tales. Her image has a greater degree of individualization, but, however, does not reach its high degree. In fairy tales where the fox is fooled, her deception and tricks are directed against “her social group”, that’s why she is punished.

Key words

Kalmyk fairy tales; animal tales; image; fox; trickster; deception; taboo.

1. Введение

В калмыцком фольклоре особое место занимают калмыцкие народные сказки, среди которых достойное место занимают сюжеты, повествующие о животных. Как известно, отражение человеческой природы, ее добродетелей и пороков, переданных через образы животных, является константой в сказках о животных, в том числе и в калмыцких.

* The reported study was funded by government subsidy – project name “Universals and Specifics in Traditions of the Mongolian-speaking Peoples through the Prism of Cross-Cultural Contacts and the System of Relations between Russia, Mongolia and China” (state registration number: 123021300198-4).

Одним из первых собирателей калмыцкого фольклора являлся Бенджамин Бергман (см. подробнее о его жизни и деятельности [Митруев 2020]), который в начале XIX в. записал несколько калмыцких сказок и героический эпос «Джангар» [Bergmann 1804, 248–351; Bergmann 1804, 182–214]. Известный калмыцкий ученый М.Э. Джимгиров считал, что сказка полно отражает уклад жизни калмыцкого народа [Джимгиров 1970, 13–14]. В своей монографии «О калмыцких народных сказках» одну из глав он посвятил изучению своеобразия сказок о животных [Джимгиров 1970, 75–80]. В основе их сюжетов, как считал М.Э. Джимгиров, лежат тотемистические представления [Джимгиров 1970, 76]. При исследовании калмыцких сказок о животных, их сюжетного состава, древних истоков важно учитывать результаты изучения этого жанра на материале бурятского материала, отраженные в монографии С.С. Бардахановой [Бардаханова 1974].

В 1961 г. вышел первый том четырехтомного издания «Хальмг туульс» («Калмыцкие сказки») [Хальмг туульс 1961], подготовленный сотрудниками отдела фольклора и литературы Калмыцкого научно-исследовательского института языка, литературы и истории (ныне – Калмыцкий научный центр РАН, далее – КалмНЦ РАН). В первую книгу вошли 63 сказки, ранее опубликованные в сборнике «Хальмг фольклор» («Калмыцкий фольклор») [Хальмг фольклор 1941]. Вторую часть первого тома представляют сказки, записанные И.И. Поповым у донских калмыков в период 1890–1892 гг. (см.: [Номинханов 1967, 151–154; Алексеева 2010, 77–79; Убушиева 2021, 153–160]). В 1968 г. был опубликован второй том калмыцких сказок, который посвящен репертуару одного сказителя – Санджи Манжикова [Хальмг туульс 1968]. Жанровое разнообразие третьего тома составляют богатырские, волшебные и бытовые сказки, а также предания и легенды [Хальмг туульс 1972]. Четвертый том «Хальмг туульс» [Хальмг туульс 1974] был подготовлен учеными Б.Б. Оконовым и Е.Д. Мучкиной. В данный том вошли легенды (*тууж*) и частично сказки, записанные во время фольклорных экспедиций 1960–1970-х гг. у талантливых сказителей республики.

Фонозаписи народно-поэтического творчества калмыцкого народа хранятся в Научном архиве КалмНЦ РАН. В архивном фонде (Ф. 38) числится 442 аудиокассеты, на которых зафиксированы 3 563 законченных фрагмента. В настоящее время все аудиозаписи оцифрованы, сегментированы и ведется работа по их расшифровке. Часть расшифрованных сказок вошли в сборник «Хальмг амн урн үгин билг-эрдм» [Хальмг амн урн үгин билг-эрдм 2022] из серии «Өвкрин зөөр» («Сокровища предков»).

Ученые рассматривали сюжетосложение, художественные приемы и формы, жанровый состав, происхождение, тематику и идейное содержание; язык и стиль [Сарангов 1984; Сарангов 1989; Сарангов 1998а; Сарангов 1998б; Сарангов 2001; Сарангов 2010; Бураева 2006; Бадмаева 2004]. Сказки стали материалом исследования и лингвокультурологических особенностей [Баянова 2020; Баянова 2021а; Баянова 2021б]. Несмотря на достаточную исследованность калмыцких сказок, образы животных, в том числе лисы, которая и стала объектом нашего анализа, недостаточно изучены. Имеются лишь несколько работ калмыцких и бурятских

ученых, посвященных анализу образы лисы [Басангова 2019; Николаева 2010; Шараева 2011; Бакаева 2003]. Т.Г. Басангова и Н.Н. Николаева отмечают, что во многих сказках о животных лиса предстает в образе трикстера [Басангова 2019, 13; Николаева 2010, 278].

В настоящей статье авторы рассматривают образ лисы на материале калмыцких сказок о животных, в которой реализуются элементы трикстерства.

2. Материалы и методы исследования

Материалом послужили тексты фольклорных произведений, где появляется лиса в качестве главного или одного из главных персонажей. В основном это были сказки о животных (например: «Барс, чон, арат, темэн дөрвн» («Барс, волк, лиса и верблюд вчетвером» и «Чон, арат, туула хурвн» («Волк, лиса и заяц втроем» и др.), «Баклыг, арат, зурмн хурвн» («Баклан, лиса и суслик втроем»)), опубликованные в: [Хальмг туульс 1961; и др.]. Кроме того, использовался неопубликованный том Свода калмыцкого фольклора «Калмыцкие сказки о животных, бытовые, кумулятивные сказки и небылицы» [НА КалмНЦ РАН], переводы которых осуществила научный сотрудник КалмНЦ РАН Т. А. Михалева. В исследовании применялись методы сравнительного анализа и структурно-семантический метод, что позволило полно проанализировать образ лисы.

3. Представление о лисе у монгольских и тюркских народов

Прежде чем рассматривать образ лисы в калмыцком фольклоре, необходимо остановиться на народных представлениях об этом животном. По отношению к лисе у монгольских народов, в том числе у калмыков, сложились амбивалентные верования. По мнению Т.Г. Басанговой, лиса связана с Нижним миром [Басангова 2019, 91]. Основываясь на материале полевых наблюдений, она отмечает, что встреча с лисой является недоброй приметой. Чтобы отвести несчастье, в момент встречи с лисой человек должен был повернуть свою шапку назад [Басангова 2019, 12]. Ойраты, проживающие на территории Монгольского Алтая, Джунгарии, также видят в лисе животное с «черным следом», т.е. приносящее несчастье [Содномпилова, Нанзатов 2016, 50]. Несмотря на отрицательное отношение к лисе, калмыки использовали кости черепа лисы в качестве амулета. Детям делали оберег из костей зайца и челюсти лисы, который прикрепляли к воротнику детской верхней одежды. При ходьбе он издавал звук и отпугивал злых духов [Шараева 2011, 69]. Хотя калмыки считали лису недобрым животным, они, тем не менее, использовали ее шкуру в изготовлении одежды, при этом шубы шили мехом во внутрь, а сверху покрывали тканью [Бакаева 2003, 231]. В культуре хакасского народа образ лисы выступает как амбивалентное животное, наделяемое как положительными, так и отрицательными свойствами: «мифологический облик лисицы связан с представлениями о небе и небесных объектах и вместе с тем имеет прямое отношение к нижним сферам мироздания и ее демоническим обитателям» [Бурнаков 2016, 89].

Сопоставление представлений о лисе с образами, реконструированными на материале сказок о животных, действительно не приводит ни к чему, так как мифологические и фольклорные (конкретно в сказках о животных) образы лисы значительно отличаются друг от друга. Здесь справедливо замечание Е.А. Костюхина о призрачности связи тотемических представлений и современной животной сказки: «не случайно в поисках тотемических реликтов в современном фольклоре охотнее обращаются к поверьям, преданиям, волшебным сказкам, даже орнаменту, чем к сказке о животных: современная сказка о животных выросла на основе тотемических верований, но прямо соотнести с этими верованиями сказку трудно» [Костюхин 1987, 23]. В этом аспекте права и бурятский ученый Н.Н. Николаева, которая считает, что эпическая лиса сильно отличается от лисы сказочной [Николаева 2010, 279].

В данной работе не ставится цель сравнить два образа лисы: мифологической и фольклорной, поэтому на этом аспекте многогранного конструкта образы лисы мы останавливаться не будем, а сосредоточимся на рассмотрении образа лисы в калмыцких сказках о животных. Но, тем не менее, заметим, что мифологичная лиса во многом медиатор (посредник) пограничного, между людьми и духами, обитающими в других частях космоса. Она в редких случаях ест падаль, в особенности, когда нет пропитания, а «это своеобразный компромисс между травоядными и хищными (метафора жизни и смерти)» [Леви-Стросс 1970, 161–163; Мелетинский 1979, 197–199; Костюхин 1987, 34]. Она является хтоническим животным, поскольку роет норы, но живет на земле, связана по представлениям с Верхним миром, где прослеживается связь с солнцем [Содномпилова, Нанзатов 2016, 49]; она посредник Нижнего, Среднего, Верхнего миров. Лиса является хранительницей детей от болезней и смерти, отпугивая злых духов, поскольку сама является пограничным животным (реализуя тем самым антиномию жизни и смерти, которая усиливается тем обстоятельством, что оберег делали также из костей зайца, хтонического (?) животного, но травоядного) и, возможно, некогда являлась тотемным животным-покровителем (к такому же выводу приходят и бурятские ученые М.М. Содномпилова и Б.З. Нанзатов [Содномпилова, Нанзатов 2016, 58]), ведь обладание частью тела такого животного (в нашем случае челюстей лисы, на которых находятся зубы, являющиеся средством нападения и защиты) помогает оказаться под его покровительством. Интересен факт, что шкуру лисы стелили на седло погребального коня шамана *хойлого*, сверху усаживали умершего [Жамбалова 1991, 128], что косвенно подтверждает функции лисы как медиатора.

4. Сказки о лисе

Мы обнаружили среди сказок о животных следующие, где лиса является одним из героев:

«Баклыг, арат, зурмн хурвн» («Баклан, лиса и суслик»);

«Чон, арат, туула хурвн» («Волк, лиса и заяц»);

- «Долан өндгтэ доһлц шаазһа» («Хромая сорока, у которой было семь яиц»);
 «Барс, чон, арат, темэн дөрвн» («Барс, волк, лиса и верблюд»);
 «Һурвн нээж» («Три друга»);
 «Арат, буһ, керэ һурвн» («Лиса, марал и ворона»);
 «Чон арат хойр» («Волк и лиса»);
 «Мекч арат» («Хитроумная лиса»);
 «Арат чон хойр» («Лиса и волк»);
 «Арат чон хойрин туск тууль» («Сказка о лисе и волке»);
 «Мектэ арат» («Хитрая лиса»);
 «Арат болн туула» («Лиса и заяц»);
 «Аратын туск тууль» («Сказка о лисе»);
 «Арслң арат хойр» («Лев и лиса»);
 «Догшн арслң» («Свирепый лев»).

В большинстве, но, конечно, не во всех, сказках лиса выступает в качестве трикстера, в двух из них она сама становится обманутой («Бакльг, арат, зурмн һурвн» («Баклан, лиса и суслик»), «Долан өндгтэ доһлц шаазһа» («Хромая сорока, у которой было семь яиц»)); в одной она просто проявляет сметливость (сказка «Арслң арат хойр» («Лев и лиса»)), есть сказка, где слушатель / читатель ожидает, что лиса догадается о том, что в колодце зайца напугало его же отражение, но этого не происходит, и в этом проявляется непостоянство героя-трикстера («Догшн арслң» («Свирепый лев»)).

Когда фольклористы говорят о циклизации, то имеют в виду, что «“разрозненные” и “поверхностные” (как их назвал А.М. Золоторев) мифы начинают собираться в циклы <...> герои становящегося цикла остаются первопредком, но на первый план все отчетливее выступают черты демидурга, культурного героя», но в то же время «основной путь формирования животного сказочного эпоса – циклизация повествовательного материала вокруг зооморфного трикстера, теряющего сакральное значение» [Костюхин 1987, 30, 54].

В сюжетах калмыцких сказок лисица не является культурным героем (ничего не создает), однако в них для нее характерно то самое непостоянство, которое свойственно герою-трикстеру [Костюхин 1987, 61]. Она то труслива, то жадна, то не догадлива, то умна, то хитра, то сама обманывает, то она жертва обмана. Вышеприведенные сказочные тексты связывает только образ лисы, т. е. фигура трикстера (за исключением сказки «Догшн арслң» («Свирепый лев»), где лиса вообще не является трикстером), нет никаких оснований (как событийных, так и логических), чтобы соединить эти сказки в один текст.

Не все сказки объединены одной темой, характерной для трикстерских сюжетов, – соперничеством и борьбой за еду, где обычно побеждает трикстер путем хитрой проделки, но и сам может стать жертвой обмана. Так происходит в сказке «Арат чон хойрин туск тууль» («Сказка о лисе и волке»), являющейся по своей сути этимологической, которая объясняет отдельные признаки животных:

Кезэнэ арат хургт одж. Хургт одад, хург болад, хэрж йовна. Өмнэнь чон аратла харһад бээнэ.

– *Нэ, хург юн боло?*

– *Хург юн болх билэ? Арһиг күүнд өгв, аалиг нанд өгв, – гинэ.*

– *Арһиг күүнд өгсн болхла – чини мини хойран арсн базрт кевтх-мжн [, – гижэ чон келв].*

‘[Когда-то] давно лиса отправилась на собрание. Побывав на собрании, она возвращалась. Встретился лисе волк.

– Как прошло собрание?

– Как может пройти собрание? Умения – человеку дали, а хитрость – мне дали.

– Если возможность дали человеку, то твоя и моя шкуры будут лежать на базаре [, – сказал волк]’.

[НА КалмНЦ РАН].

На наш взгляд, в калмыцком фольклоре не сложился трикстерский цикл о лисе, однако здесь имеется трикстерское начало, заключающееся в том, что есть лиса и ее пара (в роли которой, как правило, выступает волк, но могут появляться и другие животные), лиса, как правило, проказница, которая то торжествует, то повержена. Типичная ситуация голода, присущего трикстерскому циклу, также отражена в текстах сказок и вокруг этой проблемы строится все повествование.

В калмыцких сказках о животных границы мифа и сказки нарушены: в текстах можно встретить и время мифическое (*Кезэнэ чон арат хойр нээж аңгуд бээж*, ‘[Когда-то] давно волк и лиса были дружными зверями’), и время сказочно-неопределенное (*Кезэнэ бээж*, / *Кезэнэ сэжэ*, ‘Давно [это] было’), мотив странствия (Аратын туск тууль» («Сказка о лисе»), «Арат болн туула» («Лиса и заяц»), «Арат чон хойр» («Лиса и волк»), «Мекч арат» («Хитроумная лиса»), «Чон, арат, туула хурвн» («Волк, лиса и заяц») и др.) преобладает над мотивом семейной жизни («Арат, буһ, керэ хурвн» («Лиса, марал и ворона»), «Барс, чон, арат, темэн дөрвн» («Барс, волк, лиса и верблюд»)).

5. Номинация и родовая принадлежность героя

Интересно, что в сказках (как волшебных и богатырских, так и в бытовых и в сказках о животных), а также в эпических песнях «Джангар» употребляется только слово *арат*, других лексических единиц не обнаружено. Однако в малых жанрах калмыцкого фольклора (поговорах, загадках) используется и прямая номинация *унги*, и иносказательная номинация *арата*. В разговорном калмыцком языке для обозначения лисы в основном употребляется слово *арат* [КРС 1977, 46–47], хотя имеется и общемонгольское слово *унги* [КРС 1977, 551–552]. В бурятском и монгольском языках, напротив, преимущественно используется номинация *унэг(эн)* [БАМРС, 3 2001, 415; БРС, 2 2008, 345], хотя при этом в халха-монгольском языке имеется лексема *араатан* ‘хищник, плотоядные

звери; прозвище лисы, лисица; имеющие клыки, клыкастые' [БАМРС, 1 2001, 119], а также в бурятском хоринском говоре зафиксировано слово *арата* с идентичным значением [Рассадин и др. 2009, 166]. Лексическая единица *арата* происходит от слова *аран* 'коренной зуб', а *арата* значит «клыкастый» [Рассадин и др. 2009, 166].

Следует обратить внимание на то, что калмыки и их предки ойраты использовали иноказательное наименование для лисы, что наводит на определенные мысли о табуированности употребления прямой номинации этого хищного зверя и, возможно, знаковости его образа в культуре калмыцкого народа (скорее всего, как тотемного животного). Возможно, по причине связи лисы с Нижним миром (действительно, традиционно монгольские народы (и соседние с ними тюркские) относят животных, которые роют норы, ямы, к числу зловредных, «нечистых» [Содномпилова, Нанзагов 2016, 49]) и вследствие этого необходимости защиты от неудач, которые, как верили предки калмыков, приносила лиса человеку при встрече (речь идет, на наш взгляд, именно об этом, поскольку лиса не имеет больших размеров и ужасающего вида), появился эвфемизм «клыкастая», вытеснивший из употребления общемонгольское слово *унэ-эл(эн)*. Так, Дж. Фрезер писал, что «первобытный человек придерживается мнения, согласно которому слова и вещи, подобно людям, временно или постоянно заряжены, наэлектризованы таинственной силой табу; поэтому их необходимо на более или менее продолжительный срок изымать из обычного жизненного обихода» [Фрезер 1980, 254].

В калмыцком языке грамматически не выражена родовая принадлежность [ГКЯ 1983, 95], по этой причине весьма затруднительно сделать вывод о том, кто представлен в калмыцких сказках – лис или лисица. В сказках эксплицитно не передается информация о родовой принадлежности лисы, при этом слов, которые бы идентифицировали родовую принадлежность лисы, в калмыцких сказках не обнаружено, в отличие, например, от бурятских сказок, где слово *унэгэн* сопровождает слово *эзы*, что значит «женщина, баба» [Николаева 2010, 280].

Однако имеются в сказочных текстах очевидные, на наш взгляд, указания, которые могут помочь в определении родовой принадлежности лисы. Так, в сказках лиса чаще всего говорит тоненьким голосом, который присущ женскому полу: в сказке «Чон, арат, туула хурвн» («Волк, лиса и заяц») лиса, увидев волка, тоненьким голоском спросила его (*инэмсклси нэрхи дууһар арат сурв*): «Менд, менд! Танахн цуһар мөндөт?» [На КалмНЦ РАН]. Поскольку лиса принадлежит к группе пушных зверей, она ласковая (=льстивая), и эта символика ласки, лести связана с женским началом и в культуре калмыков (что выступает своего рода типологической чертой, ср. с лисицей в славянской культуре [Гура 1997, 121, 205]). Так, в сказке «Долан өндгтэ доһлц шаазһа» («Хромая сорока, у которой было семь яиц») лиса ласковым голосочком подзывает (*сэгэхи дууһар дуудна*) мышь [На КалмНЦ РАН]. Поэтому мы предполагаем, что речь идет все же о лисице, что соответствует традиции других народов [Николаева 2010, 280; Бурнаков 2016, 80–83; Гура 1997, 42]. Именно через женские черты

реализуется образ лисицы, которая слаба физически, но использует свой ум, свою хитрость, свою красоту, чтобы выжить. В калмыцких сказках о животных лисица является символом ума, хитрости и изворотливости, а также демонстрирует мощь внешней привлекательности.

Во всех сказках лиса одна, в отличие, например, от волка. Так, в сказке «Мекч арат» («Хитроумная лиса») появляются волки, которые в восприятии предков калмыков представлены как однородное множество, как стая, что соответствует природе волка, которого редко встретишь одного. Лисе свойственна большая степень индивидуализации, она всегда появляется одна, но в то же время не персонифицируется, т.е. не имеет имен, кличек, и, следовательно, не достигает высокой степени индивидуализации, в отличие от русских сказок, которые относятся к поздней традиции и в которых она именуется как Лиса Патрикеевна [Топоров 2014, 362].

6. Обман лисой и лисы

В сказках главная героиня использует ложь, лесть для манипулирования другими героями, в устранении противника разными способами. В сказках ярко проявляется хитрость и изворотливость лисы, что обусловлено в свою очередь именно биологическими свойствами этого животного (высокая степень адаптивности, наблюдательная, осторожная, умеющая притворяться мертвой и т. д.). В ее арсенале множество технологий обмана:

лесть:

Лисица льстит суслику в сказке «Баклыг, арат, зурми хурвн» («Баклан, лиса и суслик»): *Курн сээхн кузунь энлм, туула сээхн зонь ямаран гилч?* ‘Вот она шейка красивая, как у хорька, а какова же спинка красивая, как у зайца?’;

Лисица льстит мыши в сказке «Долан өндгтэ доһлң шаазһа» («Хромая сорока, у которой было семь яиц»): *Торһн нооста толһань энлм, цегэхн өңгэ-тэ чеежнь ямаран гилч?* ‘Вот она головка с шелковистой шерсткой, какова же светлая грудка?’; и др.

ложь:

Лисица в сказке «Чон, арат, туула хурвн» («Волк, лиса и заяц») говорит, что ест свои глаза, а на самом деле ест горб верблюда;

Лисица в сказке «Мектэ арат» («Хитрая лиса») ложью заманивает козу в колодец, чтобы выбраться самой;

Лисица в сказке «Мекч арат» («Хитроумная лиса») лжет волкам, что рядом несколько всадников; и др.

В последней сказке, хоть и волки договорились, что съедят лису-обманщицу, но настолько испугались того, что к ним приближаются люди, убежали прочь и оставили свою добычу, т.е. показано, что лиса умеет анализировать ситуацию и находить слабые места в поведении других персонажей, чтобы обхитрить их.

Лиса легко устраняет противника, искусно манипулируя ситуацией. Так, в сказке «Барс, чон, арат, темэн дөрвн» («Барс, волк, лиса и верблюд») лиса, предварительно договорившись с волком, что когда придет барс и будет спрашивать о частях тела верблюда, тот посмотрит на нее, но когда

это происходит, она с легкостью перекладывает вину на волка, обвиняя его в том, что она сама сделала, барс убивает волка, а потом и сам попадает в ловушку лисы, и вся добыча достается лисе-победительнице.

Она может использовать свою обаятельность и привлекательность, чтобы завоевать доверие других животных и убедить их в своей невинности. К примеру, в сказке «Аратын туск тууль» («Сказка о лисе») лиса подружилась с журавлем, дрофой, ящерицей, и тут же на следующий день их съела.

Но при всем этом и лиса бывает одурачена в некоторых ситуациях. Интересно, что эти две сказки – «Бакльг, арат, зурмн хурвн» («Баклан, лиса и суслик») и «Долан өндгтэ доһлң шаазһа» («Хромая сорока, у которой было семь яиц») – по сути своей одинаковые: и в той, и в другой лиса угрозами выманивает яйцо у баклана / хромой сороки, затем суслик / мышь учат баклана / хромую сороку, как ответить, когда в следующий раз придет лиса. Лиса догадывается, что их подучили, и вновь выпытывает угрозами у баклана / хромой сороки, кто же является учителем. Лестью она выманивает суслика / мышь из норки и пытается съесть, однако последние обманывают лису. Лиса одурачена, она упустила добычу и возможность отомстить [НА КалмНЦ РАН].

Вслед за Е.М. Мелетинским попытаемся найти в этом определенную закономерность, которая, как нам кажется, существует, поскольку это абсолютно две одинаковые сказки по своему сюжету, но различающиеся лишь в действующих персонажах, что дает нам основания предположить, что имеется какая-то закономерность. Лиса забирает яйцо у птиц, которые в одно и то же время принадлежат и Среднему миру, и Верхнему миру: баклан морская птица, а как известно, любой водоем в архаичной картине мира относится к Нижнему миру либо является входом в него, поскольку находится ниже земли, т.е. Среднего мира в вертикальной модели мира; сорока является хромой, а телесная инаковость обычно рассматривается в фольклорных текстах как визуальный маркер принадлежности персонажа Нижнему миру или избрничества, но при этом дефекты опорно-двигательной системы могут являться признаком «сверхъестественных существ, которые живут в ином пространстве-времени» [Сподина 2016, 129]; и в то же время это птицы, связанные с небом, Верхним миром. На помощь птицам приходят «норные» животные, которые традиционно относятся к Нижнему миру. Следовательно, получается, что лиса угрожала птицам, съела их будущих детенышей и обманула суслика / мышь, которые ей в целом подобны: она также «норное» животное, относится к Нижнему миру. Другими словами, ее обман, трюки направлены против «своей социальной группы», потому она и наказана.

7. Выводы

В результате анализа столь неоднозначного, амбивалентного образа лисы можно сделать следующие выводы. Образ лисы является многогранным конструктом, на который наслоились как мифическое, сакральное, так и десакрализованное начала. Лиса, на наш взгляд, является медиато-

ром (посредником) между мирами и, предположительно, тотемным животным. В пользу последней гипотезы говорят и иносказательная номинация, заместившая собой прямое общемонгольское наименование. В сказках используется только иносказательная номинация этого животного. В текстах не указана родовая принадлежность лисы, однако по косвенным признакам мы приходим к выводу, что лисица является главной героиней сказок. Ее образ имеет бóльшую степень индивидуализации, но, однако, не достигает высокой ее степени. В сказках, где лиса одурачена, она получает по заслугам за то, что, на наш взгляд, обидела себе подобных.

ИСТОЧНИКИ

1. Калмыцкие сказки о животных, бытовые, кумулятивные сказки и небылицы // Научный архив Калмыцкого научного центра РАН. 736 с.
2. Хальмг фольклор // Бүрдәһэд нүр үгинь болн темдгүдинь бичсьн Шалвара Һ., Леежнэ Ц. Элиста: Калмгосиздат, 1941 466 х.
3. Хальмг туульс. 1-гч боть / сост. Б. Сангаджиева, Л. Сангаев. Элиста: Калм. кн. гос. изд-во, 1961. 220 х.
4. Хальмг туульс. 2-гч боть / сост. А.Ц. Бембеева, Ц.-Д. Номинханов. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1968. 264 х.
5. Хальмг туульс. 3-гч боть / сост. Н.Н. Мусова, Б.Б. Оконов, Е.Д. Мучкинова. Элиста: Респ. тип. Управления по печати при Совете Министров Калмыцкой АССР, 1972. 252 х.
6. Хальмг туульс. 4-гч боть / сост. Б.Б. Оконов, Е.Д. Мучкинова. Элиста: Респ. тип. Управления по делам изд-в, полиграфии и книжной торговли Совета министров Калмыцкой АССР, 1974. 274 х.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алексеева П.Э.* О людях и времени. Элиста: КИГИ РАН, 2010. 176 с.
2. *Бадмаева С.С.* Язык и стиль сказок монгольских народов: на материале лексикона: дис. ... к. филол. н.: 10.02.22. Элиста, 2004. 200 с.
3. *Бакаева Э.П.* Добуддийские верования калмыков. Элиста: Джангар, 2003. 357 с.
4. *Бардаханова С.С.* Бурятские сказки о животных. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1974. 180 с.
5. *Басангова Т.Г.* Животные в калмыцком фольклоре. Элиста: КалмГУ, 2019. 192 с.
6. *Баянова А.Т.* Лингвокультурологические особенности фольклорного текста (на примере сказок в записи Г.Й. Рамстедта): дис. ... к. филол. н.: 10.02.22. Элиста, 2020. 242 с.
7. (а) *Баянова А.Т.* Семантика цветообозначения хар ‘черный’ в фольклорном тексте: лингвокультурологический аспект (на примере калмыцких сказок в записи Г.Й. Рамстедта) // Монголоведение. 2021. Т. 13. № 1. С. 96–107.
8. (б) *Баянова А.Т.* Семантические особенности цветообозначения улан ‘красный’ в калмыцком языке и способы его перевода на немецкий язык (на примере

калмыцких сказок в записи Г.И. Рамстедта) // *Oriental Studies*. 2021. Т. 14. № 1. С. 186–197.

9. Большой академический монгольско-русский словарь: в 4-х т. / отв. ред. *Г.Ц. Пюрбеев*. Т. I: А–Г. М.: Academia, 2001. 487 с.

10. Большой академический монгольско-русский словарь: в 4-х т. / отв. ред. *Г.Ц. Пюрбеев*. Т. III: Э–Ф. М.: Academia, 2001. 461 с.

11. *Бураева Т.В.* Язык калмыцких народных сказок (на материале «Калмыцких сказок» Г. И. Рамстедта): автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.02.22. Элиста, 2006. 25 с.

12. *Бурнаков В.А.* Образ лисицы в культуре хакасов (конец XIX – середина XX в.) // *Oriental Studies*. 2020. Т. 13. № 1. С. 75–92.

13. Бурятско-русский словарь: в 2-х т. / отв. ред. *Л.Д. Шагдаров, К.М. Черемисов*. Т. 2. Улан-Удэ: Респ. тип., 2008. 708 с.

14. *Гура А.В.* Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. 912 с.

15. Грамматика калмыцкого языка. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1983. 335 с.

16. *Джимгиров М.Э.* О калмыцких народных сказках. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1970. 103 с.

17. *Жамбалова С.Г.* Традиционная охота бурят. Новосибирск: Наука, 1991. 172 с.

18. Калмыцко-русский словарь / под ред. *Б.Д. Муниева*. М.: Русский язык, 1977. 758 с.

19. *Костюхин Е.А.* Типы и формы животного эпоса. М.: ГРВЛ, Наука, 1987. 271 с.

20. *Леви-Стросс К.* Структура мифов // *Вопросы философии*. 1970. № 7. С. 152–164.

21. *Мелетинский Е.М.* Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл Ворона. М.: Наука, 1979. 230 с.

22. *Митруев Б.Л.* Б. Бергман и его труд о калмыках и калмыцкой культуре // Бюллетень Калмыцкого научного центра Российской академии наук. 2020. № 4. С. 149–175.

23. *Николаева Н.Н.* Лиса в эпическом фольклоре бурят // *Вестник Бурятского государственного университета*. 2010. № 10. С. 277–283.

24. *Номинханов Ц.Д.* Наследие калмыковеда И.И. Попова // *Ученые записки КНИИЯЛИ*. Элиста: КИГИ РАН, 1967. С. 151–154.

25. *Рассадин В.И., Трофимова С.М., Дензинова Л.М.* Названия диких животных в калмыцком языке // *Ученые записки Забайкальского государственного гуманитарно-педагогического университета им. Н.Г. Чернышевского*. 2009. № 3(26). С. 165–167.

26. *Сарангов В.Т.* Калмыцкая волшебная сказка // *Калмыцкая народная поэзия*. Элиста: КНИИФЭ, 1984. С. 59–73.

27. *Сарангов В.Т.* Калмыцкое народное поэтическое творчество. Фольклористика. Элиста: КалмГУ, 1998. 92 с.

28. *Сарангов В.Т.* Калмыцкое народное поэтическое творчество. Сказки. Элиста: КалмГУ, 1998. 102 с.

29. *Сарангов В.Т.* О калмыцких богатырских сказках // *Владимирцовские чтения. Тезисы докладов и сообщений 2-й Всесоюзной конференции монголоведов*. М.: Наука, 1989. С. 145–146.

30. Сарангов В.Т. Образ циклопа в калмыцком сказочном жанре // Проблемы современного калмыковедения. Сборник научных трудов. Элиста: АПП «Джангар», 2001. С. 67–69.

31. Сарангов В.Т. Фольклор калмыцкого народа. Учебное пособие. Элиста: КалмГУ, 2010. 136 с.

32. Содномпилова М.М., Нанзатов Б.З. Зооморфный код в контексте этногенетических связей: лиса в традиционных представлениях монгольских народов // Известия Иркутского государственного университета. Сер.: Геоархеология. Этнология. Антропология. 2016. Т. 15. С. 48–63.

33. Сподина В.И. Символическая роль телесной «инаковости» в угорско-самодийской картине мира // Вестник угроведения. 2016. № 4(27). С. 126–134.

34. Топоров В.Н. Мифология: Статьи для мифологических энциклопедий. Т. 1. М.: Языки славянской культуры: Знак, 2014. 600 с.

35. Убушьева Д.В. Инеднты калмыцкого фольклора: коллекция И.И. Попова // Традиционная культура. 2021. Т. 22. № 4. С. 153–160.

36. Фрезер Дж.Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии // М.: Политиздат. 1980. 832 с.

37. Хальмг амн урн үгин билг-эрдм (Өрэсэн номин академин Хальмг номин төвин 1960–1970 жж. бичүлж авсн зуульчлһна материалмуд) (=Устное народное творчество калмыков (экспедиционные аудиоматериалы 1960–1970-х гг. из Научного архива Калмыцкого научного центра РАН) / отв. ред: Э.П. Бакаева, Т.А. Михалева, Д.В. Убушьева. Элиста: КалмНИЦ РАН, 2022. 475 с.

38. Шараева Т.И. Обряды жизненного цикла калмыков (XIX в. – нач. XX в.). Элиста: НПП «Джангар», 2011. 223 с.

39. Bergmann B. Nomadische Streifereien unter den Kalmüken in den Jahren 1802 und 1803. Erster Theil. Riga: bey C.J.G. Hartmann, 1804. 352 p., 12 facs.

40. Bergmann B. Nomadische Streifereien unter den Kalmüken in den Jahren 1802 und 1803. Vierter Theil. Riga: bey C.J.G. Hartmann, 1805. 356 p.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. (a) Bayanova A.T. Semantika tsvetooboznacheniya har ‘chernyy’ v fol’kloronom tekste: lingvokul’turologicheskiy aspekt (na primere kalmytskikh skazok v zapisi G.J. Ramstedta) [Semantics of Color Designation of Khar ‘Black’ in Folklore Text: Linguoculturological Aspect (On the Example of Kalmyk Fairy Tales Recorded by G.J. Ramstedt)]. *Mongolovedeniye*, 2021, vol. 13, no. 1, pp. 96–107. (In Russian).

2. (b) Bayanova A.T. Semanticheskiye osobennosti tsvetooboznacheniya ulan ‘krasnyy’ v kalmytskom yazyke i sposoby ego perevoda na nemeckiy yazyk (na primere kalmytskikh skazok v zapisi G.J. Ramstedta) [Semantic Features of the Ulan ‘Red’ Color Designation in the Kalmyk Language and Ways of Its Translation into German (On the Example of Kalmyk Fairy Tales in G.J. Ramstedt’s Notes)]. *Oriental Studies*, 2021, vol. 14, no. 1, pp. 186–197. (In Russian).

3. Burnakov V.A. Obraz lisitsy v kul’ture khakasov (konets XIX – seredina XX v.) [The Image of a Fox in the Khakas Culture (Late 19th – mid 20th Century)]. *Oriental Studies*, 2020, vol. 13, no. 1, pp. 75–92. (In Russian).

4. Levi-Strauss K. Struktura mifov [The Structure of Myths]. *Voprosy filosofii*, 1970, no. 7, pp. 152–164. (In Russian).
5. Mitruyev B.L. B. Bergman i ego trud o kalmykakh i kalmytskoy kul'ture [Bergman and His Work on Kalmyks and Kalmyk Culture]. *Byulleten' Kalmytskogo nauchno-gosudarstvennogo universiteta*, 2020, no. 4, pp. 149–175. (In Russian).
6. Nikolayeva N.N. Lisa v epicheskom fol'klоре buryat [Fox in the Epic Folklore of the Buryats]. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2010, no. 10, pp. 277–283. (In Russian).
7. Rassadin V.I., Trofimova S.M., Denzinova L.M. Nazvaniya dikikh zhivotnykh v kalmytskom yazyke [Names of Wild Animals in the Kalmyk Language]. *Uchenyye zapiski Zabaykal'skogo gosudarstvennogo gumanitarno-pedagogicheskogo universiteta im. N.G. Chernyshevskogo*. 2009. No. 3(26). Pp. 165–167. (In Russian).
8. Sodnompilova M.M., Nanzatov B.Z. Zoomorfnyy kod v kontekste etnogeneticheskikh svyazey: lisa v traditsionnykh predstavleniyakh mongol'skikh narodov [Zoomorphic Code in the Context of Ethnogenetic Connections: The Fox in the Traditional Representations of the Mongolian Peoples]. *Izvestiya Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser.: Geoarkheologiya. Etnologiya. Antropologiya*, 2016, vol. 15, pp. 48–63. (In Russian).
9. Spodina V.I. Simvolicheskaya rol' telesnoy "inakovosti" v ugorsko-samodiyskoy kartine mira [The Symbolic Role of Bodily "Otherness" in the Ugric-Samoyed Picture of the World]. *Vestnik ugrovedeniya*, 2016, no. 4(27), pp. 126–134. (In Russian).
10. Ubushiyeva D.V. Inedity kalmytskogo fol'klora: kolleksiya I.I. Popova [Inedites of Kalmyk Folklore: I.I. Popov's Collection]. *Traditsionnaya kul'tura*, 2021, vol. 22, no. 4, pp. 153–160. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

11. Nominkhanov Ts.-D. Naslediye kalmykoveda I.I. Popova [The Legacy of the Kalmykologist I.I. Popov]. *Uchenyye zapiski Kalmytskogo nauchno-issledovatel'skogo instituta yazyka, literatury i istorii* [Scientific Notes of the Kalmyk Research Institute of Language, Literature and History]. Elista, Kalmyk Institute of Humanitarian Research RAS Publ., 1967, pp. 151–154. (In Russian).
12. Sarangov V.T. Kalmytskaya volshebnaya skazka [Kalmyk Fairy Tale]. *Kalmytskaya narodnaya poeziya* [Kalmyk Folk Poetry]. Elista, Kalmyk Research Institute of History, Philology and Economics Publ., 1984, pp. 59–73. (In Russian).
13. Sarangov V.T. Obraz tsiklopa v kalmytskom skazochnom zhanre [The Image of the Cyclops in the Kalmyk Fairy-Tale Genre]. *Problemy sovremennogo kalmykovedeniya* [Problems of Modern Kalmyk Studies]. Elista, Dzhangar Publ., 2001, pp. 67–69. (In Russian).
14. Sarangov V.T. O kalmytskikh bogatyrskikh skazkakh [About the Kalmyk Heroic Tales]. *Vladimirtsovskiy chteniya. Tezisy dokladov i soobshcheniy 2-y Vsesoyuznoy konferentsii mongolovedov* [Vladimirtsov Readings. Theses of reports and messages of the 2nd All-Union Conference of Mongolologists]. Moscow, Nauka Publ., 1989, pp. 145–146. (In Russian).

(Monographs)

15. Alekseyeva P.E. *O lyudyakh i vremeni* [About People and Time]. Elista, Kalmyk Institute of Humanitarian Research RAS Publ., 2010. 176 p. (In Russian).

16. Bakayeva E.P. *Dobuddiyskie verovaniya kalmykov* [Pre-Buddhist Beliefs of Kalmyks]. Elista, Dzhangar Publ., 2003. 357 p. (In Russian).
17. Bardakhanova S.S. *Buryatskiye skazki o zhivotnykh* [Buryat Fairy Tales about Animals]. Ulan-Ude, Buryat Publishing House, 1974. 180 p. (In Russian).
18. Basangova T.G. *Zhivotnyye v kalmytskom fol'klore* [Animals in Kalmyk Folklore]. Elista, Kalmyk State University Publ., 2019. 192 p. (In Kalmyk and Russian).
19. Bergmann B. *Nomadische Streifereien unter den Kalmüken in den Jahren 1802 und 1803. Erster Theil*. Riga, bey C.J.G. Hartmann, 1804. 352 p., 12 facs. (In German).
20. Bergmann B. *Nomadische Streifereien unter den Kalmüken in den Jahren 1802 und 1803. Vierter Theil*. Riga, bey C.J.G. Hartmann, 1805. 356 p. (In German).
21. Dzhingirov M.E. *O kalmytskikh narodnykh skazkakh* [Concerning Kalmyk Folk Fairy Tales]. Elista, Kalmyk Book Publ., 1970. 103 p. (In Russian).
22. Frazer J.G. *Zolotaya vetv'. Issledovaniye magii i religii* [The Golden Bough. The Study of Magic and Religion]. Moscow, Politizdat Publ., 1980. 832 p. (In Russian).
23. Gura A.V. *Simvolika zhivotnykh v slavyanskoy narodnoy traditsii* [Animal Symbolism in the Slavic Folk Tradition]. Moscow, Indrik Publ., 1997. 912 p. (In Russian).
24. Kostyukhin E.A. *Tipy i formy zhivotnogo eposa* [Types and Forms of the Animal Epic]. Moscow, Oriental literature RAS Publ., Nauk Publ., 1987. 271 p. (In Russian).
25. Meletinskyy E.M. *Paleoaziatskiy mifologicheskiy epos. Tsikl Vorona* [Paleoasiatic Mythological Epic. The Raven Cycle]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 230 p. (In Russian).
26. Sarangov V.T. *Kalmytskoye narodnoye poeticheskoye tvorchestvo. Fol'kloristika* [Kalmyk Folk Poetic Creativity. Folklore Studies]. Elista, Kalmyk State University Publ., 1998. 92 p. (In Russian).
27. Sarangov V.T. *Kalmytskoye narodnoye poeticheskoye. Skazki* [Kalmyk Folk Poetic Creativity. Fairy tales]. Elista, Kalmyk State University Publ., 1998. 102 p. (In Russian).
28. Sarangov V.T. *Fol'klor kalmytskogo naroda* [Folklore of the Kalmyk People]. Elista, Kalmyk State University Publ., 2010. 136 p. (In Russian).
29. Toporov V.N. *Mifologiya: Stat'i dlya mifologicheskikh entsiklopediy* [Mythology: Articles for Mythological Encyclopedias]. Vol. 1. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury: Znak Publ., 2014. 600 p. (In Russian).
30. Sharaeva T.I. *Obryady zhiznennogo tsikla kalmykov (XIX v. – nach. XX v.)* [The Rituals of the Kalmyks' Life Cycle (19th Century – Beginning 20th Century)]. Elista, Dzhangar Publ., 2011. 223 p. (In Russian).
31. Zhambalova S.G. *Traditsionnaya okhota buryat* [Traditional Hunting of Buryats] Novosibirsk, Nauka Publ., 1991. 172 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

32. Badmaeva S.S. *Yazyk i stil' skazok mongol'skikh narodov (na materiale leksiki)* [The Language and Style of Fairy Tales of the Mongolian Peoples (Based on the Material of Vocabulary)]. PhD Thesis. Elista, 2004. 200 p. (In Russian).
33. Bayanova A.T. *Lingvokul'turologicheskiye osobennosti fol'klornogo teksta (na primere skazok v zapisi G.J. Ramstedta)* [Linguoculturological Features of Folklore Text (On the Example of Fairy Tales Recorded by G.J. Ramstedt)]. PhD Thesis. Elista, 2020. 242 p. (In Russian).

34. Buraeva T.V. Yazyk kalmytskikh narodnykh skazok (na materiale "Kalmyckih skazok" G.I. Ramstedta) [The Language of Kalmyk Folk Tales (Based on the Material of "Kalmyk Fairy Tales" by G. I. Ramstedt)]. PhD Thesis Abstract. Elista, 2006. 25 p. (In Russian).

Куканова Виктория Васильевна,
Калмыцкий научный центр РАН.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела письменных памятников и языкознания. Научные интересы: поэтика, калмыцкий фольклор, картина мира.

E-mail: vika.kukanova@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-7696-4151

Чумбаева Анна Степановна,
Калмыцкий научный центр РАН.

Младший научный сотрудник отдела фольклора и литературы. Научные интересы: калмыцкий фольклор, поэтика, стилистика.

E-mail: chumbaevaas@kigiran.com
ORCID: 0000-0001-9272-3289

Viktorija V. Kukanova,
Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Candidate of Philology, Leading Research Associate,
Department of Written Monuments and Linguistics.

Research interests: poetics, Kalmyk folklore, Kalmyk poetry, worldview.

E-mail: vika.kukanova@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-7696-4151

Anna S. Chumbaeva,
Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Junior Research Associate, Department of Folklore and Literature.

Research interests: Kalmyk folklore, poetics, stylistics.

E-mail: chumbaevaas@kigiran.com
ORCID: 0000-0001-9272-3289

Д.Н. Музраева (Элиста)

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ОЙРАТСКИХ И МОНГОЛЬСКИХ ПЕРЕВОДОВ ТИБЕТСКИХ БУДДИЙСКИХ ТЕКСТОВ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИХ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ В СОСТАВЛЕНИИ ПАРАЛЛЕЛЬНЫХ КОРПУСОВ¹

Аннотация

В статье рассматриваются проблемы сопоставительного исследования памятников буддийской литературы на тибетском и ойратском языках. За последние два с половиной столетия в отечественной монголистике проведена большая работа по выявлению и описанию монгольских и ойратских переводов буддийских сочинений, но до сих пор их значительная часть не введена в научный оборот. Преодоление этих трудностей в отечественном востоковедении решается путем привлечения новых цифровых методов и программных инструментов. Одним из них является составление корпусов параллельных двуязычных текстов. Полученные при этом данные могут использоваться не только в лингвистических исследованиях, но и в культурологии, буддологии, литературоведении, теории перевода и других областях. Образцы буддийской литературы, появившиеся у ойратов и калмыков, были составлены на тибетском языке. Большой массив разножанровых сочинений на ойратский язык переведен известным ученым и литератором Зая-пандитой Намкай Джамцо (XVII в.) и его учениками. Именно этот круг текстов на ойратском «тодо бичиг» («ясном письме») и их первоисточники на тибетском языке взяты за основу при создании корпуса параллельных текстов. Сопоставительный анализ этих текстов, правил перевода с тибетского на ойратский и монгольский языки, основанных на принципах дословного и смыслового переводов, многое дает в решении вопросов создания программного обеспечения, последующих проблем выравнивания двух текстов, задач их сегментации и проч. Разрабатываемый корпус текстов из письменного наследия Зая-пандиты способствует его сохранению для последующих поколений исследователей и всех интересующихся духовной культурой монгольских народов, а также поднимает исследования в этой области на новый уровень благодаря задействованным цифровым ресурсам.

¹ Исследование проведено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 23-18-00978 «Параллельный корпус текстов на тибетском языке и ойратском “тодо бичиг” (“ясном письме”): разработка инструментария и текстологические исследования».

Ключевые слова

Буддийские переводная литература; Зая-пандита Намкай Джамцо (XVII в.); тибетский и ойратские языки; правила перевода; параллельный корпус; принципы создания.

D.N. Muzraeva (Elista)

PROBLEMS OF STUDYING OIRAT AND MONGOLIAN TRANSLATIONS OF TIBETAN BUDDHIST TEXTS AND PROSPECTS FOR THEIR USE IN COMPILING PARALLEL CORPORA¹

Abstract

The article deals with the problems of a comparative study of the monuments of Buddhist literature in the Tibetan and Oirat languages. Over the past two and a half centuries, a lot of work has been done in domestic Mongolian studies to identify and describe the Mongolian and Oirat translations of Buddhist works, but so far a significant part of them has not been introduced into scientific circulation. Overcoming these difficulties in domestic oriental studies is solved by attracting new digital methods and software tools. One of them is the compilation of corpora of parallel bilingual texts. The data obtained in this way can be used not only in linguistic research, but also in cultural studies, Buddhism, literary criticism, translation theory and other areas. The samples of Buddhist literature were compiled in the Tibetan language. A large array of works of various genres was translated into the Oirat language by the famous scholar and writer Zaya Pandita Namkhaj Jamtso (17th century) and his followers. It is this circle of texts in the Oirat “*Todo Bichig*” (“*Clear Script*”) and their primary sources in Tibetan that were taken as the basis for creating a corpus of parallel texts. A comparative analysis of these texts, translation rules from Tibetan into Oirat and Mongolian, based on the principles of literal and semantic translation, gives a lot in solving issues of software development, subsequent problems of aligning two texts, tasks of their segmentation, and so on. The developed corpus of texts from the written heritage of Zaya Pandita contributes to its preservation for future generations of researchers and all those interested in the spiritual culture of the Mongolian peoples, as well as raises the research in this area to a new level thanks to the digital resources involved.

Key words

Buddhist translated literature; Zaya Pandita Namkhaj Jamtso (17th century); Tibetan and Oirat languages; translation rules; parallel corpus; principles of creation.

¹ The reported study was funded by Russian Science Foundation, project no. 23-18-00978 “The Parallel Corpus of Texts in Tibetan and Oirat (*Todo Bičiq*, or *Clear Script*): Tools Development and Textual Studies”.

Введение. **Современные тенденции в изучении памятников буддийской переводной литературы**

Буддийская переводная литература, созданная монголами и ойратами, является составной частью литературно-книжной традиции монгольских народов. Переводы с тибетского языка на монгольский и ойратский языки сыграли важную роль в популяризации и распространении буддийского учения среди монголоязычных народов, в том числе среди проживающих в России калмыков и бурят. Их собственные письменные и литературные традиции сформировались под влиянием многовековых культурных и религиозных контактов с Тибетом и Монголией как центрами буддизма.

Исследователи не раз отмечали, что ойраты (исторические предки калмыков) «жили в более бурную историческую эпоху, нежели прочие монгольские этнические группы, а потому у них не было возможности более спокойно в мирных условиях заниматься упорядочением своей письменности, в частности, они не располагали условиями для широкого развития ксилографического издательства различной литературы» [Санжеев 1977, 74]. Как следствие, ойратская письменность функционировала преимущественно в виде рукописных сочинений с ограниченным тиражом [Санжеев 1977, 75].

Несмотря на то что за период в два с половиной столетия отечественными монголоведами осуществлена большая работа по выявлению и описанию монгольских и ойратских переводов буддийских сочинений, их значительная часть до сих пор не введена в научный оборот. Отчасти причиной тому является плохая сохранность (заметные утраты в дошедших до наших дней списках и копиях), а также дисперсное хранение в многочисленных государственных и частных коллекциях России и зарубежья. Последнее весьма затрудняет доступ к подобным рукописным материалам со стороны исследователей. Преодоление этих трудностей решается новыми методологическими установками в востоковедении, позволяющими проводить комплексные исследования с привлечением новых цифровых методов и программных инструментов. С 1980-х гг. в отечественном востоковедении предпринято изучение письменных памятников на восточных языках с использованием компьютерных технологий. Идеи распознавания и обработки рукописных и ксилографических текстов на восточных языках, включая материалы на тибетском и монгольских языках, проблемы клавиатурного ввода текстов, создания программ, баз данных и каталогов продолжают оставаться актуальными направлениями современных исследований.

В области изучения буддийского письменного наследия, литературных традиций ойратов и калмыков актуальным становится внедрение корпусных методов, при этом полученные данные могут использоваться не только в лингвистических исследованиях (лексикографии, сравнительном языкознании и проч.), но также и в текстологических исследованиях, литературоведении, культурологии, буддологии, в разработке вопросов теории перевода и других областях.

Тибетские и ойратские сочинения из письменного наследия Зая-пандиты Намкай Джамцо (XVII в.)

Исторически сложилось так, что образцы буддийской литературы из состава канонических сводов Ганджура и Данджура, появившиеся у ойратов и калмыков, были на тибетском языке. Большой массив текстов буддийской тематики с тибетского языка на ойратский был переведен известным религиозным деятелем, ученым и литератором Зая-пандитой Намкай Джамцо (1599–1662) на новую письменность «тодо бичиг» («ясное письмо»), созданную им в 1648 г. Его переводческая работа способствовала популяризации и распространению буддизма среди монгольских народов.

Первоисточники на тибетском языке из состава канона, переведенные Зая-пандитой и его учениками, представлены разножанровыми сочинениями из разряда философских трактатов, описаниями культов божеств буддийского пантеона и связанными с ними литургическими текстами, а также описаниями обрядов, текстами жанра «дхарани» (заклинаний, молитвенных формул), медицинскими и астрологическими трудами и проч. В настоящее время образцы ойратских переводных памятников хранятся во многих мировых востоковедческих центрах и архивах.

«Ясное письмо» использовалось калмыками вплоть до первой трети XX в. Самый поздний из известных переводов с тибетского языка, записанных на «тодо бичиг», – это памятник «Море притч» (1968 г.), автором которого является калмыцкий священнослужитель Тугмюд-гавджи (О.М. Дорджиев, 1887–1980).

Духовное наследие Зая-пандиты Намкай Джамцо на протяжении двух с половиной столетий продолжает оставаться объектом изучения ойратоведов. Для школы перевода Зая-пандиты и его ближайших учеников характерно строгое следование тексту тибетского оригинала, иногда в ущерб порядку слов, характерному для монгольских языков. Помимо этого, в ойратских переводах не допускались пропуски слов и добавления лишних. Важным моментом в работе переводчика было стремление передать смысл каждого слова тибетского первоисточника и использование одних и тех же эквивалентов для передачи буддийской терминологии. Именно поэтому переводы Зая-пандиты расцениваются исследователями как дословные переводы (в отличие от смысловых, допускавших внесение добавлений, поясняющих исходный текст).

Характеризуя принципы построения орфографии ойратского письменного языка, которой придерживался Зая-пандита и на который он переводил, академик Б.Я. Владимирцов отмечал, что создатель письма «больше думал о филологах и школьниках, чем о практических деятелях» [Владимирцов 1932, 14]. Опыт создания письма, принципы перевода, которыми руководствовался ойратский просветитель XVII в., в определенной степени подвели исследователей КалМНЦ РАН к решению создать корпус параллельных текстов из числа переведенных Зая-пандитой и его последователями, а также их исходных текстов на тибетском языке.

О разновидностях монгольских и ойратских переводов с тибетского языка

Принципы перевода сакральных буддийских текстов складывались на протяжении длительного периода. Особую значимость в истории буддийской переводной литературы, созданной монголами и ойратами, имеет период XVII–XVIII вв., в продолжение которого был осуществлен полный перевод с тибетского языка Ганджура – первой части буддийского канона на монгольском языке, а затем и перевод второй части свода Данджура [Музраева 2013, 9]. Правила перевода с классического тибетского языка на монгольский были зафиксированы в ряде терминологических словарей, главным из которых признается словарь под названием «Источник мудрецов» (первая треть XVIII в.) [Музраева 2013, 20–32].

В истории переводной монгольской литературы исследователи выделяют два вида переводов: дословный (пословный) и смысловой (по другим определениям – свободный). Для первого типа переводов характерно стремление авторов переводить тибетский текст слово в слово, ничего не прибавляя от себя. Что касается второй разновидности переводов, то в них авторы-переводчики могли вводить поясняющие слова и даже предложения, а при передаче стихов добавляли от себя некоторые слова, что было вынужденной мерой.

Творчество Зая-пандиты, на наш взгляд, занимает главенствующее место в истории переводов и переводческой практики второй трети XVII в. Установленная им традиция дословного перевода религиозных книг и другой буддийской литературы по разным отраслям знания с тибетского языка на монгольский и ойратский языки стала канонической и получила продолжение в трудах следующих поколений переводчиков [Музраева 2013, 68].

Одним из ярких примеров дословного перевода может послужить ойратский перевод тибетского «Дзанлундо» (или «Сутры о мудрости и глупости») [Dz] в исполнении Зая-пандиты под названием «Море притч» (середина XVII в.) [UDZ]. Ниже в качестве иллюстрации представлены фрагменты в виде фраз (предложений) из исходного тибетского текста и соответствующего ему перевода Зая-пандиты (все эти и последующие примеры сопровождаются нумерацией в квадратных скобках; подстрочный перевод с тибетского, ойратского и монгольского наш. – Д.М.).

[1]

Тиб.: *de'i tshe na yul de na khyim bdag cig la khye'u zhig btsas nas khye'u de dbyibs legs shing lta na sdug la bzang ba zhig ste* [Dz: 25a (3–4)].

‘В то время в той стране у одного домохозяина, когда родился сын, то внешность у этого сына была красивая, если взглянуть, приятен взору’.

Ойр.: *tere caqtu tere oron-du nige geri/-yin ezen-dü nige küböün törön: tere küböün sayin düritei üzekülē tālamjītai nigen sayin caqtu bolboi*: [UDZ: 18a].

‘В то время в той стране у одного домохозяина родился сын, тот мальчик [обладал] красивой внешностью, приятной взору’.

[2]

Тиб.: *bcom ldan 'das kyis kun dga' bo la bka' stsal pa* [Dz: 26a (3)].

‘Бхагаван (или «Ушедший с победой», эпитет Будды) поведал Гунгабо (Ананде)’.

Ойр.: *ilayün tögüsüqsen Ānanda-du zarliq bolboi*: [UDZ: 19a].

‘Бхагаван поведал Ананде’.

[3]

Тиб.: *bcom ldan 'das kyis de skad ces gsungs pa la 'khor mang po thams cad yi rangs te mngon par dga' 'o*|| [Dz: 26b (5)].

‘Когда Бхагаван так изрек, все многочисленные сподвижники вслед сказанному возрадовались, стали явно проявлять радость’.

Ойр.: *ilayün tögüsüqsen teyin kemēn zarliq boluqсан-du: olon nöküd bügüde gesün ilerkei bayasbai*: [UDZ: 22a].

‘Когда Бхагаван так изрек, все многочисленные сподвижники вслед сказанному возрадовались, стали явно проявлять радость’.

Все приведенные цитаты из «Моря притч» как нельзя лучше иллюстрируют переводческую технику Зая-пандиты. Показанные примеры демонстрируют, как отражается принцип перевода на практике (практически равная длина предложений в исходном тексте и в тексте перевода). Этот момент представляется важным в вопросе составления параллельного корпуса текстов с выделением в них структурных единиц (предложений, глав и проч.), для которого весьма проблематичным представляется этап выравнивания двух текстов – исходного и переводного.

Принципы составления смыслового перевода в монгольской письменной традиции можно проследить на примере перевода «Сутры под названием “Море притч”», автором которого является известный монгольский переводчик конца XVI – начала XVII в. Ширээт-гуши-цорджи. Ниже представлены примеры из исходного тибетского текста «Дзанлундо» («Сутры о мудрости и глупости») и соответствующие им фрагменты из текста перевода Ширээт-гуши-цорджи. В них также первым приводится фрагмент тибетского исходного текста [Dz], параллельно ниже соответствующий ему перевод, взятый из старописьменного монгольского текста [UDSh].

[4]

Тиб.: *de'i tshе na yul de na khyim bdag cig la khye'u zhig btsas nas khye'u de dbyibs legs shing lta na sdug la bzang ba zhig ste*|| [Dz: 25a (3–4)].

‘В то время в той стране у одного домохозяина родился сын, внешность у этого сына была красивая, если взглянуть, приятен взору’.

Монг.: *tere çay-tur tere yajar-daki nigen ger-ün ejen-tür you-a ijesküleng-tü öngge sayitu teyimü nigen köbegün töröbei*: [UDSh: 20b].

‘В то время в той стране (эд. букв. в той земле) у одного домохозяина родился (догл. такой) сын с прекрасной внешностью’.

Как видно из приведенного выше примера [4], переводчик опускает фрагмент фразы о том, что внешность рожденного была прекрасна, стоило только взглянуть на него.

[5]

Тиб.: *bcom ldan 'das kyis kun dga' bo la bka' stsal pa* [Dz: 26a (3)].

‘Бхагаван поведал Гунгабо (Ананде)’.

Монг.: *ilaḵu tegüs nögčigsen burqan Ananda-tur eyin kemen jarliy bolbai*: [UDSh: 21b].

‘Бхагаван Будда так изрек, обращаясь к Ананде’.

Пример [5] демонстрирует, как монгольский переводчик при описании главных персонажей (Будды и одного из его ближайших учеников Ананды) к эпитету первого Бхагаван (или «Ушедший с победой») добавляет *burqan* (т. е. «Просветленный»), который в переводах на русский язык обычно передается как Будда. Примечательно, что в переводе Ширээт-гуши-цорджи можно встретить примеры того, как вместо эпитета Бхагаван (*ilaḵu tegüs nögčigsen*) приводится Будда (*burqan*).

В следующем примере приведена фраза, которой обычно завершаются сочинения из разряда сутр, проповеданных Буддой. Здесь монгольский переводчик при описании окружения Будды пропустил слово *mang po* в довольно распространенном, устойчивом словосочетании *'khor mang po* со значением «многочисленная свита».

[6]

Тиб.: *bcom ldan 'das kyis de skad ces gsungs pa la 'khor mang po thams cad yi rangs te mngon par dga' 'o*|| [Dz: 26b (5)].

‘Когда Бхагаван так изрек, все многочисленные сподвижники вслед сказанному возрадовались, стали явно проявлять радость’.

Монг.: *ilaḵu tegüs nögčigsen burqan teyin kemen jarliy boluysan-tur: qamuy nököd bügüdeger masi bayasun tayalabai*:: [UDSh: 22a].

‘Когда Бхагаван Будда так изрек, сподвижники все вместе очень обрадовались и выразили одобрение’.

Одной из особенностей смысловых переводов, не раз отмечавшейся исследователями, является ввод дополнительных поясняющих слов, словосочетаний и фраз. Подобные примеры мы находим и в переводе Ширээт-гуши-цорджи. В следующем примере [7] в пределах одной фразы мы можем указать сразу на два его нововведения: использование обращения к юноше в начале фразы и новое дополнение при перечислении (в транслитерации и переводе они выделены подчеркиванием):

[7]

Тиб.: *khye'u-la| khyod lha'am| klu'am| yi-dags sam| gnod sbyin nam ci zhig ces smras-so* [Dz: 31b (4)]

‘[Обращаясь] к юноше: ты не тенгриий (‘небожитель’), не дракон, не прета (‘дух, испытывающий голод и жажду’), не якша (‘дух природы’) ли? Кто ты? – так спросил’.

Монг.: *ai köbegün čī tngri buyu: luu buyu: burqan buyu: yagsas buyu: agsan buyu: ken (2) bolbai kemen jarliḡ bolbasu:* [UDSh: 26b–27a]

‘О, юноша! Ты не тенгрием, не драконом, не буддой, не претой, не якшей ли являешься? Кто ты? (*букв.* кем стал?) – так спросил’.

В следующем примере переводчик вводит обращение к хану, которого именует «великим ханом», хотя в тибетском исходном тексте подобная характеристика царя отсутствует, о нем повествуется в нейтральной тональности.

[8]

Тиб.: *da 'di 'dra-bar gyur-na rgyal-pos thugs brtse-bar dgongs-te bdag rab-tu 'byung-bar gnong zhig ces gsol-pa dang* [Dz: 32a (2–3)].

‘Теперь, поскольку случилось такое, царь проявит милосердие, соизволит разрешить мне стать монахом, – так сказал, <...>’.

Монг.: *ai yeke qayan-a edüge yeke nigülesküi sedkil-iyer örsiyejü namai toyin bolyan soyurq-a kemen öčibesü:* [UDSh: 27a].

‘О, великий хан! Теперь, проявив великое милосердие, соблаговолит разрешить мне стать монахом, – так, когда сказал <...>’.

В переводе Ширээт-гуши-цорджи мы можем наблюдать наличие дополнительно вводимых фраз, поясняющих основную канву повествования. Помимо этого, переводчик не всегда строго следует строю тибетского предложения, в своем переводе он может переставлять местами части сложного предложения, что наглядно видно из следующего примера:

[9]

Тиб.: *bdag-la bu cha med de lha khyod yon-tan tshad med-pa dang ldan zhes thos-kyi 'gro-ba kun-la skyob-pa* [Dz: 29b (5)].

‘У меня нет сына; о том, что ты тенгриий преисполнен неизмеримыми качествами, услышал, всех живых существ защищаешь’.

Монг.: *ai tngri čīмайи čау ügei erdem-tü kemen sonosbai: qamuḡ-i ibigegči tngri-e nadur köbegün ügei бүлүге: nigen köbegün-i öggün soyurq-a:* [UDSh: 25a].

‘О тенгриий! Услышал, что ты [обладаешь] неисчислимыми качествами (заслугами). Защищающий всех тенгриий, у меня нет сына. Соблаговолит даровать одного сына’.

Все приведенные примеры призваны проиллюстрировать разновидность смыслового перевода, которого придерживался Ширээт-гуши-цорджи.

Тексты переводной литературы, основанные на принципах (правилах) смыслового перевода, можно расценивать как художественные тексты, которые также привлекаются в составлении корпусов параллельных двуязычных текстов [Михайлов 2003].

Что дает сопоставительный анализ ойратских и монгольских переводных сочинений с исходными тибетскими текстами для решения проблем создания параллельного корпуса?

Разработка параллельного двуязычного корпуса старописьменных текстов на ойратском «ясном письме» и классическом тибетском языке находится пока на начальном этапе, программное обеспечение проекта тоже еще в процессе разработки. Однако анализ специальной литературы по корпусно-ориентированным исследованиям, а также эмпирического материала, который будет задействован в настоящем проекте, подготовка образцов текстов позволяют выделить некоторые существенные моменты, которые будут способствовать его реализации.

Целью проекта является составление параллельного двуязычного корпуса (в отличие от существующих на сегодняшний день моноязычных, а также многоязычных или полиязычных корпусов) текстов. Создатели параллельных корпусов не раз обращали внимание на то, что существует ощутимая разница, когда тексты двуязычного корпуса представлены на двух близкородственных языках, и когда эти языки обладают отличной друг от друга лингвистической структурой. Последняя характеристика как нельзя лучше отражает лингвистический материал разрабатываемого корпуса: тибетский язык относится к сино-тибетской языковой семье, с точки зрения системы письма – это слоговое письмо, горизонтальное; ойратский (или старокалмыцкий) язык является одним из монгольских языков, т.е. агглютинативный, тексты записаны вертикальным письмом «тодо бичиг», созданным Зая-пандитой на основе уйгуро-монгольского. Поскольку программы распознавания старописьменных тибетских и ойратских текстов пока только разрабатываются, в данном проекте неминуемо использование научной транслитерации на латинице.

Одна из первых по значимости задач состоит в установлении соответствий между двумя текстами. Важным моментом, который расценивается разработчиками корпусов как один из проблематичных, является этап сегментации, разбивки текстов на определенные сегменты (предложения, главы, слова, словосочетания, морфемы и т.д.) [Потемкин 2012, 141]. В создаваемом корпусе критерием сегмента текста выступает предложение. Приведенные ранее примеры [1] – [3] из перевода Зая-пандиты и соответствующих фрагментов исходного тибетского текста позволяют предположить, что эта задача решается.

Ряд проблем связан с таким важным и сложным этапом работы, каким является процесс выравнивания двух параллельных текстов – исходного и переводного – на начальном этапе на уровне предложений, в дальнейшем на уровне словосочетаний и слов. Последнее касается различий в порядке слов между тибетскими и ойратскими языками.

Как было сказано ранее о дословных переводах Зая-пандиты, такого рода тексты, на наш взгляд, как нельзя лучше подходят для создания параллельных корпусов. Это объясняется не только индивидуальной переводческой техникой самого ойратского просветителя, но и общим подходом к переводам, которым руководствовались просвещенные ламы XVI–XVIII вв., а именно стремлением максимально точно передать переводимый текст, который расценивался как слова, произнесенные самим Буддой, поэтому в него нельзя было добавлять лишнее и не допускались пропуски. Именно такие переводы как нельзя лучше отвечают требованиям при составлении программ параллельных корпусов исходных и переводных текстов.

Смысловые переводы как вторая разновидность переводов буддийских текстов были рассмотрены на примере творчества Ширээт-гуши-цорджи. Такого рода переводы в определенной степени близки к художественным переводам и сопряженными с ними проблемами при создании параллельных корпусов. Среди них можно перечислить такие моменты, как проблема выравнивания текстов, вызванная несоответствиями между ними (границы предложений могут не совпадать, исходное предложение может переводиться двумя предложениями, отдельные предложения исходного текста могут выпадать в переводном, в последнем могут содержаться дополнительно введенные слова и фразы, части сложного предложения могут переставляться местами и проч.). В смысловых переводах гораздо чаще, чем в дословных, проявляется различие в порядке слов между исходным и переводящим языком, что также создает проблему при выравнивании на уровне слов и словосочетаний. Разработчики параллельных корпусов художественных текстов подчеркивают, что выдержать классические принципы составления корпусов текстов в их проектах представляется весьма затруднительным. Такого рода собрание текстов, скорее всего, осуществимы в виде параллельной электронной антологии [Михайлов 2003, 37–38].

Предварительный анализ текстового материала на двух восточных языках, а также имеющихся методик составления корпусов, выравнивания параллельных текстов позволяет сформулировать следующие принципы формирования параллельного корпуса тибетских и ойратских текстов:

- основу корпуса составят переводы буддийских памятников, выполненные Зая-пандитой и его ближайшими учениками и последователями;
- в нем будут собраны по возможности полные тексты из числа переводов Зая-пандиты, при этом основным критерием отбора текстов для перевода является их принадлежность к культурному кругу северного буддизма; они представляют буддийское учение во всей полноте;
- синхроничность ойратских переводов и исходных тибетских текстов;
- наличие фрагментов равной длины.

Заключение

Материалы, представленные в создаваемом параллельном корпусе тибетских и ойратских текстов, представляют большой научный интерес не только в плане проведения лингвистических исследований, но и в разработке проблем текстологии, литературоведения, культурологии, буддологии, вопросов теории перевода и других областях.

Помимо того, что в корпусе будут собраны и зафиксированы тексты из письменного наследия выдающегося ойратского просветителя XVII в. Зая-пандиты Намкай Джамцо, равно как и их первоисточники на тибетском языке, взятые за основу перевода, это будет способствовать его сохранению для последующих поколений исследователей и всех тех, кто интересуется буддийской составляющей духовной культуры калмыков и ойратов.

Сравнительно-сопоставительный анализ переводов с тибетского языка, записанных на ойратском «тодо бичиг», проводившийся до недавних пор с опорой на традиционные источники данных, хотя и с использованием компьютера, но фактически вручную, благодаря цифровым ресурсам, заключенным в параллельном корпусе, поднимает исследования в этой области на новый уровень.

ИСТОЧНИКИ

1. Dz – 'Dzangs blun zhes bya ba theg pa chen po'i mdo ('Сутра о мудрости и глупости'). Ксилограф на тибетском языке // Научный архив КалмНЦ РАН. Ф–8 (Фонд редких рукописей). Оп. 1. Ед. хр. 1. 172 л. (Поступил от О.М. Дорджиева).
2. UDSh – Üliger-ün dalai-yin neretü sudur orusbai ('Море притч'). Ксилограф на монгольском языке, бурятское издание // Научный архив КалмНЦ РАН. Ф–8 (Фонд редких рукописей). Оп. 1. Ед. хр. 193. 284 л.
3. UDZ – Oirat Version of Damamūkonāmasūtra. Üligeriyin dalai // Corpus Scriptorum Mongolorum. T. XVI, fasc. 2. Ulaanbaŋatur, 1970.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Владимирцов Б.Я.* Монгольские литературные языки (К латинизации монгольской и калмыцкой письменности) // Записки Института востоковедения Академии наук СССР. I. Л.: Издательство Академии наук СССР, 1932. С. 1–17.
2. *Михайлов М.* Параллельные корпуса художественных текстов: принципы составления и возможности применения в лингвистических и переводоведческих исследованиях на примере русскофинского параллельного корпуса художественных текстов: Academic Dissertation. Tampere: University of Tampere, 2003. 348 p.
3. *Музраева Д.Н.* Синтаксические особенности поздних ойратских переводных памятников (на материале рукописи перевода Тугмюд-гавджи Ölġurun dalai «Море притч») // Урало-алтайские исследования. 2020. № 4(39). С. 24–40.
4. *Музраева Д.Н.* Тибето-монгольская повествовательная литература XVII–XVIII вв. (Переводные письменные памятники на монгольском и ойратском языках). Элиста: Джангар, 2013. 150 с.

5. *Потемкин С.Б.* Проблемы разработки параллельного корпуса переводов русской классики // Вестник Военного университета. 2012. № 2(30). С. 138–145.

6. *Орлова К.В.* Описание монгольских рукописей и ксилографов, хранящихся в фондах Калмыкии. Бюллетень Общества востоковедов. Вып. 5. М.: Общество востоковедов РАН, КИГИ РАН, 2002. 85 с.

7. *Санжеев Г.Д.* Лингвистическое введение в изучение истории письменности монгольских народов. Улан-Удэ: БИОН, 1977. 161 с.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Muzraeva D.N. Sintaksicheskiye osobennosti pozdnykh oyratskikh perevodnykh pamyatnikov (na materiale rukopisi perevoda Tugmyud-gavdzhi Oülgurun dalai “More pritch”) [Syntactic Features of the late Oirat Translated Monuments (Based on the Manuscript of the Translation of Tugmyud-gavji Oülgurun dalai “The Sea of Parables”)]. *Uralo-altayskiye issledovaniya*, 2020, no. 4(39), pp. 24–40. (In Russian).

2. Potemkin S.B. Problemy razrabotki parallel'nogo korpusa perevodov russkoy klassiki [Problems of Developing a Parallel Corpus of Translations of Russian classics]. *Vestnik Voyennogo universiteta*, 2012, no. 2(30), pp. 138–145. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Vladimirtsov B.Ya. Mongol'skiye literaturnyye yazyki (K latinizatsii mongol'skoy i kalmytskoy pis'mennosti) [Mongolian Literary Languages (On the Romanization of Mongolian and Kalmyk Writing)]. *Zapiski Instituta vostokovedeniya Akademii nauk SSSR* [Notes of the Institute of Oriental Studies of the Academy of Sciences of the USSR]. Issue 1. Leningrad, Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR, 1932, pp. 1–17. (In Russian).

(Monographs)

4. Muzraeva D.N. *Tibeto-mongol'skaya povestvoval'naya literatura XVII–XVIII vv. (Perevodnyye pis'mennyye pamyatniki na mongol'skom i oyratskom yazykakh)* [Tibeto-Mongolian Narrative Literature of the 17th–18th Centuries. (Translated Written Monuments in the Mongolian and Oirat Languages)]. Elista, Dzhangar Publ., 2013. 150 p. (In Russian).

5. Orlova K.V. *Opisaniye mongol'skikh rukopisey i ksilografov, khranyashchikhsya v fondakh Kalmykii. Byulleten' Obshchestva vostokovedov* [Description of Mongolian Manuscripts and Woodcuts Stored in the Funds of Kalmykia. Bulletin of the Society of Orientalists]. Issue 5. Moscow, IOS of the RAS Publ., KSC of the RAS Publ., 2002. 85 p. (In Russian).

6. Sanzhayev G.D. *Lingvisticheskoye vvedeniye v izucheniye istorii pis'mennosti mongol'skikh narodov* [Linguistic Introduction to the Study of the History of Writing of the Mongolian Peoples]. Ulan-Ude, BION Publ., 1977. 161 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

7. Mikhailov M. *Parallel'nyye korpusa khudozhestvennykh tekstov: printsipy sostavleniya i vozmozhnosti primeneniya v lingvisticheskikh i perevodovedcheskikh issledovaniyakh na primere russkofinskogo parallel'nogo korpusa khudozhestvennykh tekstov* [Parallel Corpus of Literary Texts: Principles of Compilation and Possibilities of Application in Linguistic and Translation Studies on the Example of the Russian-Finnish Parallel Corpus of Literary Texts]. Academic Dissertation. Tampere, University of Tampere, 2003. 348 p. (In Russian).

Музраева Деляш Николаевна,

Калмыцкий научный центр РАН.

Кандидат филологических наук, доктор исторических наук, доцент, ведущий научный сотрудник научно-организационного. Научные интересы: средневековая монгольская и тибетская литературы, источниковедение, каталогизация, текстология, корпусная лингвистика, перевод буддийских текстов.

E-mail: deliash@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-8619-9369

Deliash N. Muzraeva,

Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Doctor of History, Associate Professor, Leading Researcher at the Scientific and Organizational Department. Research interests: medieval Mongolian and Tibetan literatures, source study, cataloging, textology, corpus linguistics, translation of Buddhist texts.

E-mail: deliash@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-8619-9369

Б.Б. Манджиева (Элиста)

СЮЖЕТОСЛОЖЕНИЕ ПЕСЕН О ГЕРОИЧЕСКИХ ПОДВИГАХ БОГАТЫРЕЙ ИЗ ЭПИЧЕСКОГО РЕПЕРТУАРА ОЙРАТСКОГО СКАЗИТЕЛЯ ДЖАВИН ДЖУНЫ*

Аннотация

В статье рассматривается сюжетосложение «Песни о том, как в возрасте пятнадцати лет Улан Хонгор Прекрасный одержал победу над Асар Хара Мангасом» и «Песни о том, как двухлетний Хошун Улан впервые отправился в боевой поход» из эпического репертуара известного ойратского джангарчи Джавин Джуны. Материалом исследования являются тексты эпических песен синьцзянской версии «Джангара», опубликованные Народным издательством Синьцзяна в Китае на ойратской письменности «тодо бичиг» («ясное письмо»), переложённые на современный калмыцкий язык Б.Х. Тодаевой. Рассмотрение на основе единой модели эпического сюжета (по И.В. Ершовой) двух песен синьцзян-ойратской версии «Джангара» показало, что сюжет имеет устойчивую последовательность: 1. Героическая коллизия. 2. Выбор / самовыбор богатыря (отправление в поход). 3. Преодоление пути (претерпевание препятствий). 4. Героический подвиг. 5. Восстановление мира. Конфликтная ситуация, представленная в виде угрозы внешнего врага, с последующим захватом бумбайской державы, влечет за собой выбор (самовыбор) богатыря для отправки в боевой поход. В изображении героических деяний богатырей присутствуют архаические мотивы (волшебных предметов, предназначенного герою коня, внешней души, дерева Галбар Зандан, охраны хана, состоящей из хищников и птиц), а также религиозно-мифологические и буддийские представления (в роли помощников героя выступают Хормуста-тенгри, Гинрэ-тенгри, тридцать три тенгрия, Манджушри и др.). Сюжеты песен о богатырских подвигах в борьбе с внешними врагами бумбайского государства показывают, что синьцзян-ойратская версия «Джангара» имеет прочную связь с архаическим эпосом, насыщена сказочными мотивами и мифологическими персонажами.

Ключевые слова

Эпос «Джангар»; синьцзян-ойратская версия; калмыцкая версия; архаический эпос; песня; сюжет; мотив; герой; богатырь; единоборство.

* Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Универсалии и специфика традиций монголоязычных народов сквозь призму кросс-культурных контактов и системы взаимоотношений России, Монголии и Китая» (номер госрегистрации: 123021300198-4).

B.B. Mandzhieva (Elista)

**THE PLOT OF THE SONGS ABOUT THE HEROIC FEATS
OF THE BOGATYRS FROM THE EPIC REPERTOIRE
OF THE OIRAT STORY-TELLER JAVIN JUNA****

Abstract

The article deals with the plot construction of “The Song About How, at the age of fifteen, Ulan Khongor the Beautiful Defeated Asar Khara Mangas” and “The Song About How two-year-old Khoshun Ulan Went on a Military Campaign for the First Time” from the epic repertoire of the famous Oirat jangarchi Javin Juna. The material of the study is the texts of the epic songs of the Xinjiang version of “Dzhangar”, published by the People’s Publishing House of Xinjiang in China in the Oirat script “todo bichig” (“clear writing”), transcribed into the modern Kalmyk language by B.Kh. Todayeva. Consideration of two songs of the Xinjiang-Oirat version of “Dzhangar” on the basis of a single model of the epic plot (according to I.V. Ershova) showed that the plot has a stable sequence: 1. Heroic collision. 2. Choice / self-choice of a hero (departure on a hike). 3. Overcoming the path (understanding obstacles). 4. Heroic feat. 5. Restoration of the world. The conflict situation, presented in the form of a threat from an external enemy, with the subsequent capture of the Bumbai state, entails the choice (self-selection) of a hero to be sent on a military campaign. In the image of the heroic deeds of the heroes, there are archaic motifs (magic objects, a horse intended for the hero, an external soul, the Galbar Zandan tree, the Khan’s guard, consisting of predators and birds), as well as religious, mythological and Buddhist ideas (Khormusta-tengri act as the hero’s assistants, Ginre-tengri, thirty-three tengri, Manjushri, etc.). The plots of songs about heroic deeds in the fight against external enemies of the Bumbai state show that the Xinjiang-Oirat version of “Dzhangar” has a strong connection with the archaic epic, is full of fairy tale motifs and mythological characters.

Key words

Epic “Dzhangar”; Xinjiang-Oirat version; Kalmyk version; archaic epic; song; plot; motif; hero; bogatyr; martial arts.

Героический эпос «Джангар» – выдающийся памятник эпической поэзии калмыков и ойратов. Создателями и хранителями эпических песен «Джангара» были жангарчи – певцы-рапсоды, сказительская традиция которых жива и по сей день.

** The reported study was funded by government subsidy – project name “Universals and Specifics in Traditions of the Mongolian-speaking Peoples through the Prism of Cross-Cultural Contacts and the System of Relations between Russia, Mongolia and China” (state registration number: 123021300198-4).

Несмотря на изученность многих проблем эпоса «Джангар», вопросы сюжетосложения песен о героических подвигах богатырей синьцзян-ойратской версии все еще остаются недостаточно исследованными. Целью данной статьи является изучение сюжетосложения песен «*Арг Улан Хоңһр арвн тавтадан Аср Хар Манһсиг дорацулгси бөлг*» («Песнь о том, как в возрасте пятнадцати лет Улан Хонгор Прекрасный одержал победу над Асар Хара Мангасом») и «*Хойр наста Хошун Улан көл өргжэ дээнд мордгси бөлг*» («Песнь о том как двухлетний Хошун Улан впервые отправился в боевой поход») из эпического репертуара известного ойратского джангарчи Джавин Джуны. Материалом исследования являются тексты эпических песен «Джангара» синьцзянских ойратов, опубликованные Народным издательством Синьцзяна в Китае в 1986, 1987 и 2000 гг. на ойратской письменности «тодо бичиг» («ясное письмо») [Жангар 1986, 1987, 2000], переложенные на современный калмыцкий язык Б.Х. Тодаевой [Джангар 2005, 2006, 2008].

Сюжеты песен синьцзян-ойратской версии эпоса «Джангар» строятся как последовательное повествование, способствующее реализации главной идеи – прославление героического подвига богатырей во имя защиты родной страны Бумбы от иноземных посягательств.

«Эпический сюжет в каждой отдельно взятой эпической поэме / песне реализует одну и ту же модель конструирования эпического сюжета, которая варьируется в зависимости от характерных для данной национальной традиции сюжетных коллизий. Модель эпического сюжета включает в себя ряд базовых сюжетообразующих мотивов, которые образуют устойчивую последовательность нескольких элементов:

1. Героическая коллизия (причина, побуждающая героя к деянию).
2. Путь к деянию (способ пространственного перемещения).
3. Испытание / претерпевание / препятствие.
4. Героическое деяние.
5. Последствия деяния.

Сюжет всякого эпического текста может быть представлен этой комбинацией элементов, каждый из которых является сюжетопорождающим мотивом, который, в свою очередь, влечет за собой целый мотивный комплекс, разворачивающийся далее в повествовательной структуре любого эпического текста в традиции. Однако комбинация этих элементов (или сюжетопорождающих мотивов) не произвольна, а, наоборот, необычайно устойчива и строго последовательна» [Ершова 2018, 52].

Приведенная И.В. Ершовой модель эпического сюжета, состоящая из устойчивой последовательности элементов, может быть применима и при исследовании эпических песен синьцзян-ойратской версии «Джангара».

Песни «*Арг Улан Хоңһр арвн тавтадан Аср Хар Манһсиг дорацулгси бөлг*» («Песнь о том, как в возрасте пятнадцати лет Улан Хонгор Прекрасный одержал победу над Асар Хара Мангасом») и «*Хойр наста Хошун Улан көл өргжэ дээнд мордгси бөлг*» («Песнь о том, как двухлетний Хошун Улан впервые отправился в боевой поход») из эпического репертуара сказителя Джавин Джуны строятся по следующей единой модели эпического сюжета:

1. Героическая коллизия.
2. Выбор / самовыбор богатыря (отправление в поход).
3. Преодоление пути (претерпевание препятствий).
4. Героический подвиг.
5. Восстановление мира.

Рассмотрим сюжетосложение песни «*Арг Улан Хоңһр арви тавтадан Аср Хар Маңһсиг дорацулгси бөлг*» («Песнь о том, как в возрасте пятнадцати лет Улан Хонгор Прекрасный одержал победу над Асар Хара Мангасом») в последовательности элементов единой модели эпического сюжета.

1. Героическая коллизия.

Песнь начинается мирной праздничной обстановкой в бумбайской стране: Джангар-хан в честь пятнадцатилетия богатыря Хонгора решает устроить пир и всенародно отпраздновать весенний праздник Цаган сар. Алтан Чеджи, согласившись, отправляет Шара-даргу известить об этом народ Бумбы. Весь бумбайский народ собирается на празднование. На пиру захмелевшие богатыри стали спорить, кто удалее и сильнее. Захмелевший Хонгор разгневался на спорящих богатырей, каждый из них стал угощать героя. От обилия арзы захмелевший Хонгор уснул, проспав семь суток, он явился к Джангару. Рассерженный на Хонгора (за его неподобающее поведение на пиру) богдо Джангар сообщает о скрытой угрозе вторжения и захвате Бумбы чужеземным врагом.

2. Выбор богатыря (отправление в поход).

Правитель Бумбы Джангар приказывает Хонгору отправиться в чужедальную страну Асар Хара Мангаса и покорить его: «...*Аль тиим сүркә баатр болхла, / Арви зүгин / Аср Лувсрһ маңһс хааг / Номдан орулгси тер / Аср Хар Маңһс хааг / Дорацулад ир!* (Если ты такой исключительный богатырь, / То в десяти сторонах [владычествующего] / Асар Лувсурга Мангас-хана / Власти своей подчинившего / Асар Хара Мангас-хана / Разгроми и с победой вернись!) [Джангар 2005–2008, II, 371]. Хонгор соглашается выступить в боевой поход.

Шигширге, отец Хонгора, возмущен выбором Джангара отправить его единственного сына на верную смерть. Хан приказывает связать возмутителя и обращается к ясновидцу Алтан Чееджи, чтобы указать дорогу Хонгору к ханству Асар Хара Мангаса. Богатырь отправляется в боевой поход [Джангар 2005–2008, II, 372–373].

По мнению А.Ш. Кичикова: «Выбор богатыря для поездки так или иначе аргументируется. Само обоснование связано с идеализацией взаимоотношений богатырей Бумбы, и прежде всего, с представлениями об идеальном правителе Бумбы – Джангар-хане, с желанием показать его справедливым сюзереном по отношению к своим вассалам. Не авторитет власти правителя, не произвол большинства лежит в основе решений, связанных с исполнением богатырем тяжелой миссии посланника и с невероятно трудными физическими и нравственными испытаниями во враждебной среде, а справедливость и обоснованность выбора, соответствие богатыря характеру поручения – таков критерий отбора посланца в сложившейся критической для страны ситуации» [Кичиков 1992, 247].

3. Преодоление пути (претерпевание препятствий).

Перемещение богатыря происходит длительное время – сорок девять дней. По традиционным представлениям монгольских народов именно за это время душа умершего достигает иного мира. Хонгор на границе иного мира встречает двух шулмугов, которые не могли поделить между собой волшебную шапку. Расправившись с ними и завладев волшебным предметом, герой продолжает свой путь. Мотив волшебного предмета является распространенным мотивом в сказочно-эпической традиции. В данном случае шапка-невидимка необходима герою, чтобы быть незамеченным в мире хана-антагониста.

На пути Хонгор претерпевает препятствие – пустыня и отсутствие воды и еды: «*Ам зээлдг усн уга, / Ара харһулдг өвсн уга, / Эврэ бийни цолдн цацһад, / Агт күлгни тэмрдн дээвэлэд, / Алс-булс тусад кишисв гинэ* (Чтобы напиться – ни капельки воды, / Чтобы [коню] прикусить – ни травинки, / Сам [богатырь] изнемогал от жажды, / Конь его, кое-как передвигал ноги, / Шатаясь от слабости, упал)» [Джангар 2005–2008, II, 376]. На помощь герою приходит посланец Верхнего мира – Аршан Герел, который посылает тридцать три тенгрия-небожителя помочь Хонгору и его коню. Посланный небесными помощниками дождь спасает их от гибели, герой благополучно добирается до ханства Асар Хара Мангаса [Джангар 2005–2008, II, 377].

4. Героический подвиг.

«Типологической чертой <...> конфликтов является внезапное упреждающее нападение и пленение антагониста, поскольку тот силен, мощен и его вторжение грозило бы уничтожением державы Джангара» [Селеева 2017, 190]. Героика подвига раскрывается боевым походом и защитой своей страны от внешних посягательств.

4.1. Преодоление внешней охраны хана.

Хонгор с помощью волшебной шапки незаметно пробирается мимо охранников. По пути узнает от них, что душа Хара Мангаса хранится в пяти яйцах, спрятанных в шкатулке, которая висит на дереве Галбар Зандан, охраняемой Ханом Гаруди и ядовитой змеей. Герой, надев шапку-невидимку, пробирается к шкатулке и забирает яйца.

В калмыцкой версии эпоса «Джангар» эти два персонажа – мифическая птица Хан Гаруди и ядовитая змея встречаются в Малодербетовском цикле (1862 г.). В отличие от синьцзян-ойратской версии Хан Гаруди выступает в роли помощника героя. Так, в песне «*Күрл Эрднь манһс хааг богд Жаңһр дөрэцүлгсн бөлг*» («Песнь о том, как богдо Джангар хана мангасов Кюрюл Эрдени покорил») Гаруди в благодарность за спасение Джангаром его птенцов от ядовитой змеи помогает герою спуститься с Верхнего мира на землю [Джангар 2020, 204–209].

4.2. Преодоление внутренней охраны хана.

Внутренняя охрана Асар Хара Мангаса-хана состоит из множества рядов хищников и воинов. Хонгор проходит первый ряд, охраняемый барсом и леопардом, затем второй – медведем, третий – шакалом и рысью, четвертый – хищными птицами, пятый – сторожевым войском, шестой – кара-

ульным войском. Богатырь Хонгор, разгромив всех и преодолев семьдесят рядов охраны, входит во дворец Асар Хара Мангаса [Джангар 2005–2008, II, 379].

4.3. Битва с войском хана.

Храбростью и отвагой наделенный Хонгор бьется с бесчисленным множеством воинов хана-антагониста Хара Мангаса. Расправившись с войском, герой усаживается по левую сторону от хана и сообщает о цели визита. Богатыри Хара Мангас-хана пытаются схватить Хонгора, но не могут его одолеть, борьба длится пятнадцать суток [Джангар 2005–2008, II, 380–382].

4.4. Единоборство героя с ханом-антагонистом.

Когда все усилия воинов хана были тщетны, в единоборство с посланцем Джангара вступает сам Асар Хара Мангас. Вступление Хонгора в схватку с ханом-антагонистом сопровождается формулой: «*Хан күмнд һар күрх чолд өг. / Эзи нойн Жаңһрин төлөд / Эн бийд чини һар күрнэ би* (К хану прикоснуться разрешение прошу. / Во имя владыки нойна Джангара / На тебя руку поднимаю я)» [Джангар 2005–2008, II, 383]. В схватке с ханом Хонгор раздавливает два яйца, что были добыты им с волшебного дерева Галбар Зандан, у хана ноги стали обездвиженными, еще два яйца раздавил – руки у Хара Мангаса отнялись. Асар Хара стал просить пощады, богатырь Хонгор пленяет хана.

Мотив «внешней души», как один из архаичных мотивов, относится к числу «важнейших образов мифологического мышления. Отделение души от тела есть смерть. Но: отделение души от тела и изолированное хранение ее есть бессмертие» [Неклюдов 1975, 65].

В калмыцкой версии эпоса «Джангар» в песне «*Күрл Эрднь маңһс хааг богд Жаңһр дөрэцүлгсн бөлг*» («Песнь о том, как богдо Джангар хана мангасов Кюрюл Эрдени покорил») [Джангар 2020, 174] душа хана-антагониста Кюрюл Эрдени находится в семи птенцах, которые запрятаны во чреве маралихи. «Джангар, добыв птенцов из чрева маралихи, шестерых предаст огню, а седьмого, сунув под набойку сапога, отправляется к *мангасу*» [Джангар 2020, 203]. По мнению С.Ю. Неклюдова, птенцы являются «универсальным космическим символом верха» [Неклюдов 2019, 125].

5. Восстановление мира.

Герой, выполнив поручение Джангара, переселяет покоренного хана вместе с его народом в бумбайскую страну. Признание хана-антагониста Асар Хара Мангаса подданным бумбайской державы является завершением развития действия. «Конфликт как своеобразный аналог определенного жизненного процесса всегда имеет начало, развитие и завершение. Разрешение конфликта является показателем завершенности сюжета» [Пюрвеева 2003, 31]. Исходная ситуация – пир во дворце Джангара, образовав композиционное кольцо, завершает эпическое повествование.

При анализе следующей песни «*Хойр наста Хошун Улан көл өргж дээнд мордгсн бөлг*» («Песнь о том, как двухлетний Хошун Улан впервые отправился в боевой поход») ойратского джангарчи Джавин Джуна также применима структура единой модели эпического сюжета.

1. Героическая коллизия.

Завязкой сюжета служит сообщение ясновидца Алтан Чееджи о пленении Хонгора вражеским богатырем Цаган Догшин-хана Араг Цаганом, который просит разрешения у своего хана отправиться в бумбайскую страну, чтобы покорить Джангара и пленить его народ. Цаган Догшин-хан не дает своего согласия, однако богатырь Цаган отправляется в боевой поход [Джангар 2005–2008, II, 467–469]. Несмотря на непобедимость могучей державы, над Бумбой нависла угроза со стороны хана-антагониста Догшин Цагана. Опасность тяжелым бременем ложится на плечи правителя, вследствие чего Джангар отказывается от пищи. Аналогичный мотив отказа хана от пищи встречается в калмыцкой версии «Джангара» в «Песне о том, как прославленный Улан Шовшур хана мангасов свирепого Шара Гюргю покорил» Малодербетовского цикла. На фоне полного благополучия неожиданно поведение хана, который «отказавшись от еды, в размышления погрузился». Богатыри, собравшиеся на совет, пытаются узнать причину такого поведения хана, но Джангар не отвечает им [Джангар 2020, 274–275]. Мотив отказа от пищи хана свидетельствует о психологическом состоянии правителя, оказавшегося на грани покорения его страны.

2. Самовыбор богатыря (отправление в поход).

Создавшаяся конфликтная ситуация обуславливает самовыбор богатыря для отправления его в боевой поход. Так, Догшин Хара Санал обращается к ясновидцу Алтан Чееджи посмотреть, есть ли в Бумбе богатырь, который сможет одолеть грозного врага. Алтан Чееджи отправляет Шара-даргу обехать Бумбу с кличем: «Есть ли в стране богатырь, что освободит плененного Хонгора, уничтожит Араг Цагана и вернет мир и спокойствие Бумбе!». Сын Хонгора, Хошун Улан, узнав о кличе, решает отправиться в боевой поход и говорит об этом своей матери. Однако мать запрещает сыну идти в поход. Мальчик просит сказать правду, в чем причина отказа, в противном случае он отрежет свой большой палец и умрет [Джангар 2005–2008, II, 470–472]. «В сказочной и эпической традиции тюрко-монгольских народов большой палец символизирует меткость богатыря. Силой большого пальца правой руки герой натягивает тетиву. Лишиться большого пальца означает потерять богатырскую силу» [Манджиева 2023, 83].

Юный богатырь Хошун Улан отправляется на поиски коня, находит в табуне двухгодовалого жеребенка. Здесь присутствует широко распространенный в архаическом (*тууль-улигерном*) эпосе монгольских народов мотив предназначенного герою коня.

Традиционная тема подготовки коня богатыря является одной из излюбленных тем монголоязычного эпоса, джангарчи красочно изображает сцену ловли жеребенка, привода и его седлания.

Подготовившись к походу, герой направляется во дворец, чтобы известить хана и получить разрешение выступить в боевой поход. Джангар дает свое согласие, Алтан Чееджи дарует мальчику священную пилюлю, некогда полученную от божества Манджушри, и советует отправиться ему без пяти видов оружия, потому как он обладает могучей силой, дарованной

родителями Улан Хонгором и Зандан Герел. Богатырь Санал передает Хошуну свой кинжал, юный богатырь отправляется в путь [Джангар 2005–2008, II, 475–477]. Личное оружие служит атрибутом героя, четко выделяя его среди других богатырей. Однако в эпосе встречается мотив передачи личного оружия богатырю, отправляющемуся в боевой поход. Возможно, подобная передача связана с представлениями о магической силе передаваемого оружия.

3. Преодоление пути (претерпевание препятствий).

Перемещение богатыря происходит длительное время, удаленность пути джангарчи передает посредством формулы «*Хоолдан хот уга, / Хоир нүдидэн нөр уга, / Хол гиж хонл уга, / Өөр гиж өнжл уга / Угта аавин йосар, / Улта кулгин хурдар гүүлгв...*» (Без крошки еды во рту, / Без сна в глазах, / В далеких землях не ночуя, / В близких – не днюя, / По обычаям предков, / По быстроте коня мчался...)» [Джангар 2005–2008, II, 479]. В стороне захода солнца герой видит столб пыли, поднятый могучим скакуном. Столб пыли как своеобразная формула предвещает появление всадника. Встреча двух противостоящих богатырей переходит в конфликт.

4. Героический подвиг.

Кульминацией песни является богатырский поединок. В изучаемой песне Хошун Улан, увидев богатыря-антагониста, решительно входит в пределы противника и немедленно приступает к реализации цели поездки. Поединок богатырей состоит из таких частей, как: 1) поединок плетями; 2) поединок мечами; 3) борьба противников; 4) нанесение ударов лбами-головами; 5) нанесение ударов грудью-головами; 6) схватка руками; 7) отрывание друг у друга кусков мяса. В заключительной сцене поединка, когда Араг Цаган впился ногтями в солнечное сплетение Хошун Улана, герой разгневался и с такой силой бросил его оземь, что враг по пояс вошел в землю. Связав четыре конечности богатыря-антагониста, Хошун Улан кинжалом Санала распарывает живот Араг Цагана, оттуда черный камень выкатился. Герой ударил камень – маленький змей выполз и стал просить пощады. Хошун Улан пожалел его и, взгромоздив Араг Цагана поперек седла, отправился во дворец Догшин Цаган-хана.

5. Восстановление мира.

Развязкой сюжета является признание Догшин Цаган-ханом своего поражения, освобождение богатыря Хонгора из плена и принятие подданства Джангар-хана, клеймение богатыря-антагониста. Богатырь Хонгор с сыном Хошун Уланом возвращаются домой. Догшин Цаган-хан побежден, угроза покорения Бумбы устранена. Счастливая развязка завершается пиром во дворце Джангара.

Таким образом, рассмотрение сюжетосложения песен синьцзян-ойратской версии «Джангара» о героических подвигах богатырей из эпического репертуара джангарчи Джавин Джуны показало, что сюжет имеет следующую устойчивую последовательность: 1. Героическая коллизия. 2. Выбор / самовыбор богатыря (отправление в поход). 3. Преодоление пути (претерпевание препятствий). 4. Героический подвиг. 5. Восстановление мира.

Конфликтная ситуация, представленная в виде угрозы внешнего врага Асар Хара Мангаса в песне «*Арз Улан Хоңһр арви тавтадан Аср Хар Маңһсиг дорацулгси бөлг*» («Песнь о том, как в возрасте пятнадцати лет Улан Хонгор Прекрасный одержал победу над Асар Хара Мангасом») и пленение главного богатыря Хонгора с последующим захватом бумбайской державы в песне «*Хоһр наста Хошун Улан көл өргж дээнд мордгси бөлг*» («Песнь о том, как двухлетний Хошун Улан впервые отправился в боевой поход»), повлекла за собой выбор (самовыбор) богатыря для отправки в опасный боевой поход. Богатырь, преодолев препятствия в пути, совершает героический подвиг, вступив в единоборство с противником, побеждает антагониста (в песне «О Хошун Улане» освобождает Хонгора из плена), подчиняет вражеского хана власти Джангара и восстанавливает мир в бумбайской стране.

В изучаемых песнях синьцзян-ойратской традиции «Джангара» в изображении героических деяний богатырей присутствуют архаические мотивы (волшебные предметы, предназначенный герою конь, внешняя душа, дерево Галбар Зандан, охрана хана, состоящая из хищников и птиц, и др.), а также религиозно-мифологические и буддийские представления (в роли помощников героя выступают Хормуста-тенгри, Гинрэ-тенгри, тридцать три тенгрия-небожителя, божество Манджушри и др.). Сюжеты песен о богатырских подвигах в борьбе с внешними врагами бумбайского государства показывают, что синьцзян-ойратская версия «Джангара» имеет прочную связь с архаическим эпосом, насыщена сказочными мотивами и мифологическими персонажами.

ИСТОЧНИКИ

1. Джангар. Героический эпос синьцзянских ойрат-монголов: в 3 т. Элиста: Джангар, 2005–2008.
2. Жангар: в 3 т. Дунд улусийин ардын амн зокал урлиг судлх ниигмлгин шинжангин уйгур эбээн засх оюни сала ниигмлигэс эмкэгдэлвэ. Урумчи: Шинжийан-гиин ардын кэвлэлин хора, 1986–2000.
3. Калмыцкий героический эпос «Джангар»: Малодербетовский цикл / вступит. ст. Б.Б. Манджиевой; сверка текстов песен с оригиналом на «ясном письме» Б.Б. Горяевой, Б.Б. Манджиевой, Ц.Б. Селеевой; перевод Т.А. Михалевой; прим., комм., словарь, указ. Б.Б. Манджиевой, Т.А. Михалевой; отв. ред. Г.Ц. Пюрбеев, С.Ю. Неклюдов, В.В. Куканова. М.: Первая Образцовая типография, Филиал «Чеховский Печатный Двор», 2020. 544 с.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ершова И.В.* Сказание о Сиде в испанском эпосе и историографии средних веков. Структура и эволюция эпического сюжета: дис. ... д. филол. н.: 10.01.03. М., 2018. 393 с.

2. Кичиков А.Ш. Героический эпос «Джангар». Сравнительно-типологическое исследование памятника. М.: Наука, Восточная литература, 1992. 320 с.

3. Манджиева Б.Б. Сюжетосложение «Песни о победе Бурхан Боро Мангна, сына Заят Алдар-хана, над Дёш Мангна-ханом» из эпического репертуара ойратского джангарчи Джавин Джунa // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2023. № 1. С. 81–88.

4. Неклюдов С.Ю. Душа убиваемая и мстящая // Ученые записки ТГУ. Труды по знаковым системам. Тарту: Издательство Тартусского университета, 1975. Вып. VII, № 394. С. 65–75.

5. Неклюдов С.Ю. Фольклорный ландшафт Монголии: Эпос книжный и устный. М.: Индрик, 2019. 590 с.

6. Пурвеева Н.Б. Поэтика героического эпоса «Джангар». Элиста: АПП «Джангар», 2003. 240 с.

7. Селеева Ц.Б. Тематическая структура эпоса «Джангар»: калмыцкая версия Ээлян Овла и ее синьзян-ойратские соответствия: дис. ... к. филол. н.: 10.01.09. М., 2017. 489 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Mandzhieva B.B. Syuzhetoslozheniye “Pesni o pobede Burkhan Boro Mangna, syna Zayat Aldar-khana, nad Dësh Mangna-khanom” iz epicheskogo repertuara oyratskogo dzhangarchi Dzhavin Dzhuna [Plot of “The Song about the Victory of Burkhan Boro Mangna, the Son of Zayat Aldar Khan, over Dyosh Mangna Khan” from the Epic Repertoire of the Oirat Dzhangarchi Javin Juna]. *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedeniye*, 2023, no. 1, pp. 81–88. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Neklyudov S.Yu. Dusha ubivayemaya i mstyashchaya [Soul Killed and Avenging]. *Uchenyye zapiski TGU. Trudy po znakovym sistemam* [Scientific Notes of TSU. Works on sign systems]. Tartu, Tartu University Press, 1975. Issue VII, no. 394, pp. 65–75. (In Russian).

(Monographs)

1. Kichikov A.Sh. *Geroicheskiy epос “Dzhangar”: sravnitel’no-tipologicheskoye issledovaniye pamyatnika* [The Heroic Epic “Dzhangar”: A Comparative and Typological Study of the Monument]. Moscow, Nauka Publ., Vostochnaya literatura Publ., 1992. 320 p. (In Russian).

2. Neklyudov S.Yu. *Fol’klornyiy landshaft Mongolii. Epос knizhnyy i ustnyy* [The Folklore Landscape of Mongolia: Written and Oral Epics]. Moscow, Indrik Publ., 2019. 592 p. (In Russian).

3. Pyurveyeva N.B. *Poetika geroicheskogo epосa “Dzhangar”* [Poetics of the Heroic Epic “Dzhangar”]. Elista, Dzhangar Publ., 2003. 240 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

1. Ershova I.V. *Skazaniye o Side v ispanskom epose i istoriografii srednikh vekov. Struktura i evolyutsiya epicheskogo syuzheta* [The Legend of Side in the Spanish Epic and Historiography of the Middle Ages. Structure and Evolution of the Epic Plot]. Dr. Habil. Thesis. Moscow, 2018. 393 p. (In Russian).

2. Seleyeva Ts.B. *Tematicheskaya struktura eposa «Dzhangar»: kalmytskaya versiya Eelyan Ovla i eye sin'tszyan-oyratskiye sootvetstviya* [The Thematic Structure of the Dzhangar Epic: The Kalmyk Version of Eelyan Ovla and Its Xinjiang-Oirat Correspondences]. PhD Thesis. Moscow, 2017. 489 p. (In Russian).

Манджиева Байрта Барбаевна,

Калмыцкий научный центр Российской академии наук.

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела фольклора и литературы. Научные интересы: фольклористика, эпосоведение, героический эпос «Джангар», эпос монголоязычных и тюркоязычных народов, богатырские сказки, калмыцкая песенная традиция, перевод.

E-mail: mbbairta@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5644-3340.

Bayrta B. Mandzhieva,

Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Doctor of Philology, Senior Research Associate, Department of Folklore and Literature. Research interests: folklore, epic studies, heroic epic of Jangar, epics of Mongolic and Turkic peoples, heroic tales, Kalmyk song tradition, translation.

E-mail: mbbairta@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5644-3340.

Р.М. Ханинова (Элиста)

**ЖАНР БЛАГОПОЖЕЛАНИЯ (ЙӨРЭЛ) В КАЛМЫЦКОЙ
ПОЭЗИИ XX – НАЧАЛА XXI В.: ПРАЗДНИК БЕЛЫЙ МЕСЯЦ
(ЦАҬАН САР). ЧАСТЬ ВТОРАЯ***

Аннотация

В статье продолжено исследование по теме, начатой в работе, опубликованной в предыдущем номере журнала. Материалом исследования стали фольклорные тексты и стихотворения современных калмыцких поэтов, созданные в жанре благопожелания календарному празднику Белый Месяц (Цаһан Сар) – встрече весны. Сравнительно-сопоставительный, сравнительно-типологический и историко-функциональный подходы позволяют проследить связь указанного фольклорного жанра с современным литературным процессом, изучить жанровую трансформацию благопожелания данному празднику в стихах современных калмыцких поэтов. Для современной калмыцкой лирики на родном языке также не характерна интенсивность обращения к указанной тематике: восемь стихотворений у шести поэтов. В основном это представители старшего поколения, знающие устное народное творчество, обычаи и традиции. В названиях произведений, как правило, манифестируется праздник, иногда жанр благопожелания. Стихотворение-благопожелание современных калмыцких поэтов характеризуется фольклорным аспектом, начиная с заглавия и кончая формульными выражениями и ключевыми словами. Авторы, подробно описывая ритуал встречи весны, используют диалогические и монологические формы, передавая вербальные и кинетические особенности обряда: приветствие, рукопожатие, благопожелание. Обязательная пейзажная зарисовка, подтверждающее время и место действия, согласно фольклорным йорялам, показывает смену времен года, пробуждение природы. Благопожелание как фольклорное, так и литературное имеет обычно комплексную тематику: выход из зимы, встреча весны, подношение пищи предкам и божествам, приготовление мучных изделий – борцьков, имеющих символику плодородия и богатства, приветствие, хождение по гостям, угощение, обмен праздничными подарками (цаһана белг), среди которых борцьки, сладости, новая одежда и т. д., произнесение йорялов старшим поколением

* The reported study was funded by government subsidy – project “Universals and Specifics in Traditions of the Mongolian-speaking Peoples through the Prism of Cross-Cultural Contacts and the System of Relations between Russia, Mongolia and China” (state registration number: 123021300198–4).

с пожеланием здоровья, благополучия, долголетия, прибавления потомства, увеличения поголовья скота и т.д. Стихи калмыцких поэтов прошлого столетия о Цаган Саре отличаются большим разнообразием по содержанию и форме, циклизацией. Таким образом, среди стихотворений-благопожеланий калмыцких поэтов о праздниках Зул и Цаган Сар большая часть приходится на второй праздник.

Ключевые слова

Календарные обрядовые благопожелания; праздник Белый Месяц; современная калмыцкая поэзия; фольклорный аспект; трансформация жанра; синтез жанров.

R.M. Khaninova (Elista)

GENRE OF GOOD WISH (YORAL) IN KALMYK POETRY OF THE 20TH – BEGINNING OF THE 21ST CENTURY: WHITE MONTH (TSAGAN SAR). PART 2**

Abstract

The article continues the research on the topic started in the work published in the previous issue of the journal. Folklore texts and poems of contemporary Kalmyk poets, created in the form of good wishes for the calendar holiday of the White Month (Tsagan Sar) – the meeting of spring, became the material of the research. Comparative-typological and historical-functional approaches make it possible to trace the connection between the indicated folklore genre and the modern literary process, to study the genre transformation of good wishes for this holiday in the verses of modern Kalmyk poets. For modern Kalmyk lyrics in the native language, the intensity of addressing this topic is also not typical: six poems by six poets. Basically, these are representatives of the older generation who know oral folk art, customs and traditions. The titles of the works tend to manifest the holiday, sometimes good wish genre. The poem-wishes of modern Kalmyk poets is characterized by a folklore aspect, starting with the title and ending with formulaic expressions and keywords. The authors, describing in detail the ritual of meeting spring, use dialogic and monologic forms, conveying the verbal and kinetic features of the rite: greeting, handshake, good wishes. Mandatory landscape sketch, confirming the time and place of the action, according to folklore yoryals, shows the change of seasons, the awakening of nature. Both

** The reported study was funded by government subsidy – project “Universals and Specifics in Traditions of the Mongolian-speaking Peoples through the Prism of Cross-Cultural Contacts and the System of Relations between Russia, Mongolia and China” (state registration number: 123021300198–4).

folklore and literary wishes usually have a complex theme: coming out of winter, welcoming spring, offering food to ancestors and deities, preparation of flour products - bortsyks, symbolizing fertility and wealth, greeting, going to guests, treating, exchange of festive gifts (tsakhana belg), including bortsyks, sweets, new clothes, etc., recitation of yoryals by the older generation with wishes for health, well-being, longevity, increase in offspring, increase in livestock, etc. The poems of Kalmyk poets of the last century about Tsagan Sara are characterized by great diversity in content and form, cyclization. Thus, among the poems-wishes about the holidays Zul and Tsagan Sar, most of them fall on the second holiday.

Key words

Calendar ritual good wishes; holiday White Moon; modern Kalmyk poetry; folklore aspect; genre transformation; genre synthesis.

Введение ко второй части статьи

Данная статья является продолжением работы по теме, опубликованной в предыдущем номере журнала и посвященной жанру благопожелания празднику Белый Месяц (Цахан Сар) в калмыцкой поэзии XX в. [Ханинова 2023, 228–245]. В результате проведенного исследования выяснилось, что стихи калмыцких поэтов на данную тему были созданы во второй половине прошлого века, в период возрождения национальных календарных праздников и верований. Фольклорные аналоги йоряля повлияли на появление авторских благопожеланий сначала на родном, а затем – на русском языке в калмыцкой русскоязычной поэзии. Поэтика заглавия стихотворений калмыцких поэтов разных поколений передает в основном название праздника встречи весны (Цахан Сар = Белый Месяц). В фольклорной традиции калмыцкие поэты используют формульные выражения, описывают смену зимне-весеннего сезонов, артикулируют ритуал приветствия, пожелания мира и благополучия, увеличения потомства в семьях и приплода скота, долголетия и здоровья, проецируют алгоритм хождения в гости, чаепития, обмен дарами. Монологические и диалогические формы у авторов являют также обращения к божествам, начальные формулы мантры, актуализируя религиозный аспект. Трансформация фольклорного аналога выражается в сюжетности, в большем синтезе восхваления (магтал) и благопожелания (йорял) в калмыцкой лирике прошлого столетия.

Благопожелания празднику Цахан Сар в калмыцкой поэзии начала XXI в.

Поэтика заглавия

Фольклорная и литературная традиция благопожеланий празднику Цахан Сар (Белый Месяц) в начале XXI в. тоже не отличается интенсивностью.

Несмотря на возрождение религиозных и календарных праздников, современные калмыцкие поэты по разным причинам меньше внимания уделяют данной теме.

Одной из причин, на наш взгляд, является отсутствие интереса у творческой молодежи, незнакомой с фольклором, поскольку среди авторов – люди пожилого возраста, хорошо знающие устное народное творчество, в том числе от своих родителей.

Так, с 2003 по 2021 г. шестью авторами создано восемь стихотворений на родном языке. Из них Андреем Джимбиевым (1924–2021) и Николаевым Хатуевым (г.р. 1953) опубликовано по два стихотворения. Традиционное название имеет одно стихотворение Эрнеста Тепкенкиева (1931–2017) «Цаһан Сар» («Белый Месяц», 2007). Другие расширенные названия текстов включают также обозначение праздника весны: «Цаһан сар болн хавр» («Белый месяц и весна», 2006) Андрея Джимбиева, ««Цаһан Сарин» байр» («Праздник “Белого Месяца”», 2011) Андрея Эрдниева (1935–2016), «Цаһан Сарин йөрөл» («Благопожелание Белому Месяцу», 2014) и «Цаһана байрин йөрөл» («Благопожелание празднику Цаган», 2021) Николая Хатуева. Одно стихотворение Андрея Джимбиева не имеет прямого названия, названо по первой строчке «Цаһан сар!..» («Белый месяц!..»), как и стихотворение Григория Авджаева (1953–2021) «Эртэр Цаһаг йосарнь тосхар...» («Чтобы пораньше встретить Цаган, как полагается...», 2009). Мерген Босхонджиев (г.р. 1991) назвал свое неопубликованное стихотворение формульным ритуальным приветствием: «Увлэс менд харвта?» («Благополучно ли вышли из зимы?», 2020).

Написание праздника в названиях стихотворений дается по-разному: оба слова с заглавной буквы или заглавная буква есть только в первом слове, или единственное слово с заглавной буквы. Названия двух произведений завершаются восклицательным или вопросительным знаками.

Таким образом, ключевые слова, обозначающие праздник, как правило, присутствуют в названиях текстов, в двух примерах – у Н. Хатуева – есть указание и на жанр йоряла.

В структурном отношении стихотворения включают в основном несколько катренов, от 14 до 40 строк, при сплошном построении в одном случае А. Джимбиевым использована «лесенка».

При переводе стихотворения Э. Тепкенкиева название праздника В. Лиджиева передала по-калмыцки: Цаган Сар, при переводе стихотворения Г. Авджаева В. Багликов переименовал первую строку («Шкаф открываю, ведь опять...»).

О празднике Цаган Сар – детям

Два небольших стихотворения А. Джимбиева о празднике Цаган Сар, адресованные детской аудитории, опубликованы в детском журнале «Байр» («Радость») в начале 2000-х гг. Адресация детям, с одной стороны, свидетельствует о тенденции приобщения маленьких читателей к родной культуре, обычаям и обрядам, с другой – подтверждает одно из направлений писателя, создающего свои произведения не только для взрослых.

Первое стихотворение имеет кольцевую композицию с рефреном первых четырех строк: «Цаһан сар! / Цаһан сар! / Цагин эзн! / Хаврин сар!»

[Жимбин 2003, 6] («Белый месяц! Белый месяц! Хозяин времени! Весенний месяц!» Здесь и далее наш смысловой перевод. – Р.Х.). Сразу поэт указывает на приход весны. Диалогическая конструкция (вопрос – ответ) определяет возрастную ракурс читателей: «Хаврт кен дурта? / Харада, зурмн, керми? / Цуг эмрлтс хаврт / Цань уга дурта» [Жимбин 2003, 6] («Кто любит весну? Ласточка, суслик, белка? Все живое любит весну»). Далее автор задает риторический вопрос: «Кен хаврт дурта? / Күн, мал, шовун?» («Кто весну любит? Человек, скот, птица?»). В отличие от первого вопроса, на который дается ответ, в этот раз ответ на перечисленные объекты отсутствует, упоминается лишь старая кошка, которая гуляет сама по себе. Таким образом, заданная вначале структура (вопрос – ответ) не соблюдается.

Второе стихотворение «Цаһан сар болн хавр» («Белый месяц и весна») в названии выделяет две составляющие: праздник и время года. Вновь используется рефрен «Цаһан Хавр хойр – / Цуг эмрлтин Байр!» [Жимбин 2006, 4] («Цаган и Весна – Праздник для всех живых!»). Этот рефрен повторяется трижды на протяжении 14 строк. Если в первом тексте календарный праздник назван полностью, то во втором тексте – только начальная часть (Цаһан), часто употребляемая в обиходе. В экспозиции указан топоним: «Хальмгур Цаһан ирв – / Хавр дарунь серв» [Жимбин 2006, 4] («В Калмыкию пришел Цаган – Весна сразу пробудилась»). Отсылку к благопожеланию Цаган Сару являет фольклорная формула: «Күн, мал – цуһар / Киитнэс мэнд һарв» [Жимбин 2006, 4] («Человек, скот – все вышли благополучно из холода»). Связь с фольклором проецирует и другой топоним – мифическая страна Бумба из калмыцкого героического эпоса «Джангар»: «Бумбин орна өргн тег / Бамб цецгүдэр дэkn кеерх!» [Жимбин 2006, 4] («Просторная степь страны Бумбы украсится снова тюльпанами!»). Завершающие строки подтверждают радость калмыков: «Цаһан Хавр хойрта / Хальмгтн эндр байрта!» [Жимбин 2006, 4] («Калмыки сегодня радуются Цагану и Весне!»). Несмотря на то, что в заглавии второго стихотворения время года «весна» (хавр) дается со строчной буквы, в самом тексте это слово постоянно заявлено с заглавной буквы, как и слово «Байр» («Праздник»). Оба произведения изобилуют восклицательными знаками, передающими эмоциональный настрой.

Стихи А. Джимбиева для детей о празднике Цаган Сар перекликаются в этом плане с такими же стихами А. Балакаева, рассмотренными в первой части нашей статьи.

Поэтика благопожеланий Цаган Сару в современной калмыцкой лирике

Среди стихотворений современных калмыцких поэтов о Цаган Саре автобиографическим ракурсом отличается произведение Григория Авдьяева «Эртэр Цаһаг йосарнь тосхар...» («Чтобы пораньше встретить Цаган, как полагается...», 2009), в котором два лирических субъекта – автор и его дочь, подарившая ему рубашку. Это стихотворение актуализирует народные йорялы «Шин хувцна йөрэл» («Благопожелание новой одежде») [Хальмг улсин йөрэлмүд 2010, 14] и «Өмскүлин йөрэл» («Благопожелание

подаренной одежде») [Хальмг улсин йөрэлмүд 2010, 78], о которых мы писали в первой части нашей статьи. Связь с календарным праздником заявлена первой строкой стихотворения, где речь идет о подарках, принятых дарить друг другу в это время («цаһана белг»), в данном примере – подарочная одежда. При этом в оригинальном тексте отсутствует посвящение, которое есть в русском переводе (Дочери Замире). Автор начинает повествование о встрече праздника ранним утром, когда он открывает шкаф, чтобы развесить свою одежду в комнате для получения божественного благословения: «Эртэр Цаһаг йосарнь тосхар / Эндр өрүн шкафан секнэв. / Бурх шүтж эдс авхар / Би хораһар хувцан өлгнэв» [Авджаев 2009, 114]. Переводчиком имя божества персонализируется (Белая Тара) [Авджаев 2009, 115]. У калмыков было принято чистить, стирать одежду накануне праздника, развешивать ее для получения божественной защиты и покровительства.

Найдя среди одежды рубашку, подаренную когда-то ему дочерью, взволнованный отец прижимает одежду к груди: «Хувцн заагт киилг харһад / Хоолм ки давцхж шахгдв. / Күүнэ зүрк гентк догдлулад / Кезэнэ өгсн белг үзгдв» [Авджаев 2009, 114]. По содержанию неясно по какому случаю был преподнесен подарок – на Цаган, на день рождения и т.д., нет конкретизации времени (не в этот раз, а когда-то). Главное, дочернее подношение согрето ее отношением к отцу. Поэтому среди прочей одежды эта рубашка получит божественное благословение. Сама одежда обозначена словом «киилг» – рубашка [Калмыцко-русский словарь 1977, 298]. У переводчика – это футболка, которая в словарях не имеет калмыцкого эквивалента. Вероятно, конкретизация верхней одежды в виде футболки связана с упоминанием, что лирический субъект надевает ее летом. И хотя его фигура не далеко не спортивная, нарядная одежда придает человеку нужную форму. Заканчивается стихотворение отцовским признанием: «Күүкм белгльсь нанд үнтэл!» [Авджаев 2009, 114] («Подарок моей дочери для меня дорог!»). Подарок одеждой в калмыцком йоряле, как мы писали, символизирует пожелания долгой жизни, белой (счастливой) дороги, еще лучшей одежды, благополучия.

Стихотворение Эрнеста Тепкенкиева «Цаһан Сар» («Белый Месяц», 2007) в фольклорной традиции начинается пейзажной картиной – сменой времен года: в степи всходит трава, дни становятся длинней и теплей, снег тает, шумит талая вода, солнце высоко поднимается. В третьей строфе появляется название наступившего праздника: «Цаһан сар ирнэ» [Тепкенкиев 2007, 148] («Белый месяц пришел»), упоминается детвора, резвящаяся, поющая и танцующая. С четвертой строфы начинается описание праздничных ритуалов с приветствия, вопросов, как перезимовали: «Цаһан, цаһан, мөнд! / Цаһалдж эмтс байрлна. / Үвлэс у харвт? / Үкр, малтн бүрний?» [Тепкенкиев 2007, 148] («Цаган, цаган, здравствуй! Люди радуются, праздную. Вышли из зимы? Коровы, скот целы?»). С пятой строфы даются подробности хождения по гостям, где привечают праздничным угощением, обязательно потчуют калмыцким чаем («Цаһана цэ»), обмениваются конфетами и пряниками («балта, кампадь белгльнэ»). Здесь современная деталь

в конкретизации сладких подарков, но нет включения в перечень подарков ритуальных борцыков на Цаган, как в народных йорялах. Ср. в переводе В. Лиджиевой: «А угощение – борцоки с джомбой!» [Тепкенкиев 2007, 9].

Поэт подчеркнул, что этот праздник рождает светлые помыслы людей: «Цаһана байр күүнд / Цаһан седкл урһана» [Тепкенкиев 2007, 149]. Само чистое, светлое название праздника передает мудрость предков. Поэтому автор заключил: «Эн байриг даңгин / Энкрлж би тоснав!» [Тепкенкиев 2007, 149] («Этот праздник я всегда встречают с любовью!»). На протяжении 39 строк название праздника (помимо заглавия произведения) повторяется восемь раз: один раз полностью (Цаһан сар), а также в усеченном виде в разных формах: Цаһан, цаһалдж, Цаһана (цэ), Цаһана (байр). Стихотворение в основном рифмовано парной анафорой за исключением полной анафоры в восьмой строфе. Несмотря на то, что оригинал структурирован катренами, у переводчика – единый текст.

Андрей Эрдниев в названии своего стихотворения «“Цаһан Сарин” байр» («Праздник “Белого Месяца”») не только артикулирует наименование, но и акцентирует праздничный дискурс. Автор сразу актуализирует необычность праздника, который бывает раз в году, и этот праздник встречают все люди: «Жилд нег дэжж / Жигтэ байр ирнэ. / “Цаһана” эн байриг / Цуһар эмтн тосна» [Эрдниев 2011, 80]. Подчеркивая, что по старинным калмыцким обычаям каждый человек отмечает праздник, поэт детализирует эти особенности: люди приветствуют друг друга, взявшись за руки (точнее, за предплечья), совершают обряды поклонения земле-воде: «Кезэцк хальмг авьясар / Күн болһн “цаһална”. / Һар-һаран бэрлдж, / Һазр-усндан мөргнэ» [Эрдниев 2011, 80]. Ср. в народном йоряле Цаган Сару: «Һалын буйн теңгрмдн евэж» [Хальмг улсин йөрэлмүд 2010, 56] («Совершив обряд поклонения огню для милости небес»).

Как Э. Тепкенкиев, так и А. Эрдниев использует глагол «цаһална» («цагануют», т.е. отмечают праздник Цаган Сар) от начальной части названия праздника («цаһан»). В третьем катрене продолжены ритуальные подробности: выйдя благополучно из зимы, в связи с этим люди высказывают друг другу благопожелания, готовят борцыки, делают подношение чаем божествам и предкам: «Үвлэс менд һарснд / Үр-иньгүдэн йөрэнэ. / Целвг, боорцг кенэ, / Цээһэр дееж өргнэ» [Эрдниев 2011, 80]. Ср. в народном «Цаһан Сарин йөрэл»: «Улан занди цээһэн тэвж, / Хөөнэ толһаһар дееж бэрж» [Хальмг улсин йөрэлмүд 2010, 56] («Красным сандаловым чаем, бараньей головой подношение сделал») или «Боорцг, цевлгэрн гичлүлж, / Занди цээһэн уулһж» [Хальмг улсин йөрэлмүд 2010, 96] («Угощая борцыками, лепешками, красным чаем»). Из множества форм праздничных борцыков на Цаган поэт указывает только «целвг» (калм. круглая лепешка) [Калмыцко-русский словарь 1977, 631] в виде круга, символизирующего солнце.

Согласно традиции, старики произносят йорял-благопожелание весне: «Хээртэ аав-ээжнр / Хаврин йөрэлэн тэвцхэнэ» [Эрдниев 2011, 80].

Сам этот йорял не приводится. Ср. «Хаврин йөрэл» («Благопожелание весне»), в котором передана весенняя картина с таящим снегом, бегущими

ручьями, теплым солнцем, зеленой травой, высказано пожелание увеличения поголовья скота, спокойной жизни без воровства и лжи, без сплетен, благополучного существования всем людям на свете: «Цасн шулуң хээлж, / Цандг-усн элвдж, / Нарни герл дулатхад, / Ноһан өвс нээхлэд, / Хуцын өвр хуһрл уга, / Хурһна шиир кемтрл уга, / То күтц, толһа бүрн, / Хулха, худлын аюл уга, / Хов-хуужин шилтән уга, / Эмтн делкэ цуһарн / Амулң менд бээтхэ!» [Хальмг улсин йөрөлмүд 2010, 137].

Ср. в русском переводе Б. Оконова: «Пусть снег, растаяв скоро, / Волицей-лужей потечет. / Солнце силы набирает, / И все растущее цветет. / Рога бараньи не ломаются, / Ножки ягнят укрепляются, / Пусть числом увеличиваются, / Пусть без сплетен и лжи / Все народы Земли / В спокойствии пребывают!» [Родники народной мудрости 1984, 97].

Свое стихотворение А. Эрдниев по фольклорной традиции заканчивает благопожеланием: «Ирсн “Цаһанла” эмтн / Ик кишгтэ болтха! / Цугтан төвкнүн бээхиг / Цаһан аав мөрэдтхэ!» [Эрдниев 2011, 80] («Пусть будут счастливы люди на Цаган! Чтобы все люди жили в согласии, пусть Белый старец способствует этому!»). Упоминание божества земли и воды, хозяйина мира Белого Старца (Цаһан аав / Делкэ Цаһан аав / Делкэ Цаһан Аһа), имя которого частотно в калмыцких благопожеланиях, связывает стихотворение поэта с другими фольклорными йорялами, например, «Зулын йөрөл» («Благопожелание празднику Зул»), адресованному зимнему сезону, наступлению Нового года [Хальмг улсин йөрөлмүд 2010, 21].

Два стихотворения Николая Хатуева о весеннем календарном празднике имеют жанровое уточнение, характерное для народных йорялов. В ряде его книг отдельный раздел посвящен жанру благопожеланий, где представлены авторские стихотворения, адресованные разным событиям: йорялы на свадьбу, в дорогу, молодежной семье, дню рождения, в том числе праздникам Зул и Цаган Сар [Хатуһа 2014, 67–78; Хатуһа 2021, 67–80].

В пяти строфах разного объема по содержанию и форме стихотворение «Цаһан Сарин йөрөл» («Благопожелание Цаган Сару», 2014) близко к фольклорному аналогу. Будучи знатоком устного народного творчества, поэт подробнее описывает обряды и обычаи, сопровождающие встречу весны. Каждая строфа его стихотворения в отличие от других поэтов завершается благопожеланием. Так, в первой строфе: «Цацлын тавн йөрэлән тэвцхэй» («Произнесем благопожелание пяти кроплениям»), во второй строфе: «Эмэрн бат болцхай!» («Будем крепкими духом!»), в третьей строфе: «Утта жирһл эдлтхэ» («Пусть наслаются долгой жизнью»), в четвертой строфе: «Нутг-отг төвкнүн бээтхэ» («Пусть родина пребывает в мире»), в пятой строфе: «Окн-теңгр, оһн Бурхд өршэтхэ!» («Да будут милостивы к нам Окно-Тенгри, все Божества!») [Хатуһа 2014, 70–71].

По традиции стихотворение начинается с констатации того, что люди вышли из холодной зимы благополучно («Киитһн ивтрсн үвлэс <...> Менд-амулң һарч»), сохранив скот, избежав бескормицы и страданий («Мал-аһрустаһан / Зуд-зовлц уга»). Здесь использованы характерные фольклорные словосочетания: менд-амулң (здравие-счастье), мал-аһрусн (скот-животные), зуд-зовлц (надеж скота в бескормицу – страдания, хло-

поты). Ср. народный «Цаһан Сарин йөрэл»: «Хамг мана эмтн / Киитн зудта үвлэсн менд һарч, / Хаврин түрүн саран тосч...» [Хальмг улсин йөрэлмүд 2010, 64] («Все наши люди, выйдя благополучно из холодной с бескормицей зимы, встречая первый весенний месяц...»). Также автор призывает в этот радостный день Белого месяца сделать подношение (*калм. деж*) предкам и божествам сакральной пищей: «Цаһан сарин байрта өдр / Цуг хотарн де-ежэн бэрж» [Хатуһа 2014, 70]. Во второй строфе звучит приглашение всем веселиться, петь песни, играть на домбре, танцевать без боязни и суеверий. В третьей строфе – адресация молодежи: пожелания жить без сплетен, обмана, воровства, без страданий, быть обходительными с людьми, перенять нравы предков, достичь долголетия: «Хов, худл, хулха уга / Зальта наста баһчуд, / Зац-седклэрн һольшг болж, / Зовлц уга жирһтхэ. / Утта өвккрин-нь бэрц бэрж, / Ут нас наслцхаж, / Утта жирһл эдлтхэ» [Хатуһа 2014, 70]. Такое наставление молодежи характерно для многих народных йорялов, в частности непосредственно обращенных к молодому поколению, учитывая, что благопожелания обычно произносятся людьми пожилого возраста, передающими свои знания и опыт. Связь с прошлым передана в следующей строфе через такую деталь, как пожелание, чтобы скакун, кусая удила, стоял привязанным у дверей, в продолжение наставнической традиции следует обращение к молодежи – почитать родителей (старших), разговаривать на родном калмыцком языке: «Уудан кемлсн агтнь / Үүднднь хантрата зогсч, / Ээж-ааван күндлцхэж, / Эңкр хальмг келэрн күүндцхэж» [Хатуһа 2014, 71]. Беспокойство старшего поколения по поводу плохого знания национального языка молодежью обусловлено современной тенденцией исчезновения языков малочисленных народов. Заключительная строфа возвращает к обряду празднования: «Ном-йөрэлэн делгрүлж, / Хорһнд шарсн хорха боорцган / Шуурмгшта цээдэн девтэж эдлж, / Жил болһн Цаһаһан давулж, / Киитн үвлнь чилж, / Ке-сээхн хаврнь ирж, / Олн-эмтн амулц эдл-хиг / Окн-тенгр, олн Бурхд өршэтхэ!» [Хатуһа 2014, 71] («Провозглашая благопожелания, вкушая чай с хорха-борцыками и выжарками, каждый год встречая Цаган, когда кончится зима, придет прекрасная весна, чтобы все люди были счастливы, да будут милостивы к нам Окон-Тенгри, все Божества!»). Конкретизация вида борцыков «хорха» (*букв. насекомые*) символизирует множественность, изобилие, богатство. Ср. у других поэтов выделен вид «целвг» в форме круга-солнца, олицетворяющего нарастающее тепло солнца, пробуждение природы. Персонализация богини Окон-Тенгр (Небесная Дева), как мы уже рассматривали в первой части статьи, связана с калмыцкими мифами и легендами о возникновении праздника Цаган Сар, когда эта богиня спасла мир от гибели.

В авторском сборнике «Аршан булг» («Целебный родник», 2021) по сравнению с ранним сборником «Эцкин герэсн» («Отцовский завет», 2014) стихотворение «Цаһан Сарин йөрэл» («Благопожелание Цаган Сару») напечатано уже без пяти строф, единым текстом, с незначительной стилистической правкой [Хатуһа 2021, 76–77].

Второе стихотворение Н. Хатуева «Цаһана йөрэл» («Благопожелание на Цаган», 2014) вошло в авторскую книгу «Эцкин герэсн» («Отцовский

завет», 2014). Этот текст состоит из двух неравномерных строф: в первой – 11 строк, во второй – 20 строк. Если в первом стихотворении пять строф завершались очередным благопожеланием, то в этом стихотворении две строфы построены по фольклорному принципу нанизывания, т.е. распространенное предложение заканчивается в конце каждой строфы.

Так, первая строфа начинается с пейзажной зарисовки: «Цаста үвл давж, / Цасн-мөснь хээлж» [Хатуһа 2014, 68] («Снежная зима ушла, снег-лед растаял»). Последующие строки являют обращение к людям встретить Цаган Сар, сделать подношение чаем и борцькама, растопить сало-масло для сакрального запаха, помолиться Окон-Тенгри, чтобы жить в мире и согласии (*букв.* уместившись в общем подоле, фразеологизм), чтобы это благопожелание присоединилось к предшествующим благопожеланиям, чтобы достичь долголетия, чтобы Год Водяной Змеи был плодороден: «Цаста үвл давж, / Цасн-мөснь хээлж, / Цаһан саран тосцхаж, / Цэ-боорцгарн деежэн бэрж, / Өөкн-тосарн күңшү һарһж, / Окн-тенгргтэн зальврж, / Олна хормад багтж, / Урдксиннь йөрэһль күрч, / Ут нас наслж, / Усн моһа жилин / Урһц байн болтха» [Хатуһа 2014, 68]. Для народных йорялов также характерно указание на определенный год, поскольку благопожелания проецируются и на современность, и на будущее. Ср. вариант этого хатуевского стихотворения в «Цаһана байрин йөрэл» («Благопожелание празднику Цаган», 2021), в котором год указан по калмыцкому лунному календарю иной – «Улан така жилнь» («Год Красной Курицы») [Хатуһа 2021, 78]. Этот вариант отличается еще единым текстом, небольшой стилистической правкой.

Возвращаясь ко второму стихотворению поэта, заметим, что здесь не уточняется возрастная дифференциация, как в первом стихотворении, где есть и отдельное благопожелание молодежи. Тем не менее во второй части, судя по содержанию, возрастная аудитория – это прежде всего взрослые люди. Для большинства народных и авторских йорялов характерно пожелание хорошего, результативного, плодотворного труда. В этом плане хатуевский «Цаһана йөрэл» не является исключением, на что указывают следующие строки: «Хөд-малмудан өскж, <...> Теегиннь өргн аһуд / Тэрэ-темсэн урһаж» [Хатуһа 2014, 68] («Увеличивая поголовье овец-скота, выращивая на степных просторах зерна-фрукты»), т.е. подчеркивается, что благоденствие-счастье (хөв-кишг) достигается не словами, пусть даже добрыми, а только результатами интенсивной работы, не деля на «твое» и «мое» («Тана-мана гиж йилһрл уга»), существуя в мире и согласии («Тегш сэн бээцхэж, <...> Төвкнүн менд бээцхэж») [Хатуһа 2014, 68]. Современный аспект йоряла подтверждается новым типом хозяйствования прежних кочевников (земледелие, садоводство) помимо скотоводства.

Одно из условий счастья-благополучия в йорялах – это крепкая, многодетная семья, многочисленная родня, внуки по линиям сына и дочери («Төрл-төрсэрн өнр болж, / Урн-садан өскж, <...> Ачнр-зеенрэн альһн деерэн өскж») [Хатуһа 2014, 68–69]. Поэт в последнем примере прибегнул к метафоре (растить внуков на своей ладони), которая в фольклорной традиции передает бережное, заботливое отношение к потомству. Мотив

поучения, обязательный для искомого жанра, также присутствует и в этом тексте: «Уха-сурһмжан зааж» («Учить уму-разуму») [Хатуһа 2014, 69]. Не обошлось у автора без упоминания войны и защиты от нее: «Дән талнь шивэ болж, / Дээвлх талнь түшг болж» [Хатуһа 2014, 69] («Быть крепостью против врага, опорой в наступлении»), иными словами, речь идет о патриотизме. При всех этих условиях, как актуализирует поэт, счастье-благополучие как ни выскребай – не кончится («Хусад уһавчн, чилшг»). Поэтому для того, чтобы жизнь была лучше и лучше, пусть все небожители, божества будут милостивы к людям: «Жирһлин сээниг жирһхиг / Олн Деедс бурхд өршэх болтха!» [Хатуһа 2014, 69]. Таким образом, и второе стихотворение завершается религиозным аспектом. Текст структурирован глагольными формами, как и предполагается в таком жанре, с нанизыванием пожеланий для благополучного существования.

Благопожелание празднику Цаган Сар в творчестве молодого поколения

Стихотворение молодого автора, ученого-фольклориста, Мергена Босхомджиева отличается от предыдущих примеров тем, что в названии, как мы уже сообщали, дано вопросительное приветствие из ритуала встречи во время праздника: «Увлэс мэнд һарвта?» («Благополучно ли вышли из зимы?», 2020). Кроме того, если у других поэтов топонимы имели местное обозначение родного края, то в данном случае география представлена шире: «Увлэс мэнд һарвта?» гиж / Цаһан сарин мэндчилһ / Цастн Алта, Өргн Ижл Зээд / Урдк цагин нандин сойл» [Босхомджиев 2020] («Благополучно ли вышли из зимы? – говорили, приветствуя в дни Цаган Сара. На склонах белоснежного Алтая, в междуречье полноводной Волги и Урала так испокон веков приветствовали друг друга»), т.е. дан исторический экскурс в культуру монголоязычных народов. Во втором катрене автор также описал ритуал приветствия в вербальном и кинетическом плане: «“Мэнд һарув” гиж / Хэрүлтин сээхн улмжлл. / Һаран ханцндан бултлж, / Хойр күмни золһлт» [Босхомджиев 2020] («“В здравии вышел” – таков прекрасный ответ. Прячут кисти рук в рукава своей одежды два человека при встрече»). Мы уже писали в первой части статьи, почему нельзя было у ойратов в дни этого праздника приветствовать друг друга, пожимая ладони, поскольку, согласно одной легенде, после спасения мира от гибели у Небесной Девы руки оставались в крови. Ритуал рукопожатия в этом случае был на уровне предплечья. В своем стихотворении автор использовал диалоговую конструкцию в ритуальной традиции: вопрос – ответ.

Как и другие поэты, М. Босхомджиев также упоминает ритуал подношения божествам пищи с молитвой, уточняя, что эта пища должна быть горячеей, чтобы от нее поднимался горячий пар, считалось, что он дойдет до небес и его небожителей. Здесь вновь автор экстраполирует этот обряд на весь монголоязычный мир, который до сих пор соблюдает эту святую традицию: «Деедстән халун уурта хотыг / Дееж болһж зальврн бэрдг. / Делкән өнцг булд / Көк моңһлчудын эрүн заңшил» [Босхомд-

жиев 2020]. В четвертом катрене указан временной ориентир, когда по традиции встречаются праздник ранним утром (*букв.* наперегонки с солнцем, фразеологизм), получают благословение в домах седовласых людей: «Мандх нарта булалдж босдг – / Мана өвкнрин үнтэ удмшил. / Буурл на-стачудын ээл гертнь / Маанин йөрэлд күртх сойл» [Босхомджиев 2020], т.е. присутствует мотив хождения по гостям с поздравлением. Так же, как и другие авторы, молодой поэт подчеркивает семейно-родовой характер праздника, когда семья, родня встречаются друг с другом, радуясь наступлению весны. Отсюда завершающее пожелание пребывать в спокойствии и счастье: «Төрл-садарн Цаһалж, / Төвкнүн жирһл эдлж, / Элгн-садарн Цаһалж, / Эңк амулң эдлцхэтн!» [Босхомджиев 2020]. Здесь используется глагольная форма «Цаһалж» (от названия праздника Цаган). В тексте нет глагольного диктата, большей частью автор стремится к обобщающим формулировкам. По сравнению со старшими коллегами, молодой поэт не всегда придерживается обязательного для национального стихосложения анафорического построения текста. Если в первой строфе дана кольцевая анафора, в заключительной – парная анафора, то в остальных строфах нет четкой структуризации начальной рифмы.

Как убеждаемся, представитель молодого поколения пытается следовать в своем произведении как фольклорной, так и литературной традиции, в расширенном векторе времени и пространства.

Заключение

Подводя итоги, отметим следующее. Для современной калмыцкой лирики на родном языке тоже не характерна интенсивность обращения к указанной тематике: восемь стихотворений у шести поэтов. В основном это представители старшего поколения, знающие устное народное творчество, обычаи и традиции: А. Джимбиев, Э. Тепкенкиев, А. Эрдниев, Г. Авджаев, Н. Хатуев. Исключением стало неопубликованное стихотворение молодого поэта, ученого-фольклориста М. Босхомджиева. Детской аудитории адресованы два небольших стихотворения А. Джимбиева, у остальных авторов – взрослая аудитория.

В названиях произведений, как правило, манифестируется праздник: 1) полностью, 2) частично, 3) с жанровой конкретизацией. Единственное стихотворение названо ритуальным вопросом приветствия.

В основном стихотворения структурированы традиционным для калмыцкого стихосложения катреном, кроме того, неравномерными строфами или единым текстом. Фольклорные аналоги имеют единую структурную конструкцию, разворачиваются по принципу нанизывания перечисления пожеланий. В подобной традиции создано стихотворение Н. Хатуева «Цаһана йөрэл» («Благопожелание на Цаган», 2014), состоящее из двух неравномерных строф, в которых по одному распространенному предложению. Стихотворение-благопожелание современных калмыцких поэтов характеризуется фольклорным аспектом, начиная с заглавия и кончая формульными выражениями и ключевыми словами. Авторы, подробно

описывая ритуал встречи весны, используют диалогические и монологические формы, передавая вербальные и кинетические особенности обряда: приветствие, рукопожатие, благопожелание. Обязательная пейзажная зарисовка, подбуждающее время и место действия, согласно фольклорным йорялам, показывает смену времен года, пробуждение природы. Благопожелание как фольклорное, так и литературное имеет обычно комплексную тематику: выход из зимы, встреча весны, подношение пищей предкам и божествам, приготовление мучных изделий – борщиков, имеющих символику плодородия и богатства, приветствие, хождение по гостям, угощение, обмен праздничными подарками (цаһана белг), среди которых мелкие монеты, борщики, сладости, новая одежда и т.д., произнесение йорялов старшим поколением с пожеланием здоровья, долголетия, благополучия, счастья, прибавления потомства, увеличения поголовья скота, мира и т.д.

Из представленных примеров одно стихотворение Г. Авджаева строится на мотиве подарка одеждой. Н. Хатуевым конкретизирован год по калмыцкому лунному календарю в одном стихотворении и его варианте.

Современные поэты не обращаются к легендам и мифам о появлении праздника, но в некоторых текстах есть упоминания богини Окон-Тенгри, к которой, как и другим божествам, взывают с молитвой.

Стихи-благопожелания современных калмыцких поэтов характеризуются так же, как и фольклорные аналоги, часто синтезом йорялов, когда основному тематическому йорялу сопутствуют элементы других йорялов, например, в дорогу, подарочной одежде и др.

Стихи калмыцких поэтов прошлого столетия о Цаган Саре отличаются большим разнообразием по содержанию и форме, циклизацией.

Большинство стихотворений-благопожеланий современных калмыцких авторов также создано в традиции национального стихосложения: начальная рифмовка (анафора) разных видов, форма четверостишия, свободная конечная рифма и рифмовка, исключением стало использование «лесенки» А. Джимбиевым в одном из детских текстов.

В целом, наблюдается общая тенденция в современном литературном процессе – снижение интереса и соответственно стихотворений о календарных обрядовых праздниках (Зул – встреча зимы / Нового года, Цаһан Сар – встреча весны).

Заметим, что до сих пор на родном языке нет стихотворений, посвященных другому календарному обрядовому празднику – Урс Сар, встрече лета. Исключением стало стихотворение русскоязычного калмыцкого поэта Риммы Ханиновой «Урюс Сар» (1997) [Ханинова 2007, 4], переведенное позже поэтом Эрдни Эльдышевым [Ханинова 2022]. Между тем существуют фольклорные аналоги йоряла этому летнему празднику, например: «Ур сарин урс өдрин йөрэлмүд» («Благопожелания на Урюс Сар») [Эмд бул 1993, 39–40], «Урс сарин йөрэл» («Йорял в честь Урюс Сар») [Борджанова 1999, 170–171], «Урс Сарин нээрэдсн йөрэл» («Благопожелание, посвященное Урюс Сару») [Хальмг улсин йөрэлмүд 2010, 113–114].

В нашей статье мы рассмотрели только стихи, посвященные празднику Цаган Сар, в фольклорном аспекте жанра, не исследуя элементы такого

благопожелания у калмыцких поэтов в других жанровых образованиях большего объема – в поэме, повести в стихах и т.д. Но и там общая картина использования данного жанра в целом такая же.

Таким образом, среди стихотворений-благопожеланий калмыцких поэтов о праздниках Зул и Цаган Сар большая часть приходится на второй праздник [Ханинова 2023а; Ханинова 2023б].

ИСТОЧНИКИ

1. *Авджаев Г.* Прикосновение луны (стихотворения на калмыцком и русском языках). Элиста: ЗАОр «НПП «Джангар», 2009. 160 с.
2. *Босхомджиев М.* Увлэс менд нарвта? Из личного архива.
3. *Жимбин А.* «Цаган сар!..» // Байр=Радость. 2003. № 3. X. 6.
4. *Жимбин А.* Цаган сар болн хавр // Байр=Радость. 2006. № 3. X. 4.
5. Калмыцко-русский словарь / под ред. *Б.Д. Мушиева*. М.: Рус. яз., 1977. 768 с.
6. Родники народной мудрости / сост., вступ. ст., пер. Б.Б. Оконова. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1984. 112 с.
7. *Тепкенкиев Э.И.* Цаган Сар. Стихи на рус. и калм. яз. Элиста: ЗАОр «НПП «Джангар», 2007. 240 с.
8. Хальмг улсин йөрөлмүд (Калмыцкие народные благопожелания) / Сост., вступ. ст. М.Э.-Г. Эрдни-Горяева. Подготовка текстов и приложения Э.Б. Овалова. Элиста: КИГИ РАН, 2010. 160 с.
9. *Ханинова Р.* Урюс-Сар // Хальмг үнн. 2007. 17 мая. С. 4.
10. *Ханинова Р.* Үрс Сар // Теегин герл. 2022. № 2. (на обороте лицевой обложки).
11. *Хатуһа Н.* Аршан булг: шүлгүд, келврмүд, домгуд, йөрөлмүд, үлгүрмүд, авъясмуд. Элст: Жаңһр, 2021. 112 х.
12. *Хатуһа Н.* Эцкин герэсн: шүлгүд, келвр, үлгүрмүд, домгуд, орчуллһн. Элст: Жаңһр, 2014. 91 х.
13. *Эрдниева А.Б.* Степь и песня: стихотворения. На калм. и рус. яз. Элиста: ЗАОр «НПП «Джангар», 2011. 80 с.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Борджанова Т.Г.* Магическая поэзия калмыков: исследование и материалы. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1999. 182 с.
2. (а) *Ханинова Р.М.* Жанр благопожелания (йөрөл) в калмыцкой поэзии XX–начала XXI в.: праздник Зул // Новый филологический вестник. 2023. № 1(64). С. 323–340.
3. (б) *Ханинова Р.М.* Жанр благопожелания (йөрөл) в калмыцкой поэзии XX–начала XXI в.: праздник Белый Месяц (Цаган Сар). Часть 1 // Новый филологический вестник. 2023. № 2(65). С. 228–245.

REFERENCES
(Articles from Scientific Journals)

1. (a) Khaninova R.M. Zhanr blagopozhelaniya (jөрөл) v kalmytskoy poyezii XX–nachala XXI v.: prazdnik Zul [Genre of Good Wish (Yoral) in Kalmyk Poetry of the 20th–Beginning of the 21st Century: Zul Holiday]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2023, no. 1(64), pp. 323–340. (In Russian).
2. (b) Khaninova R.M. Zhanr blagopozhelaniya (jөрөл) v kalmytskoy poyezii XX–nachala XXI v.: prazdnik Belyy Mesyats (Czahan Sar). Chast' 1 [Genre of Good Wish (Yoral) in Kalmyk Poetry of the 20th – Beginning of the 21st Century: White Month (Tsagan Sar). Part 1]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2023, no. 2(65), pp. 228–245. (In Russian).

(Monographs)

3. Bordzhanova T.G. *Magicheskaya poeziya kalmykov: issledovaniye i materialy* [Magic Poetry of the Kalmyks: Research and Materials]. Elista, Kalm. kn. izdatel'stvo Publ., 1999. 182 p. (In Russian, In Kalmyk).

Ханинова Римма Михайловна,

Калмыцкий научный центр РАН.

Доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник, заведующий отделом фольклора и литературы. Научные интересы: поэтика, русская литература, калмыцкая литература и фольклор, калмыцкая поэзия, перевод.

E-mail: khaninova@bk.ru

ORCID ID: 0000-0002-0478-8099

Rimma M. Khaninova,

Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Doctor of Philology, Associate Professor, Leading Research Associate, Head of the Department of Folklore and Literature. Research interests: poetics, Russian literature, Kalmyk literature and folklore, Kalmyk poetry, translation.

E-mail: khaninova@bk.ru

ORCID ID: 0000-0002-0478-8099

А.Е. Ефименко (Ланьчжоу)

**НОВАЯ ПОПЫТКА СОЗДАНИЯ ТИПОЛОГИИ
НАРРАТИВНЫХ МОТИВИРОВОК**

Рецензия на книгу:

**Färnlöf Н. Motivation littéraire. Du formalisme russe au constructivisme.
Paris: Garnier, 2022. 273 p.**

Аннотация

В рецензии анализируется книга Ханса Фэрнлёфа «*Motivation littéraire. Du formalisme russe au constructivisme*» («Литературная мотивировка. От русского формализма к конструктивизму»), посвященная рассмотрению участия в синтагматике нарративе различных типов литературной мотивировки. Отмечается, что монография написана на материале произведений французских писателей-реалистов XIX в.: О. де Бальзака, Г. Флобера, Г. де Мопассана и др., а в качестве основополагающих идей взяты представления русских формалистов В.Б. Шкловского, Р.О. Якобсона, Ю.Н. Тынянова и Б.В. Томашевского о мотивировках. Указывается на прекрасную техническую оснащенность издания: книга содержит не только богатую библиографию, но и 3 указателя: указатель названий цитируемых художественных произведений, указатель имен, терминологический указатель, а также список схем и таблиц. Наиболее интересным в книге Фэрнлёфа представляется предложенное им понимание диегетической мотивировки как одновременно и «бытовой» (по определению Шкловского), и теледиегетической. Однако данная концепция несколько дискредитируется использованием связанных с ней терминов *композиция* и *металитературный уровень*: оба они применяются автором или откровенно неправильно, или крайне нечетко. По мнению рецензента, эти недостатки объясняются тем, что Фэрнлёф не использует базовое понятие нарратологического анализа – понятие об уровнях нарратива, созданное Ж. Жеттетом (и скорректированное В.И. Тюпой, чего Фэрнлёф, к сожалению, не может знать). Кроме того, рецензия содержит упрек автору монографии за отсутствие в ней концепции недегетических мотивировок.

Ключевые слова

Типы мотивировок; Фэрнлөф; французский реализм XIX в.; русские формалисты; диегетические мотивировки; телеодиегетические мотивировки; композиция; металитературный уровень; уровни нарратива; недиегетические мотивировки.

A.E. Efimenko (Lanzhou)

A NEW ATTEMPT TO CREATE A TYPOLOGY OF NARRATIVE MOTIVATIONS

Book Review: Färnlöf H. *Motivation littéraire*.

Du formalisme russe au constructivisme.

Paris: Garnier, 2022. 273 p.

Abstract

The review examines a book by Hans Färnlöf *Motivation littéraire. Du formalisme russe au constructivisme* (*Literary Motivation. From Russian formalisme to Constructivism*) devoted to the consideration of the participation of different types of literary motivations in narrative syntagmatics. It is noted that the monograph is written on the material of the works of French realist writers of the XIX century: O. de Balzac, G. Flaubert, G. de Maupassant, etc., and the views of Russian formalists V.B. Shklovsky, R. Jakobson, Yu.M. Tynyanov and B.V. Tomashevsky about motivations are taken as the fundamental ideas. The excellent technical equipment of the publication is indicated: the book contains not only a rich bibliography, but also 3 indexes: an index of the names of the cited literary works, an index of names, an index of notions, as well as a list of diagrams and tables. The most interesting thing in Färnlöf's book is his proposed understanding of diegetic motivation as both "everyday" (according to Shklovsky's definition) and teleodiegetic. However, this concept is somewhat discredited by the use of the terms composition and metaliterary level related to it: both of them are used by the author either frankly incorrectly or extremely indistinctly. According to the reviewer, these shortcomings are explained by the fact that Färnlöf does not use the basic concept of narratological analysis, the concept of narrative levels created by G. Genette (and corrected by V.I. Tyupa, which, unfortunately, Färnlöf cannot know). In addition, the review reproaches the author of the monograph for the lack of the concept of nondiegetic motivations in it.

Key words

Motivations types; H. Färnlöf; French realism of XIX century; Russian formalists; diegetic motivations; teleodiegetic motivations; composition; metaliterary level; levels of narrative; nondiegetic motivations.

В истории изучения нарративных мотивировок едва ли не главной проблемой стал вопрос о разграничении типов этих мотивировок,

предложенном в работах Б.М. Эйхенбаума, В.Б. Шкловского, Б.В. Томашевского, А.П. Чудакова, М. Баль, Д. Принса, М. Штернберга, А.Е. Ефименко, В. Шмида. При этом в последние десятилетия чаще всего говорят не о трех, как у Томашевского, а о двух основных типах мотивировок. Например, Чудаков разделяет мотивировки на два типа: мотивировки «реальные, имеющие аналоги в эмпирической действительности» и мотивировки «чисто художественные» [Чудаков 1967, 995]. В статье «О нарративной мотивировке» Шмид также говорит о двух типах мотивировок: «Мотивировка может быть как причинно-следственной (т.е. “реальной” – А.Е.), так и художественной» [Шмид 2020]. Но, в отличие от Чудакова, говорившего о реальных и художественных мотивировках как о двух непересекающихся классах, в концепции Шмида диегетическая (реальная) мотивировка может быть одновременно и реальной, и художественной.

Последней по времени работой, разбирающей природу нарративной мотивировки и ее типологию, является монография шведского исследователя Ханса Фэрнлёфа (на французском языке) «Motivation littéraire. Du formalisme russe au constructivisme» («Литературная мотивировка. От русского формализма к конструктивизму»). Ее анализу и посвящена данная рецензия (с обращением также к небольшой обобщающей статье Фэрнлёфа на французском языке «Motivation littéraire / Literary Motivation» («Литературная мотивировка»), помещенной на сайте Сети франкоязычных нарратологов).

Книга Фэрнлёфа написана на хорошо известном материале – это литература классического французского реализма XIX в. (условно включая сюда и натурализм), от Стендаля и Бальзака до Золя и Мопассана, что, разумеется, облегчает чтение, потому что точно соответствует требованию к исследованиям по теории литературы, согласно которому удобнее рассматривать новые подходы к теоретическим проблемам на «старом» (в смысле общеизвестном) литературном материале. Здесь уместно также вспомнить, что «такой подход <...> для теоретических исследований в целом закономерен» [Филонов 2014, 69], поскольку для них «реалистическая литература XIX века в некотором отношении <...> оказывается логическим фокусом, центром истории всей литературы» [Михайлов 2008, 13–14].

Обширный библиографический аппарат книги включает более 400 наименований научных работ, включая самые свежие, в том числе расположенные на франкоязычных электронных ресурсах, благодаря чему она дает достаточно полное представление о новейших исследованиях по проблеме мотивировки у французских и других западных нарратологов. С удовлетворением надо отметить, что наравне с ними с большей или меньшей степенью подробности рассматриваются или упоминаются работы многих российских авторов. Это – прежде всего (и в наибольшей степени) все русские формалисты, на идеях которых, собственно говоря, и построена концепция книги: В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум, Б.В. Томашевский, Ю.Н. Тынянов, Р.О. Якобсон (упоминаются О.М. Брик и Л.П. Якубинский), а также и В.Я. Пропп (по западной традиции при-

числяемый к формалистам). Более бегло представлены их оппоненты: Л.Д. Троцкий, В.М. Жирмунский, В.В. Виноградов, П.Н. Медведев и М.М. Бахтин (рассматриваемые как соавторы труда «Формальный метод в литературоведении»). Кроме того, называются с одной стороны, А.Н. Веселовский, Андрей Белый, Д. Чижевский (D. Tschizhevskij); с другой стороны – Ю.М. Лотман как главный представитель российского литературоведения 2-й половины XX в. и В.И. Тюпа как единственный представитель науки России XXI в.

Необходимо отметить прекрасную техническую оснащенность издания: книга содержит не только богатую библиографию, но и 3 указателя: указатель названий цитируемых художественных произведений, указатель имен, терминологический указатель, а также список схем и таблиц.

Замысел монографии прост и прозрачен: за введением и теоретической главой под названием «Отправные пункты» (Points de départ) следуют четыре главы «Шкловский», «Якобсон», «Тынянов», «Томашевский», каждая из которых посвящена подходам к мотивировке одного русского формалиста: соответственно, Шкловского (по мнению Фэрнлёфа, создателя термина *мотивировка* [Färnlöf 2022a, 17]), Якобсона, Тынянова, Томашевского. Построение каждой из этих четырех глав задумано единообразно. В первом, «теоретическом», разделе главы излагаются «фундаментальные принципы теоретизации» [Färnlöf 2022a, 16] мотивировки, изложенные тем русским формалистом, именем которого названа глава. Во втором разделе, также «теоретическом», характеризуются работы 3–4 ведущих «постформалистов» [Färnlöf 2022a, 15] – французских (например, Ф. Амона, Ph. Amon), американских (например, Каллера, J. Culler), а также славянских (например, хорвата А. Флакера, A. Flaker) исследователей-продолжателей этих идей. В третьем, «практическом», разделе дается разбор двух-трех произведений французской классической литературы по методике анализируемого формалиста и его последователей.

Глава, посвященная Шкловскому, занята детальным разбором мотивировок, которые используются как «предлог» (prétexte) для ввода в нарратацию различных описаний (см. далее удачный пример такого «предлога» из Эмиля Золя, приведенный Фэрнлёфом в его вышеназванной статье). В главе, посвященной Якобсону, в первом, «якобсоновском», разделе с опорой на раннюю, еще на русском языке, статью Якобсона «О художественном реализме» [Якобсон 1987, 387–393] анализируется якобсоновская концепция метонимии как принципа в первую очередь реализма, то есть такого литературного направления, которое по самой своей сущности требует постоянного употребления литературных мотивировок.

В главе о Тынянове в продолжение его идей о литературной эволюции указывается, что «анализ мотивировки в произведении может <...> судить о его (произведения – А.Е.) принадлежности к литературному направлению или к историческому периоду» [Färnlöf 2022a, 139]. Например, мотивировка наследственностью выступает как признак натурализма [Färnlöf 2022a, 145]. Наконец, глава о Томашевском разбирает его тернарную типологию мотивировок с особым упором на вопрос о «правдоподобию» мотивировок.

Обратимся, однако, к самой важной части книги – концептуальным идеям, высказанным в исходной главе «Отправные пункты». Как уже было сказано, источником методологического подхода Фэрнлёфа являются основополагающие идеи формалистов, особенно Томашевского с его весьма спорным тезисом о том, что на уровне фабулы и на уровне сюжета действуют одни и те же единицы – мотивы, но лишь в разном порядке: «фабулой является совокупность мотивов в их логической причинно-временной связи, сюжетом – совокупность тех же мотивов в той же последовательности и связи, в какой они даны в произведении» [Томашевский 1996, 182–183]. Надо сразу отметить, что Фэрнлёф безоговорочно применяет эти парные термины, фабула и сюжет, как кажется, не подозревая, что в современной нарратологии они уже не используются. К этому важному вопросу мы еще вернемся в конце рецензии.

Вследствие этого и фабулу, и сюжет Фэрнлёф считает явлениями одного и того же уровня – диегетического уровня: «термин *диегетический* <...> относится одновременно и к фабуле, и к сюжету (*terme diégétique* <...> se rapporte à la fois à la fabula et au sjuzet)» [Färnlöf 2022a, 55].

Поскольку «употребление мотивировки касается всех диегетических элементов» [Färnlöf 2022a, 177], то и вопрос о двух типах мотивировок решается однозначно: все мотивировки для Фэрнлёфа – только диегетические. Но внутри них он выделяет мотивировки собственно диегетические и мотивировки телеодиегетические, которые и являются, по его мнению, «художественными».

Для примера показа различия между диегетическими и телеодиегетическими («художественными») мотивировками Фэрнлёф берет зачинный эпизод (*incipit*) романа Золя «Человек-зверь», где один из персонажей – помощник начальника станции Рубо – из-за жары в комнате открывает окно и рассматривает сверху привокзальный железнодорожный пейзаж. На уровне диегетической мотивировки жара в комнате «объясняет, почему персонаж переместился к окну» [Färnlöf 2022b]. На уровне телеодиегетической мотивировки это же действие Рубо «служит целью <...> мягко ввести описание» привокзального пейзажа [Färnlöf 2022b]. Попутно отметим, что перспективную классификацию подобных типов мотивировок-«предлогов» (*prétextes*), схожим образом вводящих в нарратацию различного рода описания, ранее разработал Ф. Амон, а вслед за ним М. Баль [см. об этом: Ефименко 2022a, 78–79].

Другой, более развернутый пример различия между диегетическими и телеодиегетическими мотивировками (или диегетическим и телеодиегетическим уровнем одной и той же мотивировки) Фэрнлёф показывает на материале событий романа Гюстава Флобера «Госпожа Бовари» (ч. 2, гл. XIV–XV): муж Эммы Бовари Шарль, желая ее развлечь, везет Эмму (удрученную своим разрывом с любовником Родольфом) в театр в Руане на оперу. Там она неожиданно встречает своего старого знакомого Леона – Леон вскоре становится ее новым любовником. Фэрнлёф совершенно справедливо указывает, что каждое следующее из этих событий связано с предшествующим причинно-следственными отношениями. Поскольку «это объяснение устанавливает каузальную связь между двумя элементами в истории» [Färnlöf 2022a, 37], то перед нами диегетическая мотивиров-

ка, «целиком основанная на каузальности, которая управляет диегетическим миром» [Färnlöf 2022a, 38].

О телеодиегетическом уровне той же мотивировки Фэрнлёф говорит следующие (полужирным шрифтом нами выделены термины, которые ниже мы подробно прокомментируем): «Этот (телеодиегетический – А.Е.) уровень указывает на **композиционный** эффект мотивировки в перспективе **композиции** всего нарратива как поворот нарративной истории “Госпожи Бовари” (comme le tournant de l'intrigue dans “Madame Bovary”), достигнутый благодаря встрече Эммы с Леоном» [Färnlöf 2022a, 43]. Фэрнлёф подчеркивает, что это «вторая **композиционная** перспектива, которую Шкловский называет “оправданием художественной структуры”» (неточная цитата из статьи Шкловского «Сюжет в кинематографе» – А.Е.) и которая добавляется, если так можно сказать, к объяснению, представленному в рассказываемой истории; она представляет собой производную от нее функцию, анализируемую только на **металитературном** уровне (в нашем примере из «Госпожи Бовари» – как элемент, который «движет вперед нарративную историю (fait progresser l'intrigue)» [Färnlöf 2022a, 38].

Т. о., считает Фэрнлёф, «возможно описывать употребление мотивировки в рассказываемой истории и по отношению к рассказываемой истории (dans l'histoire racontée où par rapport à l'histoire racontée). В первом случае отыскивают причинность и связи, установленные в истории; во втором случае описывают в металитературных терминах (разрешение конфликта, санкция на испытание, создание завязки, движение к развязке, ввод того или иного описания, оправдание рассказа в виде обрамленного повествования и т.д.) произведенный художественный эффект» [Färnlöf 2022a, 39]. И далее, поменяв мотивировки местами: «Чтобы очертить эти две функции мотивировки, формалисты используют прилагательное *художественная*, служащее для обозначения перспективы в развертывании нарратива, и (чаще всего) прилагательное *бытовая*, служащее для описания причинных объяснений в истории» [Färnlöf 2022a, 39].

Здесь мы хотим прокомментировать несколько концептуальных положений этой теории Фэрнлёфа, а именно, термины: **телеодиегетическая мотивировка, композиция, металитературный уровень**, сцепленные Фэрнлёфом, как мы увидим, в некое нерасторжимое единство.

Во-первых, представляется необходимым обсудить главную идейную новацию Фэрнлёфа – термин **телеодиегетический**, образованный от сложения двух слов: *телеологический* и *диегетический*. Разумеется, сами по себе термины *телеология*, *телеологический* (исходно от греч. *télos*, род. п. *téleos* – цель) далеко не новы. Так, их активно использовал Эйхенбаум, подчеркивая их наличием базовое, принципиальное отличие поэтики от лингвистики: «Поэтика начинается с выделения поэтического языка из ряда языковых явлений вообще, как деятельности, направленной к особой цели. <...> Таким образом, поэтика строится на основе *телеологического* (курсив наш – А.Е.) принципа и потому исходит из понятия приема; лингвистика же <...> имеет дело с категорией причинности и потому исходит из явления как такового» [Эйхенбаум 1969, 336–337].

Обращаясь к проблематике мотивировки, Шмид также упоминает телеологию, но очень бегло, намеком: «С точки зрения мотивировки возникает прежде всего вопрос о телеологии» [Шмид 2020]. Напротив, у Фэрнлёфа эта категория относится к числу базовых, вследствие чего ему приходится весьма подробно и в основном убедительно раскрывать это новое для нарратологии понятие.

Разъясняя телеологический аспект мотивировки, Фэрнлёф подчеркивает, что «всегда есть “финальная” телеодиегетическая идея, которая обуславливает присутствие и природу диегетической мотивировки, даже если эта последняя появляется в нарративе раньше» [Färnlöf 2022a, 39]. И далее: «Верно, что Эмма сначала хочет пойти в театр и что затем она встречает там Леона, но эта нарративная последовательность, конечно, обусловлена логикой наперекор композиции, которая определяет “детерминацию средств через конец”, согласно Женетту, использующему поэтому иллюстративное выражение *retrospectivные детерминации* (*déterminations rétrogrades*)» [Färnlöf 2022a, 44].

Здесь для большей ясности представляется уместным напомнить эти слова Ж. Женетта, сказанные им в цитируемой Фэрнлёфом статье «Правдоподобие и мотивация» [Женетт 1998а] в связи с разбором романа мадам де Лафайет «Принцесса Клевская». Женетт говорит о том, что при анализе мотивировки требуется определять «каждую единицу повествования (зд.: нарратива. – А.Е.) <...> через ее соотношение с некоторой другой единицей и интерпретировать первую <...> через вторую, так что последняя управляет всеми остальными и сама не управляется ничем» [Женетт 1998а, 318]. Эта подчиненность всей цепи нарративных единиц (в данном случае, событийных, т.е. на уровне нарративной истории) ее последнему звену суммируется Женеттом в слове *télos*: «В соответствии с этой схемой вот чему все подчиняется в “Принцессе Клевской”, вот в чем ее *télos*» [Женетт 1998а, 318].

Интересно, что схожую идею о «финальной мотивировке», или «мотивировке с конца» [Шмид 2020], высказывает и Шмид, опирающийся на наблюдения своих предшественников – немецких германистов Луговски (Lugowski) и Мартинеса (Martínez). Однако в его интерпретации этот особый тип «мотивировки с конца» присущ лишь мифическим нарративам или, в литературе XX в., произведениям «неомифологического модернизма» [Шмид 2020], например, блистательно проанализированному Шмидом рассказу Е.И. Замятина «Наводнение» [Шмид 1992], где Шмид показывает, что все действия главной героини рассказа немолодой женщины Софьи (убийство ею молодой соперницы Ганьки, сокрытие ее тела, затем признание в этом преступлении), «представляющие собой <...> в плане мифического мышления исполнение закона жизни, являются предопределенными» [Шмид 1992, 60]. В отличие от Шмида, Женетт находит «мотивировку с конца» в нарративе еще раннего европейского романа, Фэрнлёф, как видим, обнаруживает ее и в структуре реалистического нарратива XIX в., а нам она напоминает тезис Г.К. Косикова о нарративопорождающем потенциале развязки: «Подобно путешественнику, стремящемуся к цели своего пути, всякий сюжет стремится к своему абсолютному

и безусловному концу. <...> Семантическая концовка <...> диктует такое построение предшествующих событий, которое непременно должно привести к искомому финалу» [Косиков 2012, 357–358].

Во-вторых, во всех приведенных цитатах нельзя не заметить частое употребление Фэрнлэфом термина **композиция, композиционный**, которым, однако, автор не дает никакого толкования. Эта приверженность к ним тем более странна, что столь уважаемые Фэрнлэфом формалисты этого термина избегали, поскольку, как объясняет И.Н. Сухих, у формалистов «понятие сюжета как конструкции оказывалось настолько широким, что почти покрывало и вытесняло понятие композиции (специальная глава о композиции в “Поэтике” Томашевского отсутствует)» [Сухих 2014, 164]. Впрочем, утверждение Сухих чрезмерно категорично: формалисты неоднократно применяли этот термин. Так, Тынянов отмечает «“кусковую композицию” (курсив наш – А.Е.) в повести и романе, строящую сюжет на намеренно несвязанных отрезках (возможно, как в “Голом годе” Б. Пильняка – А.Е.)» [Тынянов 1977, 268]; Томашевский, рассуждая об участии мотивов в построении мотивировок, говорит о «законах сюжетной *композиции*» (курсив наш – А.Е.) [Томашевский 1996, 193].

Если же говорить о современной теории литературы (восходящей в этом вопросе к «Поэтике композиции» Б.А. Успенского), то в ней категория композиции занимает весьма скромное место – прежде всего, как понятие, передающее смену «точек зрения». В современной теории фикционального нарратива, разработанной В.И. Тюпой, о сути композиции сказано: «В компоновке разного рода монологов и диалогов и состоит композиция литературного произведения в собственно литературоведческом ее понимании» [Тюпа 2009, 48–49]. Этот тезис затем существенно уточняется благодаря использованию понятия «дискурс» в его точной текстово-речевой трактовке: «Композиция <...> представляет собой систему внутритекстовых дискурсов, т.е. участков текста, характеризующихся единством субъекта и способа высказывания» [Тюпа 2009, 49].

Выскажем предположение, что Фэрнлэф понимает композицию, вероятно, не так, а гораздо шире и в результате значительно более расплывчато, как, например, один из отечественных исследователей, который пишет, что «композиционный уровень значения <...> имеет отношение к тому, что может быть обозначено словом *строение*» [Савинков 2017, 136] (хочется, однако, спросить: строение чего?). В любом случае в «Терминологическом указателе» к монографии Фэрнлэфа термина *композиция* мы не находим.

В-третьих, еще большего комментария требует понятие **металитературного уровня**. Оно используется Фэрнлэфом всегда вскользь, словно нечто общеизвестное. Так, в одном месте своей работы он приводит следующие «эффекты композиции, которые передаются металитературными терминами (завязка, перипетия, остранение и т. д.)» [Färnlöf 2022a, 43], т. е. в одну группу «металитературных» понятий попадают и категории уровня нарративной истории (завязка, перипетия), и категория уровня вербализации наррации (остранение). Для Фэрнлэфа все это – явления композиции. При этом именно для достижения этих столь различных по своей

природе «металитературных» целей и используется телеодиегетическая мотивировка. Как видим, каждое ключевое понятие концепции Фэрнлэфа: **телеодиегетическая мотивировка, композиция, металитературный уровень** – опирается одно на другое. Таким образом, если категория **телеодиегетической** мотивировки представляется нам нужной и перспективной, то два следующих термина не проясняют концепцию, а скорее ее запутывают.

Вообще об используемом в книге терминологическом аппарате следует поговорить отдельно. Главная особенность терминологического аппарата Фэрнлэфа – эклектичность: здесь и взятые у формалистов категории фабулы и сюжета, т.е. категории теоретической поэтики, и собственно нарратологические категории: категория диегесиса и многочисленные производные от них, к которым относятся не только диегетическая и телеодиегетическая мотивировки, но и такие изобретенные Фэрнлэфом мотивировки, как эндодиегетическая (внутренняя, в пределах изображаемого диегесиса) и экзодиегетическая (внешняя, за его пределами), а также аукториальная мотивировка (при необъяснимом отсутствии в его аппарате парной ей акториальной мотивировки).

Глубинная причина этой эклектичности видится в том, что Фэрнлэф совершенно не осознает различий между поэтикой и нарратологией, в результате чего его книга переполнена «информационным шумом», как говорил Лотман в «Структуре художественного текста». Однако сама концепция телеодиегетической мотивировки, или, вернее сказать, концепция телеологической функции диегетической мотивировки задает осмысленные мотивировки в верном направлении.

Например, применим эту категорию к хорошо известному русскому материалу – «Доктору Живаго» Б.Л. Пастернака, приняв также и женеттовское разграничение функций мотивировок на непосредственную (синтагматически ближайшую) и отсроченную (синтагматически отдаленную) (Женетт 1998а: 314). Зададим вопрос: для чего Живаго в конце 14-й части романа в сущности без всякой психологической необходимости сам вынуждает свою любимую Лару уехать от него с ее бывшим любовником Комаровским, обрекая этим ее – на вечную разлуку и тоску, а себя – на прозябание и в конечном счете на преждевременную смерть? В чем *télos* этого диегетического поворота? Он в том, чтобы этой неожиданной перипетией позволить очень скоро появиться в наррации романа одному из самых пронзительных ее эпизодов – эпизоду «Живаго последний раз в жизни видит уезжающую Лару (с ее дочкой и Комаровским)». Это непосредственная телеодиегетическая функция этой мотивировки. Одновременно такая перипетия придает и всему последующему диегесису остро-драматическую и даже трагическую тональность, выступая как ее отсроченная телеодиегетическая мотивировка.

Итак, концепция диегетической мотивировки как одновременно и диегетической, и «художественной», понимаемой как телеодиегетическая, несомненно, позволяет сделать еще один шаг вперед в анализе феномена мотивировки. Однако было бы полезно подробнее разработать типологию проявлений телеодиегетической мотивировки, чего Фэрнлэф не делает – он ограничивается лишь беглым и недифференцированным перечнем

«металитературных элементов композиции», причем рассмотрение этих последних дается крайне скупое. Эта недоработанность в целом вполне здоровой концепции теледиетической мотивировки относится к числу заметных недостатков анализируемой работы.

С другой стороны, на наш взгляд, не менее важно то, что концепция диетических, а внутри них «художественных» теледиетических мотивировок оставляет вне поля рассмотрения другие «художественные» мотивировки, а именно **недиетические** мотивировки. Очевидно, сама мысль о возможности недиетических мотивировок глубоко чужда Фэрнлэфу.

Эта неполнота исследования объясняется тем, что Фэрнлэф слишком доверился дефинициям мотивировки, предложенным формалистами, прежде всего, Шкловским и Томашевским, тогда как гораздо полезнее и содержательнее были бы не эти «не очень убедительные» [Шмид 2020] дефиниции, а конкретные литературные примеры мотивировок, разбросанные формалистами по разным их работам. Прделанный нами их совокупный обзор показал, что под мотивировками формалисты понимали далеко не только «бытовое объяснение сюжетного построения» [Шкловский 1985, 19], т. е. диетические мотивировки на уровне нарративной истории, но и недиетические мотивировки на других уровнях нарратива, а именно, на уровне наррации, где нами был описан тип медиальных мотивировок, которые, в свою очередь, состоят из металеptических и диспозиционных мотивировок, отнюдь не сводимых к диетическим [Ефименко 2022a, 167–200; Ефименко 2022b, 14–16].

В свою очередь, эта ограниченность объекта исследования является следствием того, что Фэрнлэф избегает решения вопроса, который нам представляется базовым в любом нарратологическом анализе, – вопроса об уровнях нарратива (хотя термин *уровень* в его разных значениях появляется почти на каждой странице книги). Полагаем, что этим автор демонстрирует свое недопонимание и недооценку важнейших открытий Ж. Женетта, а именно, выделения в нарративе трех уровней: уровня истории, уровня дискурса и уровня наррации [Женетт 1998b, 64]. Приходится высказать глубокое сожаление, что Фэрнлэфу из-за незнания им русского языка неизвестны ни корректировка этого понимания Тюпой, при которой уровнями нарратива признаются уровень истории [Тюпа 2018, 37–38], уровень наррации [Тюпа 2018, 47] и уровень вербализации наррации [Тюпа 2018, 52], ни, что еще более важно, трактовка Тюпой наррации как эпизодизации: «наррация – это эпизодизация истории» [Тюпа 2018, 47]. Разумеется, такие категории, как синтагматика истории (фактически рассматриваемая Фэрнлэфом в примере из «Госпожи Бовари» Флобера) и синтагматика наррации (его пример из «Человека-зверя» Золя) автором монографии не только не разграничиваются, но и очень часто смешиваются, что было показано выше в перечне «металитературных» терминов.

В результате понимание Фэрнлэфом мотивировки в известной мере остается на позициях лишь самого раннего этапа развития научной теории литературы – формалистского (однако с сильным уклоном в рецептивную эстетику) и учитывает далеко не все достижения более поздних эта-

пов, т.е. структуралистского, а затем нарратологического. Например, если посчитать, что телеодиегетическая мотивировка Фэрнлёфа (в примере из «Госпожи Бовари») служит «элементом, который движет вперед нарративную историю», то ее можно было бы рассматривать как один из аспектов порождения синтагматики нарративной истории, возможно, напоминающий структуру из динамических мотивов Томашевского. Однако самого Фэрнлёфа этот порождающий аспект мотивировки совершенно не интересует, поскольку категория порождения так же не входит в его исследовательский аппарат, как и различие синтагматики истории и синтагматики наррации.

В свете всего сказанного обратимся наконец к подзаголовку книги Фэрнлёфа. Там значится: «От русского формализма к конструктивизму». О каком же конструктивизме идет здесь речь?

Мы знаем, что о «конструктивистском подходе формалистов» [Джеймисон 2014, 104] к литературе, или о «литературном конструктивизме» [Джеймисон 2014, 104], говорил Ф. Джеймисон. Показателен приводимый Эйхенбаумом в одной из работ список «основных теоретических проблем» [Эйхенбаум 2007, 6] литературной науки: «стиль, материал, *конструкция*, сюжет, жанр и пр. (курсив наш – А.Е.)» [Эйхенбаум 2007, 6]. Термин *конструкция* является базовым в концепции «конструктивного фактора» Тынянова: «конструктивный фактор прозы – сюжетная динамика – становится главным принципом конструкции» [Тынянов 1977, 267] произведения. Причем Чудаков считает, что категория «конструкции» у Тынянова представляет собой синоним термина *построение* у Шкловского [Чудаков 1977, 502]. Отметим, что и название статьи Шкловского «Строение рассказа и романа» было переведено на французский Ц. Тодоровым как «La construction de la nouvelle et du roman» [Färnlöf 2022a, 238].

Однако, как выясняется, «конструктивизм» Фэрнлёфа не имеет с этим ничего общего: у него под категорией *конструктивизма* понимается одно из направлений постструктуралистской нарратологии – «современная конструктивистская нарратология» [Färnlöf 2022a, 18] и родственная ей «когнитивная нарратология» [Färnlöf 2022a, 205], которая, по словам Фэрнлёфа, «сводит мотивировку к психологии персонажа» [Färnlöf 2022a, 18–19], «действующего внутри диегетического мира (или возможного мира)» [Färnlöf 2022a, 221]. При этом ранее Фэрнлёф напоминал о различии двух близких понятий: мотивировка и мотивация. О них же говорил в своей статье и Шмид: «О *мотивировке* следует говорить, если речь идет о созидательной деятельности автора, который стремится придать своему произведению убедительность и художественное единство. Следует же говорить о *мотивации* в отношении героя и его побуждений, его психической и эмоциональной активности» [Шмид 2020] (курсив Шмида – А.Е.). Получается, что концепция «конструктивистской нарратологии» одним махом перечеркивает это четкое различие мотивировки и мотивации и отбрасывает теорию мотивировки далеко назад.

Однако при этом Фэрнлёф усиленно пытается доказать (как кажется, прежде всего, самому себе), что подходы формалистов и постструктуралистов не чужды друг другу, что они дополняют друг друга: «В принципе по-

зиции конструктивистской нарратологии противопоставлены объективистскому подходу (объективистский подход – эвфемистический синоним формализма и структурализма – *А.Е.*); на практике различия между двумя подходами не всегда столь категоричны» [Färnlöf 2022a, 202]. Но ясно, что это не так, о чем временами он сам проговаривается: «В финале (обзора – *А.Е.*) мы пришли к теоретической позиции, очень далекой, почти противоположной нашему исходному пункту» [Färnlöf 2022a, 221].

Таким образом, приходится признать, что методологическая эклектичность Фэрнлөфа, о который мы только что так много говорили, есть закономерное следствие его, как нам представляется, чрезмерного мировоззренческого плюрализма. Сам он, однако, полагает, что его книга просто «подводит некий итог, учитывая все теоретические варианты литературной мотивировки» [Färnlöf 2022b].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Джеймисон Ф.* Проект формалистов // Джеймисон Ф. Марксизм и интерпретация культуры. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. С. 67–115.
2. (а) *Ефименко А. Е.* Фигура аналепсиса и порождение наррации: дис. ... к. филол. н.: 10.01.08. М., 2022. 239 с.
3. (б) *Ефименко А.Е.* Фигура аналепсиса и порождение наррации: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.08. М., 2022. 28 с.
4. (а) *Женетт Ж.* Правдоподобие и мотивация // Женетт Ж. Фигуры. В 2 т. Т. 1. М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1998. С. 299–321.
5. (б) *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // Женетт Ж.. Фигуры. В 2 т. Т. 2. М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1998. С. 60–281.
6. *Косиков Г.К.* От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии) // Косиков Г. К. Собрание сочинений. В 2 т. Т. 2: Теория литературы. Методология гуманитарных наук / Сост., науч. ред., автор комментариев Е.Л. Крепкова. М.: Центр книги Рудомино, 2012. С. 243–436.
7. *Михайлов А.В.* Методы и стили литературы. М.: ИМЛИ РАН имени А.М. Горького, 2008. 176 с.
8. *Савинков С.В.* Семиотика как инструмент анализа литературного текста: опыт практического приложения // Культура и текст. 2017. № 1(28). С. 125–142.
9. *Сухих И.Н.* Теория литературы. Практическая поэтика: Учебник. СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2014. 352 с.
10. *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с.
11. *Тынянов Ю.Н.* Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 255–270.
12. *Тюпа В.И.* Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. 3-е изд., стер. М.: Издательский центр «Академия», 2009. 336 с.
13. *Тюпа В.И.* Лекции по неклассической нарратологии. Torun: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikolaja Kopernika, 2018. 194 с.

14. Филонов Е.А. Художественное повествование как объект нарратологии и исторической поэзии // Наука и бизнес: пути развития. 2014. № 8(38). С. 67–71.
15. Чудаков А.П. Мотивировка // Краткая литературная энциклопедия. Т. 4. М.: Сов. энциклопедия, 1967. Стлб. 995.
16. Чудаков А.П. Комментарий к «Предисловию к книге “Проблемы стиховой семантики”» Ю.Н. Тынянова // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 501–507.
17. Шкловский В.Б. Сюжет в кинематографе // Шкловский В.Б. За 60 лет: Работы о кино. М.: Искусство, 1985. С. 16–20.
18. Шмид В. Орнаментальный текст и мифическое мышление в рассказе Е. Замыatina «Наводнение» // Русская литература. 1992. № 2. С. 56–67.
19. Шмид В. О нарративной мотивировке // Narratorium. 2020. № 13. URL: <https://narratorium.ru/2020/11/02/вольф-шмид-о-нарративной-мотивировке/> (дата обращения: 19.03.2023).
20. Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л.: Советский писатель, 1969. С. 327–511.
21. Эйхенбаум Б.М. Теория «формального метода» // Эйхенбаум Б.М. О литературе: Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 375–408.
22. Эйхенбаум Б.М. Предисловие // «Младоформалисты»: Русская проза / Сост. Я. Левченко. СПб.: ИД «Петрополис», 2007. С. 5–7.
23. Якобсон Р.О. О художественном реализме // Якобсон Р.О. Работы по поэтике: Переводы. М.: Прогресс, 1987. С. 387–393.
24. (a) Färlöf H. Motivation littéraire. Du formalisme russe au constructivisme. Paris, Garnier, 2022. 273 p.
25. (b) Färlöf H. Motivation littéraire / Literary Motivation. URL: <https://wp.unil.ch/narratologie/2022/09/motivation-litteraire-literary-motivation/> (дата обращения: 19.03.2023).

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Filonov E.A. Khudozhestvennoye povestvovaniye kak ob'yekt narratologii i istoricheskoy poezii [Fictional Narrative as an Object of Narratology and Historical Poetry]. *Nauka i biznes: puti razvitiya*, 2014, no. 8(38), pp. 67–71. (In Russian).
2. Savinkov S.V. Semiotika kak instrument analiza literaturnogo teksta: opyt prakticheskogo prilozheniya [Semiotics as an Instrument of the Analysis of the Fictional Text: an Essay of Practical Application]. *Kul'tura i tekst*, 2017, no. 1(28), pp. 125–142. (In Russian).
3. Schmid W. Ornamental'nyy tekst i mificheskoye myshleniye v rasskaze E. Zamyatina “Navodneniye” [Ornamental Text and Mythic Mentality in a Short Story by E. Zamiatin *Inundation*]. *Russkaya literatura*, 1992, no. 2, pp. 56–67. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collection of Research Papers)

4. Chudakov A.P. Motivirovka [Motivation]. *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya* [A Short Literary Encyclopedia]. Vol. 4. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1967, column 995. (In Russian).

5. Chudakov A.P. Kommentariy k “Predisloviyu k knige Problemy stikhovoy semantiki” Yu. N. Tynyanova. [Commentary on the “Preface to the Book Problems of Verse Semantics” by Yu.N. Tynyanov]. Tynyanov Yu.N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 501–507. (In Russian).

6. Eykhenbaum B.M. Melodika russkogo liricheskogo stikha [Melodics of Russian Lyrical Verse]. Eykhenbaum B.M. *O poezii* [On Poetry]. Leningrad, Sovetskiy pisatel' Publ., 1969, pp. 327–511. (In Russian).

7. Eykhenbaum B.M. Teoriya “formal'nogo metoda” [Theory of “Formal Method”]. Eykhenbaum B.M. *O literature* [On Literature]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1987, pp. 375–408. (In Russian).

8. Eykhenbaum B.M. Predisloviye [Preface]. “*Mladoformalisty*”: *Russkaya proza* [“Young Formalists”. Russian Prose]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2007, pp. 5–7. (In Russian).

9. (a) Genette G. Pravdopodobiye i motivatsiya [Plausibility and Motivation]. Genette G. *Figury* [Figures]. V 2 t [In 2 volumes]. Vol. 1. Moscow, Izdatel'stvo imeni Sabashnikovykh Publ., pp. 299–321. (In Russian).

10. (b) Genette G. Povestvovatel'nyy diskurs [Narrative Discourse]. Genette G. *Figury* [Figures]. V 2 t [In 2 volumes]. Vol. 2. Moscow, Izdatel'stvo imeni Sabashnikovykh Publ., pp. 60–281. (In Russian).

11. Jameson F. Proyekt formalistov [Formalist Projection]. Jameson F. *Marksizm i interpretatsiya kul'tury* [Marxism and Interpretation of Culture]. Moscow, Yekaterinburg, Kabinetnyy uchenyy Publ., 2014, pp. 67–115. (In Russian).

12. Kosikov G.K. Ot strukturalizma k poststrukturalizmu (problemy metodologii) [From Structuralism to Poststructuralism (Problems of Methodology)]. Kosikov G.K. *Sobranie sochinenij. T. 2: Teoriya literatury. Metodologiya gumanitarnykh nauk* [Collected Works. Vol. 2: Theory of Literature. Methodology of the Humanities]. Moscow, Tsentr Knigi Rudomino Publ., 2012, pp. 243–436. (In Russian).

13. Tynyanov Yu. N. Literaturnyy fakt [Literary Fact]. Tynyanov Yu.N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 255–270. (In Russian).

14. Shklovskiy V.B. Syuzhet v kinematografe [The Plot in Cinema]. Shklovskiy V.B. *Za 60 let: Raboty o kino* [During 60 Years. Works on Cinema]. Moscow, Iskusstvo Publ., pp. 16–20. (In Russian).

15. Yakobson R.O. O khudozhestvennom realizme [Realism in Art]. Yakobson R.O. *Raboty po poetike: Perevody* [Works on Poetics: Translations]. Moscow, Progress Publ., pp. 387–393. (In Russian).

(Monographs)

16. (a) Färnlöf H. *Motivation littéraire. Du formalisme russe au constructivisme*. Paris, Garnier, 2022. 273 p. (In French).

17. Mikhaylov A.V. *Metody i stili literatury* [Methods and Styles of Literature]. Moscow, IMLI RAN imeni A.M. Gor'kogo Publ., 2008. 176 p. (In Russian).

18. Sukhikh I.N. *Teoriya literatury. Prakticheskaya poetika* [Theory of Literature. Practical Poetics]. St. Petersburg, Filologicheskiy fakultet Sankt-Peterburgskogo Universiteta Publ., 2014. 352 p. (In Russian).

19. Tomashevskiy B.V. *Teoriya literatury. Poetika* [Theory of Literature. Poetics]. Moscow, Aspekt Press Publ. 334 p. (In Russian).

20. Тыра V.I. *Analiz khudozhestvennogo teksta* [Analysis of the Fictional Text]. Moscow. Izdatel'skiy tsentr "Akademiya" Publ. 336 p. (In Russian).

21. Тыра V.I. *Leksii po neklassicheskoy narratologii* [Lectures on Nonclassical Narratology]. Torun, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika Publ., 2018. 194 p. (In Russian).

(Electronic Resources)

22. (b) Färnlöf H. *Motivation littéraire / Literary Motivation*. [Literary Motivation] Available at: <https://wp.unil.ch/narratologie/2022/09/motivation-litteraire-literary-motivation/> (accessed 19.03.23). (In French).

23. Schmid W. *O narrativnoy motivirovke* [Of Narrative Motivation]. Available at: <https://narratorium.ru/2020/11/02/вольф-шмид-о-нарративной-мотивировке/> (accessed 19.03.23). (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

24. (a) Efimenko A.E. *Figura analepsisa i porozhdenie narratsii* [The Figure of Analepsis and the Generation of Narration]. PhD Thesis. Moscow, 2022. 239 p. (In Russian).

25. (b) Efimenko A.E. *Figura analepsisa i porozhdenie narratsii* [The Figure of Analepsis and the Generation of Narration]. PhD Thesis Abstract. Moscow, 2022. 28 p. (In Russian).

Ефименко Александр Евгеньевич,
Ланьчжоуский университет (КНР).

Кандидат филологических наук, преподаватель русского языка института иностранных языков. Научные интересы: теория литературы, теоретическая поэтика, нарратология, русский формализм, советский и французский структурализм, нарративные фигуры, нарративная мотивировка.

E-mail: yalishanda1966@vk.com

ORCID ID: 0000-0002-1922-7833

Alexander E. Efimenko,
Lanzhou University (China).

Candidate of Philology, lecturer of Russian at the School of Foreign Languages. Research interests: theory of literature, theoretical poetics, narratology, Russian formalism, French and Soviet structuralism, narrative figures, narrative motivation.

E-mail: yalishanda1966@vk.com

ORCID ID: 0000-0002-1922-7833

И.С. Урютин (Москва)

**«ДВЕ ДУШИ»: АНТИНОМИИ ИСТОРИИ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА**

**Рецензия на книгу: Соколов Б.В. «Белый был – красным стал».
Советские писатели в рядах белогвардейцев. М.: Вече, 2023. 384 с.
(Литература и история)**

Аннотация

Рецензия на книгу Бориса Вадимовича Соколова, вышедшую в серии «Литература и история» издательства «Вече» и посвященную судьбам русских (советских) писателей, биографически связанных с Красной и Белой армиями, акцентирует внимание на чрезвычайно актуальной для отечественной гуманитаристики проблеме единства историко-литературного и социокультурного процесса в XX в., долгое время воспринимавшегося и изучавшегося исключительно с идеологических позиций, накладывавших отпечаток на оценку самих эстетических феноменов. Новые, ранее не доступные фактические материалы и их оригинальная исследовательская интерпретация делают монографию Б.В. Соколова, ориентированную на самую широкую читательскую аудиторию и вместе с тем не теряющую своей научной значимости, настоящим событием на современном этапе осмысления творческих биографий Н.С. Тихонова, В.П. Катаева, Вс.В. Иванова, М.А. Булгакова, С.Я. Маршака, С.А. Ауслендера, М.Е. Кольцова, Н.Н. Арнольда. В книге представлена панорама литературной жизни революционной эпохи, участниками которой были писатели, в силу разных обстоятельств оказавшиеся в стане белых, но впоследствии никогда (или почти никогда) не вспоминаявшие публично свою причастность к белому движению и вынужденно приспособившиеся к советской реальности, к которой у каждого из них было свое отношение, свой путь к ее принятию / непринятию. Б.В. Соколов представляет свою реконструкцию «белогвардейского этапа» в жизни писателей, всячески подчеркивая гипотетичность своих заключений и избегая безапелляционных суждений, приглашая будущих исследователей к дальнейшим изысканиям и академической полемике.

Ключевые слова

Н.С. Тихонов; В.П. Катаев; В.В. Иванов; М.А. Булгаков; С.Я. Маршак; С.А. Ауслендер; М.Е. Кольцов; Н.Н. Арнольд; Б.В. Соколов; русская литература XX в.; белая гвардия.

I.S. Uryupin (Moscow)

**“TWO SOULS”: ANTINOMIES OF HISTORY
RUSSIAN LITERATURE OF THE 20TH CENTURY**

**Book Review: Sokolov B.V. “He Was White – He Became Red”.
Soviet Writers in the Ranks of the White Guards.
Moscow, Veche Publ., 2023. 384 p. (Literature and History)**

Abstract

Review of the book by Boris Vadimovich Sokolov, published in the series “Literature and History” of the “Veche” publishing house and dedicated to the fate of Russians (Soviet) writers biographically associated with the Red and White Army, focuses on the problem of the unity of the historical, literary and socio-cultural process in the twentieth century, which has long been perceived and studied exclusively from ideological positions that left an imprint on the assessment of aesthetic phenomena themselves. New, previously unreachable factual materials and their original research interpretation make B.V. Sokolov’s monograph, oriented towards the widest readership and at the same time not losing its academic significance, a real event at the modern stage of understanding the creative biographies of N.S. Tikhonov, V.P. Kataeva, Vs.V. Ivanova, M.A. Bulgakov, S.Ya. Marshak, S.A. Auslender, M.E. Koltsov, N.N. Arnold. The book presents a panorama of the literary life of the post-revolutionary epoch, the participants of which were writers who, due to different circumstances, found themselves in the white camp but subsequently never (or almost never) remembered publicly their involvement in the white movement and were forced to adapt to the Soviet reality, to which each of them had their own attitude, their way to its acceptance/rejection. B.V. Sokolov presents his reconstruction of the “White Guard stage” in the life of writers, emphasizing the hypothetical nature of his conclusions and avoiding peremptory judgments in every possible way, inviting future researchers to further research and academic polemics.

Key words

N.S. Tikhonov; V.P. Kataev; V.V. Ivanov; M.A. Bulgakov; S.Ya. Marshak; S.A. Auslender; M.E. Koltsov; N.N. Arnold; B.V. Sokolov; 20th-century Russian literature; white guard.

В издательстве «Вече», на протяжении десятилетий аккумулирующем научные, образовательные ресурсы современной гуманитаристики, активно вовлеченном в общенациональные просветительские проекты, способствующие сохранению непреходящих ценностей русской культуры и ее популяризации в стране и мире, в тематической серии «Литература и история» в 2023 г. вышла книга известного российского литературоведа, историка, члена Ассоциации ПЭН-Москва, Ассоциации исследователей российского общества (АИРО-XXI) Бориса Вадимовича Соколова «Белый

был – красным стал”. Советские писатели в рядах белогвардейцев». Уникальный материал, собранный автором (в том числе из ранее недоступных архивных источников), позволил представить в новом ракурсе не только биографии классиков советской литературы, казалось бы, очень хорошо изученные в XX столетии, но и сам литературный процесс ушедшего века, чрезвычайно сложный и многомерный, требующий сегодня объективного осмысления с учетом непредвзятых политических, идеологических и эстетических оценок.

Раскол русской литературы XX в., вызванный революцией 1917 г., на несколько содержательно-смысловых потоков в зависимости от отношения писателей к совершившимся событиям, был закономерным, «обусловленным целым рядом исторических обстоятельств существования русской нации, сформировавших и русское сознание» [Голубков 2002, 13], отличающееся, по верному замечанию М.М. Голубкова, «внутренней оппозиционностью, противоречивостью, двусоставностью» [Голубков 2002, 15]. В самой ментальной природе россиянина (в современном сверхэтносоциальном понимании этого феномена) совмещаются «два культурно-исторических генотипа» [Голубков 2002, 40], которые М. Горький называл «две души»: «у нас, русских, две души» [Горький 1997, 100]. Двойственность национального характера, переплавившего в себе онтологические крайности, определила особенность постижения русским человеком микро- и макрокосма, выразившуюся в абсолютизации иррациональной категории – Судьбы, о власти которой над миром писал М. Горький, вспоминая формулы народного мировосприятия и жизнеотношения: «Судьба – всем делам судья», «Ты на земле, а Судьба на тебе», «Против Судьбы не пойдешь» [Горький 1997, 100].

Раскрытию загадок судьбы русских писателей XX в. и вообще исторических судеб России в один из самых драматических периодов ее политического и социокультурного бытия посвящена книга Б.В. Соколова. Оставим в стороне ее подчеркнутый публицистический запал и некоторую идеологическую тенденциозность, проявившуюся в «расследовании» «незаведенных дел», а по сути – в изучении белых пятен и темных страниц биографий выдающихся деятелей советской литературы, жизненными обстоятельствами в той или иной степени связанными с диаметрально противоположными лагерями в период Гражданской войны, и обратимся к самой фактологии, которая, безусловно, представляет научный интерес и нуждается в дальнейших исследовательских разысканиях. Наблюдения Б.В. Соколова над перипетиями судеб Н.С. Тихонова, В.П. Катаева, Вс.В. Иванова, М.А. Булгакова, С.А. Ауслендера, М.Е. Кольцова, С.Я. Маршака и др. позволяют не только констатировать единство историко-литературного процесса эпохи, но и обнаруживать закономерности развития художественного феномена, который в XX в. составляла литература «красной» и «белой» гвардии, воспринимающаяся сегодня как целостный эстетический континуум [см., например: Урюпин 2022].

Отдельные материалы, вошедшие в книгу Б.В. Соколова и составившие ее смысловое ядро, ранее были опубликованы в журнале «Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре» [Соколов 2022а; Соколов

2022б] и представили совершенно новый взгляд на классиков соцреализма, которые были связаны с белым движением и даже, по утверждению автора, являлись «бойцами белой гвардии» [Соколов 2023, 5]. В центре внимания Б.В. Соколова оказываются фигуры писателей, которые в некотором смысле были приближены к официальной номенклатуре, определявшей идеологическую повестку в литературной жизни страны: Н.С. Тихонов в разные годы был председателем Советского комитета защиты мира, членом Бюро Всемирного совета мира, председателем правления Союза писателей СССР, заместителем председателя Комитета по Сталинским премиям в области литературы и искусства; В.П. Катаев возглавлял журнал «Юность», молодежный рупор Союза писателей СССР, неоднократно удостоивался самых высоких наград, в том числе Героя Социалистического Труда, Сталинской премии по литературе; Вс.И. Иванов был одним из секретарей Союза советских писателей, председателем правления Литературного фонда. И хотя Б.В. Соколов считает, что «по своему художественному значению Тихонов и Катаев стоят значительно выше, чем Всеволод Иванов» [Соколов 2023, 6] (с чем, разумеется, можно не соглашаться), вклад каждого из этих писателей в отечественную культуру весьма весом. Сегодня «советскость» этих художников, еще недавно казавшаяся бесспорной, подвергается «разоблачению», но вовсе не в «советскости» заключается ценность их творческой индивидуальности. Биографии каждого из них должны стать предметом пристального изучения, и книга Б.В. Соколова, книга гипотез, а не утверждений, дает возможность альтернативного прочтения «текстов судьбы» русских писателей, оказавшихся в водовороте стихии российской истории, иррациональной и противоречивой.

Через осмысление реальных событий, их внешних явлений и внутренних проявлений, отраженных в произведениях словесности и пропущенных через призму авторского мирообраза, Б.В. Соколов распутывает клубок исторических фактов, которые позволяют по-новому их интерпретировать. Так произошло и со знаменитой «атакой под Роденпойсом», запечатленной в одноименном стихотворении Н.С. Тихонова. Но если раньше исследователи не обращали внимания на кругозор лирического героя стихотворения, передававшего свое видение одного из ключевых сражений периода Гражданской войны, то Б.В. Соколов весьма убедительно доказывает, что «сам поэт был участником этого боя на стороне ливенцев, т. е. белых», воевавших под предводительством светлейшего князя А.П. Ливена [Соколов 2023, 13]. О том, что «Тихонов стал офицером еще до революции и что к большевикам он никаких симпатий не испытывал», свидетельствуют его произведения, публиковавшиеся в журнале «Нива» «вплоть до его закрытия властями 28 сентября 1918 года» [Соколов 2023, 19], среди которых белогвардейская реакция на Брестский мир в стихотворении «На шею упавших величий...», а также ряд стихотворений на евангельскую тему («Голгофа», пасхальный цикл «Воскресение»). Даже в «Октябрьских рассказах» (1957) Б.В. Соколов находит отражение опыта участия Н.С. Тихонова в Гражданской войне «на стороне Юденича» [Соколов 2023, 23]: «не исключено, что он, как кавалерист, служил в конно-егерском полку,

наступавшем на Петроград, или в танковых частях армии Юденича» [Соколов 2023, 45]. В стихотворении «Бой», в котором представлена картина петроградской битвы, «есть взгляд не только с красной, но и с белой стороны» [Соколов 2023, 51]. Однако после поражения армии Н.Н. Юденича и отступления ее в Эстонию «Тихонову каким-то образом удалось утаить свою прошлую службу у белых, а также офицерство, поскольку он в дальнейшем никогда не состоял на учете в этом качестве» [Соколов 2023, 54]. Кроме того, «нельзя исключить, что Тихонов успел повоевать у Врангеля в Крыму» [Соколов 2023, 55], об этом свидетельствует его стихотворение «Перекоп» (1922), поражающее глубиной «погружения в белую реальность Крыма» [Соколов 2023, 57]. Но еще более смелое утверждение автора монографии – возможная причастность Н.С. Тихонова к «заговору Таганцева»: «если Тихонов участвовал в заговоре, то, вероятно, входил в десятку, которую возглавлял Гумилев (ее состав Николай Степанович так и не раскрыл на следствии)» [Соколов 2023, 58].

Предлагая ряд версий, Б.В. Соколов не делает безапелляционных выводов, оставляя читателю возможность самостоятельно осмыслить представленные факты и соотносить их с официальными биографиями своих героев, заполнить зияющие пустоты возможными версиями и предположениями: «разумеется, – замечает исследователь, – осуществленная мной реконструкция ранней биографии Николая Тихонова является гипотетической» [Соколов 2023, 84].

«Гипотетической» (допустимо-предположительной, но отнюдь не доказанной), как ни парадоксально, была и служба в Красной армии В.П. Катаева, однако в советском литературоведении этот «факт» выдавался за очевидный и совсем «не гипотетический», хотя никаких «документальных подтверждений службы Катаева в Красной армии до сих пор не найдено» [Соколов 2023, 90], в то время как службу в Белой армии прапорщиком сам автор повестей «Белеет парус одинокий» и «За власть Советов» никогда не отрицал, «не скрывал, что был офицером в Первую мировую войну, и в этом качестве был зарегистрирован советскими органами» [Соколов 2023, 78]. Б.В. Соколов приводит ряд доказательств белогвардейского прошлого В.П. Катаева, в том числе анализирует его письмо И.А. Бунину «с белого фронта» от 15/28 октября 1919 г., которое сохранила в своем архиве В.Н. Муромцева-Булнина. В.П. Катаева ждала участь офицеров Добровольческой армии, после поражения которой большинство из них оказалось в эмиграции. Но эмиграция не стала судьбой В.П. Катаева, заболевшего сыпным тифом и оставшегося в Одессе, именно поэтому «он не мог эвакуироваться в Крым» [Соколов 2023, 100] и вынужден был приспособливаться к жизни в большевистской реальности. Если бы не болезнь, жизнь В.П. Катаева могла бы сложиться иначе: «скорее всего, он бы, в конце концов, оказался во Франции, как и большинство русских эмигрантов» [Соколов 2023, 113].

И хотя история не терпит сослагательного наклонения, Б.В. Соколов всем героям своего исследования пытается прочертить возможную альтернативную биографию, которой не случилось в реальности. Разумеется, данный прием трудно назвать строго научным, но он обладает несомненным прогно-

стически-эвристическим потенциалом, позволяющим осмыслить сущность конкретно-исторических событий и их типологическую каузальность по отношению к субъектам литературного и социокультурного процесса. Б.В. Соколов последовательно использует этот прием, структурируя с его помощью накопленный эмпирический материал. «Мог ли Всеволод Иванов оказаться в эмиграции? – вопрошает ученый. – Теоретически мог, если бы отправился с остатками колчаковской армии в Сибирский ледяной поход» [Соколов 2023, 138], ведь начинал писатель свой литературный путь в белогвардейских газетах, в которых печатал антибольшевистские статьи. Оказавшись в гуще событий Гражданской войны, которую во всей ее полноте и противоречивости Вс.В. Иванов отразил в своих «Партизанских повестях», автор знаменитого «Бронепоезда 14-69» передал свой собственный «опыт пребывания на белом бронепоезде и участия на нем в боях» [Соколов 2023, 125].

Журналистский путь от белых красным (в разной степени симпатизируя последним) проделали многие писатели, вошедшие в большую литературу в 1920-е гг., в эпоху непродолжительного эстетического и политического плюрализма. «Как причудливо тасуется колода!» [Булгаков 1999, 389] – говорил булгаковский Воланд, удивляясь перипетиям и скрещением человеческих судеб. Б.В. Соколов, авторитетный исследователь творчества М.А. Булгакова, по-новому освещает мытарства писателя в годы Гражданской войны, когда он «был мобилизован не только петлюровцами, но также и красными, и белыми – именно эти власти сменяли друг друга в Киеве» [Соколов 2023, 302] до его отъезда во Владикавказ. Там М.А. Булгаков навсегда отказался от своей врачебной карьеры и вступил на литературное поприще. Уже первая публикация начинающего журналиста, статья «Грядущие перспективы» (1919), отличалась «резко антисоветским содержанием» [Соколов 1998, 171].

Критики большевиков «никак не мог избежать» [Соколов 2023, 351] и С.Я. Маршак, живший в Екатеринодаре в 1918–1920-х гг., где он под псевдонимом «Доктор Фрикен» работал в либеральной газете «Утро Юга» и даже заведовал редакцией. «В Екатеринодаре Маршак выступал как вполне сознательный сторонник правительства белого Юга, и его последующий переход к большевикам был вынужденным» [Соколов 2023, 364]. Поразительно, но подобный путь не был исключительным, его проделал и С.А. Ауслендер, которого, по свидетельству В. Виленского, называли «лейб-писателем при особе “его величества” Колчака» [Соколов 2023, 323], что не помешало впоследствии начать сотрудничество с красными и добиться определенного успеха. «Участием в антисоветской печати» [Соколов 2023, 177] оказался «скомпрометирован» и М.Е. Кольцов (Фридлянд), пожалуй, самый авторитетный советский журналист. Пореволюционная пресса вообще отличалась идеологической свободой и давала возможность авторам публиковать материалы самых разных политических ориентаций и направлений. Б.В. Соколов приводит немало примеров, подтверждающих удивительную многомерность и антиномичность литературной жизни 1920-х гг., участники которой нередко оказывались вопреки (или благодаря) обстоятельствам по разные стороны гражданской баррикады, как, например, автор «Песни ижевцев» Н. Арнольд. Б.В. Соколов установил, что это был все-таки Н.Н. Арнольд,

а не Н.В. Арнольд, как считалось ранее. «Вполне вероятно, что они были родственниками (на уровне двоюродных-троюродных братьев или еще более отдаленно)» [Соколов 2023, 173]. Сегодня уже трудно восстановить распавшуюся «цепь» времен и событий, осуществить подлинную атрибуцию безымянных или монограммированных текстов, разбросанных в газетах и журналах, издававшихся в годы революции и Гражданской войны зачастую сверхмалыми тиражами, чтобы со всей очевидностью доказать авторство произведений и их принадлежность к классикам литературы.

Однако книга Б.В. Соколова дает возможность по-новому осмыслить сложнейшую эпоху в истории России – в истории отечественной литературы и общественной, культурной жизни страны. Писатели, в силу разных обстоятельств оказавшиеся и в стане белых, и в стане красных, – дети одной Руси-России, которая в стихотворении М.И. Цветаевой, написанном в самый разгар Гражданской войны, в 1920 г., причитает, затуманенная «кровью-рудой» о своих сыновьях:

Белый был – красным стал:
Кровь обагрила.
Красным был – белый стал:
Смерть побелила [Цветаева 1994, 576].

Эти слова не случайно явились внутренним эпиграфом монографии Б.В. Соколова о жизненном пути русских писателей, у которых по иронии судьбы или провидению «две души» – «красная» и «белая» – навсегда слились воедино.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков М.А. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 9: Мастер и Маргарита. М.: Голос, 1999. 608 с.
2. Голубков М.М. Русская литература XX в.: После раскола. М.: Аспект-Пресс, 2002. 267 с.
3. Горький М. Две души // Максим Горький: pro et contra. Личность и творчество Максима Горького в оценке русских мыслителей и исследователей. 1890–1910-е гг. Антология. СПб.: РХГИ, 1997. С. 91–102.
4. Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. М.: Локид; Миф, 1998. 592 с.
5. а) Соколов Б.В. Соцреалист во стане белых воинов? // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2022. № 5(145). С. 30–66.
- б) Соколов Б.В. «Белый был – красным стал»: Валентин Катаев и Всеволод Иванов // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2022. № 6(146). С. 129–148.
7. Соколов Б.В. «Белый был – красным стал». Советские писатели в рядах белогвардейцев. М.: Вече, 2023. 384 с.
8. Урюпин И.С. Проблема «крайнего гуманизма» в русской литературе «красной» и «белой» гвардии // Наука и школа. 2022. № 3. С. 20–29.

9. Цветаева М.И. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1: Стихотворения. М.: Эллис Лак, 1994. 640 с.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. (a) Sokolov B.V. Sotsrealist vo stane belykh voynov? [Socialist Realist in the Camp of White Warriors?]. *Neprikosnovennyi zapas. Debaty o politike i kul'ture*, 2022, no. 5, pp. 30–66. (In Russian).

2. (b) Sokolov B.V. “Belyi byl – krasnym stal”: Valentin Katayev i Vsevolod Ivanov [“He was White and He Became Red”: Valentin Kataev and Vsevolod Ivanov]. *Neprikosnovennyi zapas. Debaty o politike i kul'ture*, 2022, no. 6, pp. 129–148. (In Russian).

3. Uryupin I.S. Problema “kraynego gumanizma” v russkoy literature “krasnoy” i “beloy” gvardii [The Problem of “Extreme Humanism” in Russian Literature of the “Red” and “White” Guards]. *Nauka i shkola*, 2022, no. 3, pp. 20–29. (In Russian).

(Monographs)

4. Golubkov M.M. *Russkaya literatura XX v.: Posle raskola* [Russian Literature of the 20th Century: After the Split]. Moscow, Aspekt-Press Publ., 2002. 267 p. (In Russian).

5. Sokolov B.V. *Bulgakovskaya entsiklopediya* [Bulgakov Encyclopedia]. Moscow, Lokid Publ., Mif Publ., 1998. 592 p. (In Russian).

6. Sokolov B.V. “Belyi byl – krasnym stal”. *Sovetskiye pisateli v ryadakh belogvard-eytsev* [“He was White and He Became Red”. Soviet Writers in the Ranks of the White Guards]. Moscow, Veche Publ., 2023. 384 p. (In Russian).

Урюпин Игорь Сергеевич,

Московский педагогический государственный университет.

Доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы XX–XXI вв. Института филологии. Научные интересы: русская литература в историко-культурном и философском контекстах, философия литературы, мифообразы в русской литературе и культуре, библейский текст в русской литературе.

E-mail: isuryupin78@mail.ru; is.uryupin@mpgu.su

ORCID ID: 0000-0001-9080-9505

Igor S. Uryupin,

Moscow State Pedagogical University.

Doctor of Philology, Associate Professor, Professor at the Department of Russian Literature of the 20th–21st Centuries of the Institute of Philology. Research interests: Russian literature in historical, cultural and philosophical contexts, philosophy of literature, mythologies in Russian literature and culture, biblical text in Russian literature.

E-mail: isuryupin78@mail.ru; is.uryupin@mpgu.su

ORCID ID: 0000-0001-9080-9505

Научное издание

Новый филологический вестник

Компьютерная верстка В.Н. Хотеев
Подписано в печать 01.10.2023
Формат 60x90/16
Гарнитура Petersburg
Печать офсетная
Усл. печ. л. 9,5
Тираж 1 500 экз.

Издательство «Каллиграф»
117042, Москва, ул. Скобелевская, 23
Телефон (495) 970-72-63
E-mail: nivestnik@yandex.ru